

KONOTACIJE GLASBE

*nelagodje doma:
homoseksualnost na ulici*



25 let
časopis
za
kritiko
znanosti

let. XXV, 1997, št. 185

Darij Zadnikar 5 NOSTALGIJA

KONOTACIJE GLASBE

Peter Stankovič	9	UVERTURA
Rajko Muršič	11	VASE UKRIVLJENA DOBA KONCA ZGODOVINE IN NJENI ZVOČNI IZTREBKI: MEDITACIJE O GLASBI DANES
Peter Stankovič	31	EVROPSKA KLASIČNA GLASBA IN FILOZOFIJA SUBJEKTA
Amy Raphael	49	NEVER MIND THE BOLLOCKS
Robert Walser	67	VISOKA, NIZKA IN VUDU ESTETIKA
Branko Kostelnik	79	OD EKSKLUZIJE DO INKLUZIJE
Primož Jurman	93	SLOVENSKA ŠUBKULTURNA MOTORISTIČNA SCENA NA PRIMERU "MC ROLLING BONES" IZ ŽIROV

nelagodje doma: homoseksualnost na ulici

John Boswell	119	REVOLUCIJE, UNIVERZALIJE IN SEKSUALNE KATEGORIJE
Tatjana Greif	139	SEKSUALNE POLITIKE V ANTIKI: ŽENSKA HOMOEROTIKA
Suzana Tratnik	153	LEZBIČNA SKUPNOST KOT DOM: ALI JE KDO DOMA?
Nataša Velikonja	163	RAZREDNI BOJ
Laura Cottingham	179	BITI LEZBIJKA JE TAKO ŠIK... DA PRAVZAPRAV SPLOH NISMO VEČ LEZBIJKE
Nataša Sukič	213	IDENTITETE DEVETDESETIH
Tam Wilson	229	LEZBIJKE ŠTUDIRAJO KULTURO
Brane Mozetič	253	LITERATURA NA MARGINI?
Gusti Leben	265	SISIJEV NE MARA NIHČE

Čitalnica

recenzije

273

Andrej Kirn
ETIČNA NARAVA DRUŽBENE ZNANOSTI
Andrej Pinter
ARHEOLOGIJA JEZIKA
Samo Škrbec
NOVE RESNIČNOSTI POSTKAPITALISTIČNE DRUŽBE
Mitja Velikonja
"DVOJNA SLOVENIJA"

prikazi in pregledi

288

Rajko Muršič, CENTER ZA DEHUMANIZACIJO: ETNOLOŠKI ORIS ROCK SKUPINE (Brane Škerjanc)
KRONIKA ČLOVEŠTVA (Darja Šterbenc)
Leonard Koren, WABI SABI FOR ARTISTS (Samo Škrbec)

povzetki

297

Nostalgija

V zadnjih petih letih sem bil priča kar nekaj okroglim mizam, strokovnim razpravam in razgovorom kar tako, ki so se vrteli okoli vprašanja "izginotja" civilne družbe v devetdesetih ter prebega njenih akterjev v politiko oz., natančneje, v državno in strankarsko administracijo. Vselej se na koncu pojavi očitek in nelagodni učinek nostalgčnosti. Civilnodružbeniki vendar ne bi smeli ponoviti napake revolucionarjev, ki so od potomcev še desetletja zahtevali vzneseno podoživljanje enobejevske tradicije! Kar je bilo, je bilo in je treba prepustiti spominu. Tudi analitičnemu in strokovnemu oz. nenostalgičnemu spominu.

Dejstvo je, da civilnodružbeniki vendar niso bili tako civilni, kot so trdili: rušenje oblasti je bilo hkrati zavzemanje oblasti. Anarhistična in hipijevska "naivnost" šestdesetih se je v osemdesetih zdela že zelo oddaljena in tuja. Torej ni nič nenavadnega, da se je večina civilnodružbene elite preselila v državni in strankarski aparat. Ko je politična država zamenjala partijsko, jo je bilo treba zapolniti z vsaj približno kompetentnimi ljudmi. Na voljo je bil le omejen material: pragmatično-oportunistični del komunistov, ki jih je bilo treba omejiti in jim omogočiti konvertitstvo, ter civilnodružbeniki različnih barv (nova družbena gibanja, ekologij, mirovniki, nacionalno politizirani književniki, katoliško-narodnjaške in kmečke skupine, radikalne sub/kulturniške skupine in gibanja ...). V teh, s človeškimi resursi omejenih razmerah, so razumljive patologije, kot npr. čezmerno vpletanje pisateljev in pesnikov v politiko, kar je bil običajen (in v dobro umetnosti upajmo, da prehodni) pojav v vseh "tranzicijah". Bolj zaskrbljujoča pojava sta beg velikega števila akademikov iz univerz in raziskovalnih inštitutov v uradniške in strankarske službe ter politizacija Rimsko-katoliške cerkve. Če odštejemo pojemanje ustvarjalnih moči (praviloma velja isto za politizirane literate), je najbrž glavni vzrok prebega v mizernih pogojih dela in plačah univerzitetnih učiteljev in raziskovalcev ter v ozakonjeni gerontokraciji v visokem šolstvu. Cerkev se s svojimi skupinami politizira tako, da prevzema civilnodružbeno držo osemdesetih: državo razume kot partijsko državo, ki jo je treba naskakovati, ne glede na to, da jo ustava omejuje na religiozno funkcijo. Civilnodružbeniška drža omogoča določeno izvzetost, ki legitimira nespoštovanje ustave (ločenosti cerkve od države), po potrebi pa imidž krivičnega izobčenstva. Ohranjanje te taktike osemdesetih ne more biti uspešna, ker je vzpostavljena sfera politične države (demokratske volitve itd.) in so vsi revolucionarni naskoki "civilnodružbenih iniciativ" zgrešeni in groteskni. Ne mislim, da državljanske iniciative niso potrebne in zaželeni (tudi kot korektiv partitokraciji) – nasprotno – naj se organizirajo in izrazijo interesi hendikepiranih, naravovarstvenikov, ostarelih, lezbijk, travokadilcev, deložiranih, ogoljufanih,

razlaščenih in olastninjenih razlaščevalcev, zapornikov, žrtev psihiatričnega zdravljenja in drugih. Kar državljanska gibanja devetdesetih nimajo, za razliko od družbenih gibanj osemdesetih, je imaginarij epskega spopada dobrega in zlega, kjer mora nujno eno premagati drugo. Državljska gibanja realizirajo inkluzivno državo.

Od tod nam je jasnejša zgoraj omenjena nostalgija. Ne gre za nostalgijo po družbeni in politični artikulaciji: teh ni nič manj kot v osemdesetih, še več, mislim, da jih je več in da so konkretnije artikulirane. Gre za nostalgijo po teoretskem oz. ideološkem aparatu osemdesetih, ki je spremljal in definiral civilno družbo osemdesetih. Tedanji čas je še omogočal emfatične kategorije, dihotomne predstave, polarizirajoče termine, velike pripovedi, ki so zamenjale revolucionarno retoriko s konca šestdesetih, formalno-strukturno pa se niso odrekle epske razsežnosti. Delavski razred oz. proletariat sta zapustila prizorišče zgodovine, ne pa tudi revolucija. O konzervativizmu kot revoluciji je poslej lahko govoril tudi Reagan in povsem običajna je oznaka tranzicije na prelomu devetdesetih kot revolucije, čeprav je praviloma obubožala večino prebivalstva, zamenjala elite, zanelila nekaj lokalnih vojn in kot največjo pridobitev prinesla vojaško razbremenitev Zahoda. Razumeti družbeno skozi razklanost civilne družbe in (partijske) države je enostavno in lagodno. To razumevanje je zadelo nek izsek osemdesetih, ki je minil in je zdaj na razpolago spominu, ker je za sedanje razmere povsem neuporabno. Razumevanje kompleksnosti devetdesetih onkraj dualističnih opredelitev zahteva predvsem drugačno razumevanje političnega in države. Civilno ne naskakuje države kot nekaj Drugega, temveč se mora biti sposobno artikulirati kot državljansko. Politika je modus oblikovanja inkluzivne države s strani heterogenih družbenih akterjev. Država ni "ablast onih zgoraj", temveč kompleksen instrumentarij, ki mi je načeloma na voljo. Tu pa slovenska realnost stvari zakomplicira.

Tisti, ki so iz civilnodružbeništvu prebegli v politiko, so praviloma ohranili civilnodružbeniški imaginarij političnega kot tujosti družbe Nostalgija – le da so zamenjali strani. Svoje vloge ne razumejo kot receptorje političnega, ampak kot varnostnike, ki odvrčajo vstop "civilnega" v državo. Tako je v velikem delu servisna vloga države povsem blokirana z balkanoidnimi manirami: namesto, da bi se pogodbeno utrjevale vzajemne odgovornosti pri financiranju različnih državljanskih potreb, interesov in pobud, imamo enosmerno proračunsko podpiranje klientel brez jasnih kriterijev. Administracija zato ni nevtralni servis, temveč je vezana na klane tako, da vsaka zamenjava ministra zahteva še nove "zveste" uradnike, ki jih je vedno več.

Nek civilnodružbeni in teoretski junak osemdesetih je dosegel, da so na nekem ministrstvu prepolovili dotacije za Časopis. Ne glede na kakršne koli kriterije, kot je to kakovost, odzivnost, obseg itd. preprosto ne sodimo v klan. Zato bom v znak želje po dobrih odnosih s tem klanom tvegal izjavo: Lacan je imel pojma o matematiki!

KONOTACIJE GLASBE



Uvertura

Zbir tekstov, ki jih objavljamo v tem tematskem bloku, lahko jemljete kot nekaj neobveznih refleksij na temo o glasbi in njenih širokih družbenih implikacijah. To je ena možnost. Druga možnost pa je, da to pisanje mladih in v glavnem še neuveljavljenih avtorjev vidite kot poskus razširitve polja družbenih pojavov, ki naj ga sodobno družboslovje tematizira. Popularna glasba kot eden najpomembnejših segmentov popularne kulture v tej optiki ni le legitimen predmet preučevanja, ampak tudi vse bolj bistven. Kajti: popularna kultura s svojimi različnimi pomeni zavzema iz dneva v dan pomembnejše mesto v naših življenjih in njeni simboli vse bolj določajo parametre našega mišljenja, vse do točke, ko se zdi, da bo svet hollywoodskih junakov in popularnoglasbenih zvezd postal naš edini svet. Družboslovci smo se znašli v položaju, ko moramo pričeti, če nočemo, da nas tovrstni premiki zasačijo brez teoretskih hlač, intenzivno razmišljati tudi o teh fenomenih.

Pri tem se moramo odpovedati elitističnim predsodkom in nostalgичnim eskapizmu. Popularna kultura je izziv, ki je tukaj in zdaj, resničen in pereč, izziv, s katerim se moramo spoprijeti, če se hočemo sploh še kdaj znajti v tej zmešnjavi znakov, ki se ji reče sedanjost. Kdo je Michael Jackson, kaj pomeni Silvester Stalone, koga preganja Bruce Wills in komu kažejo svoje očarljive noge brhke ameriške lepotice na platnih? Popularna kultura je tudi dosti več kot le ameriški imperializem ali pa zavajanje naivnih množic, je polje bojov med družbenimi skupinami, med posamezniki, med dobrimi in slabimi fanti, med pokvarjenci in pritlehneži, med uzurpatorji in poštenjaki. Toda kdo je kdo v teh kompleksnih zgodbah? Če hočemo dobiti odgovor na to vprašanje, nam ne preostane drugega, kot da se spoprimemo s fenomenom popularne kulture.

Pri tem je važno nekaj. Popularna kultura ni legitimen predmet preučevanja zgolj zaradi tega, ker je to pač del naše realnosti, ki ga enostavno ne moremo več spregledovati. Njen pomen je tudi drugje, namreč v dejstvu, da je bilo to področje (pre)dolgo v družboslovju zapostavljeno kot nevredno resne analize (v nasprotju z večnimi stvaritvami klasične, visoke umetnosti). Pri tem niso sporne samo tiste implikacije takšne pristranskosti, ki bi jih lahko izvedli iz tez Pierra Bourdieuja, namreč da je elitnost visoke kulture predvsem funkcija utrjevanja superiornih družbenih pozicij določene skupine ali razreda, ampak tudi sama "elitnost" teh del. Kot poskušam pokazati na primeru klasične glasbe v tekstu, ki je objavljen v tej številki Časopisa za kritiko znanosti, je ezoteričnost klasičnih del zgolj zgodovinski konstrukt neke dobe (v glasbi od romantike naprej) in ne neka notranja vsebina dela kot takega.

In še nekaj lahko omenimo v tem kontekstu. Če je popularna kultura preteklosti (t.i. "ljudska kultura") danes deležna izredne pozornosti kot neprecenljiva vrednost, avtentičen dokument preteklosti, to za popularno kulturo časa, v katerem živimo, ne velja. Ali so na primer lokalne rockovske skupine v sedanjosti manj avtentične od ljudskih godcev v preteklosti, ali podobno, so grafiti manj zanimivi od poslikav pohištva, narodne noše od pestrih imidžev današnje mladine? Ne vem, čemu pripisati takšno pristranskost. Svoje čase je veljala ljudska kultura za prav tako manjvredno nasproti visoki umetnosti, kot danes to velja za popularno kulturo.

S tem pa seveda ne želim reči, da do današnjega dne ni bilo pri nas ali v svetu še napisanega nič tehtnega o popularni kulturi. Nasprotno, zdi se, da živimo sredi invazije do nedavna pozabljenih in drugačnih, ki naravnost iz ulic vdirajo na univerze, v časopise, revije, knjige... Teh nekaj prispevkov, ki jih tu objavljamo, lahko torej razumemo kot del te invazije. Pri tem se omejujemo na področje glasbe, kajti vse nekje od šestdesetih let naprej, ko je mladina pričela množično opuščati pisani govor, politiko in knjige kot medije, v katerih bi se lahko ustrezno izražala, in jih je pričela v precejšnji meri nadomeščati z glasbo in plesom, torej z dvema, zaradi topline in čutnosti mladim bližjima medijema, igra glasba izredno pomembno vlogo v vsakdanjem življenju, in to na vseh ravneh, od njenega resnega in zbranega poslušanja do tega, da je kulisa pri vsakodnevnih opravilih. Popularna glasba je za družboslovce pomemben predmet analize predvsem zaradi tega, ker njen pomen ni, prav tako kot pri drugih umetniških formah, zgolj v "sevanju" resničnosti okoli nje, ampak tudi v tem, da sama hkrati aktivno sooblikuje to resničnost.

Sicer pa na svežino objavljenega gradiva ne nakazuje zgolj njegova vsebina, ampak tudi že omenjena (khm, relativna) mladost avtorjev. Davek, ki ga tej starostni omejitvi plačujemo, je razumljiva odsotnost globin teoretskih uvidov, vsaj na trenutke, toda za ta zastavek iztržimo toliko pristnosti in neposrednosti, da svojih občasnih zaletavosti ne moremo obžalovati. Bralec bo sicer presodil sam, toda skorajda prepričan sem, da se bo strinjal z ugotovitvijo, da svežina objavljenih tekstov ne prinaša zgolj zanimivega branja, ampak tudi branje, ki daje veliko novih in uporabnih informacij.

Peter Stankovič

Vase ukrivljena doba konca zgodovine in njeni zvočni iztrebki: meditacije o glasbi danes.¹

V obdobju ob koncu stoletja (in tisočletja), ko nas srhljive teze o koncu zgodovine dobesedno spravljajo ob pamet, je videti, kot da se glavnina glasbene produkcije nekako nojevsko zapira pred resničnostjo ali pa se v hlastajočem vračanju h koreninam zažira v lastni rep. Tudi obeti za bodočnost ne kažejo spodbudne slike: kvečjemu samoreprodukcijo večnega vračanja istega uslišanega klica *thymosa*. Biti obsojen na konec zgodovine je isto kot biti obsojen na molk, temo in tišino.

Naj začnem z izpraznjeno frazo: glasba govori sama zase. Toda kaj govori in kako? Če sploh govori, kako se umešča v vsakdanji življenjski položaj čutečega in z jezikovno oblikovanim komunikacijskim sistemom obdarjenega razumnega bitja? Ali je povezava glasbe z družbenim (vpo)klicom v splošnem le čudežna arbitrarna igra usode in nobena notranje nujna značilnost samega glasbenega bistva ter njene vsakokratne uformljene bitnosti? Zmeda bi lahko bila popolna, če nam nekateri dejanski dometi glasbe ne bi od časa do časa povsem jasno osvetlili njenega položaja ali če si v posameznih obdobjih ne bi zastavljali vprašanj, na katera ne znamo odgovoriti.

Vsako zgodovinsko obdobje ima svojo veliko zgodbo. Pravzaprav dve: mračno in svetlo. Tudi naše stoletje ima dve takšni zgodbi: holokavst in vesolje. Prva je do konca izpeljana tesnoba, druga pa je napovedala – za zdaj zadnji – obrat evolucijske spirale, ki na podlagi hrepenenja prinaša upanje. Toda zadnji nauk obdobja ob koncu stoletja pravi, da ni več velikih zgodb.

¹ V besedilu so uporabljeni nekateri odlomki iz predstavitev, komentarjev in ocen plošč v oddajah *Tolpa bumov in Razširjamo obzorja na Radiu Študent v letih 1995 in 1996*.

Diskografija:
Islamic Ritual from the Province of Kosovo. Zikr of the Rufa'i Brotherhood. UNESCO Anthology of Traditional Musics 1974/1994. D 8055.
David Bowie: 1. Outside.
David Byrne: David Byrne. Eugene Chadbourne in Jimmy Carl Black: The Jack and Jim Show – Locked in a Dutch Coffeshop.
Vladimir Clastrier: Heresie. Ice: Under the Skin.
Boris Kovač: Play on String. Music for the Last Dinner. Performed by Enzo Fabiani Quartet.
Otto Lechner: Accordeonata.
Sainkho Namtchylak in Ned Rothenberg: Amulet.

Bob Ostertag: *Say no More.*
 Giacinto Scelsi in Joelle
 Leandre: *Okanagon.*
 Elliott Sharp: *Beneath the
 Valley of the Ultra-Yahoos.*
 Sun Ra and the Year 2000
 Myth Science Arkestra: *Live
 at the Hackney Empire.*
 Towering Inferno: *Kaddish.*
 W.O.O.: *Wootopia – Live
 from Europe.*
 John Zorn in Fred Frith:
The Art of Memory.

² Ne smemo pozabiti, da
 teoretiki rocka še zmeraj –
 četudi ne več tako naivno
 in enoznačno kot nekoč –
 razpravljajo o njegovih
 političnih (družbenih)
 razsežnostih (prim.
 Bennett et al. 1993).

Govor o koncu zgodovine (prim. Vattimo 1988: 72; Fukuyama 1992) – v času neznosno lepljivega objema svobodnega podjetništva ter deklarativnega blebetanja o človekovih pravicah po zahodnoevropski meri – je evfemizem za dobo prikritega somraka uma. Le tisti, ki jih je idiotizem uveljavljanja prefriganih postmodernih diktatur, odetih v perje nacionalnega gospostva ali univerzalne/globalne ekonomske sebičnosti, oropal elementarne samobitnosti, vedo, kaj v resnici pomenijo floskule o “evropskem združevanju”, “preseganju meja”, “kozmpolitstvu” in “pluralizmu”.

V obdobju moderne se je zgodovina vrtela okoli družbenih protislovij v temeljni družbeni gradnji, v postmoderni dobi pa so se napetosti v glavnem prenesle tudi v nadgradnjo. V ospredju sodobnih družbenih gibanj lahko detektiramo “kalejdoskopske aleatorične konstelacije, prizmatične interakcije, perspektivno relativizacijo”, ogledalna nasprotja, fragmentarnost, heteroklitnost, polivalentnost, anomijo, decentralizacijo, regionalizacijo, mnogoterost in razsutost (Raulet 1988: 67). Heglovski (zahodni) zgodovinski um se je v zadnjem obdobju – v skladu z Marxovo klasično hudomušno pripombo – iz hiberniranega stanja po letu 1945, torej po holokavstu kot uresničitvi evropske tragedije, vrnil na sceno v obliki farse. Pritlikave vesternizirane demokracije na Vzhodu so jasen pokazatelj krmežljivosti tega univerzalnega uma, ki lomasti po tem planetu sem in tja ter brez izjem poskuša vehementno spodkopati ali vsaj ignorirati vsako pravo drugačnost. Torej tisto drugačnost, ki ji zahodni napuh, če ji ne more in ne zna sešiti obleke po svoji meri, raje z vso močjo zategne kravato okoli vratu. Farsična cirkusantnost različnih novepečenih melonastih velikih vodij na Vzhodu pač ne more prikriti dejstva, da je duh Zahoda v svojem bistvu še zmeraj tragičen. Romunija, Gruzija, Armenija, bivša Jugoslavija in Albanija pač niso farsične epizode. In tudi če so se druge vzhodnoevropske dežele izvile iz realsocialističnega gospostva brez krvavih orgij, so na koncu vseeno potonile v živem blatu predstav o idealnem svetu in življenju na Zahodu. Kljub neizpodbitnemu dejstvu, da je popularna glasba realsocializmu izbila bistveno več zob od še tako razvpitih disidentov, ni našla nobenega orožja proti tržnemu opustošenju lokalne popularnoglasbene ustvarjalnosti v svetu izza korodirane železne zavese. Multinacionalke so kot krokarji prekrile medijske pokrajine Vzhodne Evrope.

Temeljno vprašanje je, zakaj se je glasba v devetdesetih letih – v prvi vrsti prej “subverzivnih” delih popularne glasbe² – tako neznosno oddaljila od aktualnih družbenih dogajanj. Prav nobeno naključje ni, da se tudi v združeni Evropi ponovno rojevajo pankrti fašizmov najrazličnejših vrst, istočasno pa največji del glasbene produkcije sledi idealističnemu duhu časa. Ta liberalno hedonistični in naivni oziroma prevarantski kozmopolitski pogled v brezno konca

Foto Rajko Mursič



zgodovine je glasbi odvzel večino njene notranje moči. Ne verjamem sicer, da glasba neposredno anticipira dogodke v družbi, toda če se ozrem po trenutnih dogajanjih v najširšem razponu glasbene produkcije, lahko vidim le nekatere emancipatorične glasbene osamelce v deželah tretjega sveta, skorajda vse drugo pa se skriva za španskimi stenami prežvečenih zvočnih "diskurzov". A v najgloblji krizi se je znašla sodobna t. i. resna glasba.

Po Schönbergovi revoluciji in prvih futurističnih manifestih je že na začetku stoletja postalo jasno, da je temeljni pogoj uspeha v dvajsetem stoletju radikalna inovativnost in rušenje imaginarno postavljenih dotlejšnjih meja. Malodane vsak pomembnejši skladatelj je poskušal na novo opredeliti polje zvočno možnega. Nekateri so postali velike zvezde, brez katerih ni mogel shajati noben festival sodobne glasbe, čeprav njihova glasba nikoli ni mogla pritegniti množic. Celo poslušalstvo, ki je obiskovalo te festivale, ni zlahka prebavljalo glasbene radikalnosti kakšnega Caga, Stockhausna ali zgodnjega Pendereckega in uživalo v ponujeni novi zvočnosti. Bilo pa je tudi nekaj skladateljev, ki se niso povsem oddaljili od utečenih poti ali pa so se zgledovali po preteklosti, naprimer Stravinski, Hindemith ali Šoštakovič. Bilo je tudi nekaj neuklonljivih sanjačev, kot na primer Messiaen in Orff, bilo pa je tudi nekaj povsem prezrtih inovatorjev, predvsem na Vzhodu, na primer Gubajdulina in Ustvolskaja. Razvoj, skratka, ni (nikoli) tekel po enem samem tiru in v eno samo smer.

Toda revolucionarnost cagevsko-feyerabendovske sintagme “vse je mogoče” oz. “vse gre” (prim. Cage 1970; Feyerabend 1987) se je počasi sprevrgla v reakcionarnost Fukuyamove sintagme o “koncu zgodovine”. In v slepi ulici konca zgodovine pravzaprav posamezniku ne preostane kaj dosti drugega kot večno vračanje k hedonizmu, neznosno površno vrtenje v krogih vsakdanje kulture življenja, ali blodnje introspektivnih new age meditacij ter srhljiva fascinacija nad ponovno oživiljenim zanimanjem za ujetost v spone nezavednega. Obdobje odprtih projektnih možnosti se je skozi počasen, mestoma komaj opazen proces sprevrglo v blodnje po borghesovskih in kafkovskih labirintih človeške notranjosti. Na koncu je fiksacijska zazrtost v lastno podobo prekletega japija zakoličila konec kozmične poti šestdesetih. Glasbeni izzivi, ki najprej odpirajo vrata novim in drugačnim izkustvom zvočno možnega, se na koncu vedno znova razvijejo v stranske veje. Deblo pa – iz konglomerata nerazvitih nastavkov tradicije – zmeraj raste po svoje. Ob prevladi zahodnega ethosa, ki ga zaznamuje mehanizem preračunavanja največje koristi ob najmanjših stroških, je bilo pričakovati razočaranje ob spoznanju, da se še-ne-bivajoče, ki naj bi ga razkrivala glasba (prim. Bloch 1982), hipoma spreminja v nikoli-več-bivajoče, ki ga zakrivajo tisti, ki imajo moč. Družbeno moč pa imajo tisti, ki v umetnosti nikoli ničesar ne razumejo.

Pesimisti so predvsem kulturni elitisti, ki vidijo v umetnosti in kulturi nekaj vzvišenega, nekakšne stopnice k nebesom. Živijo v zlagani iluziji kantovskega zvišenega, ki v resnici ne zadeva estetike, temveč etiko (prim. Kant 1973). Resnična etična drža pa je seveda najbolj neznosna in srhljiva izbira izmed vseh (prim. Badiou 1996). Ne le zaradi neznosne kače v goltancu, temveč zaradi tržnega diktata edinega in njegove lastnine.

Glasba v obdobju “virtualne ritualnosti”

Vsa umetnost naj bi izhajala iz ritualnih dejavnosti. Po tisočletnem parazitiranju ob ritualu – tako nas učijo evolucionistične estetike – naj bi se umetnosti počasi ločevale od ritualov, tako da so na koncu, v obdobju neskončne reproduktibilnosti umetnostnih proizvodov (prim. Benjamin 1986), postale na eni strani gibalo produciranja množic, na drugi pa so izgubile avro in naposled postale profani uporabni “predmeti”, zaradi česar je umetnost ponovno postala integralni del vsakdanjega življenja.

Kaj pravzaprav pomeni, ko umetnosti v izhodišču umeščamo v okrilje rituala? Verjetno to, da so proto-umetnosti med bistvenimi dejavniki pri utemeljevanju verovanja, torej pri izgradnji družbene resničnosti na podlagi neposrednega participativnega izkustva

posameznikov. Vsaka skupnost temelji na ritualu, bodisi sakralnem bodisi profanem oz. sekularnem (o slednjem prim. Moore in Myerhoff 1977). Vzpostavlja, potrjuje, vzdržuje in ohranja se na podlagi zapovedanega ali improviziranega dogajanja, ki se ga mora posameznik fizično udeleževati, da se skozi skupne ritual(izira)ne izkušnje "sinhronizira" z drugimi.

Podstava vsake idejne mreže in drugih vezi, ki držijo skupaj posamezne skupnosti, se skriva v subtilnih in transparentnih tehnikah obvladovanja teles. Na ta način se vzpostavljajo temeljne družbene koordinate skupnega časa in prostora v najelementarnejšem pomenu besede. Šele potem so na vrsti ideje. Pri vsaki religiji ali verovanjskem sistemu je mogoče ločiti med profano, vsakdanjo ritualno prakso in globljimi transcendentnimi praksami, ki učinkujejo z doseganjem nevsakdanjih stanj zavesti. Tistim praksam, ki presegajo običajne ritualne religiozne dejavnosti, v splošnem pravimo mistične. V ospredju je stik posameznika s transcendentnim, absolutnim. Takšne so šamanske prakse, takšne so najrazličnejše ekstatične prakse, sem sodijo tudi meditacijske in molitvene prakse ter druga radikalna obredja.

Nečesa pri teh praksah ni mogoče spregledati: njihove zvočne komponente, vdora realnega glasu v simbolni svet z vso radikalnostjo neznosnega prešitja zeva med vsakdanjim in transcendentnim. Gre za ustavitev toka vsakdanje zavesti. Sledijo neubesedljiva mistična doživetja, v katerih ljudje niso več govorila, potopljena v simbolne diskurzivne mreže, temveč strahotno občutljiva perceptivna bitja, ki se stapljajo z absolutom, v kakršnikoli obliki ga pač doživljajo. Zvok je medij, ki skozi molitev, meditacijo ali ekstatično ritualno petje in ples odpira vrata t. i. nadčutnim doživetjem. Zvok, tudi notranji zvok neme besede, odpira singularne točke človeškega univerzuma. Mentalne črne luknje. Izhodišče prehodov iz vsakdanjega sveta v ekstatična stanja je v najbolj temeljni točki življenja: v dihanju.

Zato je zvočna komponenta vsakega rituala skrajno vznemirljiva. Repetitivno petje, na primer muslimanskih sufijev, nas brez zadržkov potegne v svoj ekstatični vrtinec. V svojevrstno blaznost. A ob vsej fascinaciji z zvokom ostajamo na tej strani zeva. Le neskončno privlači in fascinira nas. Besede postanejo odveč. Družbeni učinki pobegnejo v neskončnost. Propozicijska moč besede postane odveč, ostane le njena absolutna, čista ilokucijska moč. Vsaka repeticija je nekakšna neskončna sodba zvoka. Radikalna drugost nastaja tam, kjer se zrno glasu s propozicijsko močjo besedila sreča z instrumentalnim nabojem muziciranja in njegovo neubranljivo ilokucijsko močjo. Rezultanta te drugosti pa v okviru vzpostavljene nove (ali ohranjene obstoječe) družbene resničnosti – za nazaj – proizvede konformistično držo.

Kljub vsemu imamo v sodobnem svetu, v katerem je velik del

³ Scott Lash analizira Foucaultovo pozicijo, na katero se v marsičem navezujejo teoretiki postmoderne, s povsem nasprotnih izhodišč. Foucault je – podobno kot prej Nietzsche – v prostorskem modelu umestil diskurz v dialektiko Istega in Drugega: "Prostor Istega označuje svetloba, saj je to prostor diskurza. Prvine, ki označujejo prostor Drugega – po Foucaultu kraljestvo teme – so tiste, ki jih diskurz (in Isto) izključujeta; to so podobe norosti, spolnosti, želje in smrti" (Lash 1993: 88).

vsakdanjega izkustva pravzaprav posredovan skozi medije, bistveno novo situacijo. Ljudje seveda niti na lokalnih ravneh ne participirajo več neposredno v takšnem ali drugačnem obredju. To pa nikakor ne pomeni, da nimajo skupne izkušnje. V medijsko posredovanem svetu se ustvarjajo virtualne, imaginarne skupnosti na podlagi hkratnosti percipiranja posredovanih sporočil (to je značilno za elektronske medije, do določene mere pa tudi za tiskane). Tovrstno subtilno participacijo pri spremljanju javnih dogodkov "doma", v lastem intimnem gnezdu, bi lahko imenovali "virtualni ritual". Ni poslušanja ali gledanja neke oddaje brez participacije, brez prostovoljne privolitve telesa v pasivno držo, ki omogoča spremljanje določenega družbenega dejanja, s tem pa pravzaprav sodelujemo v ritualu, katerega skupni učinek je ustvarjanje skupnega družbenega prostora in določene pla(s)ti družbene resničnosti.

To pa seveda ne pomeni, da mediji producirajo zgolj amorfne "množice" in uniformno družbo, kot so zlovesče napovedovali zgodnji teoretiki oz. kritiki množične kulture (Adorno, Horkheimer, Marcuse in drugi). Nasprotno. Sodobna družbena stratifikacija ne temelji več na enem samem principu, čeprav je razporeditev materialnega bogastva še zmeraj med najpomembnejšimi, temveč se v družbi, ki jo sodoločajo množični mediji, družbene plasti formirajo tudi okoli novih koordinat, ki so deloma naključne, deloma ne. Poslušalci/gledalci namreč s svojo participacijo pri določenih javnih dogodkih prečijo nekdanje meje družbenih delitev. S svojimi "virtualnimi rituali" sprejemanja ali, bolj točno rečeno, z "odsotno prisotnostjo" generirajo platenje sodobne družbe z nanašanjem posameznih pla(s)ti avtoidentifikacije. S soudeležbo v "virtualnih ritualih" brazdajo identifikacijska polja na podlagi relativno arbitrarnega načina izbire skupne izkušnje z drugimi anonimnimi "sodsotno prisotnimi" posamezniki in skupinami. Stvari se v dejanskem življenju zapletejo, saj še tako subtilne določitve "skupnih imenovalcev" težko sledijo dejanski "kaotičnosti" tovrstnih povezav. Nekoč dominantne družbene povezave in antagonizmi na videz izginjajo (in še naprej dvigujejo tektonsko napetost v nezaznavnih globinah nekoč bazičnega družbenega ustroja) ali pa se – manifestativno – regenerirajo na najbolj občutljivih nevralskih identifikacijskih točkah, kot je na primer "nacionalna sinhronizacija".

Pri premisleku okoliščin sodobnega časa se ne smemo prepustiti prevari "prednjega plana" pojavov. Vid je za zdaj zmagal nad sluhom (oba pa krepko presegata nekoč prevladujoče situacijsko doživljanje), to je danes že povsem jasno. Četudi je ob površnem opazovanju sodobnih dogajanj videti drugače, je za razliko od destruktivne dionizične moderne postmoderna – kolikor je odsev premoči vizualnih medijev nad avditivnimi – nedvomno apolinična.³ Srhljive konsekvence "zrna glasu" na

nemškem radiu v tridesetih letih so zamenjale subtilne podobe blaginje povojnih gibljivih slik na daljavo. Šele sinergetični učinki televizije so (ob prostovoljni prisili k sedenju pred njo) razprli prostor na meji dionizičnega in apoliničnega. Po Lashu pa Foucault govori o "gubi", v kateri se konstituira postmoderna. Gre za navpični prostor na meji, kjer svetloba sreča temo, prostor, ki je odprl to mejo. "To je prostor nediskurzivne 'literature', kjer jezik postane neprosojen, 'ontološko težak'" (Lash 1993: 88).

Če je glasba po svoji naravi nediskurzivna dejavnost, o kateri govor tudi kaj prida ne more povedati (prim. Muršič 1993a; Blacking 1995), bi potemtakem morda pričakovali, da bo glasba v postmoderni dobi ponovno v ospredju. Pa ni. V ospredju je podoba, vizualna sporočilnost, ojačana s slogani. V osemdesetih letih je prišlo do prevlade vidnega nad sliš(a)nim celo v sami (popularni) glasbi (s tem se je popularna glasba približala izvornemu pomenu starogrške musik, ter njenemu novoveškemu ponaredku, operi). V produkciji svetovne popularne glasbe zvok sam po sebi – torej čista glasba – večinoma nima več neposredne učinkovalne funkcije, ampak učinkuje slika; občinstvo percipira spote, torej v prvi vrsti slike.⁴

Toda, kot poudarja Elliott Sharp na ovitku plošče *Beneath the Valley of the Ultra-Yahoos*, vsiljeno mišljenje v podobah – torej

⁴ Na drugi strani pa se ritualna participativnost – z ohranjanjem občutenja skupnosti v plemenskem smislu – nadaljuje na rejvih. In ni naključje, da mladi rejvajo (kako blizu je star narečni izraz "rajati"!) na – večinoma – instrumentalno elektronsko plesno glasbo.



Foto Rajko Muršič

stereotipno – vse bolj sesuva avtonomijo mišljenja. Stereotipnosti pa mladeži ne vceplja samo industrija, vezana na množične medije, ampak tudi klasični ideološki aparati, če uporabim to izlizano althusserjevsko frazo. Televizijski pridigarji pač niso samo nočna mora, so kruta resničnost.

Izgradnja večplastne identifikacijske mreže skozi množično kulturo

Clement Greenberg je že pred časom zapisal znamenito misel, da se je umetnost v tem stoletju razcepila na avantgardo in kič (Greenberg 1965). Od takrat pa se je – ne le v umetnosti – marsikaj postavilo na glavo. Bolj ko se približujemo koncu stoletja, bolj jasno postaja, da je radikalno gledanje na umetnost tega stoletja le še eden od zadnjih preostankov elitistične miselnosti evropskega egocentričnega duha z zelo jasno izpostavljeno socialno konotacijo. Čeprav so se razlike med bogatimi in revnimi po splošni ofenzivi brezobzirnega tržnega liberalizma kvečjemu povečale, se visoka kultura, ki je bila nekoč kultura najvišjih slojev, umika pred množično kulturo, ta pa nikakor ni kultura najširših (proletarskih) slojev, kot so si jo predstavljali v Brechtovih in Eislerjevih časih.

Množična kultura je prelomila s starimi časi vsaj v preseganju družbenih pregrad pri ustvarjanju in potrošnji kulturnih dobrin. Ta prelom zaznamuje drugo polovico tega stoletja, v katerem je postala aktivna potrošnja kulturnih dobrin farsična uresničitev projektov najrazličnejših avantgard, ki so brisale meje med umetniškimi deli in vsakdanjim ter celo golim življenjem. Danes so v igri zgodbe prepletov različnih vizij, izkušenj, tradicij in prelomov. Zgodbe z robov, s presečiščnih vozlišč informacijskih vrtincev, zgodbe, v katerih ni več mogoče ločevati med kičem in umetnostjo. Neskončno razvejana izkušnja množične kulture je dokončno zavrgla stara merila. Ni se več mogoče skrivati pred spoznanjem, da je umetnost postala del našega vsakdanjega življenja, da sakralno čaščenje nedotakljivih podob nima nobenega smisla več, temveč je, nasprotno, edina podoba, ki nas še vznemirja, neupodobljiva izkušnja resničnega telesa, vpetega v neskončnorazsežne lovke realnega. Demokratizacija sodobne množične kulture je pogoj ohranjanja kolikor toliko znosnega sistema ureditve sodobnega sveta. Zato je zlitje kiča in umetnosti njegovo prekletstvo in odrešitev. Torej: niti kič niti avantgarda, temveč radikalno demokratična dostopnost raznolike ustvarjalnosti, odeta v podobo (četudi simulakra), ki smo jo zmožni ponotranjiti danes, tukaj in zdaj. Množična kultura – s popularno glasbo kot njenim delom – je edino polje sodobne ustvarjalnosti, v katerem je mogoče govoriti o avtentičnem

sodobnem izkustvu. V svetu, v katerem je pristna le še nedotaknjena embalaža, je polje ustvarjalne svobode prav tam, kjer je ozkogledi esteti ne bi nikoli iskali: v kiču. Tudi zato je popularno glasbo – prav vse njene izrastke – treba jemati resno.

Ni nujno, da bi tradicija po svojem bistvu morala hromiti inovacijo. In prav tako ni nujno, da bi inovacije uničevale tradicijo. Živa ali oživljena tradicija pogosto bogati inovativnost, inovacije pa sprožajo adaptivne potenciale tradicij. Črpanje iz tistih glasbenih izkušenj iz preteklosti, ki so (zmeraj znova) radikalno rušile obstoječa estetska in siceršnja dominantna družbena merila in razmerja, bi še kako moralo poseči v sodobno zmedo, v kateri ni jasno, niti kaj je levo in kaj desno, niti kaj je konservativno in kaj napredno. Smer dominantnega zgodovinskega toka se še ni pokazala, igla na kompasu pa se vrti v vse smeri. Pri tem nam ne more kaj prida pomagati niti klasična analiza materialnih temeljev glasbene produkcije.

Tri glasbila so zaznamovala glasbo tega stoletja: saksofon, komplet bobnov in kitara, četrto (računalnik) pa zaznamuje glasbo na prelomu stoletja. Največji pretres je nedvomno prinesla električna kitara, v kateri se očitno skriva ojačani hudič. Glasbila s strunami so skozi zgodovino pogosto spremljala pesnike/pevce, ki so po eni strani vzpostavljali, potrjevali in ohranjali skupno mitično podlago skupnosti, na drugi strani pa so ti pesniki/pevci s svojim "nomadstvom" širili horizonte lokalnih skupnosti in skrbeli za stalni stik z neoprijemljivim, onkrajnim, transcendentnim.⁵ Orfej je s svojo liro prevzel celo vladarja podzemlja, godec je podobno reševal duše iz pekla tudi v naši pesemski tradiciji (prim. Muršič 1993b). V zgodovini jazza in rocka je nemalo velikih glasbenikov, ki so znali do skrajnosti izkoristiti vse možnosti svojega glasbila, zato se pojavlja večno vprašanje, ali je vse, kar je bilo mogoče, že za nami ali pa je vendarle mogoče napraviti še kaj novega, izvirnega.

V sodobni popularni glasbi je pravzaprav zelo malo glasbenikov, ki znajo iz razpoložljivih tehničnih sredstev, predvsem digitalnih, iztisniti kaj več od tega, kar ponujajo zvočni vzorci tovarniško naštancanih glasbil. Pravilo pri razvoju glasbenih slogov je, da se skupaj s tehničnim razvojem izdelovanja glasbil razvija, strukturira in postaja kompleksnejša tudi glasba, izvajana na njih. Toda videti je, kot da v popularni glasbi to pravilo ne bi veljalo. Od jazzovskih časov sem se pojavljajo nova, najprej električna, nato elektronska glasbila z vedno več zvočnimi možnostmi in vedno bolj zapletenim notranjim delovanjem, toda smeri in slogi, ki temeljijo na razvoju teh glasbil, postajajo v svoji temeljni obliki vse bolj preprosti. Že rock'n'roll je poenostavitev rhythm'n'bluesa, disco in techno sta poenostavitve soula, in tako naprej. Toda, ali morajo biti stvari res tako enoznačne? Seveda ne.

⁵ Prim. izčrpno predstavitev takšnega pevca s Pohorja, Jurija Vodovnika, in prikaz pesnikov-pevcev skozi zgodovino Evrope v: Cvetko 1988.

⁶ "Najneprijetnejši, najbolj plehki pojavi, deklasirani kot postmodernistični, so prav tisti, ki povečujejo kapitalizacijo /pred estetikom blaga/: dovolj gnjavaže, hočemo všečnost, vrnite nam melodijo, itd." (Čačinovič-Puhovski 1988: 157)

Glasbeni muzeji in ustvarjalne razpoke v večnem – tragičnem? – vračanju istega

Po razvpiti Adornovi tezi naj bi tonalna glasba po Schönbergovi revoluciji iz začetka stoletja ne bila več glasba, ki bi lahko ustrezno reprezentirala resnico svoje dobe, zato jo je načelno zavračal. V okviru tonalne glasbe je še posebej ostro in brezkompromisno zavračal popularno glasbo (prim. Adorno 1968; 1986). Toda razvoj glasbe v drugi polovici tega stoletja je Adornove teze povsem zaobšel. Dramatičen razkol med tonalno in atonalno glasbo, ki je determiniral Adornove poglede na glasbo v obdobju njegovega študija na Dunaju, je danes le še obrobno tehnično vprašanje pri skladanju posameznih (relativno zastarelih) del. Pota usode so nepredvidljiva in niti Adorno s svojo neverjetno lucidnostjo ter močjo apriornega dvojno negativnega argumenta nikakor ni mogel predvideti, da bo evolucija popularne glasbe vodila vse do nekaterih zvočnih ekstremov. Osebna izpovednost, ki sledi zelo dolgi tradiciji pevcev-pesnikov, je tisto, kar sodobno popularno glasbo postavlja na posebno mesto znotraj sodobnega kulturnega prostora. Nekoč so pevci-pesniki hodili od mesta do mesta, od vasi do vasi in prenašali svoja sporočila naokoli, danes je medij prenosa sporočila posnet zvok ali posnet zvok s sliko. Vloga pevcev-pesnikov pa je še zmeraj enaka: deloma zabavljaska, deloma lirično vznemirljiva, deloma sporočilna, v vsakem primeru pa globoto vpeta v vsakdanje življenje ljudi, ki sicer čutijo potrebo po izraznosti, ni jim pa dano, da bi jo zmogli artikulirati.

Navdihovanje v tradiciji ob prefinjenem občutku za ustvarjanje sodobne zvočnosti lahko obrodi z zelo privlačnimi sadeži. Toda visokoprodajni proizvodi etno popa le težko prikrivajo dejstvo, da je za pravi ustvarjalni pogum potrebno veliko več od bolj ali manj spretnih maškarade. Potreben je še heretični pogum, pogum, s katerim posamezniki in skupine svobodno izbirajo svojo duhovno pot. V svetu, ki postavlja v ospredje svobodno izbiro na še bolj svobodnem trgu, je vsaka zares svobodna herezija obsojena na molk. Molk, ekskomunikacija, zatiranje, izbrisovanje in uničevanje drugače mislečih in drugače verujočih je temeljni kamen evropskega modela hegemonije, tega dejstva ni mogoče izbrisati. Udarne horde hegemonije spreminjajo uniforme, njihovi cilji pa ostajajo enaki, čeprav se naivno prepričujemo, da je današnja doba pohladnovojne blaginje v resnici doba pluralnosti.⁶

Doba, v kateri se kulturni kapital izvenevropskih ljudstev in njihovih domačih glasbenih praks pretaplja v ekonomski kapital že tako bogatega Zahoda, pri čemer pa se zahodnjaki pokroviteljsko trkajo po prsih, češ kako tolerantni, odprti in svetovljanski so postali, je doba, v kateri je klasični imperialistični način izkoriščanja naravnih bogastev nezahodnega dela sveta



Foto Rajko Mursič

zamenjalo novo izkoriščanje intelektualnih in kulturnih bogastev ter potencialov tretjega (in "četrtega") sveta. In le tu in tam izkoriščevalci dobijo udarec nazaj. Ta udarec jih zmeraj zadene dobesedno v glavo, saj praviloma zadeva simbolno (če že ne imaginarno). Zato pravzaprav ne preseneča, da elite na Zahodu še danes ne morejo brez mentalnih krčev prebaviti "tribalnih" bobnov popularne glasbe.

Seveda pa se tudi različni novodobni romantiki, ki idealizirajo prvinskost, pristnost in naravnost ljudstev tretjega in četrtega sveta, ne zavedajo, da njihovo regresijo k naravi in človeški "avtentičnosti" v največji meri omogoča šele visoka razvita tehnologija. Konservativni novodobni romantiki, ki so sicer prepričani, da je tehnologija zlo, se ne branijo tistih njenih prvin, ki lajšajo vsakdanje svetobolje njihovih lepih duš, obenem pa bi radi videli, da "naravnih" ljudi ne bi premamili sadovi tehnološkega razvoja. Celotni, ki hodijo na rock koncerte, si raje predstavljajo napol golega avstralskega staroselca, ki trobi in mrmra v didgeridoo, kot pa staroselca, odetega v metalno ikonografijo s hrupno električno kitaro v rokah. Za nameček pa nas Steven Feld opozarja na višek postmoderne ironije, ki je v tem, da lahko "avtentično" glasbo skupaj z "avtentičnim" zvočnim okoljem, ki ga še ni okužila sodobna tehnologija, posnamemo, na primer v pragozdu Papue Nove Gvineje, le z vrhunskimi sodobnimi snemalnimi napravami (Keil in Feld 1994: 286) in zagrešimo klasičen greh "shizofonije".

Mrk še-ne-bivajočega v tu-bitu rapsodije ob koncu časa

Glasba je zmeraj funkcionalno vpeta v človeško življenje. V vse vidike našega življenja. Navidezno spontano cvetenje tisočerihih cvetov praviloma prikriva neko neznosno resnico totalitarnosti. Ta nauk poznamo iz Maove zgodbe. V trenutku, ko so padli totalitarni projekti izgradnje novega sveta, se je pod taktirko nad-(med)narodnega medijskega Moloha in v znamenju zakrinkanih projektov moderne razrasla totalitarna zapoved novega gospodarja čistega užitka ob zapiranju oči pred neprijetnimi posledicami zmage konservativnega liberalizma. Videz, da ni nobenega glasbenega elementa, ki bi lahko presegal ali, bolj učeno rečeno, transcendiral obstoječe stanje stvari, da so se vsi elementi izgrajevanja izzivalnih glasbenih svetov že povsem izčrpali in da nam v glasbi sedanjosti in prihodnosti ostane le še sestavljanje končnega števila znanih elementov v malodane neskončnih kombinacijah, ta videz hromi moč spopada kakršnegakoli humanizma z dehumaniziranimi elementi krasnega novega sveta. Povedano drugače: temeljni antagonizmi sodobnih

družbenih sistemov se že nekaj časa spopadajo na področju množičnih medijev in množične kulture kot take. Toda prav tisto, kar se nam kaže kot najbolj človeku prijazno in občečloveško sprejemljivo, torej temeljni kodi nadnacionalnih (*univerzalnih*) kulturnih podsistemov, spodjeda temelje posameznikovega mesta v svetu in duši vsako refleksijo neposredno človeškega, moralnega, ki je zmeraj strogo posamično in posebno. Vsak posameznik je vpet v zelo jasen in konkreten mikrosvet bivanja med svojimi. Kot posamezniki smo še zmeraj tudi pripadniki svojega rodu in značilno strukturiranega duhovnega in materialnega "etničnega" sveta. Tisto, kar je v našem življenju zadnje, torej abstraktna človečnost skozi kozmopolitske poenotujoče medijske kode, je v množični kulturi postavljeno na prvo mesto.

Izpraznjeni kodi, ki delujejo *univerzalno*, torej kodi emocionalnega doživljanja sveta, se prodajajo kot kodi, skupni vsem, ne glede na dejstvo, da so vsi temeljni kamni urejanja načina življenja v človeških skupnostih kulturno posredovani, torej v svojem neposrednem bistvu izrazito partikularni. Prav zato, ker lahko postanemo ljudje le skozi konkretno, življenjsko partikularno izkušnjo, ker smo, kar smo, samo skozi učlovečevalni proces posamičnih kulturnih kodov, ker se kot ljudje lahko prepoznamo samo na podlagi tistega, kar lahko vidimo svojega v drugih, je univerzalni abstraktni humanizem najbolj nevarno slepilo. Ker ne moremo uvideti posamičnih razlik med nami in ker smo venomer soočeni z nedoumljivim nasiljem v svetu, smo v resnici etično otopeli in nam v vsakdanjem življenju večinoma ni mar ne za pobite Žide v tretjem rajhu ne za žrtve kakršnekoli stigmatizacije tik pred našim nosom. Zato, ker je večina vsega tistega, kar nam prodaja *univerzalna/globalna* množična kultura, v svojem bistvu tako prekleto etično otopelo, nam izsesava partikularno človečnost. Zaradi neprestanega bombardiranja s praznino skozi raznolike vidike planetarne množične kulture, katere zlato tele je *univerzalna* humanost, ki se neprestano napihuje kot samoljubna žaba iz znane moralke in pušča vnevar konkretno trpljenje onkraj njenega dvorišča, se zdi povsem konkretna človečna angažiranost povsem odveč.

Univerzalni humanizem je hrana partikularnemu etničnemu sovraštvu. Zato je vsaka apropiacija popularnoglasbenih univerzalij na lokalnih ravneh v resnici dejanje odpora.

V dobi, v kateri je videti, da na obzorju ni nobenih sprememb več in da nas čaka le še večno zaklinjanje bogovom potrošnje in uspeha, je obujanje norih uporniških tradicij več kot potrebna grenka medicina. Desničarski gromovniki še zmeraj trosijo neslanosti in urejajo svet po svoji podobi. V obdobju konca zgodovine pač ostane le še spogledovanje s tisto zgodovino, ki ne prenese konca. Svetovni procesi uveljavljanja demokracije po

ameriškem ali zahodnoevropskem kopitu so kolosalni. A ne tako, da ne bi bilo mogoče videti zvijačnosti procesa vzpostavljanja novih hegemonij, v prvi vrsti varljivega videza tržne hegemonije, ki temelji na ponujanju določene stopnje zadovoljstva in prosperitete, da se lahko ohranjajo stoletna razmerja gospostva. Ali pa zvijačnosti postmoderne politike, pri kateri je vseeno, v katero smer se obračajo določene politične struje, samo da lahko participirajo na oblasti.

Ekskurz št. 1: Improvizirani ot(r)očki principa upanja

Glasba je, kot pronicljivo piše Jacques Attali, prerokba. Njeni slogi in ekonomska organizacija so pred preostankom družbe, kajti glasba odkriva – bolj kot to zmore materialna resničnost – celoten obseg možnega znotraj danega koda (Attali 1983: 33). Razkriva še-ne-bivajoče (Bloch 1982). Zato je “najmočnejša” v performativni kakofoniji neposrednega muziciranja.

Improvizacija. Čista igra brez pretvarjanja. Igra duha in igra senc. Igra po pravilih, ki se rojevajo z igro samo. Zato se nam zdi svobodna. A je tako prekleto naddeterminirana. Iz glasbene improvizacije, pa naj bo še tako radikalna, se zmeraj izmrcvari nekakšna prestabilirana harmonija. Pa naj zveni še tako neharmonsko. In ko se te enkrat dotakne, te nikoli več ne izpusti. A kako malo je glasbenikov, ki se ji znajo zares prepustiti! Iztrgati se sponam notiranega zvočnega betona in se spustiti v tisto neskončno brezno, ki ga je mašil Dioniz z ekstatično ritualnostjo (in v katerem je Tolstoj našel svoje vice, Nietzsche pa preizkusno polje soočanja z realnim)! Če kaj, potem je prav improvizacija najbolj dionizična v vsej in vsaki glasbi. In v vsakem obdobju privre na plano onkraj moči zapisa, ki fiksira zvočne predstave in jih v dokončnosti osiromaši za bistveno: za napetost ekstaze, izskočitve iz varne danosti v neznano brezno. In nazaj skozi ogledalo v sprevrnjen red stvari.

Tukaj nam spomin pač ne pomaga kaj prida. Ob dobri improvizaciji trčimo na njegov rob, saj si na videz raztrgane zgodbe – ta izraz je uporabljen zgolj metaforično – v spominu ne moremo rekonstruirati na enak način kot logično zastavljen melodičen komad. Nikakor! Možna zgodba se v improvizaciji razrase v neskončno razvejano strukturo poti in stranpoti, čas pa se ukrivlja vase, kot je le mogoče. A ni ves pomen dobre improvizacije le v nepredvidljivi hudomušnosti in v neskončnem igračkanju s toni in zveni. Ne, improvizacija zagradi glasbo prav pri korenu, pri njenih izvirih, nekje v mračnem pasu med bivanjem in postajanjem. Ali v razpoki med še-ne-bivajočim in ne-več-bivajočim, če parafraziram Ernsta Blocha. Kajti dobro

izpeljana improvizacija je predvsem dejanje udejanjanja utopične vizije prestabilirane harmonije tubiti. Takšna ni le tako imenovana svobodna improvizirana glasba, ampak vsaka glasba, ki izhaja iz določenega posebnega sloga ali koda, pa naj bo ljudska, popularna ali klasična. Je pač najbolj neposredno človeška. Ne le neponovljiva, temveč nezamenljiva.

To so brazde (*grooves*) odprtega zvočnega polja, ki ga performativno izpolnjuje vsak vdih in izdih glasbo ustvarjajočih. Neskončno reproduciranje vedno enakega v dominantni glasbeni produkciji nas uspešno varuje pred brezni še-ne-doživetega in nam zvočni svet zamejuje s premletimi podobami ohranjanja preteklega stanja. Prevladujoč konservativni duh okusa dobe nam pač zastira subverzivne in utopične razsežnosti glasbe.

Repetitivna kovnica "pravšnjosti"

S pogorišča modernističnega radikalizma, ki se je po slovesu od *tonusa finalisa* poslovil tudi od notnega črtovja in taktnic, se je ponovno dvignil Feniks ritualne elementarnosti glasbe: njeno veličanstvo repeticija. Repeticija, pulzija večne neudejanljive želje, označuje in opredeljuje tako staro ekstatično ritualno glasbo kot sodobno glasbo "virtualne ritualnosti", ki jo evroameriška hegemonija uporablja za krpanje svojih Potemkinovih vasi. Orodje oz. orožje tiranije pa je mogoče uporabiti tudi za osvobajanje izpod jarma te iste tiranije. Repetitivno pulziranje lahko vodi v najgloblje koticke introspektivnih soočanj z neskončnimi notranjimi svetovi, lahko postane podlaga za neznosno razblinjanje mita o

Foto Rajko Muršič



⁷ Podkulture, povezane z glasbo, so (bile) precej razširjene tudi v tradicionalnih, bodisi evropskih ali izven-evropskih družbah (prim. Merriam 1964: 143).

⁸ Pri tem se moramo zavedati, da – vsaj po Lyotardovem optimističnem sklepanju o koncu “velikih zgodb” (prim. Lyotard 1988a) – ni mogoče govoriti o slogu postmodernizma, temveč le o slogih (časovnega) obdobja postmoderne.

⁹ Ki, mimogrede povedano, žanjejo odobravanje predvsem med tistimi elitisti, ki nikoli niso mogli prebaviti “postanega toka” moderne, tako kot na primer Janko Kos (1995: 85), ki meni, da elektronsko in konkretno glasbo občutimo kot nekaj minulega, medtem ko nam je glasba Philipa Glassa ali Steva Reicha bolj zanimiva.

zaokroženosti sveta. Pripelje lahko do vdora (in radikalne manifestacije) pradaavnega strahu pred nedoumljivimi in samosvojimi silami onkraj dometa naših zmožnosti obvladovanja. Ta neskončna brezna prvobitnega strahu so konec koncev naše prvo in zadnje prekletstvo. Fetišizem malikov se – prek neizogibnega “civilizacijskega” blagovnega fetišizma – na koncu strjuje v simbolne fiksacije na (v končni instanci tudi krvavih) bojnih poljih zasedb identitet.

Weberново in Schönbergovo zavračanje repeticiij je zahtevalo radikalen heretični pogum. Toda to zavračanje ni moglo utemeljiti širše “paradigme”, tako kot je to bilo mogoče nekaj desetletij pred tem v matematiki, ko je Lobačevski zlahka pokazal, da je evklidska geometrija le poseben primer neevklidskih. Tam, kjer imamo *tonus finalis*, ne moremo uporabiti vseh obstoječih (pol)tonov, tam, kjer uporabljamo vse (pol)tone, nimamo tonalnega centra. Ta ekskluzivna disjunkcija je pač lahko vodila le v shizoidno dvojnost glasbe tega stoletja, avantgardo in kič. Nobena od opcij pa sama ni mogla več vzpostaviti nove “velike zgodbe”. Na koncu se je avantgardna glasba začela vračati k repeticijam in tonalnemu centrom, popularna glasba pa je v marsičem vzela nase tudi izkušnjo avantgarde. Tako kot so bile posamezne smeri popularne glasbe najpogostejše povezane z življenjskimi slogi,⁷ so tudi obiskovalci posameznih festivalov sodobne glasbe svojevrstna elitna podkultura (pogosto povsem izgubljena v prostoru in času). Kolosalni preobrat, ki je glasbi pravzaprav iztrgal bistveni element njenega dotlejšnjega učinkovanja, je bil obsojen na margino. Kljub temu pa ne smemo spregledati neizbrisnih posledic dvoma o univerzalnih glasbenih kanonih, izziva, ki ga je prinesla radikalna drug(ačn)ost, in “pokazov”, da je vse mogoče.

Simptomatično je, da so določeni skladatelji, ki ponovno uporabljajo dobre stare trike iz preverjenega elementarnega učinkovanja zahodne glasbe, dosegli nesluten uspeh v obdobju, ki ga lahko imenujemo obdobje postmoderne.⁸ Skoraj dve desetletji stara 3. simfonija Henryka M. Greckega je v devetdesetih letih nenadoma postala nesluteni prodajni hit, primerljiv z nakladami prodanih plošč vodilnih popularnoglasbenih izvajalcev. Poleg standardno uspešnih ameriških skladateljev minimalne glasbe⁹ je zaslovel Michael Nyman. Nekatere sodobne godalne kvartete (ki so sami po sebi sicer muzejske zasedbe) lahko uvrščamo tako v okvir (relativno komercialne) popularne glasbe kot na področje sodobne “resne” glasbe. Kronos Quartet, na primer, večinoma izvaja skladbe, napisane po naročilu zanje (in tako afirmira tudi sodobno izvenevropsko glasbeno ustvarjalnost), za “posladek” pa dodaja tudi godalne priredbe nekaterih znamenitih popularnoglasbenih komadov. Še bližji popularnoglasbenim krogom je Balanescu Quartet, ki nastopa v

slogu zvezd iz popularne glasbe.¹⁰ V dobi, ki ne prenese več velikih zgodb,¹¹ se torej vrača glasba, ki malikuje *tonus finalis* in repetitivno pobožnost, četudi naj bi etika postmodernosti postavljala "razglasje" in "invencijo" nasproti hierarhijam in podreditvi (Lash 1993: 87). Ali je torej resnica velikih besed o postmodernih prelomih v vračanju v (očitno še ne preseženo!) preteklost¹² ali pa je resnica uspehov sodobnih skladateljskih in izvajalskih komornih zvezd v tem, da evropska hegemonija sploh še ni "zaznala", da se je kaj zgodilo? Zaradi lahkotne zave-rovanosti v nevprašljivo resničnost se vsakdanje življenje vrti okoli najnižjih stabilnih točk bivanja. Všečnost in nepretresljivost se v glasbi kažeta kot značilnosti postmodernega *ethosa*. Le en sklep se lahko zastavlja: da, že prav, da je vse relativno in da noben fundamentalizem nima dejstvene podlage, toda prav ta morebitna izgubljenost temelja je razlog za potrebo po novih absolutizacijah in vzpostavljanju enega samega, toda ključnega temelja (ironija se sklene v tem, da antifundamentalizem potrebuje fundament). Pri tem Rortyjevo dokazovanje konca fundacionalizmov (prim. Rorty 1990) prav nič ne pomaga. Potreba po redu zmeraj prehiti potrebo po svobodi (čeprav je ne more nikoli do konca sesuti). Vseeno pa obstajajo tudi zvočne puščice, ki so usmerjene v srčiko zaverovanosti v prevaro, da je najlepši izmed vseh svetov pač tudi edini možen. Tak je le zato, ker je "lažen". In resničen je le v lastnem tragičnem ireduktibilnem paradoksu.

Seveda pa tudi adornovsko zveneče neskončne sodbe ne morejo prekriati dejstva, da je sproščena glasbena igra tisto, kar nas tako ultimativno in neubranljivo privlači v vsaki glasbi, ki štrli onkraj znanih meja. Ne barve ali zgodbe, temveč čista neubesedljiva igra zvokov, igra s vsemi tistimi temeljnimi elementi glasbe, ki so se kljub naporom moderne po sesutju vseh pravil ohranili v samem jedru sodobne glasbe, čeprav starih pregrad ni več mogoče postavljati na novo. Niti tonalnih niti modalnih, niti ritmičnih niti agogičnih, niti zgodovinskih niti teritorialnih.

Habermasove interpretacije postmoderne so pesimistične, medtem ko so Lyotardove bolj optimistične. Ločnica odločitve je nekje med razdelitvijo umetnosti in kulture na elitno (vzvišeno v romantičnem smislu) in množično (emancipatorično). Sam seveda menim, da je smotrno upoštevati oba vidika, vendar pa je treba enkrat za vselej reči, da je čaščenje umetnosti enako slepo kot čaščenje katerekoli druge izmišljije, bodisi bogov bodisi števil.

Duh časa, ki uporablja stare, preizkušene harmonije, duh, ki uporablja melodijo le še kot enega izmed enakovrednih delov glasbenega izraza, se je v drugi polovici tega stoletja dejansko pokazal kot materializirana sila iskanja novega glasbenega središča in osišča. Toda po izkušnjah z atonalnostjo in aleatoriko

¹⁰ Pri tem ne smemo pozabiti, da je romunski emigrant Alexander Balanescu, ki meni, da so pregrade med različnimi vrstmi glasbe ustvarjene povsem umetno, najprej igral v Arditti String Quartetu, ki je izvajal dokaj "radikalen" program sodobne komorne glasbe.

¹¹ Na tej točki je Lyotard samo opazovalec in ne glasnik. Velikih zgodb (*grands récits*), kot so bile razsvetljenstvo, idealizem, marksizem in univerzalne paradigme znanosti, pač ni več (prim. Lyotard 1988a). Ostajajo le še posamezne estetske, jezikovne, kognitivne in zvočne igre.

¹² "V preteklih letih smo /.../ prisostvovali splošnemu povratku preteklosti v zahodno družbo: nešteti adolescentski revivali; moda – posebno v petdesetih letih; iskanje 'korenin' vseh vrst, individualnih, kulturnih, etničnih, družbenih; strast do dediščine in nov razcvet zanimanja za mesto" (Torres 1988: 160).

se je glasbeni duh bistveno in dokončno spremenil. Veliko širša obzorja ima kot nekoč. In veliko več si upa. Združuje tradicijo in sodobnost ter emocije s kristalno jasno čisto glasbeno logiko.

Če komponiranje glasbe razumemo kot oblikovanje zvočnega izraza v času na podlagi posameznih tonskih, ritmičnih in drugih nasprotij, ki se zapletajo in razpletajo skozi skladbo, potem je klesanje zvočnih skulptur univerzalno početje, ki ga ni mogoče zaupati samo "pravi" skladateljem (oziroma posvečenim svečenikom v hramih malikovanja prave umetnosti). V trenutku, ko postaja ukvarjanje z glasbo domena arbitrarne demokratične izbire posameznikov, se načini produkcije in reprodukcije glasbe na nov način približujejo tistim preteklim okoliščinam in načinom, ko je – vsaj v nekaterih skupnostih – vsak posameznik imel svoje osebno glasbilo, ki ga je tudi uporabljal (ponekod na Papui Novi Gvineji je takšna navada še danes). Sodobna tehnologija omogoča ustvarjanje zvočnih virtualnih svetov, osebnih zvočnih sistemov, ki nikakor niso nujno del nekega mega-kulturnega sistema poenotenja svetovnega opusa.

Zato je še upanje!

Ekskurz 2/Post scriptum: Sun Ra

Sun Ra je med zadnjimi, ki so nas popeljali izza meja obzorij. K večnemu iskanju zaklada na koncu mavrice. Zaklada, ki je zmeraj tam, pa naj se bleščeče barve še tako umikajo pred naivnimi iskalci zlatnikov. In prav za to gre v glasbi: za zaklad, ki je iskanje samo. Za proces, ki se konča v tišini. Z nikoli povedanimi zgodbami med glasbenim dogajanjem. Glasba je neulovljiva eterična bit najgloblje razsežnosti človeštva. Je skupna dediščina nešteti generacij in nešteti genetskih kombinacij. Če bi težila k poenotenju, bi to pomenilo njen konec. V glasbi ni resnice. V glasbi nikoli ni poante, ki bi bila onkraj samega minljivega procesa.

Glasba je višek fenomenološke pasti: naj si še tako dopovedujemo, da svet ne obstaja zaradi nas in da mi ne obstajamo zaradi sveta, naj nas življenjska izkušnja še tako uči, da svet ne izgine, če zapremo oči in ga ne vidimo, da torej stvari obstajajo tudi, če jih mi ne opazujemo, pa nam vsaka glasbena izkušnja venomer dokazuje, da glasbe v resnici ni, če je mi ne poslušamo. Da ne obstaja onkraj percepcije. In da se v zvočnih sledih ne skriva nobena pripoved. Nobene oprijemljive kognitivne izkušnje ni, ki bi lahko nadomestila neposredno sprejemanje glasbe. Glasbe, ki gradi svoj univerzum, svoj kozmos, svoje vesoljstvo.

Rajko Muršič je magister kulturne antropologije, etnolog in filozof. Kot asistent-stažist je zaposlen na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete na Univerzi v Ljubljani. Ukvarja se z raziskavami sodobnih kulturnih pojavov (predvsem v zvezi s popularno glasbo), antropologijo glasbe, teorijo in filozofijo znanosti, politično antropologijo in metodologijo humanistike in družbenih ved. Doslej je objavil dve monografiji v zvezi z glasbo, *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe* (Katedra, Maribor 1993) in *Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine*.

LITERATURA

- ADORNO, THEODOR W. (1968): **Filozofija nove muzike**, Beograd, Nolit.
- ADORNO, THEODOR W. (1986/1962/): **Uvod v sociologijo glasbe**, Ljubljana, DZS.
- ATTALI, JACQUES (1983/1977/): **Buka: Ogled o ekonomiji muzike**, Beograd, Vuk Karadžić.
- BADIOU, ALAIN (1996/1993/): **Etika**, Ljubljana, Problemi 34(1).
- BENJAMIN, WALTER (1986/1936/): **"Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije"**, v: isti, **Estetički ogledi**, Zagreb: Školska knjiga, 125–151.
- BENNETT, TONY, SIMON FRITH, LAWRENCE GROSSBERG, JOHN SHEPHERD in GRAEME TURNER (ur.) (1993): **Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions**, London in New York, Routledge.
- BLACKING, JOHN (1995): **Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking**, Chicago in London, The University of Chicago Press.
- BLOCH, ERNST (1982): **Duh utopije**, Beograd, BIGZ.
- CAGE, JOHN (1970): **Silence**, Cambridge, Massachusetts in London, The M.I.T. Press.
- CVETKO, IGOR (1988): **Jest sem Vodovnik Juri: O slovenskem ljudskem pevcu, 1791–1858**, Ljubljana, Partizanska knjiga.
- ČAČINOVIĆ-PUHOVSKI, NADEŽDA (1988): "Postmodernizam kao paradoksalni izam" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 149–158.
- FEYERABEND, PAUL (1987/1975/): **Protiv metode: Skica jedne anarhističke teorije spoznaje**, Sarajevo, Veselin Masleša.
- FUKUYAMA, FRANCIS (1992): **The End of History and the Last Man**, Penguin Books, London.
- GREENBERG, CLEMENT (1965/1957/): "Avant-Garde and Kitsch" v: Bernard Rosenberg in David Manning White (ur.), **Mass Culture: The Popular Arts in America**, New York, The Free Press, London, Collier-Macmillan Limited, 98–111.
- KANT, IMMANUEL (1973): **O lepom i uzvišenom**, Beograd, BIGZ.
- KEIL, CHARLES in STEVEN FELD (1994): **Music Grooves: Essays and Dialogues**, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- KOS, JANKO (1995): **Na poti v postmoderno**, Literatura, Ljubljana.
- LASH, SCOTT (1993/1990/): **Sociologija postmodernizma**, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1988a/1979/): **Postmoderno stanje**, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1988b): "Odgovor na pitanje: što je postmoderna?" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 233–243.
- MERRIAM, ALAN P. (1964): **The Anthropology of Music**, Northwestern University Press.

- MOORE, SALLY F. in BARBARA G. MYERHOFF (ur.) (1977): **Secular Ritual**, Assen/Amsterdam, Van Gorcum.
- MURŠIČ, RAJKO (1993a): **Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe**, Maribor, Katedra.
- MURŠIČ, RAJKO (1993b): "O moči glasbe", *Časopis za kritiko znanosti*, 160–161, 101–124.
- PAETZOLD, HEINZ (1988): "Simptomi postmodernega in dialektika moderne" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 244–260.
- RAULET, GÉRARD (1988): "Nova utopija: Sociološko i filozofsko značenje novih tehnologija komunikacije" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 36–62.
- RORTY, RICHARD (1990/1980/): **Filozofija i ogledalo prirode**, Sarajevo, Veselin Masleša.
- TORRES, FÉLIX (1988): "Post? Oblici i suština novog spora starih i modernih" v: Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 159–173.
- VATTIMO, GIANNI (1988): "Postmoderno doba ili kraj povijesti": Ivan Kuvačić in Gvozden Flego (ur.), **Postmoderna: Nova epoha ili zabluda**, Zagreb, Naprijed, 72–62.

Evropska klasična glasba in filozofija subjekta

TEŽAVE Z ANALIZO UMETNIŠKIH DEL

Analitičen pristop k umetnosti je skrajno delikatna stvar, kajti pojasnjevanje te vrste fenomenov je zaradi njihove kompleksnosti in neoprijemljivosti nenehno v nevarnosti zdrsa v redukcionizem takšne ali drugačne vrste. Vendar pa je po drugi strani ravno ta spolzkost terena, ki se mu poskušamo približati, enkratni izziv, ki se mu je težko upreti.

Še posebej se študij umetnosti izkazuje za težavnega za sociologe, ki vse preradi vsiljujejo svoje koncepte brez podrobnejšega premisleka in s tem delajo več škode kot koristi. Pred tovrstnim teoretiziranjem nas svari Janet Wolff, ki pravi, da umetniških del ne moremo imeti za nekakšne "družbene produkte" v neposredovanem smislu (Wolff, 1992: 706). V svojem članku navaja ekstremen primer takšnega sociologizma, knjigo Frances Rust Ples v družbi. Frances Rust samozavestno pojasnjuje ples kot mehanični odsev razmer v določenem kulturno-zgodovinskem obdobju, vse do tako absurdnih trditev, kot je ta, da so v devetnajstem stoletju "ljudje prenesli svoj entuziazem za romantični valček na ples, ki je bil bolj v skladu s pospešenim tempom družbenih sprememb", na polko (Wolff, 1992: 707). Brez zadržkov se lahko strinjamo z Janet Wolff, ki pravi, da kulturne forme, kot je na primer ples, ne odsevajo neposredno družbene realnosti, ampak jo "re-prezentirajo v kodih in procesih pomenjanja" (ibid.), in še več, "kulturne forme same sodelujejo v produkciji te realnosti" (ibid.).



Muziciranje kot del družabnega življenja konec 18. stoletja, slika Johanna Zoffanya (1733–1810) iz knjige The Cambridge Music Guide, urednili Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.

Teoretiziranje umetniških del torej zahteva poglobljeno analizo odnosa med kulturnimi formami in družbenim svetom v njihovem okolju, kjer ne moremo pristati na pojasnjevanje enega skozi drugo, kajti tako kot se v umetniško delo vpisujejo nekatere družbene vsebine, tako tudi umetniško delo povratno vpliva na družbene procese. Na povratni vpliv umetnine v ožjem smislu opozarja na primer Kurt Blaukopf, ko pokaže, kako so Beethovnovske skladbe v devetnajstem stoletju pripeljale do ustanavljanja koncertnih organizacij in institucionalizacije orkestroev, kar je bilo nujno potrebno za ustrezno izvajanje mojstrov in (Blaukopf, 1993: 92–93). Po drugi strani pa lahko govorimo o vplivu kulturnih form na družbo v širšem smislu teorije diskurzov, ki zanika družbeno kot nekaj trdnega, neodvisnega – iz te perspektive so teksti in reprezentacije tisti, ki “pišejo” družbo (glej Wolff, 1992: 711–715).

TEORETSKO IZHODIŠČE: INTERPENETRACIJA MED DRUŽBENIMI PODSISTEMI

Glede na povedano bi rad predstavil pristop k študiju umetnosti, ki po moji oceni izkazuje precejšnje pojasnitvene potenciale, ne da bi zapadal v redukcionizme te ali one vrste. Ta pristop je v bistvu razvitje nekaterih idej Richarda Muencha, ki jih ta ponuja kot mehanizem učinkovite sociološke analize družbe. Richard Muench je v skladu s svojim neofunkcionalističnim teoretskim izhodiščem preoblikoval Parsonsovo teorijo na način, ki naj bi Parsonsovo pristransko rešitev problema reda presegel v korist normativnih dejavnikov (glej: Muench, 1989). Da bi to dosegel, je Muench razgradil Parsonsov model kibernetične hierarhije, kjer biološki in personalni podsistem napajata splošni sistem delovanja z energijo, kulturni in societalni pa z informacijami in ga na ta način usmerjata. Muenchova rešitev je v tem, da štirih omenjenih podsistemov ne razvršča več hierarhično (kot je to v Parsonsovem modelu), ampak jih sopostavi kot enakovredne segmente družbene realnosti, analiza njihovih kompleksnih medsebojnih učinkovanj pa tako postane glavna naloga teoretske sociologije. Omenjenim štirim Parsonsovim podsistemom ustrezajoče ekonomske, politične, societalne in kulturne strukture in procesi so Muenchovo analitično izhodišče: družbeno dogajanje je po njegovem mnenju v osnovi proces *interrelacij* in *interpenetracij* med temi štirimi skupki struktur in procesov (ibid.: 103 in naprej).

Muenchova rešitev se kaže kot zelo zanimivo razvijanje, vendar pa se hkrati velja vprašati, zakaj se Muench ustavlja pri iz Parsonsovega kibernetičnega modela izvedenih štirih sistemih struktur in procesov, saj mu ta "lojalnost" Parsonsovemu razmišljanju v bistvu onemogoča resnični teoretski preboj. Štirje podsistemi, ki jih uvaja Parsons, so smiselni znotraj teoretske konstelacije, ki jo ta avtor predstavlja, izven nje – kot na primer v Muenchovi rešitvi – pa puščajo velike bele lise pri pojasnjevanju družbe. Ekonomski, politični, societalni in kulturni procesi in strukture sami po sebi ne pokrivajo celotnega realnega sveta okoli nas in glede na to bi veljalo sugerirati nekoliko drugačno rešitev, ki se delno spogleduje s teorijo družbenih sistemov: če "demokratiziramo" Parsonsa, s tem da sploščimo njegovo kibernetično hierarhijo splošnega sistema delovanja, potem moramo nekoliko modificirati tudi elemente, ki jo sestavljajo. Informacijsko šibka podsistema ekonomije in politike sta verjetno ustrezna, pač pa bi veljalo razbiti abstraktna podsistema kulture in skupnosti v več bolj diferenciranih podsistemov, ki so tudi empirično bolj ulovljivi: znanost, pravo, umetnost, šport, šolstvo itd. itd. Na ta način dobimo, po zgledu Luhmannove sistemske teorije, serijo družbenih podsistemov, ki funkcionirajo po svojih lastnih logikah, brez primata katerega koli izmed njih (glej na

primer: Luhmann, 1995). Vendar pa bomo za pojasnjevanje njihovega delovanja vseeno uporabili instrumentarij, ki ne izhaja iz Luhmannove teze o avtopoezi sistemov, kajti na tem mestu se zdi zanimivejši koncept Richarda Muencha, koncept interpenetracije med sistemi.

Predlagani model bo služil za izhodišče analize povsem specifičnega dogajanja v podsistemu umetnosti: v tekstu nas bo zanimal izreden premik, ki se je zgodil v klasični glasbi konec osemnajstega stoletja z delom Ludwiga van Beethovna.

FILOZOFIJA SUBJEKTA

Drugo polovico osemnajstega stoletja v klasični evropski glasbi v veliki meri označujejo trije tako imenovani "dunajski klasiki", Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart in Ludwig van Beethoven. Kljub časovni in prostorski bližini njihovega ustvarjanja obstaja izredno oster prelom med glasbo Mozarta in Haydna, dveh veličastnih klasicistov, in Beethovna, prvega romantika. Seveda imamo lahko ta prelom za posledico stilskega prehoda iz klasicizma v romantiko, toda s tem ne povemo dosti. Vprašanje, ki si ga moramo zastaviti, je, kaj je sploh pripeljalo do tega prehoda, in v pričujočem tekstu bomo, nekoliko ambiciozno, poskušali najti en segment faktorjev, ki so vplivali na ta prehod.

Problem se bomo približali po ovinku, kajti za naše namene se zdi zelo uporabno kratko poglavje iz neke knjige, ki v osnovi nima veliko skupnega s tem, kar želimo povedati. Gre za Cesarstvo znakov Rolanda Barthesa (1989): v tem svojem kratkem delu se avtor sooča z drugačnostjo japonske kulture in poskuša razumeti pomene njenih različnih tekstov. Med drugim Barthes razmišlja o dveh slikah generala Nogija in njegove žene iz leta 1912 (ibid., str. 128–129). Nogi, zmagovalec nad Rusi pri Port Arthurju, je dal fotografirati sebe in svojo ženo, potem ko sta se, ker je umrl njun cesar, odločila naslednji dan narediti samomor (ibid., 130). Za nas Evropejce je težko razumljiva popolna odsotnost kakršnih koli emocij na obrazih generala in njegove žene, ampak ravno ta zaostrena reakcija kaže na neko bistveno značilnost evropskega novoveškega mišljenja, ki morda lahko pomaga tudi pri pojasnitvi izvora sočasnih umetniških del. V evropskem mišljenju je namreč smisel lociran v subjektu in vsako vedenje, ki se ne sklada s to predpostavko našega naziranja, se nam zdi nenavadno ali celo nerazumljivo. Japoncem je, na primer, ta povezava povsem tuja in v tem kontekstu je neprizadetost generala in njegove žene dosti bolj razumljiva. Ker v neevropskih kulturah posameznik ne nastopa kot enkraten subjekt, kjer je prisoten ves smisel eksistence, tudi njegova smrt nima tragičnih konotacij na način, kot jih ima za nas. To seveda ne pomeni, da je

življenje izven Evrope en sam relativizem, nasprotno, le pomeni so locirani drugje. Konec koncev je sodobna obsedenost z zdravim življenjem zgolj logična posledica povedanega: dokler je ves smisel našega obstoja lociran v nas, konkretnih posameznikov, je edino možno razumno ravnanje podaljševanje naše časovno omejene prisotnosti na tem svetu. V tradicionalni družbi, na primer, kjer je smisel postavljen v preživetje skupnosti, takšno ravnanje ne bi imelo pomena.

Evropsko novoveško mišljenje je bistveno zaznamovano s **konceptom subjekta** vse od filozofskih pisanj Reneja Descartesa naprej, ki je postavil subjekt kot pogoj (znanstvenega) spoznavanja. Descartes je prišel iz slepe ulice metode radikalnega dvoma o vsem okoli nas tako, da je postavil misleči jaz (subjekt) kot edino gotovost, na kateri lahko gradimo filozofijo (znameniti *cogito ergo sum*). Čeprav Descartesova filozofija ni bil edini izvor novoveškega individualizma, je bistveno prispevala k nastanku tistega mišljenja, ki je raztegnilo njen metodološki postulat o spoznavajočem subjektu na raven ontološke predpostavke o subjektu kot nosilcu smisla na sploh.

Pri tem je pomembno to, da ta metateoretska inovacija ni našla takoj odmeva v širšem družbenem okolju. Glede na to se lahko sedaj končno vrnemo h konceptu interpenetracije med sistemi. Ta koncept nam lahko pomaga vnesti vsaj nekaj reda v navidezno popolno kontingenco dogajanja: inovacija v znanstvenem podsistemu očitno ni našla svojega odmeva v podsistemu umetnosti celih 150 let, če vzamemo, da je Descartes napisal svoji knjigi leta 1637 in 1639 ter da je romantika nastopila v umetnosti šele konec osemnajstega stoletja. Na tem mestu se seveda postavlja vprašanje, zakaj je prišlo do interpenetracije med omenjenima sistemoma tako pozno, a to vprašanje moramo pustiti sedaj ob strani, saj je odgovor verjetno preobsežen. V tekstu se bomo omejili na tezo, da je *nastop romantike tista točka, ko je novoveška filozofija vstopila v umetnost*. Tezo bomo poskušali dokazati z analizo življenj in del treh omenjenih skladateljev, čeprav bi se verjetno dalo pokazati na podobno dogajanje tudi v slikarstvu, literaturi itd.

Vendar pa velja poudariti, da učinkovanje med podsistemi seveda ni niti enosmerno niti enoznačno. To pomeni, da ni le znanstveni podsistem tisti, ki vpliva na umetnost, ampak je vpliv tudi obraten, prav tako pa na umetnostni podsistem vplivajo tudi drugi podsistemi. Ko govorimo o romantiki, glede na to ne moremo trditi, da je filozofska inovacija (koncept subjekta) edini izvor individualističnega sentimenta, ki ga izraža to umetnostnozgodovinsko obdobje (poleg Beethovnovih del lahko omenimo kot najlepše primere tega poudarka na umetnikovi osebni izkušnji platna in risbe Francisca de Goye, Williama Blaka in seveda Casparja Davida Friedricha). Na "subjektivizem"

romantične izkušnje so gotovo vplivali tudi premiki v ekonomskem podsistemu (zacementirani cehovski red fevdalizma je zamenjal podjetniški individualizem kapitalizma), političnem podsistemu (zametki demokratičnih institucij z angleško, ameriško in francosko revolucijo) in verjetno še kje.

Vendar pa ne moremo pristati na popolni relativizem in kontingenčnost dogajanja v smislu, da je vse vplivalo na vse: ker je umetnost na neki način predvsem duhovna dejavnost, je za ta podsistem bistveno predvsem dogajanje v tistem segmentu njegovega okolja, ki je vezano na to dejavnost. Kajti če govorimo v jeziku teorije socialnih sistemov, moramo biti dosledni: Stein Braten je uvedel pojem "transferenčna operacija" in z njim označil proces sistemovega seganja čez meje (Wilke, 1993: 43), ki omogoča uvajanje "tujereferenčnih informacij" iz okolja sistema (ibid.). Brez tega bi se samoreferenca izčrpala v perpetuiranju vselej enakega (ibid.: 41). To seganje čez meje sistema pa je omejeno z njegovo strukturo, ki lahko "prebavi" le določeno stopnjo kompleksnosti okolja, kar v praksi pomeni, da sistem pri svojem nanašanju na okolje predvsem *reducira* njegovo kompleksnost po lastnih kriterijih (glej na primer: Muench, 1994: 279–281). To je argument, ki stoji za zgoraj navedeno tezo, da je bila metateoretska inovacija v znanstvenem sistemu tista, ki je bistveno vplivala na radikalni premik v umetnosti.

DUNAJSKI KLASIKI

Za ilustracijo teze o tem, da je romantika tista točka v zgodovini, ko v umetnost vstopi novoveška filozofija, bomo uporabili delo že omenjenih treh velikih skladateljev, "dunajskih klasikov" s konca osemnajstega stoletja. S kratko primerjavo njihovih življenjepisov in stvaritev bomo poskusili pokazati, kako pri obeh velikih klasicistih, Haydnu in Mozartu, življenjska izkušnja ni imela pomembnejšega vpliva na njuno glasbo, kakor ga je imela na delo prvega romantika Beethovna. Tu gre za bistven razloček, ki naznačuje povsem novo vlogo, ki jo od takrat naprej ima moderna umetnost. Življenjepise treh velikih skladateljev bom povzel po knjigah Stanleyja Sadie in Alison Latham (1993) in Geoffreyja Hindleyja (1994).

Joseph Haydn se je rodil leta 1732 v Spodnji Avstriji. Navdušen nad njegovim glasom, mu je oče priskrbel mesto v deškem zboru v katedrali sv. Štefana na Dunaju. Tu je ostal devet let, potem pa se je bil, zaradi revščine doma, prisiljen preživljati in izobraževati sam. Leta 1759 je končno dobil prvo stalno zaposlitev kot *Kapellmeister* (vodja orkestra) pri grofu Morzinu, kar mu je dalo dovoljšen občutek varnosti, da se je naslednje leto poročil. Vendar je bil zakon katastrofalen, tako da je bil dobrodušni

skladatelj prisiljen naslednjih štirideset let prenašati domače življenje, v katerem je dominirala neobčutljiva in nemuzikalna ženska. Leta 1761 se je zaposlil pri princu Paulu Antonu Esterhazyju v Eisenstadtu in s tem se je pričelo Haydnovo slavno sodelovanje z družino Esterhazy. Esterhazyji so bili germanizirani Madžari z dolgo tradicijo pokroviteljstva umetnikov. V lasti so imeli grad v Eisenstadtu, v šestdesetih letih 18. stoletja so zgradili veličastno palačo ob Neusiedlerskem jezeru (danes na Madžarskem), imenovano Eszterhaza. Med drugim so tu sezidali tudi operno hišo. Haydn je bil na začetku podrejen starejšemu *Kapellmeistru*, že leta 1766 pa prevzel vodstvo prinčeve glasbene združbe, ki je štela kakšnih 15 glasbenikov. Njegova naloga je bila skladati izključno za svojega delodajalca in skrbeti za glasbeno knjižnico in glasbila.

Stran od središč glasbenega dogajanja bi manj izrazita osebnost gotovo končala v samozadovoljstvu povprečnega ustvarjanja. Vendar pa Haydn ni bil te vrste človek. Kljub temu, da se je že bližal štiridesetemu letu, je stabilno okolje službovanja pri Esterhazyjih izkoristil za eksperimentiranje, ki je postavilo glasbeno formo simfonije na nove temelje – premik, ki je peljal h kasnejši ustoličitvi simfonije kot najvišje oblike glasbene umetnosti. Slabih trideset let je trajala srečna naveza med inovativnim skladateljem in razsvetljeno družino, vse do leta 1790, ko je bila glasbena združba pri princu razpuščena. Princ je Haydnu določil ne ravno skromno pokojnino in mu dovolil ohraniti naslov *Kapellmeister*. Ko je bila kasneje glasbena dejavnost na gradu Esterhazyjev čez deset let



Esterhaza: palača princa Nikolaja I. je eden lepših posnetkov Versaillesa iz knjige Julijana Rushtona Classical Music (A Concise History from Gluck to Beethoven), Thames and Hudson 1994.

obnovljena, se je Haydn vrnil na svoj stari položaj, vendar pa je medtem dodobra izkoristil svojo neodvisnost. Dve sezoni je preživel v Londonu, kjer je, star dobrih šestdeset let, doživel velikanski uspeh: bil je sprejet na dvoru, na koncertih mu je občinstvo evforično aplavdiralo, bogato so ga zabavali, toplo je bil sprejet pri drugih glasbenikih, podelili so mu častni doktorat za glasbo Oxfordske univerze, in nenazadnje, srečno se je zaljubil v Rebecca Schroeter, vdovo po glasbeniku (svojo tiransko ženo je pustil doma, v Avstriji).

Haydnovo drugo obdobje službovanja pri Esterhazyjih je znano po nenavadnem izbruhu njegove umetniške ustvarjalnosti: kljub svojim letom je v tem času skomponiral svoje največje maše in oba oratorija. Bil je dovolj skromen človek, da je znal hvaležno uživati v novem položaju največjega živečega skladatelja. Vendar pa je njegove poslednje dneve zatemnilo grmenje topov francoske vojske, ki je leta 1809 oblegala Dunaj, kajti Haydn je bil globoko privržen meščanskim idealom nemške vsenarodne solidarnosti. Dan po francoskem vkorakanju v mesto je Haydn umrl, Napoleon pa je, ko je slišal za njegovo smrt, postavil častno stražo pred vrata njegove hiše.

Življenje **Wolfganga Amadeusa Mozarta** je bilo povsem drugačno. Bilo je vse prej kot počasno, vendar se je zanesljivo vzpenjal do položaja najbolj slavljenega umetnika svojega časa, tako kot Haydn. Mozart je, rojen 24 let za Haydnom in umrl 18 let



Fanfare ob posebni izvedbi Haydnovega Stvarjenja na Stari univerzi na Dunaju v počastitev skladateljevega 76. rojstnega dneva. Kopija miniature Balthasarja Wiganda, urednila Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.

pred njim, uspel v svojem kratkem življenju preseči svojega vzornika v vseh sferah skladanja: v operi, religiozni glasbi, koncertih, simfonijah in v komorni glasbi.

Mozart je bil rojen leta 1756 v Salzburgu. Njegov oče, Leopold Mozart, je bil dvorni skladatelj na nadškofovem dvoru in dober violinist, tako da je hitro spoznal izjemen talent svojega sina in tudi hčere Marie Anne. Peljal ju je na celo serijo turnej po vsej Evropi, kjer sta postala mednarodno znana. Ko je bil Wolfgang star štiri leta, je igral čembalo, pri petih je že skladal. Leta 1770 ga je oče odpeljal v Italijo, dom opere. Tu je poslušal opere vodilnih skladateljev, bil na učnih urah pri najslavnejšem učitelju tistega časa, igral je na koncertih in skladal opere. Prvo opero je napisal, ko mu je bilo 14 let.

Po vrnitvi v Avstrijo je Leopold Mozart iskal svojemu sinu zaposlitev v kakšnem bolj svetovljanskem okolju, kot je bil domači Salzburg, a pri tem ni bil uspešen. Tako je bil Wolfgang prisiljen sprejeti položaj pri nadškofu v Salzburgu. Zaradi provincialnosti mesta in slabih odnosov z nadškofom pa mu to nikakor ni ustrezalo, tako je leta 1781 sam izsilil svojo odpustitev in odšel na Dunaj. Tu se je preživljal predvsem kot učitelj klavirja, kmalu pa je zaslovel s svojimi klavirskimi



Družina Mozart: oče Leopold s svojima otrokoma. Wolfgangov pogled je v očitnem nasprotju z mirnostjo sestrinega. Iz knjige Julijana Rushtona Classical Music (A Concise History from Gluck to Beethoven), Thames and Hudson 1994.

koncerti in znamenitimi operami. Vendar je kmalu spoznal prozornost trenutne popularnosti v mondenem mestu, kajti oboževanje občinstva se je kmalu usmerilo na druge skladatelje. Nestanovitnost mode v glasbenem okusu in odsotnost kakršnih koli avtorskih pravic so Mozarta pripeljale do finančnih težav, iz katerih se poslej ni zmozel več izkopati. Njegov veseljaški življenjski stil je pri tem prav gotovo odigral svoj del. Leta 1791 je tudi hudo zbolel in po treh tednih vročice umrl, star še ne 36 let. Pozabljen od vseh, razen peščice zvestih prijateljev in ljubeče žene Constanze Weber, je bil pokopan v skupnem grobu za reveže.

Ludwig van Beethoven ni bil dosti mlajši od Mozarta in vendar njegovo delo označuje tektonski premik tako v glasbi kot v umetnosti nasploh, premik od klasicizma osemnajstega stoletja na prag visoke romantike.

Ludwig van Beethoven je bil rojen leta 1770 v Bonnu. Oče je bil glasbenik na tamkajšnjem dvoru. Njegov ded se je v Bonnu naselil približno štirideset let pred tem in v spomin na svoj izvor je ohranil nizozemski "van" namesto nemškega "von". Mladega Beethovna je oče poskušal napraviti za čudežnega otroka, drugega Mozarta, toda njegov talent se ni kazal tako zgodaj kot Mozartov. Ko je bilo Ludwigu sedemnajst let, je odšel na Dunaj, kjer je bil na nekaj lekcijah pri različnih učiteljih, verjetno tudi pri Mozartu. To njegovo potovanje pa je bilo kratko, saj se je moral vrniti v Bonn, kjer mu je umirala ljubljena mama. Beethovnov oče ni bil ne dober glasbenik ne dober oče, tako da je moral skrb za družino prevzeti Ludwig še v svojih najstniških letih. Oče je izgubil službo in kot alkoholik ni bil sposoben ničesar več. Ludwig je nekaj časa igral violo v dvornem orkestru, potem pa se je Bonn izkazal za premajhno mesto za njegov razvijajoči se talent. Kmalu za tem, ko je na svoji poti iz Londona na Dunaj šel skozi Bonn Haydn, so Beethovna poslali za njim, da bi pri njem študiral.

Vendar se sodelovanje s Haydnom ni obneslo ravno najbolje. Čeprav ga je Beethoven kot skladatelja zelo spoštoval, se mu je kot učitelj zdel preveč nezavzet. Zato je izkoristil Haydnovo vrnitev v Anglijo in se obrnil na dva učitelja, Albrechtsbergerja in Salierija, ki sta mu zagotovila dosti bolj temeljito izobrazbo. Beethoven je napredoval hitro in kmalu postal slaven kot koncertni pianist v aristokratskih salonih avstrijskega glavnega mesta. To so bila tudi leta cele vrste Beethovnovih ljubezenskih afer, vendar se kljub njegovi strastni naravi in izraženi želji po poroki nobena ni končala z zakonom.

Okoli leta 1796, star še ne trideset let, se mu je začel neustavljivo slabšati sluh. Za Beethovna skladatelja to ni bila katastrofa, saj je kot dober glasbenik glasbo lahko "slišal", ko jo je videl napisano na papirju, toda za njegovo pianistično kariero je

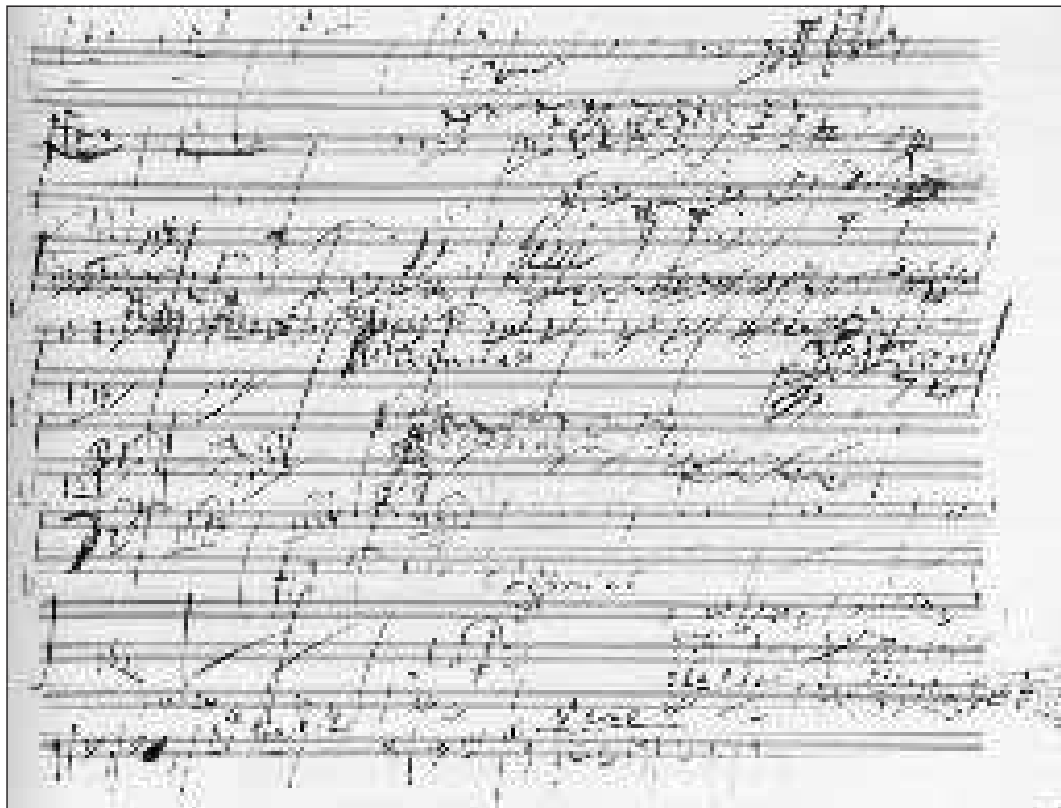


*Carl Fridrich August von Kloeber, portret Ludwiga van Beethovena, risba s svinčnikom okoli leta 1818, iz knjige *The Cambridge Music Guide*, urednili Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.*

bolezen pomenila konec. Vse sanje o potovanjih po Evropi, virtuosnih nastopih, aplavzih občinstva je moral opustiti, prav tako kot dirigiranje svojih lastnih del. Opustiti je moral tudi inštrukcije klavirja, od katerih je živel, in oglušelost je pomenila tragedijo tudi za njegovo družabno življenje. Nič več ni mogel normalno in odprto komunicirati s soljudmi, predvsem pa ne z ženskami. Sčasoma je postal vse bolj obrnjen sam vase, čudaški, ekscentričen in verjetno tudi agresiven. Leta 1802 je imel pred sabo še kar nekaj koncertnih nastopov in njegovo družabno življenje še ni bilo povsem neuspešno, toda v oktobru tega leta je v vasi poleg Dunaja napisal nenavaden dokument ("Heiligenstadtski testament"), neke vrste oporoko, ki opisuje žalost, ki ga je razjedala zaradi bolezni, in kaže na to, da je pričakoval skorajšnji konec življenja.

A Beethoven se je prebil skozi to depresijo in prišel iz nje s podvojeno voljo. Večkrat je pisal o tem, kako je "zagrabil usodo za vrat" in kako ne misli zapustiti tega sveta, preden ne napiše vseh del, za katera čuti, da jih mora ustvariti. Ta nova odločenost označuje "herojski" značaj njegove glasbe v naslednjih letih. Verjetno najlepša primera tega sta njegovi tretja (Eroica) in peta simfonija. Slednja se začne z odkrito grožnjo, ki se izraža v vztrajnih ritmičnih in tonih, toda njen zaključek je evforičen triumf svetlobe nad temo. Težko bi bilo ne videti očitnega nanašanja na Beethovno osebno izkušnjo, kar je v tistih časih pomenilo pomembno novost. V Haydnovih in Mozartovih simfonijah je nemogoče s takšno gotovostjo govoriti o emocijah, ki naj bi jih izražala njuna glasba.

V letih, ki so sledila, je Beethovna oglušelost naredila vse bolj prepirljivega in sumničavega, tako da je s svojim obnašanjem odgnal vse služabnike in prijatelje razen nekaj najbolj zvestih. Leta 1815 je umrl brat Carl Caspar in Beethoven je na sodišču zahteval skrbništvo nad nečakom, prepričan, da mati slabo vpliva na fantiča. V svoji zahtevi je uspel, toda rezultat je bil porazen. Beethovnova čustvena posesivnost je privedla zgolj do nečakovega sovraštva in odmaknjenosti. Fant je zrastel v



Beethovenova skica 6. simfonije ("pastoralne") iz knjige *The Cambridge Music Guide*, urednili Stanley Sadie in Alison Latham, Cambridge University Press 1993.

nesrečnega in divjega mladeniča in zadnji udarec za Beethovna je bil nečakov poskus samomora leto pred njegovo smrtjo.

Kljub vsem težavam je Beethoven leta 1824 dokončal svojo zadnjo simfonijo, veličastno delo, v katerega je vključen zbor, ki poje Schillerjevo Odo radosti. Upošteva je skladateljeve življenjske okoliščine, je presenetljiv neverjetno optimističen duh tega dela, ki ga je občinstvo že na začetku zelo dobro sprejelo. Dve leti kasneje se je decembra v naglici vrnil z daljšega obiska pri svojem drugem bratu Johannu (očitno po hudem prepiru) in takoj za tem hudo zbolel. Zdravniki niso mogli dosti pomagati in vsi so vedeli, da Beethoven umira. Z vseh strani je dobival darila, med drugim denar od Londonske filharmonične družbe in vino od svojih založnikov. Šestindvajsetega marca 1827 je umrl med hudo nevihto, njegova zadnja poteza je bil dvig stisnjene pesti. Na pogreb je prišlo okoli 10.000 ljudi: Beethoven je živel v dobi – še več, pomagal jo je ustvariti – kjer je umetnik last vsega človeštva.

BEETHOVEN IN FILOZOFIJA SUBJEKTA

Krajša predstavitev življenja treh velikih klasičnih skladateljev bo izhodišče za dokazovanje teze o vsebinskem premiku v umetnosti z nastopom romantike. Če na hitro še enkrat pomislimo na življenjska izkustva treh skladateljev in njihova dela, lahko z določeno mero nujnega poenostavljanja ugotovimo tole: medtem ko je *Haydn živel srečno*, mirno in dolgo življenje, je bilo *življenje Mozarta in Beethovna* v osnovi *tragično*. Vendar se Mozartovo delo, kljub radikalno drugačni življenjski izkušnji skladateljev, v svojih formalnih in vsebinskih značilnostih ne razlikuje bistveno od Haydnovega dela.

Razlog za to z današnje perspektive nekoliko presenetljivo dejstvo smo poskušali v tekstu že pokazati: Haydn in Mozart sta bila oba zavezana klasicizmu osemnajstega stoletja, ki je bil s svojimi ideali še vedno vkoreninjen v pred-modernih razumevanjih vloge umetnosti in umetnika. Glasba je bila v tem času še vedno zgolj “uporabna umetnost”, ki so jo pisali “po naročilu posameznih knezov, cerkva ali mestnih magistratov” (Hauser, 1962: 78) in je imela “nalogo zabavati dvorsko družbo, poglobljati pobožnost pri božji službi ali povzdigovati blesk javnih svečanosti” (ibid.). Hauser sicer navaja, da v ta čas sodijo prvi premiki stran od teh dojemanj glasbe z javnimi koncerti, kjer se je občinstvo zbralo zgolj zato, “da bi uživalo glasbo kot tako, se pravi, brez kakršne koli zveze s kakim drugim namenom (...)” (ibid., 79). Vendar pa moramo biti tu previdni: glasba je sicer res pričela dobivati formalno vse bolj avtonomen status, vendar pa do vsebinske osamosvojitve umetnika *kot* umetnika (in ne obrtnika!)

pred romantiko še ni prišlo. Umetnost v dobi klasicizma še ni bila mesto pojavljanja resnice subjekta in v skladu s tem je bila tudi vrednotena. V osemnajstem stoletju je glasba, kljub omenjenim premikom, funkcionirala še vedno tudi kot element dekoracije (Rushton, 1994: 77). Osnovna značilnost takšnih rekreacijskih zvrsti glasbe, kot sta bila *divertimento* ali *serenada* (v katerih je bil na primer mojster Mozart), je bila ta, da niso bile namenjene poslušanju (glej: *ibid.*). V tem smislu je verjetno potrebno tudi razumeti eno od znamenitih Haydnovih šal, ko se v simfoniji imenovani *Presenečenje*, počasni del prične z glasnim akordom, namenjenim, po njegovih besedah, bujenju tistih gospa, ki so na koncertih spale. In če dodamo še primer iz literature, ki je nastala v tistem času: ena od junakinj Laclosovih Nevarnih razmerij se veseli odhoda v opero, kjer bosta tam s prijateljico "čisto sami in se bova lahko ves čas pogovarjali, ne da bi kdo vlekel na ušesa" (Laclos, 1987: 127).

V tem kontekstu je razumljivo, da se Haydnova in Mozartova glasba nista mogli bistveno razlikovati, ne v formalnem ne v vsebinskem smislu. Formalno je bila glasba obeh skladateljev zapisana neosebniemu "galantnemu" stilu klasicizma, vsebinsko sta bila oba prisiljena zabavati bolj ali manj nezahtevno občinstvo. Osebna izkušnja skladatelja tu ni mogla igrati nobene vloge. Glasbeniki so se osamosvajali iz tradicionalnih vpetosti v dvorno ali cerkveno službo in s svojimi deli vstopali na svobodni trg, vendar ta načelna osamosvojitev ni pomenila veliko vse do nastopa romantike, ki je novo avtonomno polje napolnila z novo vsebino in ga šele na ta način vzpostavila kot resnično samoreferenčen podsistem.

Ta vsebinski premik je prva označila glasba Ludwiga van Beethovna. Neverjetna se zdi sprememba, ki jo je Beethoven prinesel s svojim delom, če je ne razumemo v kontekstu povedanega. Za ilustracijo si velja pogledati te primere:

1. Mozartovo simfonijo št. 40 v E-molu, K. 550, napisano leta 1788,
2. Haydnovo simfonijo št. 103. v E-duru, "Drum-Roll", napisano leta 1795, in
3. Beethovno simfonijo št. 3 v E-duru, op. 55, "Eroica", napisano leta 1803.

Kar je na prvi pogled presenetljivo, je majhna časovna razlika med nastankom del. Beethoven je svojo tretjo simfonijo napisal petnajst let za znano Mozartovo štirideseto in osem let za Haydnovo stotretjo in vendar nas pri poslušanju odnese v povsem drug svet. Ta svet ni več svet prijetne Mozartove in Haydnove glasbe, ki ne želita drugega kot ugajati ušesom, kajti Beethovnova glasba se ne ozira več dosti na poslušalca. Njegovo delo je izrazno, kar pomeni, da predvsem izraža skladateljeva enkratna notranja stanja in občutke. Beethovna ne zanimajo več strogi

vzorci glasbenega ustvarjanja klasicizma, ki naj bi v galantnem stilu sledili uravnoteženosti "klasičnih proporcev" brez ekstravagantnih in avtorskih presežkov. Brez milosti razbija ustaljene vzorce skladanja; če je bila za klasicizem značilna dolžina simfonij od petnajst do največ petindvajset minut, je njegova Eroica dolga za tiste čase neverjetnih petinštirideset minut z veličastnim uvodom, ki je sam dolg dobrih petnajst minut. Tudi glasbene teme niso več razporejene v uravnoteženo urejenem zaporedju. Beethoven namesto tega uvede celo serijo kratkih motivov, ki šele kot celota dajejo delu neponovljivo vzdušje.

Kar postane očitno pri poslušanju omenjenih del, je to, da Beethovnova glasba predstavlja dosti več kot le nekaj tehničnih novosti v dolgem procesu razvoja evropske klasične glasbe: ta glasba v resnici pomeni konec nanašanja umetnosti zgolj na druge družbene podsisteme. Umetnost prične postavljati svoje lastne kriterije, ki potem konec prejšnjega stoletja kulminirajo v larpurlartizem, in umetnik se dokončno reši podrejenega obrtniškega statusa. Da pa do tega premika pride, je potreben neki impulz, vsebinski preboj, okoli katerega se lahko novo mesto umetnosti v družbi artikulira. In ta preboj lahko lociramo v penetraciji določenih metateoretskih rešitev znanstvenega podsistema v umetnostni podsistem. Za osvetlitev tega trenutka se moramo za trenutek vrniti nekaj sto let v preteklost.

Nova znanstvena odkritja konec srednjega veka, ki so Evropo gnala proti strukturnim spremembam, ki so pomenile nastop moderne, industrijske družbe, so hkrati pripeljala tudi do radikalnega dvoma o obstoječem redu. Nič ni bilo več mogoče dokazati s popolno gotovostjo. V tem smislu veliki filozof Rene Descartes ni bil nič drugega kot otrok svojega časa: begajoča varljivost vsega ga je silila v iskanje zanesljive vednosti. "Descartes je hotel oluščiti vse, o čemer je bilo mogoče dvomiti, da bi odkril nekaj, o čemer sploh ne bi bilo mogoče dvomiti" (Raeper in Smith, 1995: 48). Njegova rešitev problema, v kateri postavi misleči subjekt za edino popolno gotovost v tem svetu ("Mislim, torej sem"), je zakoličila temelje moderne evropske filozofije, v kateri je dejavni (misleči) subjekt zoperstavljen objekt(iv)nemu svetu okoli sebe. Posameznik na ta način izstopi iz neskončnega krogotoka dogajanj in se mu postavi nasproti. Posameznik postane metodološki locus pojavljanja resnice in od tod ni bilo daleč do tega, da je postal tudi *ontološko mesto kazanja resnice o svetu, v katerem živimo*. Ta miselni obrat je 150 let kasneje pripeljal do novega (samo)razumevanja umetnosti in umetnikov. Kajti romantika kot umetnostnozgodovinsko obdobje pomeni, da danes samoumevno videnje umetnosti kot "izražanja" subjekta ni nič večnega in univerzalnega, temveč plod enkratnega križanja filozofije in umetnosti v tem obdobju. Glede na to postane razumljiv značilni sentiment romantične umetnosti: potovanje

navznoter, v samoto umetnikovega lastnega jaza, dionizično slavljenje hrepenenja, moči in strasti (nasproti apolinični neosebnosti klasicističnih proporcev), zavedanje majhnosti človeka nasproti neskončnemu, tragičnosti njegove eksistence... In glede na to postane jasno, zakaj Beethovnova glasba (za razliko od Mozartove) izraža njegovo življenjsko izkušnjo: človekova življenjska izkušnja, enkratnost njegovega bivanja, postane v romantiki samo središče vsebine umetnosti.

ZAKLJUČEK

Osrednji namen pričujočega teksta je pokazati, kako ima precej splošno sprejeti mehanicistični argument o diferenciaciji družbenih sfer (bodisi v funkcionalističnem, bodisi v neokantovskem, webrovskem smislu) omejeno pojasnjevalno vrednost. Umetnost kot družbena sfera je v 18. stoletju bila že avtonomna v vseh formalnih pogledih: političnem (umetnost več ne slavi določene družbene ureditve, Mozart na primer je bil do nje zelo kritičen (glej: Dolar, 1992)), ideološkem (umetnost ni več legitimizatorka te ali one ideologije), pravnem (umetniki niso več dokončno vezani na dvorno ali cerkveno službo) in ekonomskem (umetniki delujejo na svobodnem trgu). Nenazadnje se to lepo vidi v Kantovi filozofiji, kjer moralne in znanstvene sodbe ne morejo veljati v umetnosti (in obratno). In vendar je bila ta formalno avtonomna umetnost še vedno daleč od tega, kar imamo danes za umetnost. Umetnik (predvsem skladatelj) je bil v osemnajstem stoletju še vedno predvsem obrtnik, o čemer priča poleg že navedenih dejstev tudi to, da v tem času klasicizma skladatelji niso mislili o sebi, da pišejo "klasiko" (Rushton, 1994: 9): za dela se je pričakovalo, da bodo kmalu pozabljena, in šele v naslednjem stoletju (romantika!) je postalo jasno, da imamo opravka z enkratnimi in neprecenljivimi umetninami. Vse dokler v formalno avtonomno sfero umetnosti ni penetrirala vsebinska inovacija iz znanstvenega podsistema, ne moremo govoriti o umetnosti v njenem sodobnem pomenu, in še več, vse do tega trenutka je bila, rečeno s Luhmannom, umetnost sicer avtonomen, *vendar še ne samoreferenčen sistem*.

Mag. Peter Stankovič je asistent-stažist na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. Ukvarja se v sociološko teorijo, kulturologijo, zgodovino in teorijo umetnosti.

LITERATURA

- BARTHES, Roland (1989): *Carstvo znakov*, August Cesarec, Zagreb.
- BLAUKOPF, Kurt (1993): *Glasba v družbenih spremembah (Temeljne poteze sociologije glasbe)*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- DOLAR, Marjan (1992): "Filozofija v operi", v: *Razpol*, št. 7, Problemi 3, Letnik XXX, Analecta, Ljubljana.
- HAUSER, Arnold (1962): *Socialna zgodovina umetnosti in literature II.*, CZ, Ljubljana.
- HINDLEY, Geoffrey (1994): *The Larousse Eyclopedia Of Music*, Barnes & Noble Books, New York.
- LACLOS, Choderlos de (1987): *Nevarna razmerja*, CZ, Ljubljana.
- LUHMANN, Niklas (1990): *Essays On Self-Reference*, Columbia University Press, New York.
- LUHMANN, Niklas (1995): "Pojem družbe", v: *Kompendij socioloških teorij* (uredil Frane Adam), Scripta, Ljubljana.
- MUENCH, Richard (1989): "Code, Structure and Action: Building the Theory of Structuration from Parsonian Point of View"; v: *Theory Building In Sociology* (Assesing Theoretical Cumulation), uredil J. H. Turner, SAGE.
- MUENCH, Richard (1994): *Sociological Theory*, Development Since the 1960s, vol. 3, Nelson-Hall Publishers, Chicago.
- RAEPEL, William in SMITH, Linda (1994): *Vodnik po idejah* (Religija in filozofija v preteklosti in danes), Jutro, Ljubljana.
- RUSHTON, Julian (1994): *Classical Music* (A Concise History from Gluck to Beethoven), Thames and Huston Ltd., London.
- SADIE, Stanley in LATHAM, Alison (1993): *The Cambridge Music Guide*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WILKE, Helmut (1993): *Sistemska teorija razvitih družb* (Dinamika in tveganost samoorganiziranja moderne družbe), Znanstvena knjižnica FDV, Ljubljana.
- WOLFF, Janet (1992): "'Excess and Inhibition': Interdisciplinarity in the Study of Art", v: *Cultural Studies* (uredili L. Grossberg, C. Nelson, P. A. Treichler), Routledge, New York, London.

Never Mind the Bollocks: Women Rewrite Rock*

UVOD

Seksizem jo je ubil. Vsakdo je hotel to seksi pičko, ki je prekipela od energije in je pela zares strastno... in ljudje so neprestano ponavljali o njej ene in iste stvari, da je pač bila le "ena izmed fantov"... to seksistično sranje je neprenehoma krožilo okrog nje... Neumno, veš! Toda njej se je vse skupaj jebalo!

(Country Joe McDonald, ki je bil v San Franciscu za kratek čas romantično zapleten z Janis Joplin, v pogovoru z Deborah Laudau za knjigo o *Janis Joplin: Her Life and Times*)

Vem, da se sliši seksistično, toda ženske v glasbi niso tako dobre kot moški – prav tako kot to velja za nogomet. Ženska v dresu ali pa s kitaro v roki deluje čudno. Kakor pes na kolesu. Zelo čudno. Težko greš mimo tega. Na radiu je čisto OK, ker jih preprosto ne vidiš. Chrissie Hynde je izjema. Zelo malo je izjem. In če punce nimajo kitar, postanejo samo neumno ospredje nekega benda. Res nisem oboževalka deklet v popu.

(Julie Burchil, novinarka in avtorica, v odgovoru na ponudbo za intervju za knjigo *Never Mind the Bollocks*, London, 2. maja 1994)

Da sem ženska in da delam glasbo, ni zame nič posebnega... Moja vagina namreč ne pride v mojo kitaro igrati ali pet... Resnično mi vzame

* Preveden je Uvod knjige, ki je izšla aprila 1995 pri *Virago Press* v Londonu.

sapo, ko razpravljam o mojem delu glede na spol... Hočem priti do točke, kjer ženske ne bodo tretirane kot... žirafe. Sploh ne bi smelo biti zanimivo to, da sem ženska in da to počenjam. To sploh ne bi smelo biti sporno. Pa je. Na neki način to izniči vse, kar sta Chrissie Hynde in Patti Smith naredili, ker ni v bistvu nič lažje za nas.

(Tanya Donelly, pevka, tekstopiska in kitaristka skupine Echo-belly, v intervjuju za knjigo *Never Mind the Bollocks*, Boston, 10. april 1994)

Prihodnost rocka pripada ženskam!

(Kurt Cobain, nekaj mesecev pred samomorom, aprila leta 1994)

Kaj bi se zgodilo z U2, ČE BI BIL BONO ženska?

Pomislite, koliko glasbenic ustreza opisu "besnega, seksi boga z ogromnim egom" (tako je kitarist U2 The Edge nekoč šaljivo opisal Bona). Pa vendar so možnosti: Madonna je edina, ki mi pride na misel. Ključ za uspeh brezštevilnih generacij moških glasbenikov je bilo prav to, da so bili razuzdani in grabežljivi seksi bogovi. Toda z izginotjem kurca iz rocka se ta ni poženščil. *Cock-free rock* ima prav toliko jajc v sebi kot kurčji rock, je prav tako lahko seksualen in umazan. Dokaz za to so Janis Joplin v šestdesetih, Deborah Harry v sedemdesetih, Madonna v osemdesetih ali Courtney Love v devetdesetih.

Ustvarjalci rocka so vedno smatrali ženske za pasivne sprejemnice lahкотnosti v besedilih – Beatli so uporabljali preproste, toda učinkovite naslove pesmi, kot "From Me To You" in "I Want To Hold Your Hand"; Rolling Stonsi so bili že bolj spolno eksplicitni s pesmimi kot "Let's Spend The Night Together". Zmotno pa bi bilo mišljenje, da je nastopanje žensk v rocku *nov* fenomen, čeprav ga mediji tako predstavljajo vsaki novi polnoletni generaciji.

Večina žensk v tej knjigi se pojavi v devetdesetih letih, toda vse je na različne načine opogumljala neskončna zapuščina punka. Od Courtney Love do Tanye Donelly, od Huggy Bear do Echobelly, od Björk do Liz Phair je bil najprodornejši vpliv punka, tako v glasbi kot tudi v stilu življenja. Pri nekaterih so ti zgledi očitni – pri Patti Smith, Deborah Harry in Chrissie Hynde – pri drugih nekoliko manj – The Slits, The Raincoats, pri Kim Gordon iz Sonic Youth.

V predpunkovskem obdobju so imele ženske v pop glasbi točno določeno in omejeno vlogo. V zgodnjih šestdesetih je v Ameriki eksplodiral tako imenovani "zvok ženskih skupin" – the Shangri-Las, The Ronettes, The Shirelles (te zadnje so bile prva popolnoma ženska skupina sploh, ki se je leta 1961 uvrstila na vrh ameriške lestvice s skladbo "Will You Love Me Tomorrow") in seveda The Supremes, ki so imele dvanajst pesmi na vrhu v Ameriki. Z besedili o izgubljenih in zapuščenih ljubeznih ter ljubezenskem hrepenenju so bile te najstniške ženske skupine očitno uspešne. Toda za njimi

so stali moški skladatelji, menedžerji, svengaliji, ki so oblikovali ter načrtovali njihove kariere in so jih zapustili, brž ko se njihova glasba ni več dobro prodajala.

Sredi šestdesetih se pojavijo prve "pevke" v Veliki Britaniji: Marianne Faithfull, Dusty Springfield, Sandie Shaw, Lulu, Cilla Black. Bile so veliko bolj neodvisne in dlje na sceni kot njihove predhodnice, toda še vedno je za njimi stal moški establishment. Kot primer navajam menedžerja Rolling Stonesov, Andrewa Looga Oldhame-ja, ki je podpisal z Marianne Faithfull njeno prvo pogodbo s kakšno založbo sploh in ki je bil soavtor njenega prvega singla "As Tears Go By", skupaj z Mickom Jaggerjem in Keithom Richardsom. Izjavil je: "Videl sem angela z velikimi joški in podpisal zanj!"

Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih se pojavijo pevke-tekstopiske kot Joni Mitchell, Janis Joplin in Carly Simon, ki so se zanašale na lastno sposobnost pesnjenja. Na žalost to še ni pomenilo, da niso bile manipulirane. Janis se je pritoževala nad novinarji, ki jih je bolj kot njeno petje bluesa zanimal njen način življenja, in sarkastično ugotovila: "Mogoče moja publika bolj uživa v moji glasbi, če misli, da se uničujem." Nasprotja v življenju Joplinove izhajajo iz njenih poskusov biti "ena izmed fantov" in istočasno seksi pička. Njeno kratko življenje v glasbenem poslu ostaja še dandanes eno najbolj žalostnih. Umrla je leta 1970, stara 27 let, zaradi prevelike doze zaužitih mamil. Če je bila Janis na eni stran portretirana kot kurba rocka z zlatim srcem, se je na drugi strani bolj "občutljiva"

Joni Mitchell razjezila, ko jo je njena glasbena založba v reklamah za njen prvi album "*Songs to a Seagull*" prodajala "kot 99 odstotno devico".



ČE VSAKA GENERACIJA glasbenic vključuje ženske, ki nastopajo kot mučenice za naslednjo, potem izkušnje Joplinove in Mitchellove niso bile zaman. Sedem let po tistem "99 odstotnem deviškem" reklamiranju je imela Patti Smith že svojega žensko menedžerko, na naslovnici svojega prvega albuma *Horses* je razposajeno pozirala v kavbojkah in beli majčki in s kravato. Smithova je nastopala v času, ko je bilo zelo malo ženskih rockeric. Prav tako kot neortodoksna pevka in skladateljica, je bila tudi pisateljica in pesnica, na katero so vplivali avtorji od Williama Burroughsa in Rimbauda do Sama Sheparda.

V *Idle Worship* (1994) Chrisa Robertsa, v kateri je zbral misli zvezdnikov, kot bi bili še oboževalci, se Kristin Hersh pohvalno izrazi o Patti Smith:

Bila je prva. Občutila sem jo prav fizično... Mislim, da je kar hodila naokrog kot ženska. Bila

Patti Smith, NME Rock'n'roll Decades-the Seventies, Reed International Books Ltd and IPC Magazines Ltd 1992.

je tako poskočna in vreščeča, vedno je prehajala v stanja od zmedeno/občutljive do zmedeno/vreščeče... Če obstaja paralela med nama, je mogoče ta, da je tudi njo moški svet rocka odklonil kot "noro"... Toda njen uspeh je bil izreden. Ona je sama po sebi mejnik.

Smithova se je pojavila na mladi newyorški umetniški rock sceni v sredini sedemdesetih in se takoj vživela v novi svobodi, ki jo je to desetletje dajal najnovejši kulturni fenomen. Punk.

Punk se je v VB "zgodil" leta 1976. Šlo je za antihipi protest, za glasbo, ki je bila "naspidirana" raje kot "zakajena". Značilni DIY (*naredi si sam*) etos je ženskam omogočil še kako potreben prostor za izražanja brez strahu, da bi se počutile smešne. Punk je za vse pomenil začeti od ničle in zavreči vse tradicionalne rock klišeje. Bil je razglašen, kaotičen, bazičen. Bil je vznemirljiv, nepredvidljiv in protitrendovski.

Punk je naredil ženske protagonistke zares opazne in jim prvič prisodil mesto, ki jim gre. Gillian G. Gaar v knjigi *She's a Rebel: The History of Women in Rock & Roll (1992)* zatrjuje: "Če je feminizem inspiriral ženske, da so ustvarjale svoje možnosti, je punk ponujal ženskam specifično področje, kjer so lahko svoje možnosti ustvarjale." S fanzini kot glavnim načinom komuniciranja in z razvojem majhnih, neodvisnih založb, s katerimi so zaznamovali nova dogajanja, je punk zaobšel ves *mainstream* glasbeni tisk in brezimne garniture, ki so vodile velike, korporacijske glasbene založbe. Trajal je samo dve leti (1976–78), toda njegov vpliv na belo, mestno mladež je bil dramatičen.

Poly Styrene, ki je bila na čelu X-Ray Spex, se je predstavila svetu kot prva ženska, asexualna, agresivna osebnost punka. The Slits – z Ari Up na vokal, Viv Albertine na kitari, Palmolive za bobni ter s Tesso Pollitt na basu – so ustvarile amaterski, kakofoničen zvok, ki je bil za mnoge pravi duh punka. V težave so zabredle zaradi ovitka njihovega prvega albuma *Cut*, na katerem so se pojavile namazane z blatom, tako da so bile videti gole, odete le v predpasnike. Trdile so, da je to zgolj parodija na prevladujoče podobe žensk; drugi so mnenja, da so bile tudi one preprosto zapeljane v tradicionalni marketing ženskih glasbenic. Toda vsaj na začetku je punk deloval v meglenem okolju, kjer je bilo igranje s takimi vrstami protislovij bistven del celotne kulturne dinamike. Tudi The Raincoats, ki se jim je pridružila Palmolive (po tem ko je zapustila The Slits leta 1978), so opozorile na tematiko spola in podobe, medtem ko so ustvarjale bolj konceptualno glasbo kot mnogi njihovi vrstniki. (Dve desetletji kasneje sta jih kot začetni vpliv omenjala med drugimi Kurt Cobain in Courtney Love.)

Edini pravi punk bend z osrednjo žensko figuro, ki se je obdržal dalj časa, so bili Siouxsie and the Banshees. Tako kot mnoge ženske, ki so se pridružile punk bendum, je bila Siouxsie Sioux, še preden je stopila na oder in začela peti kot blazen, divji otrok – vdana oboževalka Sex Pistolsov. Postala je tipična kulturna ikona za odra-

ščajjoča dekleta, zgled za številne posnemovalke, ki so se oblačile v črno, s štrlečimi lasmi, črnimi trikotniki okoli oči in redkim nasmehom na obrazu; in ki so na začetku osemdesetih zanikale, da bi pripadale gotskemu stilu.

ČE JE BILA SIOUXSIE prva rokerica punka, ki so jo množično oponašali, je bila Deborah Harry prva pin-up ženska punka. Njen seksi videz je očaral tako dekleta kot fante; bila je prva glasbenica, ki so ji dekleta odkrito priznale, da so nore nanjo. Delovala je izredno hladno, tako kot je bilo pred njo značilno za glasbenike. Njen bend Blondie je v začetku združeval kaos punka z zvoki ženskih skupin; njihov leta 1978 izdan album *Parallel Lines* je postal (ob *Never mind the bollocks* (1977) Sex Pistolsov) album, ki bi ga moral imeti vsak pošten punk zbiratelj plošč.

Deborah Harry, rojena l. 1945 v Miamiu na Floridi, se je preselila v New York, "da bi postala umetnica". Kratek čas je nastopala v skupini Wind in the Willows, pojavljala pa se je tudi kot zajčica v razvpitem *Playboyu*. Prvič si je pobelila lase leta 1959 in njena zunanja podoba se je prijel. Skupino Blondie je Debbie ustanovila s svojim nekdanjim ljubimcem Chrisom Steinom leta 1974 in postala najljubša pop zvezda Andja Warhola ter precej težavna, a očarljiva pevka in skladateljica. Predrzna, zapeljiva in zadržana. Svojo zbadljivo liriko je pela s sladkim nasmeškom. V pesmi "Heart of Glass" izpoveduje: "Nekoč si imel ljubezen, ki te je prevzela, toda kmalu se izkaže, da je ta ljubezen postala trn v peti".

Ne glede na svojo vlogo pri pisanju besedil za skupino (med drugimi. "One Way or Another", "Call Me," "Dreaming") je Harry ostala pin-up ženska. Šla se je nevarno igro: šopirila se je s svojimi visokimi ličnicami, rahlo izzivalnim videzom in v ospredje postavljeno spolno privlačnostjo. V glasbenem poslu se je zdelo, da ni bila kaj dosti drugačna od deklin, ki so popolnoma ustrezale moškim pričakovanjem. Nedvomno je izkoriščala svoj glamour v prodajne namene, toda ko je njena glasbena založba izrabila njeno seksualno privlačnost za opogumljanje omenjenih moških pričakovanj, se je odločila vzeti krmilo v svoje roke. Reklamni letak za njen prvi single "Rip Her to Shreds" je vseboval provokativen stih: "Ali je ne bi rad raztrgal na koščke?" "Bil sem *besen*, ko sem videl to zajebano reklamo! Prepovedal sem jim oglašati to zajebano reklamo – in res je niso več," je v intervjuju za *New Musical Express* poleti 1978 izjavil Tony Parsons.

Tom Hibbert v poglobljenem portretu o Deborah Harry v reviji *Q* avgusta 1993 piše:

"Bila je nova Monroe, Garbo punka. Zdaj imamo 488 rock žensk. Madonna je ena izmed njih, Wendy James je druga in to je vse *njena* krivda. Debbie Harry je spremenila obraz civilizacije in popularne kulture in glasbe ter sploh vsega, kar nas obdaja. Harry je zgled nečesa izrednega. Vplivala je na vse od Madonne – ona

(Madonna) je omenila, da sem bila pomembna zanj. To je vse lepo in prav, toda čak bi se mi bolj prilegel” – v retro punkovski leta 1994 medijsko ustvarjeni New Wave Of New Wave. Justine Frischmann iz *Elastice* je za revijo *SKY* povedala: “*Parallel Lines* je bila prva plošča, ki me je zares prevzela. Privlačil me je njen videz, ki je bil mehak in obenem oster. Dajala je videz angela in prostitutke hkrati. To dvojnost je bilo čutiti tudi skozi njeno petje.”

Podobno kot Harry je tudi Chrissie Hynde prava rock’n’roll veteranka (nekateri jo imenujejo ženski Keith Richards). Rojena je bila v Ohiju, toda pri njej je čutiti močan vpliv angleškega punka. Ko so bili leta 1980 The Pretenders z istoimenskim albumom na vrhu ameriške glasbene lestvice velikih plošč, je bila že v poznih dvajsetih. Glasbo in videz Chrissie Hynde je določala značilna predpunkovska estetika. Podobno kot Harryjeva je tudi ona morala počakati punk, da so njeno glasbo resno sprejeli. V posebnem poglavju v pričujoči knjigi se Nina Gordon (Veruca Salt’s) spominja, kako je kot najstnica prvič slišala The Pretenders:

“Bila sem popolnoma presenečena. Slišala sem tisti glas, videla Chrissie Hynde s kitaro in spoznala, da je sama napisala vse pesmi... Bila sem zares prestrašena in zbegana – kako je vedela, kako se streže tej stvari? Toda od takrat dalje je tudi v meni zorela zavest, da bom mogoče nekoč to tudi sama počela.”

KO SE JE LETA 1976 ZGODIL PUNK, je prišlo do še enega, verjetno zelo pomembnega razvoja. Vpliv pojava 12-inčnega formata singla se čuti še danes. Medtem ko so britanski punkerji umirali od dolgčasa, je ta širši vinilni format razvnel čezatlantsko disco sceno, kjer so vsi od Evelyn “Champagne” King do Bee Geesov uživali prednosti 6–7-minutnega dance mixa. Desetletje kasneje je zadnja velika disco pop zvezda osemdesetih postala Madonna – ženska ikona, ki si je z vso kreativno dinamiko utrla pot v newyorško disco sceno.

Čas pojavitve Madonne Louise Veronice Ciccione na sceni je bil brezhiben.

Rodila se je leta 1958 v Michiganu (to je leto dni, preden je Deborah Harry postala plavalaska), pri dvajsetih se je preselila v New York, ker je želela postati plesalka. V letu 1983 se je iz plesalke prelevila v pevko in se iz klubov s funky pop singlom “Holiday” preselila v *mainstream*. Že v naslednjem letu sta “Boderline” in “Lucky Star” dosegla ameriški Top 10. Prodanih je bilo več kot devet milijonov izvodov albuma *Like a Virgin*. Madonnin uspeh je bil fenomenalen. Poleg tega, da je bila krščena s perfektnim imenom in da je bila strokovnjakinja za triminutne pop pesmice, je Madonna



Debbie Harry – Blondie, *NME Rock’n’roll Decades-the Seventies*, Reed International Books Ltd and IPC Magazines Ltd 1992.

zadnji ženski rock kameleon, ki privlači in zapeljuje svet z goro različnih videzov. V zadnjem času se trudi biti prepoznavna kot ena sama oseba: kot ranljiva vamp ženska z golo, svetlo željo.

Madonnin uspeh sovпада s pojavom Music Television (MTV-ja). Do sredine osemdesetih je MTV redefiniral glasbeni marketing. V središče pozornosti je postavil *podobo*. V Ameriki, kjer je kabelska televizija skoraj tako množičen pojav, kot so lokalčki s hamburgerji, je MTV celo generacijo prežela z mislijo, da je *Videz* prav tako odločilen kot pesem. V teoriji je pri tem šlo za veliko predvajanje glasbe iz sveta v svet. Seveda so skupine kmalu popustile pritisku in postale "MTV-ju prijazne": snemali so drage videospote, ki so bili pogostejše prijetnejši za oko kot za uho. V deželi MTV-ja je video dokončno postal pomembnejši od pesmi, ki jo je promoviral.

MTV ustvari podobo, ko ji kaj manjka. Prevladujoča podoba žensk v pop medijih mainstreama je bodisi podoba "rock-pičke" ali "ljubice". Glasbenice so se še vedno primorane oklepati tradicionalnih konceptov "lepote" in "spolne privlačnosti", torej standardov, ki veljajo v glasbeni industriji in medijih, ki jih obvladujejo moški. V takem poslu so npr. L7 ali celo Kim Gordon in druge pojmovane kot ekstremistke; njihovo glasbo in držo navdaja zaničevanje do tržnih vrednot in izmišljanja videzov na mainstream sceni.

MTV se je pojavila na začetku desetletja, za katerega velja, kot je Naomi Wolf zapisala v svoji knjigi *The Beauty Myth* (1990), da: "Motnje v hranjenju vrtoglavo naraščajo in kozmetična kirurgija postaja najhitreje naraščajoča medicinska dejavnost." Wolfova nadalje pravi, da so ženske v devetdesetih lahko na "slabšem kot njihove neosvobojene babice", in sicer glede na to, "kako se telesno počutijo" ter sklepa, da "smo sredi močne gonje proti feminizmu, ki uporablja podobe ženske lepote kot politično orožje proti ženskemu napredku".

Nihče ni izkoristil videa s tolikšno lahkoto kot Madonna. Za časopis *The Face* je l. 1990 povedala: "Vedno sem si želela biti igralka. Že kot otrok sem se obnašala, kot da sem igralka." Madonna se je že od samega začetka zavedala, da je pri prodaji treba imeti kaj več kot samo dobro ploščo in da glas pravzaprav niti ni tako pomemben. Svoj videz je obrnila sebi v prid in se predstavila svetu. Sledila je poti Deborah Harry, ki pa jo je izpopolnila bolj kot katerakoli umetnica pred njo. Madonna je prodajala skoraj izključno le svojo spolno privlačnost. Iz rahlo zalite, omejene blondinke z domiselno plesno rutino se je spremenila v dinamično, naduto, samovoljno platinasto blondinko s koničastim nedrčkom in obilo plesa. In *natančno* je vedela, kaj hoče. Helen Fielding je leta 1992 zapisala v *Sunday Times*, da je Madonna "bojevita lepota, seksi bojovnica, ranljiva in obenem samozavestna v svojem izpostavljanju; je ironična, se zasmehuje in igra s svojo močjo."

Danes družboslovci razpravljajo o Madoninemu mestu v post-feminističnem feminizmu devetdesetih. Ena njenih največjih zagovornic, Camille Paglia, ameriška "preučevalka študij spolov" se v

svoji knjigi iz leta 1992 *Sex, Art, and American Culture* navdušuje nad Madonno:

S svojo igro nenadzorovane osebnosti vlačuge in gospodarice je Madonna največ prispevala k zgodovini današnjih žensk. Ponovno je združila in pomirila dvojnost žensk: na Marijo, Blaženo devico in Božjo mater, ter Marijo Magdaleno, pohotnico... Madonna je prava feministka... Dekleta je naučila, naj bodo popolnoma ženstvene in spolno privlačne, vseeno pa naj ohranijo nadzor nad svojimi življenji.

NE GLEDE NA TO, ALI JO LJUBIŠ ALI SOVRAŽIŠ, je ta "resnična feministka" prisilila vse – od glasbene industrije do kupcev plošč, da so ponovno pretehtali vlogo pop umetnic. Pojavitev Madonne v sredini osemdesetih se je časovno ujemala z desetletjem, ki je redefiniralo feminizem – medtem, ko je nekaj žensk vedrilo v Greenham Common, so druge kupovale obleke s podloženimi rameni in postajale predrzne "tigrice" v poslovnem svetu. Nekateri menijo, da gre za pojav očitne izgube smeri "postfeminizma". Susan Faludi in druge uporabljajo izraz "backlash" ("prazen tek").

V knjigi *Backlash: The Undeclared War Against Women* (1992) Faludijeva, ameriška novinarka in Pulitzerjeva nagrajenka pravi, da se je v zadnjih desetih letih bila "nenapovedana vojna" proti ženskim pravicam. Pravi, da ostajajo ženske nesrečne ne zaradi tega, ker bi jih feminizem morebiti razočaral, pač pa zato, ker ni šel dovolj daleč. Argumenti Faludijeve so prepričljivi – da bi pokazala na primere "odpora" do ženskih vprašanj, se izogiba zamislim zarotniške teorije in uporablja izbrane drobce iz zgodovine. Živo predstavi svoje argumente tako, da kaže na primere iz popularne kulture; pokaže, kako je Hollywood igral na idejo nove desnice o samskih ženskah, ki morajo žrtvovati "izpopolnjujoče" družinske vrednote za "prazno" neodvisnost.

"Feminizem" je postal za mnoge ženske in moške neprijetna beseda. Postal je nova beseda na "F", kar pa – medijsko vzeto – preprosto ni vznemirljivo. Novi val feministk – znanih kot vseameriški team, Naomi Wolf, Katie Roiphe in Camille Paglia – je na različnih stopnjah skušal vdahnuti feminizmu spet nekaj spolne privlačnosti. Ne glede na široko medijsko pozornost je težko oceniti, koliko mladih je dejansko kupilo njihove knjige, še težje pa oceniti, koliko jih je dejansko tudi prebralo.

Courtney Love me je v intervjuju za *The Face* konec leta 1992 opozorila na Camille Paglia – "Šele zdaj spoznavam, zakaj je nevarna prav toliko kot izvirna!" V opisu *Backlasha* Faludijeve pripoveduje: "Ta knjiga me je spravila v jok, saj je tako prekleto resnična. Moraš jo prebrati, dolžna si to storiti kot novinarka!" Love je bila impresionirana nad jezo, ki veje iz knjige, in njeno zgodovinsko perspektivo. Faludijeva naprimer izpostavlja, kako so opažanja Rebecce West iz leta 1913 še vedno resnična: "Sama nikoli nisem vedela, kaj je pravzaprav feminizem. Vem

samo, da so me ljudje imenovali za feministko, čim sem pokazala čustva, ki so bila različna od predpražnika.”

Za mlade ženske in (moške) v 90-ih, ki se še borijo za spremembe in enakopravnost med spoloma, je feminizem postal bolj škodljiv, nezanesljiv koncept, del širšega kulturnega prizadevanja, ki postavlja pod vprašaj vsa sprejeta mnenja o spolu in politiki in vse kar oblikuje popularno kulturo. Nesporen vpliv Madonne je pripomogel oblikovati ta prizadevanja, obenem pa je sprožil več vprašanj, kot pa dal možnih odgovorov. Njen vpliv se je izkazal za vprašljivega za mnoge feministke, ki so kmalu opazile, kako lahko ideje o “samo-kontroli” in izurjenosti kaj hitro preidejo v egocentrizem in obsedenost s samim seboj.

V *Black Looks: Race and Representation* (1992) ameriška teore-



Madonna, slika iz knjige Amy Raphael *Never mind the Bollocks (Women Rewrite Rock)*, Virago Press 1995

tičarka feminizma in kulturna kritičarka Bell Hooks dekonstruira Madonno kot kulturno ikono. Raziskujoč način, kako Madonna izrablja črnsko kulturo iz čisto “sebičnih” razlogov, Hooksova piše: “Podoba, ki jo Madonna najbolj izrablja, je v bistvu podoba ‘bele punce’. Da bi obdržala to podobo, se mora glede črne kulture vedno postaviti na pozicijo zunanje opazovalke. Prav ta zunanji položaj ji onemogoča, da bi osvojila in si prisvojila izkušnje črnske kulture za svoje cilje, celo ko skuša zakriti dejanja rasistične napadalnosti z uporabljanjem te kulture. Hookova kritizira Madonno, da ji je spodrsnilo pri ‘artikuliranju kulturnega dolga, ki ga ima do črnih žensk’; še posebej pa izpostavlja dejstvo, da je Madonnina kariera nastala lažje tudi zaradi predhodnic, npr. Tine Turner, katere ‘javno izražanje agresivne spolne naravnosti je bilo lažno celo do te mere, da je



Kim Gordon, slika iz knjige Amy Raphael Never mind the Bollocks (Women Rewrite Rock), Virago Press 1995

bila v zasebnem življenju spolno zlorabljana in izkoriščana'. (Teme o rasni in spolni politiki v npr. rap glasbi pa odpirajo dovolj vprašanj za novo knjigo.)

ČEPRAV KONTRADIKTORNA, ostaja Madonna najmočnejši, mainstream ženski vzorčni model devetdesetih, vendar je veliko žensk

v knjigi dobilo navdih iz sodobnejših ženskih in moških virov. Kurt Cobain je prepoznal ženskost v sebi bolj kot katerikoli drugi rock glasbenik v devetdesetih in je bil za mnoge subverzivnejši vzorčni model, kot bi si Camille Paglia lahko samo želela biti. Pomemben je bil za večino glasbenic v knjigi, saj je prepoznal nihilistično apatijo generacije, ko je leta 1991 pisal o ničevosti življenja v "Smells Like Teen Spirit" ("Slab sem v tistem, kar delam najboljši, in za ta dar se počutim blažen, to je težko, težko je spoznati, oh, dobro, karkoli, saj mi je vseeno...").

Ko si je Cobain aprila 1994 naperil puško v glavo, je postal glavni simbol jeze današnjih nezadovoljnih dvajsetletnikov. O Cobainovem samomoru so poročali in razglabljali širom po Veliki Britaniji, v ZDA pa ni povzročil le histerije, temveč je šlo za prepoznanje brezupnosti, ki je zajela celoten sloj "mladinske kulture". Z enim samim nabojem je Cobainu uspelo definirati generacijo: pokazal je na obseg njihove odtujenosti na tak način, na kakršnega celo njegove najbolj izpovedne pesmi niso.

Ta generacija je branila grunge. In grunge je opogumljal ženske na podoben način, kot jih je punk. Kar so The Slits in The Raincoats počele v poznih sedemdesetih, so kasneje ameriške skupine kot Hole, L7 in Babes in Toyland na odru ustvarjale izzivalen hrup, rekoč: jebi vsakogar, ki mu to ni všeč. Direktna spolna konfrontacija je postala pravilo. L7 so skupina speed-metalk s poslušom za himnične pop pesmi, ki so si med nastopom na *The Word* festivalu v Readingu brez sramu slekle hlačke in odvrgele rabljen tampon med publiko. Njihova pesem "Fast & Frightening" je posvečena eni s "tako velikim klitorisom, da sploh ne potrebuje jajc".

Spolne vloge so bile vsaj za kratek čas obrnjene. Kurt Cobain se je odzval na prevladujočo moško podobo rocka tako, da je večkrat oblekel oblačila svoje žene Courtney Love, da se je nerodno pošminkal in uporabil njeno senčilo za veke, da bi tako zaoblil svoj oglati obraz in mu dal pridih nemile lepote. Cobain je bil nevrotični fantovski outsider, ki je stremel k umirjenosti, skromnosti, celo pasivnosti, medtem ko je Love izražala svoje mnenje ob vsaki priložnosti (na začetku so jo mediji odklanjali kot tisto, ki jo moraš "videti in ne slišati"). Ob njej, izpovedajoči se jezni mladenki, je Kurt igral vase zaprtega jeznega mladeniča. Love kljubuje vsem uveljavljenim "modrostim" o ženskah v rocku, tako da je prevzela besedno (in včasih fizično) agresivno moško vlogo in jo zamenjala z žensko tradicijo izpovedovanja. Pogosto se znajde v težavah zaradi nakladanja o (zlo)rabi heroína in obrekovanja glasbenih kolegov.

Grunge je deloma nadomestil kurčji rock s *frock rockom* ("rock v oblekicah"). V času vzpona Nirvane so se moški ameriški punk rock bend, kot npr. Afghan Whigs in Lemonheads, odrekli mačističnim vlogam in se pojavljali na naslovnica glasbenih in trendovskih revij oblečeni v ženska oblačila. Frock rock je delal za moške

glasbenike; za ženske punk rockerice je bil videz bolj problematičen. Courtney Love in Kat Bjelland, voditeljica skupine Baby in Toyland, sta občasno veliki prijateljici, ki nosita punčkaste oblekice, čipkasta, razparana oblačila; živo, rdečo šminko nanašata v zamahih; platinaste lase z vidnim narastkom. Love imenuje svoj stil oblačenje kot *Kinderwhore* ("otroško-kurbirski"). Gre za otroka-žensko, zajebano Lolito, moteno nedolžnost. Gre za močno, skrajno podobo, ki se igra z ranljivostjo in močjo obenem in ki nekoliko moteče namiguje na videz "žrtve posilstva", čeprav obe ženski zatrjujeta, da se imata popolnoma v oblasti. Videz Courtney in Kat je manj izumetničen kot recimo Madonnin; obe pa se trmasto izražata na vse mogoče načine. Njuna hitra, furiozna, čustvena in frustracij polna glasba pove mnogo več kot provokacija s podobo.

Antiteza stila "otroka-kurbe" je podoba predrzne razposajenke, in čeprav glasbenice, ki se izogibajo tradicionalnemu glamourju, niso vedno dobro sprejete v tisku in glasbenem poslu, se je nikakršen videz Patti Smith pri nekaterih le prijel. Justine Frischmann iz *Elastice* nosi Doc Martens do sredine meč, izprane kavbojke in majčko. Njen obraz je androgin; lahko bi jo zamenjali za čednega fantiča. Njen osebni videz je prava zanka. Sonyo Auroro Madan iz *Echobelly* so njeni prijatelji v šali imenovali "dyke" (možačasta lezbijka), takoj ko si je ostrigla svoje bujne dolge kodre. Ko je snemala video za "*Insomniac*", je nameravala posneti samo nekaj začetnih kadrov v lasulji in bleščeči, lesketajoči se obleki, toda režiserju in založbi je bil ta videz tako všeč, da so ga namesto njenih običajnih frkljastih oblačil uporabili od začetka do konca videa.

Če so ženske kot Courtney Love in Sonya Aurora Madan rekonstruirale ženski rock, je druga skupina glasbenic prestregla punkovski manifest in stopila z njim korak naprej. V zgodnjih devetdesetih so bile nekatere glasbenice zelo frustrirane zaradi pomanjkanja prostora zanje v glasbenem tisku in glavnih medijih ter zaradi sovraštva do žensk, prikritega v zapisih, zato so nehale robantiti po svojih predmestnih spalnicah in so namesto tega spustile jezo na cel svet. O njih so pisali, da so preprosto začutile, da se njihovi glasovi *morajo* slišati in njihove zgodbe zapisati.

RIOT GRRRL je bil punk s politiko – ni bilo pomembno, kako slabo si igral, če si le imel kaj povedati. Začelo se je leta 1991 v Olympii, Washington, na zahodni obali in na vzhodu v Washingtonu. Leta 1992 je uspel v Veliki Britaniji in skupine kot Huggy Bear, Linus, Mambo Taxi, Skinned Teen in Voodoo Queens so iskale pri svojih ameriških podobnicah (tipa Bikini Kill, 7 Year Bitch, Bratmobile, Heavens to Betsy, God Is My Co-Pilot) nove inspiracije, fanzine in družabna srečanja.

Fanzini so bili poceni za tiste, ki so jih delali, in za one, ki so jih kupovali; srečanja pa so močno spominjala na tista iz sedemdesetih, kjer je zorela feministična zavest. Riot Grrrls so se lahko istovetile

druga z drugo na svojih nastopih; konec leta 1992 in v 1993. so ženske (oprosti, grrrls) pisale na svoje razgaljene trebuščke s črnilom ali črnim svinčnikom besede kot "kurba", ne glede na to, kaj so si nekateri moški (in ženske) lahko mislili o njih. Trdile so, da njihova dejanja spolne konfrontacije izzivajo seksizem, in se obenem spravevala, kaj je sploh "politično korektno".



Courtney Love, slika iz knjige Amy Raphael Never mind the Bollocks (Women Rewrite Rock), Virago Press 1995

Podobno kot prvi punkerji so se tudi Riot Grrls dolgočasile, še posebej s "statusom quo". Želele so se vključiti v kaj ustvarjalnega, kar bi lahko v celoti obvladale. Upirale so se parametrom fantovskega rocka (punka in india); opozarjale so mularijo, povečini moškega spola, ki divja in skače pod odrom. Courtney Love je bila nekaj časa med Riot Grrrls in je tudi sprejela vlogo ikone, dokler je ni začelo motiti njihovo "otroško obnašanje". Love je takoj sprejela povabilo in igrala pred izključno žensko publiko na enem od večerov Huggy Bear, potem ko so jo nekoč neki vinjeni zoprneži med surfanjem po publiku med koncertom njenih Hole grobo premečkali.

Sodelovanje obeh skupin na nastopu v londonski Subteraniji je bilo le delno uspešno. Še preden so Huggy Bear začele igrati, so se pojavile govorice, da so bile nekatere punce gibanja Riot vznemirjene zaradi prisotnosti moških osebja kluba, zato so jih spraševale o njihovi spolni zgodovini. Bilo je čudno stati v polni sobi žensk z nekaj norenja pod odrom in drugimi, ki so mirno sledili koncertu. Ženski večeri v manjših shajališčih so ustvarili veliko bolj intimno atmosfero za žensko povezovanje.

Koncertni nastopi so bili pomembni; fanzini so bili živi. Riot grrrls so se čutile sposobne odpreti se svetu, pošteno pisati o svojih izkušnjah o delu v bendu, o gibanju, o spolnosti in o spolnem nadlegovanju, o osebni politiki in revoluciji.

Leta 1993 se v eni od številnih revij *Leeds & Bradford Riot Grrrls* (dosegljivi samo preko poštnega predala, da bi se "izognile nadlegovanju") neka avtorica sprašuje:

"Zakaj je tako čudno in nenaravno, če hočejo ženske nekaj narediti s svojimi življenji? Zakaj so ženske v vsem neki zajeban privesek?... Feminizma ni konec, ni spodletel, toda zgoditi se mora nekaj novega – Riot Grrrl... Ko bo tipček naslednjič pošlatal tvoj o rit, se vedel pokroviteljsko, šinfal čez tvoje telo – skratka, te obravnaval kot smet, pozabi na moralne obveze, pozabi, da mu je bila vcepljena partiarhalna miselnost in je tudi on žrtev, pozabi razum in razpravljanje. Ti kar položi barabo na tla!"

Lahko je kritizirati Riot Grrrls kot gibanje z manifestom, usmerjenim na omejeno skupino žensk in na še manj moških. Lahko je reči, da so se včasih odrekale razlagam samih sebe in se na ta način odtujile ljudem; da so trpele zavoljo tega, ker so se jemale preveč zares. Lahko je prezirati tisto punkovsko držo – jebi-se-lahko-zmoremo-same-brez-tvoje-pokroviteljske-pomoči – ko si pozabil, kako je biti najstnik. Toda ne glede na to, Riot Grrrls so bile ekstremistke, podobno kot punk pred njim, ker je pač tako *moralo* biti.

Riot Grrrls – o katerih sem ves čas pisala v preteklem času ne zato, ker bi trend že prešel, ampak ker se je kot gibanje nadaljevalo in razpršilo, so nedvomno vlile ženskam precej zaupanja za ustvarjanje glasbe. Prav tako so oblikovale življenjsko pomemben prostor za Queercore. Lezbično in gay gibanje se je razvilo iz hardcore punka "homocore" v ZDA, od koder je queercore leta 1993 pljusnil v Veliko

Britanijo. Takrat so nastali bendi kot Sister George, ki so ponudili alternativo gay indie/punk rockerjem, kot so Pet Shop Boys in Erasure.

NARAVNI NASLEDNIK RIOT GRRRLS bi moral biti Queercore, toda prišel je od medijev inspirirani protistrup: New Wave of New Wave. Kar je bil prvi New Wave za punk, je bil NWONW za Riot Grrrl. Če je Riot Grrrl vsakega zasliševal o spolni politiki, je NWONW – ali New Rage/New Art Riot/New Brit pop/New karkoli – čvrsto zagrabil človeško apatijo v svoje nemarne roke. Nenadoma so na novo rojeni moški punk bendi pljuvali na politično hiranje v državi, se zmrdovali nad vladavino torijcev in reševali rock pred Američani. S*M*A*S*H je napisal pesem "Kill Somebody", kjer je pozival k eksekuciji Johna Majorja. Skupine kot Blur in Oasis so spet dvignile britanski pop.

NWONW je dobil prostor na straneh glasbenega tiska, zato ker je bil *njihova* pogruntavščina. "Slišala sem, da si je vse skupaj izmislila peščica moških novinarjev med pogovori za šankom," pravi Sonya Aurora Madan iz Echobelly. "Na začetku so nas zvlekli na to proslavljanje moške poze preprosto zato, ker sem nosila majčko z angleško zastavo. (Temu pravim ironija, fantje.)"

NWONW ni izzival na način, kot so npr. Riot Grrrl. Ni grozil fantom; namesto tega je poskrbel, da so se fantje razdivjali pod odrom. Riot Grrrl so lahko tlakovale pot – če primerjamo jezo, strast in politično-glasbeni miks – toda NWONW je bil prefinjen, bolj tradicionalen in družinski, njihov starejši brat.

Čeprav se stvari počasi spreminjajo, pa v glasbeni industriji še vedno prevladujejo moški in v glasbenem tisku se je pojavilo nekaj prostora za spodbujanje novih glasbenic. *New Musical Express* je lahko ponosen na prgišče svojih najstniških grrrl novinark, toda od začetka leta 1985 pa do konca aprila 1994 je manj kot 15 odstotkov tedenskih naslovnih prikazovalo glasbenice ali vsaj mešane bende. Od 95 števil do vključno konca avgusta 1994 je revija *Q* objavila trinajst naslovnih z ženskim likom; v 50-ih številkah nove glasbene revije *Select* najdemo le tri take naslovnice. Dve od njih (na katerih sta Justine Frischman iz Elastice, oblečena kot fant, s cigaro v ustih, in Björk) sta iz leta 1994.

Seveda je težko oceniti, koliko so lahko ti podatki neposredno povezani z dejanskim številom dobrih glasbenic na sceni. Toda ko ženske dobijo prostor, je ta še vedno pristransko odmerjen. Majska številka revije *Q* je imela na naslovnici tri glasbenice. Björk, Polly Harvey in Tori Amos so bile videti dokaj zadržano v belih oblekah pod naslovom: "Hips. Tits. Lips. Power." (To je bilo eno pogostejših gesel poletja 1992, ko na angleških rock festivalih nisi mogel uradno zaprositi za majčko z reklamo za pesem Silverfish.) Na naslovnici so bile videti precej bizarno: Björk kot zbadljiva pevka srce parajočih pesmic in diva plesa z Glasom; Polly Harvey kot temna, v javnosti sramežljiva posebnica, ki bi lahko bila Patti Smith devetdesetih; in

Tori Amos z norim, prismuknjenim značajem in glasom Kate Bush. Glasbeno imajo vse tri kaj malo skupnega; v eno jih ne družijo njihova usrana neodvisnost, temveč njihova ženska "ekscentričnost".

Tori Amos razlaga: "Imamo joške. Imamo tri luknje. To imamo skupno." Resnično. Toda spregledala je nekaj tako očitnega, kot so podobna njihova telesa. Kar zares povezuje glasbenice, ni to, da igrajo enake instrumente, ustvarjajo podobno zvonečo glasbo in da so navdušene nad določenimi bendi. Od Courtney Love do Kyle Minogue imajo vse isto izkušnjo. Da niso moški.

DEJSTVO JE, da bo spol glasbenikov ostal pomemben, vse dokler bo glasbena industrija v domeni moških in so glasbenice prej izjema kot pravilo. Medtem ko je infrastruktura rocka večini moška, od aranžerjev do producentov, od vodilnih glasbenih založb do novinarjev, so glasbenice lahko uspešne – toda v moškem svetu in na moški način.

Svet rock glasbe je ženske dejansko prestrašil prav do temeljev in to se prenaša iz generacije v generacijo. Veliko žensk, ki bi bile rade glasbenice, se ustraši že ob sami misli, da bi stopile v trgovino s kitarami, kaj šele da bi sedle, preizkusile zadnji model kitare, obkrožene z gručo fantov. Ženske delujejo nekoliko odtujene od svojih instrumentov: kako naj prenašajo svojo opremo naokoli, če so telesno šibkejšje? V poznih šestdesetih Karen Carpenter ni trpela samo zaradi anoreksije (bolezni dolgo niso prepoznali, ker so menili, da skrbi za svojo podobo na "zdrav način"), ampak so ji preprečili, da bi na turneji nosila bobne, ker so skrivali njeno nežno postavo na odru.

Pri rocku vznemirja to, da se predstavlja in ponaša z liberalizmom, s predrznostjo in subverzivno sposobnostjo. Toda njegov liberalizem skriva globoko zakoreninjen konzervatizem. K rock klišejem, seksu in drogam, je potrebno prišteti tretjo, prav tako pomembno podobo – groupies (oboževalke). Prevladujoča slika ženske v rocku je njena vloga oboževalke in muze. Ženske pristopajo h glasbi drugače kot moški; bolj jih zanimajo osebnosti, in njihovo zanimanje za glasbo se pogosto vrti okrog oboževanja in navduševanja nad moškimi glasbenimi skupinami. Nasprotno pa se fantje zberejo skupaj prepričani, da jim bo temeljito poznavanje zgodovine določenega benda približalo njegov pravi duh in tako omogočilo večji užitek. Oboževalke so povzdignili do mitičnega statusa, pa so vendarle tudi realnost. Bolj kot v katerikoli drugi umetniški zvrsti se fantje, ki so grdi, umazani in zli, lahko povzpnejo na oder in postanejo seksi bogovi, s katerimi hočejo dekleta flirtati. Pamela Des Barres to pojasni v svoji knjigi *I'm With The Band: Confessions of a Groupie*: "Hotela sem se izraziti na svoj način. Nisem pa vedela, kaj in kako naj to naredim. Najbližje mi je bilo z ljudmi, ki so ustvarjali glasbo."

Temeljna moška fantazija je biti obkrožen z vreščecimi oboževalkami, medtem ko ženske ne potrebujejo obdelave svojega ega

na tak način. Če vzamemo za primerjavo izjavo Jimmyja Hendrixa: "Mesta se spominjam samo po njegovih frajlah" ali pa znamenito izjavo Janis Joplin: "Na odru se ljubim s petindvajset tisoč različnimi ljudmi, potem pa grem domov sama." Glasbenice preprosto nimajo takšnih zamisli po spolnem prilaščanju vsakega njihovega poslušalca. V članku o moških oboževalcih v *Guardianu*, decembra 1993, ima novinarka Miranda Sawyer zato preprost odgovor: "Moški delajo neumne oboževalke." Nadaljuje in ugotavlja, da je morda problem temeljna razlika med spoloma. "Ne da ženske ne bi dobivale ponudb: gre za to, da so za njih le-te napačne vrste."

Prevedla Varja Požar

Visoka, nizka in vudu estetika¹

V svoji nedavno izdani knjigi o nastanku kulturne hierarhije v ZDA nas Lawrence Levine opominja, da se z uporabo terminov "highbrow" (visoka) in "lowbrow" (nizka)² umetnost klanjamo rasistični psevdoznanosti, frenologiji.³ Frenologi devetnajstega stoletja so korelirali človekove moralne in intelektualne sposobnosti z velikostjo možganov ter obliko lobanje in na ta način oblikovali hierarhijo, v kateri so oni sami (beli možje) bili na vrhu. Kasneje, ko so termini "highbrow", "middlebrow" in "lowbrow" prišli v vsakdanjo rabo kot opis relativne vrednosti ljudi in kulturnih aktivnosti, se je tudi družbena kategorija razreda vrisala v to hierarhijo. Kultura delavskega razreda je s tem pridobila tisto avro primitivnega, ki so jo pisci devetnajstega stoletja prej projicirali v ne-bele rase. Pomen Levinove knjige je tako predvsem v tem, da nas opozarja na dejstvo, da kategorije, kot so "visoko" in "nizko" ali "klasično" in "popularno", ne kažejo enostavno notranjih značilnosti tekstov ali praks, ampak so prej vpeljane kategorije, ki šele naredijo kulturno delo. Prav tako kot frenologija funkcionira kulturna hierarhija z namenom naturalizirati družbeno in kulturno neenakost in zanikati kreativno sposobnost celih skupin ljudi.

Levinovo pisanje se nanaša samo na devetnajsto stoletje, kljub temu pa so, ne glede na to, ali se uporabljajo iste tipologije (in pogosto se), takšne esencionalizirajoče kategorije še vedno na delu ob koncu dvajsetega stoletja, kjer še naprej vplivajo na življenje milijonov ljudi. Ljudje se danes še vedno v veliki meri označujejo

¹ Članek je prevod iz zbornika *Microphone Fiends – Youth Music and Youth Culture* (Ur.: Andrew Ross in Tricia Rose), Routledge, New York, London 1994 (op. ur.).

² *highbrow/lowbrow* dobesedno pomeni visoko/nizko čelo (op. prev.).

³ Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), str. 221–23. Teorije o različnih nivojih so "znanstveno" vrisale v človeško telo splošnejši koncept "visoke" in "nizke" kulture, ki so ga najintenzivneje tematizirali nemški kulturni nacionalisti v devetnajstem stoletju. Sanna Pedersen je preverila, v kolikšni meri je bil nastanek nemške "avtonomne"

inštrumentalne glasbe odvisen od oblikovanja demoniziranega drugega; glej njen tekst "Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800–1850", doktorska disertacija, University of Pennsylvania.

⁴ Glej na primer: Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A history of Musical Scale in Modern Europe and America* (New York: Norton, 1991); Robert P. Morgan, ur., *Anthology of Twentieth-Century Music* (New York, W. W. Norton, 1992); Glenn Watkins, *Soundings: Music in the Twentieth Century* (Schirmer Books, 1988); in Bryan R. Simms, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (New York, Schirmer Books, 1986). Seveda ni nič narobe s pisanjem samo o nekaterih zvrsteh glasbe, moja trditev tukaj je, da je uporabljanje velikega naslova "Glasba dvajsetega stoletja" za specializiran repertoar impliciten ideološki argument, ki ga ti avtorji niti ne priznajo niti ne branijo.

⁵ Malmsteen je na svojem prvem albumu, Yngwie J. Malmsteen's *Rising Force* (1984) izrazil posebno zahvalo Bachu in Paganiniju.

⁶ John Stix, "Yngwie Malmsteen and Billy Sheehan: Summit Meeting at Chops City," *Guitar for the Practicing Musician* (marec 1986), str. 59. Da ne bo nespornost, heavy metal, tako kot vse oblike rock glasbe, dolguje največ afro-ameriškemu bluesu. Harmonična razvijanja, linija vokala in kitarske improvizacije se v največji

glede na njihovo kulturno zavezanost, spoštujejo ali zaničujejo zaradi glasbe, ki jim je všeč. Še več, prav vsi internaliziramo te kategorije. Ko sem intervjuval heavy metal fene, sem odkril, da ti, ne glede na to, da imajo heavy metal glasbo za najpomembnejši del svojih življenj, povsem sprejemajo konvencionalno stališče, da je klasična glasba kategorično superiorna nad katero koli formo popularne glasbe. Nihče v resnici ne razloži, zakaj je klasična glasba boljša od vseh drugih glasb, kajti nikomur ni potrebno razlagati: kulturna hierarhija deluje tako, da naturalizira družbene hierarhije skozi krožno samovpisovanje prestiža – pred vsakim dialogom, analizo in argumentom. Zgodovinarji glasbe še vedno pišejo učbenike o "glasbi dvajsetega stoletja", ki v celoti spregledujejo popularno glasbo, ne da bi vsaj predstavili svoje razloge za izpustitev največjega dela glasbe, ki so jo ljudje v zadnjih sto letih resnično poslušali in jo imeli resnično radi.⁴

Toda pravil kulturne hierarhije ne spoštujejo vsi. Na notranjem ovitku svojega albuma iz leta 1988 (*Odyssey*) heavy metal kitarist Yngwie J. Malmsteen s svojo glasbeno genealogijo zamaje stabilnost konvencionalnih kategorizacij glasbe na klasično in popularno sfero. V svoji listi zahval, poleg običajnega spiska agentov in producentov, sponzorjev z glasbeno opremo, sorodnikov in prijateljev, Malmsteen izraža hvaležnost tudi J. S. Bachu, Niccolaju Paganiniju, Antoniu Vivaldiju, Ludwigu van Beethovnu, Jimiju Hendrixu in Ritchiju Blackmoru.⁵ Vse od začetkov heavy metal glasbe v poznih šestdesetih letih so kitaristi eksperimentirali z glasbenim materialom evropskih skladateljev osemnajstega in devetnajstega stoletja. Toda ta trend se povsem razcveti šele v času Malmsteenovega debuta v zgodnjih osemdesetih; pisec za vodilni kitarski magazin pravi, da je edini pomemben premik v igranju kitare v osemdesetih bil "obrat h klasični glasbi v iskanju inspiracije in oblike".⁶

Skozi vso zgodovino te zvrsti glasbe so bili najvplivnejši heavy metal glasbeniki kitaristi, ki so študirali tudi nekatere aspekte tistega zbira različnih glasbenih stilov, ki ga v dvajsetem stoletju poznamo kot "klasično glasbo". Njihova prisvojitve in prilagoditve klasičnih vzorcev je spodbudila nastanek nove kitarske virtuoznosti, spremembe v harmonskem in melodičnem jeziku heavy metala in nove oblike glasbene pedagogije in analize. Seveda, zgodovina ameriške popularne glasbe je prenasršena s primeri prisvojitve "od spodaj" – popularne adaptacije klasične glasbe. Toda vpliv klasične glasbe na heavy metal pomeni spojitev tega, kar velja na splošno za najbolj in najmanj prestižen glasbeni diskurz našega časa. Glede na to bi lahko rekli, da je vpliv klasike na heavy metal malo verjeten, in vendar se je za številne fane te glasbe izkazala diskurzivna fuzija teh dveh zvrsti uporabna, poživljajoča in ekstremno zanimiva. Še več, srečanje dveh zvrsti se je zgodilo v pogojih, ki so jih vzpostavili heavy

metal glasbeniki, na njihovo vztrajanje. To pomeni, da njihove fuzije niso bile rezultat kake želje po "legitimnosti" v klasičnih terminih, ampak so v osnovi participirali v procesu kulturnega preoblikovanja in rekontekstualizacije, ki je proizvedla nove pomene. Tisti, ki so zaslepljeni s predpostavkami kulturne hierarhije, zaradi svoje pozicije zunaj dominantne logike kulturne produkcije takšnih preoblikovanj ne morejo izslediti ali razumeti.

Heavymetalske prisvojitve klasične glasbe so v bistvu zelo specifične in konsistentne: Bach in ne Mozart, Paganini raje kot Liszt, Vivaldi in Albinoni namesto Telemana ali Monteverdija. Ta selektivnost je vredna pozornosti v času, ko je zgodovinska in semiotična specifičnost klasične glasbe na njenem lastnem področju vse prej kot izginila, ko je klasični kanon definiran in tržen kot zanesljiv zbir enako velikih in veličastnih opusov. S tem ko heavy metal glasbeniki iščejo novo uporabnost stare glasbe in reciklirajo retoriko Bacha in Vivaldija za lastne namene, ponovno pridejo na dan vprašanja o označevanju v klasični glasbi. Njihova prisvojitve sugerira, da se, kljub homogenizaciji te glasbe v literaturi "glasbene kritike" in komercialne promocije, številni poslušalci odzivajo na razlike, na glasbeno specifičnost, ki izraža zgodovinsko in družbeno specifiko. V tem smislu razlog za heavymetalski obrat h klasiki odkriva veliko ne samo o heavy metalu, ampak tudi o klasični glasbi. Tukaj se moramo vprašati: če ne razumemo njegovega vpliva na glasbo Ozzyja Osbourne ali Bon Jovija, kako lahko rečemo, kakor smo to mislili prej, da resnično razumemo *Bacha*?

Številni rock kitaristi so prevzemali klasične tehnike in postopke v svoji glasbi: med najpomembnejšimi sta bila Ritchie Blackmore v poznih šestdesetih ter sedemdesetih in Eddie Van Halen v poznih sedemdesetih in osemdesetih. Oba sta zgodaj absorbirala klasično izobrazbo, ki ju je vpeljala v to glasbo, kasneje pa sta se, kot večina heavy metal kitaristov, usmerila k metodičnemu študiju, izpopolnjevanju in prilagajanju. Blackmore je prevzel harmonična razvijanja, vzorce fraz in figuracijo od baročnih vzorov, kot je na primer Vivaldi. Kot je Blackmore sam poudarjal v številnih intervjujih, se te značilnosti pojavljajo v številnih skladbah, posnetih z Deep Purple: "Na primer, razvoj akordov v 'Highway Star', solo v *Machine head*... to sta dva primera Bachovskega razvoja." In solo je "samo arpeggio, izveden iz Bacha."⁷

Eddie Van Halen je revolucioniral igranje rockovske kitare s še ne videno virtuoznostjo in tehniko "mehkih udarcev" ("tapping"), ki jo je populariziral v "Eruption" (1978), in z njo pokazal možnost igranja hitrih arpeggiev na kitari. Van Halen je prav tako sodeloval v tehnološkem razvoju, ki je omogočil, da so postali baročni modeli relevantni za heavy metal kitariste.⁸ Elektrizacija kitare, ki se je pričela v dvajsetih letih, in nadaljnji razvoj glasbene

meri naslanjajo na pentatonične lestvice, izvedene iz bluesa. Stoki in krčki heavy metal kitare, ki se sedaj izvajajo z divjimi udarci po strunah in s preobremenjevanjem ojačevalcev, izhajajo iz "bottleneck" igranja Delta Blues glasbenikov in iz zgodnejših afro-ameriških vokalnih stilov. Številni heavy metal glasbeniki so povedali, da so se učili igrati ob imitiranju urbanih blues kitaristov, kot so B. B. King, Buddy Guy in Muddy Waters, tisti ki pa se niso učili neposredno ob bluesu, so ga prevzeli posredno, preko britanskih predelav bluesa Erica Claptona in Jimmyja Pagea ali pa preko najvidnejše povezave med heavy metalom in črnim bluesom ter ritem in bluesom Jimija Hendrixa. Glenn Tipton, kitarist pri Judas Priest, ponuja prikaz bluesovskega izvora heavymetalskih prijemov v J. D. Considine, "Purity and Power", Musician (september 1984), str. 46–50.

⁷ Martin K. Webb, "Ritchie Blackmore with Deep Purple" v *Masters of Heavy Metal*, Jas Obrecht, ur., (New York, Quill, 1984), str. 54; in Steve Rosen, "Blackmore's Rainbow", v *Masters of Heavy Metal*, str. 62. Webb je očitno razumel Blackmoreovo razlago narobe, kajti to, kar sem jaz izvedel kot elipso, je on transkriptiral kot "B mol k zvišanemu D k C K G", harmonski razvoj, ki ni niti značilen za Bacha, niti ga ni najti nikjer v *Highway Star*. Blackmore je verjetno mislil na razvoj, ki je razviden v kasnejšem delu njegovega sola, *D mol/G/C/*

A. Highway Star je bila posneta leta 1971 in izdana leta 1972 na albumu Machine Head.

⁸ To je opisano, med drugim, v tekstu Jasa Obrechta, "Van Halen Comes of Age", v *Masters of Heavy Metal*, ur. Jas Obrecht (New York: Quill, 1984), str. 156.

⁹ Glej: Wolf Marshall, "Randy Rhoads: A Musical Appreciation", *Guitar for the Practicing Musician* (junij 1985), str. 57.

¹⁰ Na konferenci v Princetonu sem izvedel dele Rhoadsovih solov na električni kitari in jih analiziral kot v tekstu. Ker mi tiskani format onemogoča uporabo zvokov in odzivov občinstva kot dokaz za moje trditve, je moje zanimanje v tekstu bolj posvečeno kulturnemu pomenu aktivnosti metalških glasbenikov kot glasbenim pomenom teh tekstov. Več o tem kakor tudi o teoretskih diskusijah kako utemeljiti glasbene analize afekta, glej moje delo *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1993); glej tudi Susan McClary, *Femine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), predvsem poglavji ena in sedem.

¹¹ Z "baročno retoriko" mislim na obliko transgresivne virtuoznosti, ki jo lahko na primer najdemo v kadenci Bachovega Brandenburškega koncerta šte. 5 ali v njegovi partiti

opreme in igralnih tehnik, predvsem produkcija sofisticirane distorzije v šestdesetih, so dali kitari zmožnosti na ravni najboljših virtuoznih inštrumentov sedemnajstega in osemnajstega stoletja: moč in hitrost orgel, fleksibilnost in občutljivost violine. Omenjeni razvoj je sčasoma omogočil konceptualne in tehnološke premike, ki so glasbenike spodbudili k raziskovanju baročnih modelov.

Dva kitarista iz osemdesetih let, Randy Rhoads in Yngwie Malmsteen, sta pripeljala heavy metal neoklasicizem do zrelosti in tako bistveno vplivala na celo legijo posnemovalcev. Tako kot Edward Van Halen je Rhoads odraščal v glasbenem okolju: pri šestih letih se je vpisal v mamino glasbeno šolo, kjer je študiral kitaro, klavir in glasbeno teorijo, nekaj let kasneje pa je začel z urami klasične kitare, ki jih je nadaljeval vso svojo kariero. Leta 1980 je postal kitarist v novi rock skupini, ki jo je ustanovil bivši pevec Black Sabbath Ozzy Osbourne. Med svojim kratkim delovanjem v tej skupini (ki se je tragično končalo z njegovo smrtjo pri petindvajsetih letih v letalski nesreči) je Rhoads postal znan kot prvi kitarist v osemdesetih, ki se je pričel opirati na klasično glasbo, predvsem prilagajanjem in integriranjem klasičnega harmonskega in melodičnega jezika. Za svoje zgodnje glasbene vzore je Rhoads navajal temačna razpoloženja in dramatičnost Alicea Cooperja, Ritchieja Blackmora fuzijo roka in klasične glasbe in svoje najljubše klasične skladatelje, Vivaldija in Pachelbela.⁹

Rhoadsova in Osburnova "Mr. Crowley" (1981) se prične s sintetiziranimi orglami, ki igrajo ciklični harmonski razvoj, modeliran po Vivaldijevem vzoru. V suspenzu kulminirajoče molovska tonaliteta, zlovešče orgle in tragično ponavljanje so uporabljeni za vzpostavljanje občutka skrivnostnosti in pogube, ki so glasbena podlaga zasmehovanja angleškega satanista Aleisterja Crowleyja v tekstu.¹⁰ Razvoj, ki je razviden Rhoadsovemu *outro* (zaključnemu) solu na koncu pesmi, je neposredno vivaldijevsko stopnjevanje kvintnega kroga: D-mol/G-mol7/C/F/znižani H/znižani E-mol7 5/ podaljšani A4. Vse do s klasiko inspiriranega heavy metala so bila takšna razvijanja v rock glasbi nenavadna, saj ta temelji v blues glasbi. Klasični vpliv je pripomogel tako k večjemu zanašanju na moč harmonskega razvijanja pri organizaciji glasbene naracije kot k obratu k virtuoznemu soliranju. Rhoadsov solo v živi verziji "Suicide Solution" (1981) temelji na še bolj ekstenzivni uporabi baročne retorike, vključno z zmanjšanimi akordi, trilčki, drsečimi kromatičnimi figurami in mehkim (tapped) delom, kjer se pozornost osredotoči na dramo harmoničnega razvoja.¹¹ Tako kot igranje v Van Halenovi "Eruption" vodi takšna figuracija poslušalca vzdolž avratične avanture, ko kitarist nenehno vzpostavlja implicirane harmonske cilje, ki jih potem dosega, spreminja in subvertira.

Niso pa samo klasični elementi v Rhoadsovi glasbi vplivali na

številne kitariste v zgodnjih osemdesetih letih, ampak tudi njegov študij akademske klasične teorije. Vse desetletje, dolga leta po Rhoadsovi smrti, so se pojavljale njegove slike na naslovnica kitariskih revij, reklamirajoč razprave o njegovih učnih metodah in o njegovi glasbi. Na notranjem ovitku Rhoadsovega *Tribute* albuma (1987) je reproduciranih nekaj strani iz njegovega osebnega notnega zvezka, ki kažejo na njegovo sistematično raziskovanje klasične glasbe. Ena stran je tako napisana v "Cis ključu", na njem pa je, za vsako od sedmih modalitet, ki temeljijo na znižanem tonu C (jonski, dorski, frigijski itd.), Rhoads napisal diatonične akorde za vsako lestvično stopnjo, tem pa je sledilo sekundarnih in nadomestnih sedem akordov. Na naslednji strani je napisal vaje, temelječe na apreggih septakorda in nonakorda.

Rhoadsovo zanimanje za glasbeno teorijo je bilo simptomatično za naraščajoči vpliv klasične glasbe na heavy metal, toda tudi njegov lasten uspeh je prispeval k populariziranju klasičnega študija med heavy metal kitaristi. Rhoads, leta 1981 prejemnik nagrade "Best New Talent" revije *Guitar Player's*, je vpeljal v heavymetalsko igranje kitare novo virtuoznost, ki je temeljila na vzorcih discipline in konsistentnosti, izpeljanih iz klasične glasbe. Poleg klasičnih aluzij in metod učenja so tudi Rhoadsovi "double-track" soli (večkrat posneti na natančno enak način, tako da so bili lahko večkrat položeni na isto mesto na plošči in so s tem prispevali k občutku globine in prostora) izjemno močno vplivali na kasnejšo produkcijsko tehniko.¹² Rhoadsovi dosežki so prav tako prispevali k vse bolj razširjenemu spoznanju med kitaristi, da je obravnavanje virtuosnih solov na način delitve dela, sprejetega v klasični glasbi, primernejše za uspešno komponiranje in mojstrsko izvedbo kot spontano improviziranje.

Pod vplivom klasične glasbe so kitaristi, kot sta Van Halen in Rhoads, pomagali pospešiti premik med glasbeniki v smer proti novi profesionalni odličnosti, pri kateri so teorija, analiza, pedagogika in tehnična strogost dobili nov pomen. *Guitar for the Practicing Musician*, sedaj najbolj brana revija za kitariste, je pričela izhajati leta 1983 in je pritegnila nove bralce ravno s transkripcijami in analizami na kitari sloneče popularne glasbe. Njeni profesionalni kitaristi-transkriptorji so razvili sofisticirani set posebnih notacij za opis različnih odtenkov izvedbe, precej podobnih elaboriranim ornamentnim tabelam baročne glasbe. Njihove transkripcije so navadno pospremljene z različnimi analizami, na primer modalnimi ("Naslednji del preskakuje med modalitetama znižanega E lidijskega in F miksolidijskega..."), stilističnimi (povezovanje sodobnih skladb z zgodovino diskurzivnih opcij, dostopnih kitaristom) in tehničnimi (nadrobna razlaga tehnik, uporabljenih v določenih izvedbah).

Švedski kitariski virtuoz Yngwie J. Malmsteen je nadaljeval

v E molu. Glej analizo tega koncerta v: Susan McClary, "The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year", v *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, ur. Richard Leppert in Susan McClary (Cambridge, Cambridge University Press, 1987), str. 13–62. Živ posnetek "Suicide Soilution" je na Ozzy Osburne/Randy Rhoads, *Tribute* (CBS, 1987 (posneto 1981)). Za detajlnejšo analizo pesmi glej mojo knjigo *Running with the Devil*, poglavje pet.

¹² Glej: Wolf Marshall, "Randy Rhoads," *Guitar for the Practicing Musician* (April 1986), str. 51.

¹³ Matt Resnicoff, "Flash of Two Worlds," *Musician* (september 1990), str. 76.

¹⁴ Joe Lalaina, "Yngwie, the One and Only," *Guitar School* (september 1989), str. 15.

številne trende, ki so jih odpirali Blackmore, Van Halen in Rhoads, in nekatere pripeljal do še ne videnih ekstremov. Malmseen je bil izpostavljen klasični glasbi vse od svojega petega leta: njegova mama je hotela iz njega narediti glasbenika in je zato poskrbela, da je prejel klasično izobrazbo na številnih klasičnih inštrumentih. Yngwie trdi, da je kljub temu sovražil glasbo, vse dokler ni na televiziji videl nastopa, ki ga je potem usmeril na pot pridobitve statusa najvplivnejšega rock kitarista po Van Halenu.

"Osemnajstega septembra 1970 sem videl na televiziji oddajo o Jimiju Hendrixu in takrat sem si rekel: 'Uau!' S stene sem vzel kitaro in od takrat naprej je nisem nehal igrati."¹³ Malmsteenovo prvo razburljivo srečanje s klasično glasbo – z violinskim virtuosom devetnajstega stoletja Paganinijem – se je prav tako zgodilo preko televizije.¹⁴ Tukaj lahko vidimo, kako masovno posredovanje klasične glasbe omogoča njeno razpoložljivost v kontekstih, ki ne morejo biti konvencionalno nadzorovani, in za namene, ki ne morejo biti predvideni.

Malmsteen je do izida svojega ameriškega albuma leta 1984, ki mu je istega leta prinesel nagrado "Best New Talent" revije *Guitar Player* in nagrado "Best Rock Guitarist" leta 1985, dosegel reputacijo ključnega metalskega neoklasicista. Malmsteen je klasično glasbo prilagodil bolj temeljito in intenzivno kot kateri koli drug kitarist, razširil melodični in harmonski jezik metal glasbe, pri tem pa vzpostavil še višje standarde virtuosne natančnosti. Yngwiejevi soli ne oživljajo samo retorike njegovih virtuosnih vzornikov, Bacha in Paganinija, ampak vpeljujejo tudi nadaljnje harmonične resurse in napredne tehnike, kot je na primer *sweep picking*, kar mu omogoča ustvarjanje doslej najbližjega posnetka prefinjenosti in gibčnosti violinskega virtuoza. Še več, kot bom pokazal naprej v tekstu, Malmsteen je zaobjel ideološke premise klasične glasbe bolj odkrito kot kdor koli pred njim.

Guitar for the Practicing Musician je objavil podrobno analizo Malmseenove "Black Star" z njegovega prvega ameriškega albuma, *Yngwie J. Malmsteen's Rising Force* (1984). Takšna analitična dela so mišljena kot vodniki po glasbi pomembnih kitaristov, ki naj olajšajo individualni študij bralcev. Naslednji odlomek iz komentarja Wolfa Marshalla lahko služi kot povzetek nekaterih tehničnih značilnosti Malmsteenove glasbe in kot vzorec kritičnega diskurza piscev, ki analizirajo heavy metal v revijah za profesionalne kitariste:

"Black Star" izkazuje številne poteze Yngwiejevega enkratnega stila. Bodisi da igra pridušeno akustično kitaro, bodisi da je sredi pirotehničnega izbruha, vedno je to nezmotljivo Yngwie – najnovejši in morda najizrazitejši predstavnik tevtonsko-slovanske *Weltschmerz* (kot v bachovski/beethovnovski/brahmsovski nemški kontemplativni molovski modaliteti) šole težkega rocka. Otvoritveni del na kitari je tipični primer preludija (kot se to lahko

pričakuje) večjemu delu. Ta del je s svojim tričetrtinskim taktom in uporabo sekundarnih dominantnih akordov v grobem podoben Bachovi *Bouree v E molu*... Pasaža pri koncu kitarske ekspozicije je zelo blizu efektu... klasične violinske tehnike, ki ga poznamo kot spiccato ("poskakujoči lok"). To je prva od številnih referenc na klasične violinske manierizme... To je zmanjšana akordna sekvenca, ki temelji na klasičnem odnosu zmanjšanega C: C Dis Fis A (akord) k H-duru v harmonični molovski obliki: E Fis G A B C Dis... Občutenje, ki ga to zaporedje ustvarja, je kot v nekaterih Paganinijevih violinskih pasažah... Medtem ko se hitri arpeggio pobegi nekako zdijo podobni Blackmorovim deliričnim grabljenjem, so v resnici precej natančno odmerjeni in zahtevajo za izvedbo izreden napor in preciznost. Ta koncept je dosti bolj povezan z virtuosnimi violinskimi etudami kot s standardno kitarsko govorico... Bodite pozorni na uporabo harmoničnega mola (miksolidijska modaliteta) v H-durovskih delih in baročni concerto grosso (Händel/Bach/Vivaldi) stil, ki vodi tudi kontrapunkt basovske linije.¹⁵

Marshallova analiza je precej muzikološka po tonu in vsebini: avtor namerno primerja Malmsteenov posneti nastop s klasičnimi tehnikami, jih kontekstualizira skozi analizo stila in prevede nekatere njegove značilnosti v tehnični besednjak glasbene teorije. Analiza stila umesti "Black Star" na ozadje dveh glasbenih tradicij: klasične (Bach, Paganini, Beethoven itd.) in rockovske (Blackmore). Marshall obenem predstavi natančen opis glasbe in jo poveže s klasično tradicijo z uporabo jezika akademske glasbene teorije: akordi, modalitete, kontrapunkt, oblika. Ker se rock glasbeniki vse bolj zanimajo za študij zgodovine in teorije klasične glasbe, Marshall predpostavlja, da je njegovo bralstvo sposobno slediti takšni analizi.¹⁶

Še več, Marshallova analiza kaže, da niso metalski kitaristi in njihovi pedagogi le prevzeli akademski diskurz o glasbi, ampak da so tudi internalizirali številne vrednote, na katerih ta diskurz sloni. Tudi ko previdno kontekstualizira Malmseenovo glasbo, Marshall ne pozabi poudariti njegove originalnosti in enkratnosti ("Yngwiejev enkratni stil", "nezmotljivo Yngwie"). Komentar izpostavlja tudi Yngwiejevo preciznost pri izvedbi ("točno in natančno", "izredna... natančnost"). Najbolj pomenljivo pa je Marshallovo implicitno sprejemanje kategorij in akademske glasbene analize z vso njeno terminologijo. Kajti poleg komentarja o "arpeggio pobegih" se Marshall natančno ukvarja z višino tona in obliko, s tradicionalnima temama muzikološke analize. In kakor se muzikološka analiza opira le na notranje momente glasbe, kar pomeni, da zanemarja vprašanja ritma, zvoka, geste, retorike in drugih možnih kategorij analize, lahko tudi heavymetalske teoretike in pedagoge kritiziramo zaradi enakih enostranskosti.¹⁷

¹⁵ Wolf Marshall, "Performance Notes: Black Star," *Guitar for the practicing Musician Collector's Yearbook* (zima 1990), str. 26–27.

¹⁶ V bistvu, po moji lastni izkušnji, številni metalski glasbeniki (večina katerih, tako kot Bach in Mozart, ni nikoli obiskovala glasbenih šol) dosti trdneje razumejo harmonske teorije in analize modalitet kot večina diplomiranih študentov glasbe.

¹⁷ Primerjaj previden, vendar pomemben ekspeze Janet Levy o vrednotah, impliciranih v pisanju akademskih muzikologov, "Covert and Casual Values in Recent Writings About Music," *Journal of Musicology* 6:1 (zima 1987), str. 3–27.

¹⁸ Andy Aledort, "Performance Notes," *Guitar for the Practicing Musician Collector's Yearbook* (zima 1990), str. 6.

¹⁹ John Stix, "Yngwie Malmsteen and Billy Sheenan," str. 59. Po drugi strani pa Malmsteen navaja zgodnje Deep Purple kot primer dobre glasbe (str. 64).

²⁰ Fabio Testa, "Yngwie Malmsteen: In Search of a New Kingdom," *The Best of Metal Mania* " (1987), str. 35.

Če hočejo postati res dobri, se morajo heavymetalski glasbeniki naučiti gibati znotraj glasbenih parametrov mimo višine tonov in form, tako kot se mora njihov nasprotni pol v konservatorijih in glasbenih šolah naučiti veliko tega, kar ni zapisano. Na akademiji imenujejo takšno vednost "muzikalnost" in je pogosto ključna točka mistificiranja, ki navadno zakriva dejstvo, da se klasična glasba v veliki meri zanaša tudi na oralne tradicije. V obeh, v klasični glasbi in v heavy metalu, so praktično isti aspekti glasbe dosti manj teoretizirani, kodificirani in zapisani: študentje glasbe se morajo učiti tudi s poslušanjem, vajo in opazovanjem ritma in geste telesnega gibanja. Teoretiki metala, tako kot njihovi akademski sorodniki, se redko ukvarjajo z glasbeno retoriko in družbenimi pomeni: neka analiza Van Halenove "Eruption" zgolj navaja uporabljene modalitete (E frigijski, A in E aeolski) in vse povzame v dobrikajočem se tonu: "dobro uravnotežen kitarski solo, ki predstavlja številne različne tehnike".¹⁸

Yngwie Malmsteen je najlepši primer vsestranskega uvoza klasične glasbe v heavy metal – prilagoditev ne le klasičnega glasbenega stila in besednjaka, modelov virtuoze retorike in modelov praks, pedagogike in analize, ampak tudi družbenih vrednot, ki stojijo za vsemi temi aktivnostmi. Te vrednote so sodobna mešanica tistih, ki so spremljale nastajanje glasbe v sedemnajstem, osemnajstem in devetnajstem stoletju, cepljenih na prioritete modernizma. Poleg virtuoznosti vključujejo dominirajoče vrednote igranja metalske kitare cenjenje uravnoteženosti, načrtnosti in originalnosti, konzervatorijsko fetišizacijo tehnike in včasih celo reakcionarno filozofijo kulture – Malmsteen tako obžaluje pomanjkanje glasbenosti v današnji popularni glasbi in nostalgичno gleda nazaj, v "stare dobre čase" sedemnajstega stoletja, ko so bili, po njegovi predstavi, standardi dosti višji.¹⁹ Malmsteen je še posebej poznan zaradi svojega elitizma, kar je še ena izmed vrednot, ki jih je prevzel iz sodobne klasične glasbe in ki jo opravičuje s poudarjanjem svojega stika z njenim večjim prestižem. V intervjujih nenehno vztraja pri svoji lastni genialnosti, svojem stiku z genijem klasične preteklosti in distanci od praktično vseh sodobnih popularnih glasbenikov, glasbo katerih ima za enostavno, banalno in bedasto. Ker ga vodijo aspiracije po univerzalnem statusu, ki se navadno pripisujejo klasični glasbi, zanika zvrst glasbe, ki naj bi jo po mnenju mnogih igral: "Jaz *ne* igram heavy metala!"²⁰

Malmsteen je poleg tega, da je trdil, da mu kot geniju sploh ni bilo nikoli potrebno vaditi, tudi govoril, da je moral trpeti za svojo umetnost. Skupni intervju z basistom Billyjem Sheenanom kljub temu še ohranja nekaj njegove zgodnje predanosti glasbi za vsako ceno:

Yngwie: Takrat sem bil izredno samokritičen. Bil sem obseden. Cela leta nisem počel drugega kot igral kitaro.

Billy: Zamudil sem veliko svoje mladosti. Zamudil sem ves ta trip s puncami. Voziti nisem začel pred svojim petindvajsetim letom.

Yngwie: Prav tako sem žrtvoval veliko družabnega življenja. Moji vrstniki me niso zanimali. Zame ni nič drugega imelo nobenega pomena.²¹

Takšne izjave nedvomno odsevajo Malmsteenovo nagnjenost k samopoveličevanju in samopomilovanju, ki ga delajo nepriljubljenega med kolegi v kitarskem svetu. Toda na drugi strani te izjave prav tako izražajo popolno sprejetje modela delanja glasbe, ki se oznanja v svetu klasične glasbe. Malmsteen, podobno kot številni drugi glasbeniki, vidi potrebo po tem, da se glasba "razvija" v smeri večje kompleksnosti in "sofisticiranosti". Piljenje virtuosne tehnike pa zahteva na tisoče ur potrpežljivega, zasebnega ponavljanja vaj. S tem namenom se številni mladi glasbeniki izpostavijo fanatičnemu vadbenemu režimu, prizadevanju za osebno odličnost, ki pa ne pušča dosti prostora za skupinsko delanje glasbe, natančno tako, kot je to pri klasični glasbi.²²

Ekstremno dosledno sledenje temu skupku ideoloških vrednot pomeni popolni umik glasbenika od njegovega ali njenega občinstva v prizadevanju za kompleksnost. To strategijo, ki so jo prej slavili akademski skladatelji, na primer Milton Babitt, lahko sedaj prepoznamo pri nekaterih virtuosnih kitaristih. Steve Vai se tako širokousti o svojem najnovejšem albumu:

To kar sem naredil na *Passion and Warfare*, je ultimativni dosežek: *zaklenil* sem se v sobo in si rekel: "K vragu z vsem, naredil bom to, in to bo popoln izraz tega, kar sem. Ne zanimajo me singlice, ne zanima me megaplatinasti uspeh, ne zanimajo me glasbene založbe." Bilo je res nekaj posebnega. Vse prepogosto se morajo mladi in glasbeniki in umetniki prilagajati, da bi preživeli. Sam sem eden od redke peščice, ki mu to ni potrebno, in verjemite mi, tega nimam za nekaj enostavno danega.²³

Vai tukaj poskuša uveljaviti svojo "avtentičnost", dokazati svojo umetniško avtonomijo, ki je neodvisna od vplivov točno tistega družbenega okolja, ki v bistvu šele omogoča njegove artistske izjave in jih naredi za razumljive. Ko nadaljuje opis svojega trpljenja, svojih vizij in svojega krvavenja za kitaro – in nenazadnje tudi svojega mučnega in tehnološkega večtrakovnega snemanja – se predstavlja kot posodobljen, odrekajoči se romantični umetnik, ki sega po inspiraciji preko navadnim smrtnikom znanega sveta. Ta individualizem in osredotočenost na samega sebe družijo klasično glasbo in heavy metal nasproti številnim drugim oblikam glasbenega ustvarjanja. Na primer, nekoliko kasneje pravi B. B. King v isti izdaji revije *Musician*:

Kar vam poskušam povedati, je to: ... ko sem na odru, *poskušam* zabavati. *Ne* poskušam se imeti fino samo z B. B.

²¹ Stix, "Yngwie Malmsteen and Billy Sheenan," str. 57. Heavymetalski glasbeniki so v večini gradili na solidni glasbeni kompetenci. Basisti niso poskušali transformirati svojih instrumentov v sredstvo za virtuosno soliranje vse do nedavnega uspeha Sheenana, ki je, tako kot Malmsteen, kot najpomembnejše vplive na njegovo glasbo navajal Bacha, Paganinija in Hendrixa.

²² Vendar pa velja opozoriti, da kljub temu, da so kitaristi, ki so člani glasbenih skupin, v glavnem tudi vodilni pisci glasbe za te skupine, skupinska izkušnja sodelovanja pri aranžiranju skladb v rock skupini omogoča glasbeno kreativnost, ki jo klasični glasbeniki redko doživijo.

²³ Matt Resnicoff, "The Latest Temptation of Steve Vai," *Musician* (september 1990), str. 60. Primerjaj z Milton Babitt: "Who Cares If You Listen", *High Fidelity* (februar 1958), str. 38–40, 126–127.

²⁴ *Musician* (september, 1990), str. 112.

²⁵ *Jennifer Batten, ki je bila na turnejah z Michaelom Jacksonom in drugim, je prav tako kolumnist za Guitar for the Practicing Musician. Vernon Reid igra pri Living Colour.*

Kingom, poskušam zabavati ljudi, ki so me prišli gledat... Mislim, da je to ena izmed stvari, ki me držijo na odru, želja po *ugajanju* občinstvu. Mislim, da je to ena izmed napak, ki se je zgodila glasbi kot celoti: številni glasbeniki pozabljajo na občinstvo.²⁴

Malmseenovo delo je nekatere prepričalo o obstoju vpliva klasične glasbe na heavy metal, podobnega klasičnemu vplivu na zagrizeno avantgardno eksperimentiranje. Malmsteen je številne glasbenike pripeljal do plodnega raziskovanja klasične glasbe, čeprav jih je s tem hkrati tudi prisilil v suhoparne režime vaj in analiz, ki sedaj obvladujejo to tradicijo. Malmsteenov neusmiljeni elitizem je tako na neki način v nasprotju z njegovim prizadevanjem, da bi vzpostavil vezi z glasbeno preteklostjo in da bi naredil postvarjeni diskurz za množično občinstvo spet bolj živahen. Nova meritokracija kitarske tehnike, ki jo je pomagal vzpostaviti, spodbuja tako fetišizacijo individualne virtuoznosti kot odpira vrata ženskim in afro-ameriškim glasbenikom, kot sta Jennifer Batten in Vernon Reid.²⁵ Njegova glasba osvetljuje določena protislovja, ki prispevajo k našemu boljšemu razumevanju tako heavy metala kot klasične glasbe.

Heavy metal in klasična glasba namreč obstajata v istem družbenem kontekstu: izpostavljena sta podobnim strukturam marketinga in tržnega posredovanja, prav tako pa "pripadata" in služita potrebam tekmujočih družbenih skupin, katerih moč je povezana s prestižem njihove kulture. Velika kulturna in socialna distanca, za katero običajno velja, da ločuje klasično glasbo in heavy metal, v osnovi ni glasbeni prepad, ampak bolj kompleksna ločnica, konstruirana skozi interese kulturne hierarhije. Ker sta heavy metal in klasična glasba označevalca socialnih razlik in upodobitev različnih družbenih izkustev, njuno križanje prizadene kompleksne relacije med tistimi, ki so odvisni od zvrsti glasbe kot nosilca legitimacije njihovih vrednot. Diskurzivna fuzija spodbuja vpogled v družbene interese, ki jim pokorno služijo nevidni zvokovni vzorci.

Heavymetalski kitaristi, kot vsi drugi inovativni glasbeniki, oblikujejo nove zvoke z naslanjanjem na moč starega in z združevanjem teh semiotičnih resursov v nove kombinacije. Ti kitaristi prepoznavaajo afinitete med svojim delom in tonalnimi sekvencami Vivaldija, melodično imaginacijo Bacha, virtuoznostjo Liszta in Paganinija. S svojim delom so uspeli revitalizirati glasbo osemnajstega in devetnajstega stoletja za masovno občinstvo, kar je fascinantna demonstracija inovativnosti popularne kulture. Kljub temu, da sposobnost občinstva dekodirati te glasbene referente dolguje veliko stalnim prisvojitvam klasične glasbe pri televizijskih in filmskih skladateljih, so metalski glasbeniki ustvarili izvirno priredbo tega, kar je nekoč postala suhoparna glasba ameriške aristokracije, in to na način, ki lahko predstavlja tudi zahteve različnih družbenih skupin po moči in priznanju.

Metalski glasbeniki so priredili prestižne diskurze klasične glasbe in jih predelali v hrupne artikulacije ponosa, straha, hrepenenja, odtujitve, agresivnosti in skupnosti. Te priredbe klasične glasbe, ki jih sodobni oboževalci te glasbe sicer lahko imajo za absurdne imitacije, so v svojem duhu zelo blizu eklektičnim fuzijam J. S. Bacha in drugih idolov te tradicije. Metalske prilagoditve so redko parodije ali pastiž, navadno gre tukaj za reanimacijo, izboljšanje znakov, ki se lahko uporabijo v novih zvezah. Za razliko od art rocka bistvo ni v nanašanju na prestižni diskurz, kjer bi se potem sončili v odsevu tuje slave. Metalski glasbeniki raje prilagodijo klasične znake svojim lastnim potrebam, kajti na ta način so razumljivi njihovemu občinstvu, saj imajo resnični pomen v sedanjosti. To je vrsta procesa, na katero se je nanašal lingvistični filozof V. N. Volosinov, ko je pisal, da lahko postane znak arena razrednega boja; Volosinova in preostale iz Bakhtinovega kroga je zanimalo ne samo, kako znaki izražajo interese družbenih skupin, ki jih uporabljajo, ampak tudi, kako se "lomijo" s tem, ko jih uporabljajo različne skupine z različnimi nameni.²⁶ Tako heavy metal glasbeniki in "legitimni" glasbeniki uporabljajo Bacha na drastično različne načine.

Edward Rothstein je v svoji nedavni obrambi kulturne hierarhije predstavil najpogostejše ugovore proti njej. Tako je na primer priznal, da umetniško delo nima notranje vrednosti glede na svojo umeščenost na lestvici kulturnega prestiža in da kulturne kategorije niso niti stabilne niti samoumevne. Kljub temu pa na koncu Rothstein vendarle vztraja, da je ločevanje med nizkim in visokim nujno, in na ta način spet pade v že znane mistične dogme o brezčasovnosti in avtonomiji, s tem pa implicira, da so napadi na kulturno hierarhijo že napadi na kulturo samo. Zdi se, da je mišljeno, da imajo vredni svojo visoko kulturo, nevredni pa svojo nizko kulturo, s še malo "glasbenega spoštovanja", ki jim omogoča da zaslutijo, kaj zamujajo, stališče, ki ga imenujem "vudu estetika" (po Bushovem zasmehljivem poimenovanju Reaganove tekoče obrambe ekonomske hierarhije). Rothstein zaključuje z opozorilom, da so klasični skladatelji v svojih delih uporabili številne značilnosti popularne glasbe, pri tem pa se ne zaveda, da se je nenehno dogajalo tudi obratno. Njegova trditev, da "medtem ko visoko zagotavlja mehanizme in perspektive, ki lahko razumejo popularno, je nizko nemočno pri razumevanju visokega"²⁷, je tipičen preskok vere, tipična imperialna samozavestnost, ki je pogoj vudu estetike.

Rothsteinov argument je tiste vrste, ki je skupna ljudem, ki poznajo zagrajeni teritorij tako imenovanega "visokega" dosti bolje od širokih in raznolikih prostorov "nizkega", kajti argument stoji na zanikanju kreativnih sposobnosti tistih, ki naseljujejo to slednje področje. Tako kot glasbeni frenologi si kritiki kot je Rothstein prizadevajo naturalizirati hierarhijo, ki privilegira njih

²⁶ V. N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986). Nekateri so prepričani, da je delo v resnici napisal M. M. Bakhtin.

²⁷ Edward Rothstein, "Mr. Berry, Say Hello to Ludwig," *New York Times* (april 5, 1992), str. H31

²⁸ Christopher Small, *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in Afro-American Music* (New York: Riverrun, 1987), str. 126.

same in njihovo kulturo na račun vseh drugih. Toda kreativne priredbe klasične glasbe heavymetalskih kitaristov spodbijajo takšne poskuse utemeljiti kulturno hierarhijo v inherentnih značilnostih tekstov ali praks. Metalski glasbeniki so skočili čez veliko ločnico med "resno" in "popularno" glasbo, med "umetnostjo" in "zabavo", pri tem pa so ugotovili, da prepad med dvema poloma sploh ni tako zelo širok, kot se misli. Kakor je rekel Christopher Small:

Bariera med klasično in ljudsko glasbo je neprozorna samo iz perspektive dominantne skupine; kadar jo opazujemo z druge strani, je pogosto transparentna, kajti za ljudskega glasbenika ne obstajata dve glasbi, ampak samo ena... Bach in Bethoveen in drugi "veliki skladatelji" niso mrtvi heroji, ampak kolegi, predniki, ki so živi tudi v sedanjosti.²⁸

Heavymetalske priredbe klasične glasbe nam pomagajo videti, kako sta kategoriji "visoka kultura" in "nizka kultura" družbeno konstruirani in ohranjevani. Tako kot pri distinkciji "visoko (čelo)" in "nizko (čelo)" uporaba teh kategorij koristi določenim posameznikom in skupinam na račun drugih, njihova moč temelji izključno na prepričevanju, da je kakršna koli druga možnost povsem nemogoča. Z neposrednim uporabljanjem skladateljev in izvajalcev sedemnajstega, osemnajstega in devetnajstega stoletja, ki jih slavijo kot svoje heroje in predhodnike, ne glede na sodobne ločnice, ki bi jih držale narazen, z obvladovanjem in rekontekstualiziranjem retorike in teoretskega aparata "visoke" glasbe so heavymetalski glasbeniki kritično sopostavili dve tradiciji, s tem pa v pomembni meri spodkopali navidezno nujnost in naravnost kulturne hierarhije. Specifični pomeni metalskih priredb v novih kontekstih imajo seveda velik vpliv. Toda za kulturno kritiko je najpomembnejša stvar pri vplivu klasične glasbe na heavy metal dejstvo, da so ti glasbeniki "dojeli visoko", ne da bi pri tem sprejeli njegove omejitve, in na ta način presegli razcep, ki je tako zelo odločilno zaznamoval glasbeno življenje v dvajsetem stoletju.

Prevedel Peter Stankovič

Od ekskluzije do inkluzije: procesi, ki omogočajo manjšinski skupini doseči družbeno priznanje (primera najpomembnejših poganjkov ameriške in hrvaške rock kulture devetdesetih: Nirvana in Majke)

Namesto uvoda

Razpravljati o rock and rollu, njegovem vplivu in pomenu, pa tudi o njegovem večnem in stalnem redefiniranju in oživljanju, je lahko danes, v drugi polovici devetdesetih let konca tega stoletja, ne le pretenciozno, ampak že kar malce brezupno početje. A če upoštevamo širši pomen rocka in popularne kulture nasploh, kot tudi zelo žive in vedno (vsaj v nekem segmentu) nove procese znotraj rock scene – bodisi da se kot zlahka predvidljiva kontinuiteta naslanjajo na že “izpete” stile prejšnjih desetletij ali da predstavljajo posamične ekscese in/ali izjeme, ki potrjujejo pravila – menim, da je včasih treba opozoriti na nekatere pojave, imena in trende, ki dajejo pečat času, v katerem so nastali, ali pa imajo tudi vpliv na leta, ki prihajajo. Tako se tudi eden vodilnih sociologov rocka, Anglež Simon Frith, čigar knjiga “Sociology of Rock” (1978) velja za eno od temeljnih študij o rock glasbi nasploh, že v svoji zbirki esejev, recenzij in pogledov, naslovljeni “Music for Pleasure” in s podnaslovom “Essays in the Sociology of Pop” (1988), predstavlja s svojevrstno samokritiko šolske rigidnosti svoje “Sociology of Rock”. “Zdaj sem povsem prepričan, da je era rocka končana,” piše Frith v svojem uvodniku. “Jasno, ljudje bodo še dalje igrali in uživali v rock glasbi, toda glasbeni posli niso več organizirani okrog rocka, okrog prodaje določene vrste glasbenih dogodkov mladim ljudem. Era rocka – rojena 1956, z Elvisom Presleyjem, na vrhuncu 1967 z albumom

Beatlesov 'Sargeant Pepper' in preminula 1976 s Sex Pistolsi – je bila stranpot v razvoju popularne glasbe 20. stoletja, ne pa neka vrsta masovne kulturne revolucije, kot smo predpostavljali takrat. Rock je bil zadnji romantični poskus, da se obdrži oblike glasbene ustvarjalnosti – izvajalec, umetnik in predstava kot skupna celota – , ki sta ga tehnologija in kapital napravila nepotrebne. Konec koncev je energija in razburljivost te glasbe nakazovala brezupnost takih naporov. Danes se rock uspešnice uporabljajo za prodajo bank in avtomobilov. Ko to pišem, slavi magazin 'Rolling Stone' svojo dvajseto obletnico, kot da je že od nekdaj hotel biti to, kar je postal zdaj – elegantni posrednik reklamnih kampanj najkonservativnejših ameriških korporacij na tržišču zabave za srednji sloj srednjih let,” ugotavlja Frith.

Ko je zagovarjal takrat (1970) revolucionarno, danes pa splošno sprejeto tezo, da je rock and roll prva oblika črnske etnične kulture, ki jo je ameriška bela publika integralno sprejela, je Charlie Gillet (“Anglež, ki je napisal najboljšo zgodovino nekega ameriškega fenomena”) v svoji doktorski disertaciji iz sociologije, ki je po objavi postala ena ključnih knjig o rocku, naslovljena “The Sound of the City”, v pojasnjevanju tega fenomena navajal teorije Talcotta Parsonsa o procesu, ki omogoča manjšinski skupini doseči družbeno priznanje: *“Prva stopnja je ekskluzija, ko se manjšinski skupini odreka pravica do ugodnosti, ki jih uživa ostanek družbe. Druga stopnja je asimilacija, ko so ugodnosti dovoljene posameznim članom manjšinske skupine, preostali pripadniki pa so zanje prikrajšani; favorizirani posamezniki so sprejeti pod pogojem, da prekinajo večino stikov s svojo lastno skupino in da sprejmejo ukoreninjene družbene standarde. Končna stopnja je inkluzija, ko je celotni skupini dovoljen dostop do vseh družbenih sfer brez obveznosti, da se odpove svojim posebnim značilnostim.”* Gillet opozarja, da že ves čas, odkar se popularna glasba snema, ni popolne ekskluzije črnske glasbe, ampak dve vrsti asimilacije. Ena je sprejemanje črnskih pevcev, ki so prevzemali stile, posebej prilagojene beli publiki in so bili torej le minimalno povezani s stili, popularnimi med črnsko publiko; druga je prevzemanje skladbe ali stila iz črnske kulture in njuno reproduciranje pri belih pevcih. Ameriški sociolog David Riesman je v svojem eseu “Listening to Popular Music” iz leta 1950 (!) opozoril na pomen manjšinskega okusa: *“Manjšinska skupina je majhna... Odpadništvo manjšinske skupine lahko prepoznamo v naslednjem odnosu do popularne glasbe: vztrajanje na rigoroznih standardih v relativistični kulturi; naklonjenost nekomercialnemu; vzpostavljanje zasebnega jezika in njegovo opuščanje – to velja tudi za druge vidike zasebnega stila – , ko ga začne prevzemati večinska skupina; globoko ogorčenje nad komercializacijo tako radia kot glasbenikov...”*



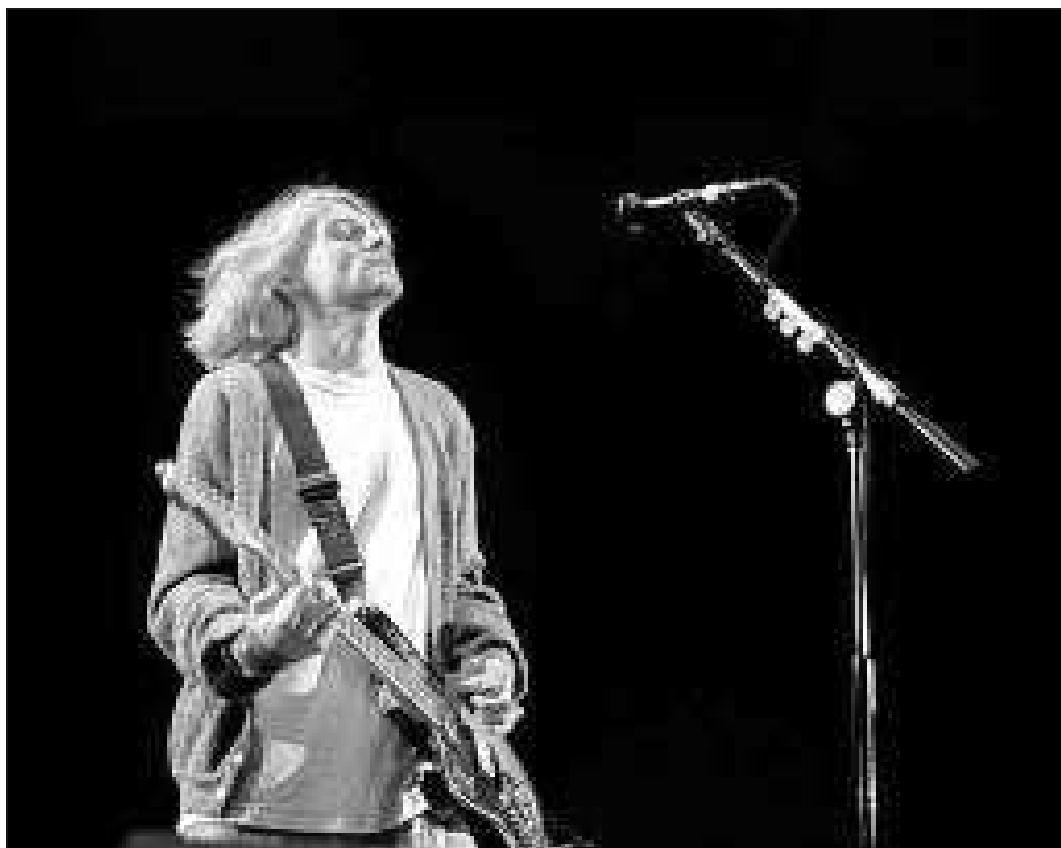
Kurt Cobain

Grunge in Nirvana – rešitev za ameriško belsko rock kulturo devetdesetih

Vse tri teze, Frithova, Parsonsova in Reisemanova, nam lahko pomagajo pri razjasnjevanju in analizi karier in delovanja dveh izredno pomembnih belskih rock skupin devetdesetih: ameriške NIRVANE in hrvaških MAJK. Najsi zveni še tako paradoksalno, ti dve skupini, ki sta nastali in obstajali na povsem različnih straneh sveta naše globalne vasi pod vodstvom svojih pevcev Kurta Cobaina in Gorana Bareta, povezuje nekaj zares usodnih lastnosti. Seveda ni potrebno posebej poudarjati razlik, ki se glede na prostor, v katerem sta skupini delovali, razumejo same po sebi.

Ko sta na začetku leta 1986 v Seattlu na severozahodu ZDA

rock entuziasta Bruce Pavitt in Jonathan Poneman ustanovila neodvisno diskografsko hišo SUB – POP, je lahko le malokdo predvidel, kakšen vpliv bo imelo njeno delovanje in izdaje na dogajanja na ameriški, s tem pa tudi na svetovni rock sceni konca osemdesetih in devetdesetih. V času njenega nastanka je bilo ameriško neodvisno založništvo v očitni krizi. Ko sta začutila na eni strani prazen prostor in na drugi vonj energije garažnih rock skupin v mestu Seattle – sicer rodnem mestu Jimmija Hendrixa in legendarne skupine The Sonics (kar se je kasneje izkazalo za niti malo nepomembno) –, sta Pavitt in Poneman, s premišljenimi akcijami, kot je koordiniranje tehniških opravil (razvpiti Reciprocal Studio s producentom Jackom Endinom), distribucija izdaj in koncertiranje po Evropi, uspela z recikliranjem različnih stilov, garage punka šestdesetih, detroitskega proto punka in hard rocka sedemdesetih, ustvariti “novi” prepoznaven stil rockerskega svetovnega nazora, ki so ga mediji poimenovali grunge – stil, ki je zaznamoval konec osemdesetih in devetdeseta, vsaj glede belskega rocka. Že na začetku sta izmed številnih skupin solidne kakovosti izbrala nekaj vrhunskih avtorjev in skupin, kot so Green River, Soundgarden, Mudhoney in končno Nirvana, ki je



Kurt Cobain

proslavila znamko SUB – POP, pa tudi napravila nove premike na dotedanji rock sceni in kdove kolikokrat vplivala tudi na kolege na drugi strani Atlantika, natančneje na Britanskem otočju.

Zgodba o Nirvani daje največjo specifično težo celotni subpopovski storiji. Ne le, da so 1989. posneli svoj prvenec, album "Bleach", ki je prava mojstrovina in poleg "God Balls" bratske skupine TAD in "Superfuzz Bigmuff" skupine Mudhoney zagotovo najboljša plošča novega ameriškega rocka tega leta, ampak so potrdili še najmanj tri stvari, ki so jih takoj povzdignile nad druge in na neki način pokazale, da so preprosto rojeni za voditelje: niso bili le uigrana in močna nova rock skupina devetdesetih, ampak tudi skupina s talentom za skladanje pesmi; edini od omenjene trojice so bili pripravljeni na neke vrste mali kompromis, ki je pogosto jeziček na tehtnici, da nekaj lahko še naprej raste in gre dalje, vendar pri tem ne izgubi prav nič moči, izvirnosti in intrigantnosti; in končno, Nirvana je imela Kurta Cobaina, ki je imel tudi pred svojim tragičnim koncem vsakemu velikemu in vplivnemu rock imenu tako potrebno karizmo. Rezultat tega je bil spektakularni prestop k velikemu in mogočnemu koncertu Geffen Records, za katerega so 1991. posneli drugo ploščo "Nevermind", ki se je prodajala v platinastih nakladah in definitivno ustoličila *grunge* kot svetovno relevanten novi stil, Nirvano pa kot najpomembnejšo belsko rock skupino devetdesetih.

Ta prestop iz neodvisne firme k veliki diskografski korporaciji je pomenil na rock sceni devetdesetih vzpostavitev povsem novih odnosov. Kar je v vsej zgodbi vsekakor najbolj relevantno, je dejstvo, da je uspelo skupini Nirvana, čeprav je dejansko vstopila v mehanizem industrije zabave, ostati skoraj povsem "čista" in obdržati vse značilnosti svojega stila in glasbe. Močni proizvodi njenega kitarističnega hrupa ali Cabinovo sicer nemelodično toda "feelingovsko" petje, ki sta bila vendarle zapakirana v enostavne obrazce rock pesmi, sta poenotila slavo speve vedno ostre rock kritike s splošno sprejetostjo pri recipientih. Svojo brezkompromisnost, moč in kvaliteto je skupina najbolje pokazala na tretji plošči. V trenutku, ko so vsi pričakovali novo komercializacijo zvoka, je skupina 1993. snemala tretji album "In Utero" z legendarnim underground producentom Stevom Albinijem, in ne le, da na plošči ni niti sledi popuščanja, ampak jih je privedla v spor z izdajateljem in jih predstavila kot eno največjih diverzij v zgodovini rock glasbe; ob že dokazani kvaliteti je to ustoličilo skupino v razredu redkih imen, kakršna se v rocku pojavljajo enkrat na desetletje, kot na primer Velvet Underground, Ramones, Talking Heads ali pa R.E.M., in ki spreminjajo trenutne odnose na sceni, vplivajo pa tudi na prihodnje avtorje, stile in skupine. Ali kot je zapisal neki kritik, *"plošča je mnogo milij oddaljena od večine visokonakladnih grunge pozerjev, ki so tako potrebni vseobsežnemu MTV-jevskemu totalitarizmu"*.

Kar daje tričlanski ekipi Nirvane posebno vrednost, je dejstvo, da so s svojim delovanjem, še posebej pa s postopki na tretji plošči, zares potrdili, da so uspešno odigrali vlogo trojanskega konja v industriji zabave, s čimer so izpodbili trditve nekaterih kritikov in sociologov rocka, da prevrat po punku ni več mogoč. Pravzaprav revolucionarni prevrat tipa punka zares ni mogoč, še kako pa je mogoče evolutivno spreminjanje odnosov znotraj danih obrazcev. Novi junaki rock scene devetdesetih so se popolnoma zavedali časa, v katerem so delovali; izgubili so iluzije, da lahko porušijo "mogočni Babilon", so pa dojeli, da ga je mogoče spremeniti. Od znotraj, se razume. In če je *"punk umrl tistega dne, ko so 'Clash' podpisali za CBS"*, kot je takrat zapisal Mark P., nekdanji urednik Sniffin Glue in eden najvplivnejših zagovornikov punka, lahko mirno izjavimo, da je delovanje Nirvane znotraj velikega koncerta Geffen, če že ne rešilo, pa vsaj dalo rocku novo injekcijo. Ali enostavneje rečeno: velika, močna brezkompromisna rock trojica je delovala prvobitno in naravno, le da je bila na položaju, da je to – glede na razviti sistem promo-distribucijske mašinerije velikega koncerta – lahko slišalo in videlo mnogo več ljudi. In tudi vpliv je bil večkratno večji.

Glasbeno-sociološki kontekst, v katerem se je na ameriški rock sceni pojavil novi, reciklirani žanr, je v resnici pomenil plodna tla za nastanek takšnega "novega" stila in nasploh za planetarni uspeh skupine, kot je bila Nirvana. Po eni strani vladavina velikih zvezd MTV-jevske provenience kot štaba industrije zabave, show businessa in hollywoodskega rocka, kot so na primer Madonna, Prince, Michael Jackson ali Whitney Houston; po drugi strani pa velika ekspanzija črnske glasbene scene s stili, kot sta hip-hop in rap, ter različnih glasbenih derivatov tega žanra; in na koncu še pahljača različnih underground (pod)žanrov, kot so hardcore punk, garaga punk, novi tradicionalizem itd. Na tržišču in med novo mularijo se je tako pojavila resnična potreba po nečem novem, njihovem, močnem. Grunge in Nirvana sta se pojavila kot naročena. Mediji in vse oblike industrije zabave so zgrabili novi stil z obema rokama, tako da so obeležja grunge oblačenja preplavila ulice in klube. Vpliv mode šestdesetih in sedemdesetih je v kombinaciji z obeležji devetdesetih dajal presenetljive rezultate. Kot posledica etabliranja nove matrice in vpliva Nirvaninega planetarnega uspeha se je pojavila cela vrsta bolj ali manj uspešnih imitatorjev, kot so na primer Smashing Pumpkins, Pearl Jam, Stone Temple Pilots, Alice in Chains in mnogi drugi.

Kar bi zaslužiло posebno analizo in svoje besedilo, je osebnost in delo vodje in glavnega avtorja Nirvane Kurta Cobaina, ki je končal življenje s samomorom. Nesporno dejstvo je, da je Cobain v nekaj letih svoje medijske ekspanzije ustvaril enega najvplivnejših in najbolj spoštovanja vrednih rock opusov zadnjih desetih let. Način, kako je igral kitaro, stil petja in nasploh njegova

brezkompromistnost, tako v skladanju kot v obnašanju na odru in okrog njega, ga uvrščajo, in to z razlogom, v razred največjih imen rocka nasploh. Kar se na neki način vsiljuje kot primerjava, sta opusa in usodi dvojice velikanov rocka šestdesetih in sedemdesetih, ki sta prežgodaj in tragično končala leta 1970 (Hendrix in Jim Morrison), z dvema velikima avtorjema devetdesetih: Cobainom in črnim raperjem Tupacom. Levoroki Cobain je po načinu igranja kitare vsekakor bližji svojemu legendarnemu črnemu levorokemu (!) someščanu, kitarškemu virtuozu, ki ga imajo mnogi za enega največjih inovatorjev rock glasbe, toda po melanholiji in spleenu še kako soroden velikemu pesniku, "bolj evropskemu" Morrisonu; temnopolti Tupac pa je po glasbenih koreninah in dediščini, galjotovskih genih in duši, kljub



5/3: Majke, ovitek zgoščenke Razdor

brezkitsarskemu izražanju skorajda Hendrixov sin, a kot frontman, upornik (soliden zaporniški staž in problemi s policijo) in showman črni Morrison devetdesetih. Kar še posebej zbuja pozornost, je dejstvo, da sta velikana šestdesetih v polnem pomenu besede živela burno in hitro, v znaku krilatice "sex, drugs and rock and roll", v tem filmu pa sta tudi končala: utrujena ter prepolna droge in alkohola kot znakov bega, a tudi upora. Cobain in Tupac, izredno nadarjena mlada avtorja, ki sta prav tako živela burno in hitro, pa sta končala tako, kot se spodobi za nasilna devetdeseta: nasilne smrti od orožja (Tupac je bil ubit v obračunu med bandami, na ulici, ko se je vračal z bokserskega dvoboja Tysson-Hollyfield, Cobain pa si je s šibrovko sam prestrelil glavo).

Družbeni kontekst konca osemdesetih in začetka devetdesetih, v katerem se rojevajo novi trendi in stil, je izredno zanimiv: bili smo priče padca berlinskega zidu in zloma komunizma na čelu z velikim rdečim imperijem ZSSR, kar je avtomatsko pomenilo konec hladne vojne in svetovne blokvske delitve. Po eni strani to pomeni zmago liberalnega kapitalizma kot doslej najbolj vzdržljivega od ponujenih družbenih modelov in boj za nova tržišča, na katera so velike korporacijske zveri že vrgle oči. A to pomeni, kot je pred kratkim napisal ameriški književnik Norman Mailer, *"živeti v kulturi, izpolnjeni z vsem mogočnim souraštvom, ki je bilo poprej zlito s hladno vojno"*. To je doba televizijske vojne, "vojne zvezd" v zalivu, kjer so ZDA pokazale svetu, da so edina resnična svetovna supersila. To je tudi čas MTV, aidsa, interneta, terorizma in nasilja. Je predapokaliptični čas konca stoletja in tisočletja, v katerem je radikalni individualizem napravil iz Američanov *"tujce v raju"*, kot piše Aleš Debeljak v knjigi *"Temno nebo Amerike"* in dodaja da od *"zastrašujoče osamljenosti, ki dandanes pušča globoke brazgotine na dušah tolikih ljudi pod kipom svobode, loči Slovence samo kakšnih 50 let, dve generaciji"*. In ne le Slovencev, bi dodal. V takšnem kontekstu ima pojav resničnih umetnikov, kot so Lou Reed, Laurie Anderson ali David Thomas, ali naprimer Kurt Cobain, ki razkrinkavajo ameriški sen in kažejo njegovo temnejšo stran, pomen, ki ni le kulturološki.

Majke – kolovodje povojnega hrvaškega rocka

Nekoliko deset tisoč milj naprej, tostran Atlantika, v celo za tukajšnje razmere majhnem mestu in "največjem železniškem vozlišču na Balkanu" Vinkovcih, se je že v prvih letih osemdesetih pod vplivom punka razvila močna postpunkovska scena, iz katere so izšla nekatera relevantna imena hrvaškega rocka (Satan Panonski, Pokvarena mašta, Nepopravljivi, Kojoti, Majke...), tista najboljša predodrejena za lučenosce velikega povratka rocka na Hrvaško v devetdesetih. Jasno, govor je o skupini Majke, ki deluje v različnih

fazah in zasedbah pod vodstvom karizmatičnega pevca in tekstopisca Gorana Bareta že od leta 1984. Kariera Majk, predvsem pa njihovega vodje Bareta, je prepolna nenavadnih dogodkov in preobratov, vrednih scenarija kakšnega ameriškega filma B produkcije.

Vinkovski rockerji, ki so formirali svojo glasbeno matrico na izkušnjah rhytm and bluesa, garažnega rocka in punka, so z dosledno vztrajnostjo izoblikovali poseben in brezkompromisen rockerski svetovni nazor, kakršnega doslej v teh krajih še nismo videli. Vztrajno in trdoglavo vztrajanje na resnični rock pesmi brez podleganja publiki je po trinajstih letih delovanja, brezštevilnih koncertnih nastopih in štirih studijskih stvaritvah šele v sezoni 1996/97 poželo vsesplošno priznanje kritike in publike. Skupina je v svojem dolgoletnem dokazovanju in prodoru proti vrhovom top list doživljala razne krize, vzpone in padce: 1989. je v prometni nesreči tragično preminil kitarist Marin Pokovac, eden utemeljitev skupine, zaslužen za njen izvirni kitarski sound; 1990. posnamejo prvi album "Razum i bezumlje", ki velja med mnogimi kritiki za mojstrovino domačega rocka, na splošno sprejetje pa bo moral še počakati; 1992., po odhodu kitarista Duspare k Hare Krišni, posnamejo z novim kitaristom Zoranom Čalićem album "Razdor". Še naprej negujejo tradicijo rocka šestdesetih, tokrat celo s primesmi kurentnega žanra grunga. In končno 1996. posnamejo odlično ploščo "Vrijeme je da se krene", s katero zasedejo vse vrhove top list, kot tudi prva mesta video rock oddaj. Majke so definitivno postali splošno mesto na rock lestvicah pri Hrvatih, frontman Bare pa, ki mu je istega leta od prevelike doze heroína umrla soproga, je s svojim brezkompromisnim stilom in pojavo priskrbel sebi in skupini kultni status. Nekaj podobnega se je v teh krajih zgodilo edino še rock skupini Azra in njenemu leaderju Branimiru Štuliću Johnnyju.

Kar je še posebej zanimivo, je glasbeno-sociološki kontekst, v katerem je skupina šele zdaj, sredi devetdesetih, uspela s svojim stilom nagovoriti širši krog poslušalcev. V hrvaški popularni glasbi so se v devetdesetih zgodile velike in radikalne spremembe. Po prvih večstrankarskih volitvah, ko so kumunisti izgubili oblast, po tem, ko si je Hrvaška izborila samostojnost in po dobro znanih vojnih dogodkih stvari nikoli več ne morejo biti enake kot prej. Vsi procesi, ki so se dogajali v novi, postsocialistični družbi, so se razumljivo izražali v vseh segmentih popularne kulture, torej tudi v rock glasbi.

Tako se je v začetku devetdesetih pojavil hrvaški dance, nov glasbeni trend z vsemi odlikami in specifičnostmi, ki je ob veliki podpori medijev in vodilnih menedžerjev izrinil druge glasbene obrazce. Razlogi za nastanek hrvaškega dancea so trije: 1. hrvaška pop glasbena tradicija, 2. lokalni socialni in politični okvir in 3. svetovno glasbeno dogajanje. Glavna značilnost tega novega glasbenega trenda ja spoj ritma, prevzetega iz svetovne dance produkcije, in melodije, ki direktno referira na melodije hrvaške



Majke, ovitek zgoščenke Milost

zabavne glasbe, ki ima nedvomno dolgo tradicijo. Propadanje srednjega sloja (kar se je neposredno kazalo na kupni moči glasbenih recipientov), izvajanje nove glasbe v diskotekah na playback, zapiranje klubov in nezmožnosti organiziranja nastopov v živo, odhod velikega dela moške populacije na fronto, menjava generacij na glasbeni sceni, migracije prebivalstva, procesi ruralizacije in provincializacije popularne kulture in drugi pripadajoči momenti in procesi so povzročili skoraj popolno marginalizacijo skupin in avtorjev rockerske provenience. Šele s koncem vojnih spopadov leta 1995, vzpostavitev mirnodobnih življenjskih razmer in začetkom okrevanja srednjega sloja, kakor tudi s prebujanjem urbanih elementov in urbanega načina življenja, so bili ustvarjeni pogoji za vrnitev rock and rolla in živih koncertov na Hrvaškem. Zanimivo je, da je nove okoliščine prvi dojel največji zvezdnik hrvaškega dancea Toni Cetinski s svojim menedžerjem, ki je prvi od dancerjev ustanovil band in začel izvajati pesmi v živo. V teh novih okoliščinah je nekaj novih

skupin – Majke, Kojoti, Hladno pivo, Pips Chips and Video Clips – izrazito rockovske provenience ob pomoči že izkušenih rockovskih sil – Psihomodo pop, Let 3, KUD Idijoti – izkoristilo svojo priložnost in definitivno vrnilo rock v domače medije. Tako zadnji dve leti na novih, zdaj že tradicionalnih festivalih – poletnem na Šalati in božičnem z imenom “Fiju briju” – , na katerih nastopajo izrazito rockerske sile, dovčerajšnji alternativci (!) zbirajo na desettisoče razigranih privržencev.

Kolovodja celega vala novih hrvaških rockerskih sil, pa tudi najmočnejši in najrelevantnejši dejavnik, je skupina Majke. S svojim rockerskim izrazom spravljajo stare in mlade generacije rockerjev in mladine, ki ni zasičena zgolj s plastično konfekcijsko pop pesmijo hrvaškega dancea zadnjih nekaj let. Uporniški diskurz rockerskih Majk se povsem ujema z uporom novih najstnikov dozorelih v sivini vojne in povojnega obdobja. Anarhične in uporniške pesmi, kot so “Vrijeme je da se krene”, “Izazivajmo nered” ali “Mene ne zanima”, naletavajo na plodna tla pri nezaposleni mladini, razočaranih povratnikih s prve bojne črte in novih generacijah študentov. Bare pa je človek, ki mu je mogoče verjeti. In mu verjamejo. Ko se je na protestnem shodu zaradi odvzemanja koncesije najpopularnejšemu zagrebškemu radiu 101 na osrednjem mestnem trgu Bana Jelačića novembra lani zbralo več kot 120.000 ljudi, je bila pesem, ki je bila glavni leitmotiv celotne fešte in pesem – poziv v etru popularnega radia, “Vrijeme je da se krene” Baretovih Majk. Če namreč upoštevamo podatek, da ima rock med Hrvati bogato tradicijo (že konec petdesetih je “hrvatski Elvis” Karlo Metikoš alias Matt Collins izvajal rockovske pesmi: Drago Mlinarec in Grupa 220 so v šestdesetih izdali prvo avtorsko ploščo, ki ji je sledila še cela vrsta skupin: v sedemdesetih je rock pesem v glavnem veljala za običajen žanr: v zgodnjih osemdesetih je hrvaško glasbeno sceno preplaval močan impulz new wava, v okviru katerega se je pojavilo nekaj imen in avtorjev – Azra, Film, Haustor, Paraf, Prljavo kazalište – , ki so lahko z močjo svoje poetike gladko konkurirali angleškim kolegom in skupaj s slovenskimi – Pankrti – in beograjskimi – Šarlo akrobata, Električni orgazam, Idoli – tvorili močno gibanje v takratni skupni državi, ki je bilo po mnenju mnogih takoj za britanskim najmočnejše v Evropi), potem je najmanj kontradiktorno in čudno, da skupina, kot so Majke, ki uporabljajo nekakšen bazičen, klasičen obrazec rhythm and bluesa z vsemi variacijami na podano temo, postane nova in vodilna stvar v rocku druge polovice devetdesetih. Pravzaprav bi bilo povsem normalno in naravno, da bi takšna skupina, če upoštevamo njeno že zdavnaj izpričano moč in kvaliteto, zavzela mesto, ki ji pripada – nekje povsem blizu new wavu v času, ko se je pojavil –, v zgodnjih osemdesetih, če take skupine na žalost ni bilo že v sedemdesetih. Kajti njena poetika, pa naj bo še tako prvinska, iskrena in brezkompromisna, se vendarle naslanja na populistični

diskurz klasičnih rock zasedb in nadaljuje tradicijo velikih rock and roll skupin v bivši državi, kot so Azra (če za sedaj zanemarimo Štuličeva pesniška besedila), Riblja čorba in Bijelo dugme.

Vendar daje odgovor na to vprašnje prav nelinearen, svojevrsten in nelogičen razvoj hrvaške rock scene. Na kratko: pred petnajstimi leti je bila takšna zasedba za pojme takratne mainstream scene precej alternativna in so jo po sili razmer tudi zrinili v tako imenovano alternativo, kjer zaradi njene klasične matrice sploh ni njeno mesto. Pač pa na začetku devetdesetih, v eri prevlade diskoidnega, eskapističnega CRO-danca, Majke in njim podobni preprosto niso imeli možnosti za uspeh. Šele s postopnim odmiranjem hrvaškega dancea in vzpostavljanjem normalnih razmer za običajen razvoj glasbene rock scene v povojnem obdobju je dozorel čas za skupine, kot so Majke. Da bi bilo sploh mogoče naprej. Čas revivalov, ki mesari po zahodnjaški sceni, je šele pred nami.

Nirvana in Majke – bratski osebi v veselju in globalni vasi

Tisto, kar po mojem mnenju tako močno povezuje skupini, ki sta delovali na različnih prostorih, oddaljenih več deset tisoč milj, ni le zgodba o srečanju "bratske osebe v veselju". Ali o podobni senzibiliteti. Niti o popolni predaji peklenskemu življenju resničnega rockerja. V resnici ju povezujejo mnogo globlje stvari. Prvinski imeni, Majke in Nirvana, sta najtopplejši imeni sodobnega rocka. Kitare so seveda glavna obeležja njunega zvoka. Vinkovci in Seattle? Zdi se, da sta primerna za primerjavo: tako v enem kot v drugem mestu sta se razvili potentni rock sceni, iz katerih sta kot najkakovostnejša produkta in kolovodji izšli prav skupini Majke in Nirvana. Obe mesti sta ovrgli tezo o provinci v rock glasbi in od takrat, poleg angleškega Manchestra, ne le da se uvrščata na svetovno globalno rock karto, ampak sta dokaz teze o decentralizaciji rock scene (mimogrede, ali ni svetovno znana skupina Laibach iz majhnega slovenskega mesta Trbovlje). Ena in druga skupina imata podobno pot: od skoraj anonimne, majhne, neodvisne diskografske hiše (Majke so svojo prvo kaseto obelodanili pri zasebni neodvisni založbi Slušaj najglasnije Zdenka Franjića) postaneta zvezdi večjih novih založnikov in tako odpirata pot novim procesom v rock diskografiji. Niti govoriti ni treba o raritetnih povezavah tipa: Majke so vodilna rock skupina v državi, od koder je po rodu Chris (Krste) Novoselić – basist Nirvane, ki so ga na vrhuncu popularnosti imenovali "najpopularnejši Hrvat na svetu": ali o dejstvu, da je bil eden zadnjih koncertov Nirvane pred nesrečno smrtjo Kurta Cobaina 27. februarja 1994 v Ljubljani, v Sloveniji, kjer rock fani cenijo skupino Majke do oboževanja.

Posebno poglavje sta leaderja, pevca in tekstopisca Kurt in Bare. Oba sta doživela najbolj neposredne izkušnje s heroinom, iz objema katerega se na žalost nista uspela izviti niti Kurt niti Baretova žena Mirjana, kar se je še kako čutilo v besedilih njunih pesmi, pa tudi v iskreni in nadvse prepričljivi vokalni interpretaciji. Zagotovo bi se lahko z občutljivo in zapleteno osebnostno stukturo enega in drugega pozabavali psihiatri, a to bi bila že neka druga zgodba. S sociološkega vidika ju je zanimivo analizirati glede na tisto, kar Mike Brake imenuje soodnos mladinskih podkultur in njihovo povezovanje s širšimi problemi strukture, posebej s problemi družbenega razreda. *“Vsa človeška bitja se morajo soočiti s problemom različnega vključevanja tistega, kar nekdo čuti, da je, in kako nekdo čuti, da ga sprejemajo drugi (v osnovi s posredovanjem ‘pomena drugih’),”* sklepa Brake. S “pomembnejšim drugim” mislimo na pojem, ki izvira iz socialne psihologije G. H. Meada in ga je razvila teorija simbolne interakcije. Pojem se nanaša na spoznanje, da so v fragmentarnem in diferenciranem svetu mnenja določenih drugih, s katerimi akter stopa v kontakt, zanj pomembnejša od mnenj akterjev, ki so za njegov razvoj postranskega pomena. “Pomembni drugi” so lahko posamezniki (npr. starši), skupine (vrstniki), referenčne skupine ali celo posameznik sam. Kar posebej fascinira, je dejstvo, da sta oba ustvarjalca, ob vsej svoji kaotični osebnostni strukturi, ob vsem neurejenem življenju (vaje – snemanja – turneje...), uspela najti adekvaten jezik, s katerim sta se lahko adekvatno izražala. Tako sta dokazala, da imata poleg talenta tudi določeno dozo razboritosti in premišljenosti. *“Če hočete sporočiti nered, je treba najprej izbrati primeren jezik, celo če ga je treba razrušiti. Če je hotel naprimer punk biti opisan kot kaos, je moral najprej biti ‘osmišljen’ kot hrup,”* je zapisal Dick Hebidge v knjigi “Podkultura: pomen stila”.

Če postavimo delo in kariero skupin Nirvana in Majke v kontekst na začetku tega besedila citirane teze Talcotta Parasonsa o procesu, ki omogoča manjšinski skupini doseči družbeno priznanje, ter predpostavimo, da sta manjšinski skupini v tem primeru v sami zasedbi, bi lahko rekli, da sta stopnjo ekskluzije (ko se manjšinski skupini odreka pravica do ugodnosti, ki jih uživa ostanek družbe) prešli na začetku svoje kariere, ko sta bili v garaži in ko sta naleteli na splošno nesprejemanje ostanka družbe, proti kateremu sta s svojim hrupom, gnevom in kritiko usmerjali svoj upor: drugo stopnjo, tako imenovano asimilacijo (dovoljevanje ugodnosti posameznim članom manjšinske skupine, preostali pripadniki pa so zanje prikrajšani – favorizirani posamezniki so sprejeti pod pogojem, da prekinejo večino stikov s svojo lastno skupino), sta ti zasedbi, to lahko mirno rečemo, preskočili in uspeli doseči končno stopnjo, tako imenovano inkluzijo (ko je celotni skupini dovoljen dostop do vseh družbenih sfer, brez

obveznosti, da se njeni člani odpovedo svojih posebnih značilnosti). Namreč, s splošno sprejetostjo pri publiku in kritiki, ne da bi se morali odpovedati svojega brezkompromisnega rockerskega stila, zvoka in stališč, sta zasedbi Nirvana in Majke (ena hitreje in prej, druga počasneje in kasneje) uspeli "zriniti svojo stvar skozi" in doseči zavidljiv status, ki jima kot manjšinskima skupinama omogoča doseči družbeno priznanje. To je še en dokaz, da je rock kultura ustvarjena na notranji kontroverzi: kot spontana reaktivna formacija diskriminirane populacije, ki išče mesto in priznanje v meščanski družbi, ki ji sicer tudi pripada. Spopad z okolico in hrepenenje po priznanju od prav te okolice je le ena od značilnosti, pa tudi protislovij rock kulture.

Za Kurta Cobaina in Gorana Bareta bi lahko našli tisoč primerov, ki bi okarakterizirali njuno divjost, svobodo in neoviranost. Pa vendar, tisto, kar sta morala napraviti in sta napravila, je še najbolje izrazil Theodore Roszak v svoji knjigi "Kontrakultura": *"... zanj in ne samo zanj – v naši družbi ni bilo izhoda. Kadar je postavil povsem primerno vprašanje, mu petnajst strokovnjakov na podiju ni znalo odgovoriti. On pa je pronicljivo zadel bolešno ameriški odgovor: 'Napravi to sam. Če zate, mladi človek, ne obstaja skupnost, jo ustvari sam.'"*

Branko Kostelnik je dolgoletni vodja hrvaške alternativne rock skupine Roderick, iz osemdesetih, publicist in teoretik popularne kulture. Trenutno dela v Muzeju sodobne umetnosti v Zagrebu in je vpisan na podiplomski študij sociologije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. Z nekoliko spremenjeno inkarnacijo svoje skupine (Roderick Novy) pripravlja novo ploščo.



Slovenska subkulturna motoristična scena na primeru “MC Rolling Bones” iz Žirov

I.

Subkulturene prakse za svoje delovanje in način izražanja velikokrat uporabljajo predmete, ki imajo določeno funkcijo in družbeni pomen že v dominantni kulturi. Njihovi pripadniki tem predmetom dajejo nov pomen, postavijo jih v drugačen kontekst, ki je nepripadnikom največkrat viden skozi stil subkulture. Subkultura, ki osrednji objekt svojega subkulturnega izražanja – motorno kolo – dojema in pojmuje drugače kot dominantna kultura, je motoristična subkultura. Motorno kolo je v dominantni kulturi in subkulturi sicer res namenjeno vožnji, različna pa je njegova kulturna vloga. V dominantni kulturi je motorno kolo največkrat ovrednoteno samo kot eno izmed mnogih prevoznih sredstev, kot transportni pripomoček, ki vozniku služi, da doseže željen geografski cilj. Tehnične karakteristike motornega kolesa so boljše kot karakteristike drugih prevoznih sredstev, saj je dostikrat zmogljivejše, predvsem pa hitrejšo kot npr. avtomobil. Družba na motorno kolo gleda kot na nevarno prevozno sredstvo, saj možnost doseganja velikih hitrosti ob skromni fizični zaščitenosti voznika motornega kolesa pomeni tveganje, zaradi česar so vozniki motornih koles okarakterizirani kot posebneži in izzivalci nevarnosti.

V motoristični subkulturni praksi same zmogljivosti motornega kolesa niso dovolj, čeprav so tudi zelo pomembne. Motorno kolo ima v prvi vrsti vlogo kulturnega objekta,

¹ V resnici so bili aktrerji nemirov v Hollisterju člani MC Boozefighters in MC 13 Rebels in ne Big Red Machine oz. Hell's Angelsi. Letos se je ob petdesetletnici v Hollisterju zbralo 53.000 motoristov! (op. ur.)

pripadniki določene motoristične subkulture mu pripisujejo celo kultno vlogo. Vrednotenje temelji na (pretežno) negativnih percepcijah motornega kolesa v dominantni kulturi. Tako v glavnem vse motoristične subkulture, poznamo jih namreč več vrst, v svojih subkulturnih kontekstih izpostavljajo in potencirajo nevarnosti, ki jih prinaša vožnja z motornim kolesom. Iz takšnega gledanja na nevarnost se je razvila ena izmed vrednot, ki so za dominantno kulturo nerazumljive in nesprejemljive – oboževanje smrti, ki jo prakticirajo nekatere veje motorističnih subkultur. Niso pa vse tako ekstremne. Ena takšnih se je pojavila v Ameriki po koncu II. svetovne vojne. Njeni pripadniki se imenujejo Hell's Angelsi (angeli pekla). Že ime samo nakazuje vrednostni kontekst te subkulture, ki jih samookarakterizira kot odpadnike in izobčence. Izraz padli angeli, ki je pomensko podoben, se pojavi že v bibliji in pomeni angele odpadnike, hudiče. Že samo ime se, vsaj v dominantni kulturi, sklada s pojmovanji o Hell's Angelsih, saj so v njej označeni kot družbeno neprilagodljivi in dominantni družbi celo nevarni. Takšno (sprva ameriško) družbeno pojmovanje Hell's Angelsov izvira iz prvih let obstoja te skupine in njenih nasilnih delovanj (leta 1947 je skupina Hell's Angelsov terorizirala ameriško mesto Hollister – op. p.)¹. Takšna dejanja so pomenila tudi začetek negativne medijske kampanje. Mediji, predvsem dnevni tisk, so pričeli Hell's Angelse prikazovati v slabi luči. Film *The Wild One* (Divjak), ki se je pojavil v tistih letih, pa je motoriste postavil v negativen družbeni položaj tudi izven Amerike. Čeprav se je medijska kampanja kasneje nekoliko umirila, pa so stereotipi in negativno vrednotenje o motoristih, predvsem tistih organiziranih v kako subkulturno prakso, ostali.

Poleg motornega kolesa se motoristične subkulture naslanjajo in črpajo večino svojih vrednot iz glasbe, konkretnije rocka, glasbene usmeritve v sodobni glasbeni ustvarjalnosti. Rock vsebuje značilnosti, ki jih druge glasbene zvrsti ne poznajo. Zanj je neposreden kontakt med izvajalci in publiko bistvenega pomena. Frith (Frith, 1989: 254) meni: "*Rock pomeni gibanje, ples, kontakt, hitrost, obvladanje prostora.*" V rocku prevladuje tema upornika, samotarja, ki se ne more in noče ustaliti, saj je družbeno izobčen in kot takšen vedno v gibanju, na poti. Vrednostni kontekst pa kljub revolucionarni družbeni vlogi rocka ostaja relativno tradicionalen. Tako ne premešča spolnega razlikovanja. Celo več. Utrjuje ga. Dekle tako rock konzumira, doživlja in sprejema drugače kot fant. Potrebno je tudi razlikovati med izvajalci rockovske glasbe, ki rock producirajo in izvajajo, ter konzumenti te glasbene usmeritve, za katere ni nujno, da so s tem, ker poslušajo rock, avtomatično že pripadniki rockovske subkulture. Rock kot glasba je lahko pomemben kot stilna usmeritev rockovske subkulture, ki se z rockom identificira, lahko

pa pomeni samo podlago za subkulturne pojave in oblike, ki jim služi le kot ozadje za subkulturno delovanje.

II.

Motoristični klubi, ki danes delujejo v Sloveniji, združujejo motoriste in motoristične navdušence, njihova skupna strast in področje zanimanja so motorji in vse, kar je povezano z njimi. Med seboj pa se moto klubi močno razlikujejo, lahko jih razdelimo na dve generalni usmeritvi: v prvo sodijo vsi moto klubi (v nadaljevanju MK – op. p.), v drugo pa moto klubi (v nadaljevanju MC – op.p.). Delovanje subkulturnih motorističnih klubov (MC) v Sloveniji se je razmahnilo šele v zadnjih letih, saj v bivšem družbenem sistemu takšne možnosti ni bilo. MK delujejo po splošnih načelih, po katerih delujejo tudi vsi drugi športni klubi, s tem da je v MK predmet zanimanja motorno kolo. Član lahko postane pravzaprav vsak, pri nekaterih klubih je pogoj za vstop lastno motorno kolo. Druga vrsta motorističnih klubov so moto klubi MC. Njihovi člani dojemajo motorno kolo in motorizem na popolnoma drugačen način kot drugi moto klubi MK, čeprav je tudi pri njih v središču zanimanja motorno kolo. Takšni klubi so se v Sloveniji prvič pojavili konec osemdesetih, ko so prijateljske skupine motoristov pričele razmišljati o motorizmu na nekoliko drugačen način. K temu so veliko pripomogli filma *Easy Rider* in *Mad Max* ter zgledniške motoristične skupine iz tujine, predvsem *Hell's Angels*.

Imena teh klubov so povečini angleška, pripadnost klubu je jasno vidna že z zunanjimi obeležji – z emblemom kluba, ki ga član nosi prišitega na hrbtni strani svojega suknjiča. Znak oziroma emblem kluba je sestavljen iz treh delov: na zgornji strani je ime kluba, v spodnjem delu je ime države, iz katere klub izhaja, osrednje mesto pa zavzema klubski motiv in obvezen dodatek MC (moto club). MC pomeni, da je klub mednarodno priznan tudi od tujih MC. Imena klubov so največkrat mitološka, satanistična ali bojevniška (*Viking Nomads*, *Golden Drakes*, *Pirates*, *Road Riders*, *Unknown rider* ipd.). V Sloveniji trenutno resneje deluje 5 MC klubov: v Žireh *Rolling Bones*, Medvodah in Trbovljah *Satan's Brothers*, Mariboru *Bears of Slovenia*, Ljutomeru *Road Warriors* in Ljubljani *Eisen Kreuz*. Večina klubov je nastala v zadnjih letih, prvi poskusi organiziranja pa segajo že v sredino osemdesetih let. Številčno stanje pripadnikov omenjenih klubov zelo variira, slovenska alternativna scena jih šteje okoli dvesto.

Včlanitev v MC ni tako preprosta kot vstop v MK. Kandidat za člana kluba – "gušter" – mora izpolnjevati več pogojev: biti mora moški, ponavadi je zanj določena starostna meja in imeti mora močnejše motorno kolo. S tem pa pogoji za vstop še niso

izpolnjeni. V določenem časovnem obdobju, ki traja od šest mesecev do enega leta, mora kandidat izpolnjevati različne naloge in zahteve, ki mu jih postavlja klub, vse pa mora izvršiti tako, kot mu je zapovedano. Že po zunanosti lahko ločimo "gušterja" od pravega člana kluba: "gušter" ne nosi simbola kluba, temveč samo njegovo ime, in na sprednji strani suknjiča nosi ploščico z napisom "prospect". O sprejetju po preteku določenega časa odločajo vsi člani, glavno besedo pa ima predsednik kluba – "president".

MC so hierarhično organizirani, vpliv hierarhije na delovanje kluba je izrednega pomena. Klub vodi predsednik – "president", čigar beseda ima v klubu največjo težo. Pri vodenju kluba mu pomagajo še podpredsednik – "vicepresident", tajnik – "secretary", blagajnik – "cassa" in sodnik – "judge". Ti skrbijo vsak za svoje področje delovanja in tvorijo osnovne funkcije kluba. V posameznih klubih pa lahko najdemo: vodjo potovanja, kadar gre klub na vožnjo – "road capitan", klubskega mehanika – "mechanic" in izvrševalca kazni – "hangman". Klubska disciplina je v MC izredno pomembna, saj se morajo vsi člani kluba strogo držati dogovorjenih pravil. Če ta kršijo, jih čaka klubska kazen, ki jo izreče "judge", izvrševalec kazni pa je "hangman". Kazni so rangirane: lahko so častne, denarne ali fizične. Slovenski MC poznajo poleg rednih članov tudi podporne – "pešadijo". To so simpatizerji kluba, ki so lahko tudi mlajši od predpisane starostne meje, lahko so brez motornih koles in lahko so tudi ženske.

Sklop dejavnosti MC zajema organiziranje tedenskih sestankov članov kluba v klubskem prostoru, ki je ponavadi preurejen v bife, ter organiziranje družabnih večerov rock glasbe. Sem sodi tudi organiziranje in obiskovanje motorističnih srečanj doma in v tujini. To so zbori motoristov, ki potekajo ves vikend. Motoristični zbori so v bistvu nekakšni happeningi z izrazito rockovskim pečatom, saj združujejo temeljno idejo rocka (nastop rock ansambla v živo) in motorizma (svoboda). Zbori, ki jih organizirajo MK klubi, pa takšne sporočilnosti nimajo. Na takšnih zbori glasba sama nima vidnejše vloge. Zvočno kuliso ponavadi sestavljajo komercialne glasbene smeri, od techno do narodnozabavne glasbe. Vnaprej pripravljenih družabnih tekmovanj navadno ni, bolj pomembno je individualno razkazovanje in "postavljanje" motoristov, ki razkazujejo svoja najnovejša, predvsem japonska motorna kolesa.

Tega pripadniki MC ne počnejo, niti ni to njihov cilj. Motorno kolo jim pomeni več kot samo prevozno sredstvo, je podaljšek njihove individualnosti, pomeni jim opredmetenje vrednot in idej. Prav zaradi tega so njihova motorna kolesa pogostokrat dodatno obdelana, tako da dobijo popolnoma spremenjen videz in obliko. Motoristi, ki so člani MC, večinoma vozijo starejša motorna kolesa evropskih proizvajalcev, japonska motorna kolesa so manj

cenjena. V Sloveniji člani MC uporabljajo motorna kolesa znamk BMW, Moto Guzzi, Laverda, Triumph, pa tudi japonska motorna kolesa znamk Kawasaki in Suzuki.

III.

Sam sem raziskoval slovensko subkulturno sceno v prvoorganiziranem slovenskem subkulturnem motorističnem klubu – MC Rolling Bones iz Žirov. Preden sem se lotil praktičnega raziskovanja, v bistvu nisem imel jasne predstave, kako ta scena deluje, na kakšen način so urejeni notranji odnosi v klubih, ki to sceno tvorijo, kdo so nosilci posameznih vlog v klubih in kakšne sploh so klubske vloge. Vedel sem, da obstaja npr. klubska hierarhija, nisem pa si znal predstavljati, kako ta v praksi funkcionira. Tudi na druga vprašanja, ki zadevajo obravnavani družbeni pojav, si pred pričetkom raziskovanja nisem znal odgovoriti. Raziskovanje v MC Rolling Bones pa mi je pomagalo poiskati odgovore nanje in osvetliti problematiko, jasnejše pa se mi je pokazalo tudi delovanje alternativne motoristične scene nasploh.

Že na začetku sem ugotovil, da so vsi motoristični klubi (MC) moški klubi. Takšen je tudi MC Rolling Bones. Tudi ustanovni člani kluba na njegovem ustanovnem sestanku leta 1989 so bili sami moški. Ti so se družili že v času osnovnega šolanja, ko so obiskovali isto osnovno šolo in poslušali podobno glasbo – rock.



Legendarni Chopper iz filma Easy Rider

Zanimala so jih tudi motorna kolesa, zato so se konec osemdesetih odločili ustanoviti motoristični klub. Ideje in navodila so dobili v tujini, kjer so MC klubi že obstajali, saj ustanovitev in organizacija takšnega kluba zahtevata tudi spoštovanje mednarodno dogovorjenih pravil. Eno najpomembnejših določa tudi razdelitev vlog in funkcij v klubu. Izbrali so vodjo – “presidenta”, poleg njega pa še preostale funkcije – nazive, ki naj bi jih tak klub imel. Zavestno so se odločili za strogo klubsko hierarhijo. Za “presidenta” so izbrali človeka – Vineta, ki se generacijsko ni ujemal z večino članov, po rodu pa tudi ni bil iz Žirov. Bil je eden izmed pobudnikov ustanovitve takšne vrste kluba. Za “presidenta” so ga izbrali zato, ker je imel kot najstarejši najdaljši motoristični staž in največ motorističnih izkušenj. Za seboj je imel tudi kar lepo število padcev z motorjem, nenazadnje pa je imel tudi veliko prijateljev “bikerjev” v Avstriji in Italiji. K njim je hodil tudi po nasvete o tem, kakšen naj bo takšen klub in kako naj deluje, da bo uspešen. Izkušnje, nasveti in pravila, ki jih je Vine prenesel iz tujine v Slovenijo, so utrle pot MC Rolling Bones in preostalim klubom, ki so v naslednjih letih nastali po Sloveniji. Vinetova funkcija “presidenta” v klubu pomeni, da je absolutni vodja, njegova beseda je zakon. O tem in o preostalih nazivih v klubu, njihovem položaju, medsebojnem razmerju in vsem drugem, kar se delovanja kluba tiče, obstaja klubski pravilnik.

Hierarhija je v klubu izjemno močna, vojaška. Delo in aktivnosti potekajo po ukazih, ki jih narekuje predvsem Vine. Drugi člani morajo njegove ukaze ubogati in dosledno spoštovati. Poleg “presidenta” Vineta je izjemno pomembna tudi funkcija “vicepresidenta”. To je Rado, ki pri vodenju kluba pomaga in Vinetu svetuje ter ga v času njegove odsotnosti nadomešča. Je drugi človek v klubu. Njegova beseda v klubu ima podobno (ali enako) težo kot Vinetova. Ko smo tako sedeli v klubskih prostorih, sem velikokrat opazil, da se člani, pa tudi nekateri nečlani kluba z dokajšnjim strahospoštovanjem obračajo na Vineta in Rada. Oba sta namreč obdana z avro voditeljev, takšni vlogi pa sta nakazovala tudi s svojim vedenjem (kljub temu pa njun odnos do drugih članov ni bil žaljiv ali aroganten). Poleg teh dveh najpomembnejših nazivov ima klub trenutno samo še “casso” – blagajnika. To je Borut, s katerim pa nisem prišel v stik, saj je redkeje prihajal v klub. Njegova naloga je vodenje finančnih zadev kluba. Po Vinetovih besedah so imeli v klubu še druge nazive, z odhodom članov pa so ostale le še temeljne funkcije, ki so za delovanje kluba potrebne. Klub so sestavljali:

- “secretary”, ki je pisal zapisnike na sestankih in obveščal člane o klubskih aktivnostih,
- “judge”, ki je obsojal člane, če so storili kakšen prekršek,
- “mechanic”, ki je pomagal pri popravilu motornih koles,

- "road capitan", ki je pripravljaj plan poti, ko se je klub odpravljaj na pot,
- "prospect", kot bodoči član kluba.

Ker je veliko članov klub zapustilo, nekaj novincev pa ni izpolnilo pričakovanj in zahtev, se je število članov kluba v preteklem letu močno zmanjšalo. Novinec, ki kandidira za članstvo v MC Rolling Bones, mora izpolnjevati nekaj osnovnih pogojev. Biti mora nad osemnajst let star moški, imeti mora motorno kolo s prostornino nad 250 kubičnih centimetrov, s klubom mora obiskati vsaj en motoristični zbor v tujini, plačevati mora mesečno članarino deset nemških mark, obvezno pa mora tudi obiskovati klubske sestanke. V klubu je določen čas, v katerem njegovi redni člani spremljajo prizadevnost novinca – "vajenca" oziroma "gušterja". V tej preizkusni dobi, ki lahko traja od šestih mesecev do enega leta, "vajencu" redni člani postavljajo različne naloge in zahteve. Te lahko obsegajo tako čiščenje klubskih prostorov, zavzetost pri organizaciji in delovanju kluba kot sodelovanje in pomoč v pretepih – "fightih". S svojimi dejanji in požrtvovalnostjo mora "vajenec" dokazati, da si resnično želi postati redni član MC Rolling Bones in da mu tega ne more preprečiti nobena, še tako nemogoča zahteva. V tem času so "vajenci" nemalokrat tudi človeško degradirani in poniževani, pred njih se velikokrat postavljajo tudi zanalasč nemogoče zahteve. Odnos članov do njih je v tem času grob, "vajenci" morajo biti pripravljeni tudi na fizično kazen, če zaupane naloge ne izpolnijo tako, kot želijo redni člani. Po preteku preizkusne dobe redni člani glasujejo, in če so enotni, "vajenec" postane polnopravni član kluba. Lahko pa se zgodi, da "vajenec" preizkušnje ne opravi, zato se mu preizkušnja lahko podaljša za toliko časa, dokler ne izpolni zahtevanih pogojev za vstop v klub. V času, ko sem bil prisoten v klubu, MC Rolling Bones ni imel nobenega vajenca. Vine mi je sicer zatrdil, da je zanimanje za vstop v klub, predvsem med lokalno mladino precejšen, vendar se zainteresirani ustrašijo zahtevanih pogojev, pred katere so postavljeni kot kandidati za redne člane.

Vine: *"Ni vse v tem, da imaš motor in klubski našitek, da potem z njim šminkiraš – članstvo v klubu moraš zaslužiti, da si nanj lahko ponosen. Pogoji včlanitve so strogi zato, ker si kot resen klub polovičarstva ne dovolimo. Imeli smo nekaj 'vajencev' do poletja. Takrat smo organizirali zbor motoristov, pa so se ga ti 'vajenci', namesto da bi pomagali pri organizaciji zbora, enostavno napili. Zanimarili so dogovorjeno izvajanje svojih nalog, raje so poskrbeli za lastno zadovoljstvo. Izrabili so naše zaupanje, izdali so nas, zato smo jih vrgli iz kluba!"*

V Žireh kot majhnem industrijskem mestecu, relativno oddaljenem od drugih večjih mest, sem opazil sicer droben, za obravnavani problem pa pomemben moment. Tako kot skoraj

povsod na slovenskem podežlju, predvsem pa v manjših industrijskih krajih, se tudi v Žireh mladina kot ciljna populacija, iz katere MC Rolling Bones črpajo bodoče člane, navdušuje nad rockovsko glasbeno usmeritvijo. Že sama zunanost večine pripadnikov mlajših generacij v Žireh to tudi potrjuje. Predvsem to velja za moške predstavnike mlajših generacij, ki v MC Rolling Bones vidijo določeno opredmetenje in otipljivo stvarnost rock ideje, ki se v nekaterih točkah tesno pokriva in povezuje z motorizmom, svobodo, hitrostjo, moško grobstvo, prikritim seksualnim nabojem in alkoholom. Zato mlade poslušalce rocka MC Rolling Bones privlači, v članih kluba vidijo lokalne heroje in prave rockerje, ki ne samo z besedami, temveč tudi z dejanji dokazujejo pripadnost rockerski ideji. O tem mi je tipični obiskovalec klubskih prostorov, nečlan, v zgodnjih dvajsetih, s končano poklicno šolo, zaposlen, povedal:

“Rad bi postal član kluba, ne vem pa, če bom zmogel vse preizkušnje za vstop. Biti član se mi zdi ‘full’ v redu. Ko si eden izmed teh tipov, te ni več ničesar strah. Vsi se bojijo tebe, ker si nekaj. Si član kluba. Tudi sam imam motor, poslušam heavy metal, predvsem skupino Iron Maiden. Motorji me privlačijo, ker mi dajejo občutek svobode in neodvisnosti. V začetku moje motoristične kariere sem bil nor na hitrost – če sem vozil hitro, se mi je zdelo, kot da držim ‘boga za jajca’. Ta mi sedaj ni več tako pomembna, bolj mi je važen pomen, ki se za motorjem skriva. Svoboda. To (pokaže na zastavo Harley Davidsona na steni – op. p.) pa je višek in simbol te svobode.”

Več mi o tej svobodi ni znal povedati. Zanj pomeni Harley Davidson Ameriko, Amerika pa je “free country”, puščava v Texasu in preko nje speljana ravna cesta. Po tej cesti pa se “svoboden kot ptič” (Free as a bird je rockovski komad iz filma Easy Rider) prevaža motorist na Harley Davidsonu. Takšen idejni stereotip ameriške motoristične svobode, sprejet tudi med motoristi zunaj meja ZDA (in v Žireh), se tudi sicer pogosto pojavlja v rockerskih komadih (npr. Route 66, Life is a highway, On the road again, Highway 49 itd.). Zapopadejo ga vsi mladi poslušalci rocka, saj je to priljubljena tema rockerskih izvajalcev. S samim rockom mladi pridejo v stik z idejami o svobodi, neodvisnosti, prostranosti širokih avtocest in življenju, ki se dogaja na in ob njih. Kasneje tem idejam sledijo, tudi ko (če) postanejo pripadniki motorističnega kluba, saj so te ideje ena izmed pomembnejših vrednot takšnega kluba. Tudi v MC Rolling Bones.

Specifičen odnos, ki ga imajo člani kluba in je zelo transparenten, je odnos do žensk. V MC Rolling Bones ni včlanjena nobena ženska, kljub temu pa v klubske prostore ženske prihajajo predvsem kot spremljevalke in dekleta članov kluba. V klubu pa sem poleg njih opazil tudi precej rockersko usmerjenih najstniških deklet brez spremljevalcev.

Druženje je eden izmed osnovnih motivov, zaradi katerega je bil ustanovljen MC Rolling Bones. Neformalna prijateljska skupina, ki se je zbirala po lokalnih gostilnah in bifejih, je sprva predvsem razglabljala o motornih kolesih. Sčasoma je začutila, da bi bilo potrebno neformalno obliko prijateljevanja in druženja nadgraditi in postaviti na resnejše temelje. Nadgraditev je videla v ustanovitvi lastnega motorističnega kluba, ki naj bi združeval prijatelje s podobnimi življenjskimi pogledi in motorističnimi idejami.

Vine: *"Ustanovili smo klub, ker smo hoteli uresničevati svoje ideje in potrebe. Vsi smo se zanimali za motorje, poslušali smo rock, tudi na 'sihtu' smo bili skupaj. Bili smo pravi prijatelji, zato tudi klub temelji na prijateljstvu. Kdor je član kluba, je v bistvu moj brat. Tega pa v MK klubih ni."*

Rado: *"Bil sem med pobudniki ustanovitve motorističnega kluba, saj me motorji že od nekdaj privlačijo. Že v mladih letih so me privlačili tudi Hell's Angelsi iz Amerike. Vedno sem si želel biti v takšnem klubu, v njem imeti kak naziv oziroma funkcijo. Z MC Rolling Bones mi je to tudi uspelo."*

"Mauser", ustanovni, sedaj pa že bivši član kluba, mi je povedal podobno: *"Bil sem na ustanovnem sestanku kluba. Za vstop v klub sem se odločil, ker so me zanimali motorji, tako kot druge fante, s katerimi smo kopali rudo v Žirovskem Vrhu. Poznal sem jih, vedel sem, da so pravi prijatelji. Ideja o klubu se mi je zdela zanimiva, posebno mi je bilo všeč, da je klub temeljil na iskrenem prijateljstvu. Nasploh je pri človeku pomembno, da je človek, da ti pomaga v stiski, da se s teboj veseli in da je do tebe pošten."*

Ko je bil klub ustanovljen, so njegovi člani pričeli iskati primerne prostore zanj. Lastnih klubskih prostorov takrat še niso imeli, največkrat so se srečevali v lokalni gostilni. Ta jim ni bila po godu in je bila samo začasna rešitev, saj se v tem, gostilniškem okolju niso uspeli izživeti na način, kot so si ga zamislili. Pred časom pa jim je uspelo najeti starejšo hišo v samem centru Žirov, ki so jo preuredili v klubske prostore. Ti so sedaj središče dogajanja in druženja tako članov kot simpatizerjev kluba.

Druženje ima v klubu različne pojavne oblike, ki se navzven kažejo kot različne oblike združevanja članov. Med mojo prisotnostjo v klubu sem ugotovil, da klub zaznamujejo druženja, ki jih delim na formalna in neformalna. Med formalna druženja prištevam druženje članov na dogovorjenih sestankih kluba, kjer je moč opaziti pomen in težo različnih nazivov in funkcij. Formalno druženje je določeno s klubskimi pravili ter s pravili in ukazi, ki jih določa vodstvo kluba, predvsem "president" in "vicepresident". Formalna oblika druženja je tudi skupni obisk motorističnega zbora. Takrat se morajo v (vsaj prvih) kontaktih s člani drugih MC držati določenih dogovorjenih pravil. V sklop formalnega oziroma *"dinamičnega" formalnega druženja* uvrščam tudi skupinsko vožnjo z motornimi kolesi, kadar gre klub

organizirano na pot. Takrat je npr. določen vodja poti – “road capitan”, določena je hitrost vožnje na poti, sama pot, postanki, določena pa je tudi formacija, v kateri se klub pelje, in mesta posameznih članov v tej formaciji. Med neformalne oblike druženja pa prištevam vsa druženja članov kluba, ki niso določena s pravili in se odvijajo spontano, brez klubskih zahtev in prisile. Sem sodi druženje v klubskih prostorih ob pijači, poslušanju glasbe in pogovorih o motornih kolesih, druženje ob popravljanju motornih koles v kateri izmed garaž, medsebojno obiskovanje članov kluba na domovih ter druženje in prijateljevanje s pripadniki drugih klubov, podpornimi člani in drugimi obiskovalci kluba. Čeprav klub zaznamuje stroga hierarhična organiziranost in jasna delitev vlog, hierarhije v neformalnem druženju med člani skorajda ni čutiti. Če so pravila in zahteve, ko gre za formalno druženje, stroga, je pri neformalnem druženju član kluba relativno svoboden. Klubski sestanki so formalna oblika druženja članov kluba MC Rolling Bones, saj potekajo po dogovorjenih pravilih, dnevnem redu in upoštevajo klubsko hierarhijo. Obvezni so za vse člane kluba, opravičljivo lahko izostanejo samo v redkih primerih. Na sestankih morajo člani obvezno nositi klubsko “uniformo” (usnjen brezrokavnik z znakom kluba), potekajo pa enkrat mesečno v klubskih prostorih. Na njih so lahko samo člani kluba. Na mojo



Foto Primož Jurman

željo, da bi prisostvoval enemu izmed takšnih sestankov, mi je Vine dejal:

"Sorry, vem, da bi rad prišel na sestanek, vendar te ne morem in te ne bom povabil. Bolje je, da ne prideš. Probleme, ki jih imamo, namreč rešujemo sami, brez drugih. Lahko pride tudi do 'problemov', 'fihghta' in podobnih stvari. Sicer te bomo že obvestili o tem, kaj smo se pogovarjali."

Posebno pomembni so sestanki kluba pred organiziranjem vsakoletnega motorističnega zbora in po njem. Takrat vodstvo kluba razdeli članom različne naloge, ki jih morajo na zboru opravljati in za izvajanje katerih so odgovorni. Dogovori na sestankih so ustni, ob tem pa "secretary" piše tudi zapisnike sestankov. Pod zapisnik sestanka se podpiše "president".

Med formalna druženja prištevam tudi druženja članov MC Rolling Bones s pripadniki drugih motorističnih klubov. Pri tem moram poudariti, da so ta druženja največkrat formalna le v začetni fazi, kasneje se lahko spremenijo v neformalna. S pripadniki drugih motorističnih klubov prihajajo člani MC Rolling Bones v stik predvsem na motorističnih zborih, doma in v tujini. Na takšnih motorističnih zborih se člani MC Rolling Bones držijo pravil, za katera so se dogovorili na sestankih pred obiskom zborov. Obiskovanje zborov je obvezno za vse člane kluba, prav tako pa je na njih obvezna nošnja klubske "uniforme".

Rado: *"Kadar pridemo na kakšen zbor, se zavedamo, da smo MC Rolling Bones in se tako tudi obnašamo. Na zbor pridemo kot klub, ne kot posamezniki. S člani drugih MC se seveda družimo, vendar vseskozi pazimo, da pri tem niso ogroženi interesi kluba in klubske barve. Če pa pride do 'zafkancije', se tudi 'sfajtamo'. V bistvu pa se na zborih ne pretepamo, tja se hodimo zabavat in spoznavat nove kolege. Če ima naš član osebne probleme s članom drugega kluba, jih ne sme reševati na zboru v imenu kluba."*

Zbori so v prvi vrsti namenjeni zabavi, medsebojnemu spoznavanju motoristov in poslušanju glasbe. Čeprav imajo značilnosti formalnega druženja, še posebno na začetku, pa velikokrat tudi pod vplivom različnih drog (alkohol, trava) formalizem v odnosih izgine. Na zборе se člani kluba pripeljejo z motornimi kolesi v strnjeni skupini. Takšna vožnja je del formalnega druženja članov kluba, saj pri skupinski vožnji obstajajo pravila, ki jih morajo člani kluba spoštovati. To druženje (skupinska vožnja je eden izmed načinov druženja članov kluba) se odvija na poti, zraven sta hitrost in gibanje, zato to druženje imenujem *"dinamično" formalno druženje*. Preden se klub odpravi na pot, bodisi na zbor ali kam drugam, v njem določijo vodjo poti – "road capitana". Največkrat je to član kluba z največ izkušnjami. Ta je zadolžen, da izbere optimalno pot do cilja. Pripraviti mora načrt poti, pri katerem mora upoštevati tudi postanke, dolivanje goriva ipd. Pri načrtovanju poti mora paziti,

da pot ni prezahtevna in naporna. "Road capitan" je pri skupinski vožnji navadno na čelu kolone in jo vodi. V parih mu sledijo člani kluba, od najpomembnejših funkcij pa do "gušterjev" na repu kolone. Če ima na poti kateri od članov težave z motorjem, mu pri popravilu pomaga mehanik – "mechanic", vsi drugi pa disciplinirano čakajo, da je popravilo gotovo. Velja načelo solidarnosti in nesebične pomoči. Hitrost vožnje je prilagojena najmanj izkušenim članom. Pri vožnji upoštevajo prometna pravila, vsi pa nosijo tudi zaščitne čelade. Prehitevanja kolone in solističnega divjanja si člani kluba ne dovolijo, takšna vožnja je tudi kaznovana. Posebno pomemben je urejen in discipliniran prihod strnjene kolone na cilj, predvsem na motorističen zbor. Takrat se mora, ob hrupu motornih koles, klub pokazati pred drugimi klubi kot resen, discipliniran in vreden spoštovanja. V času, ko sem bil prisoten v klubu, ta ni imel ne "road capitana" ne "mechanica". Tudi za obiskovanje zborov ni bilo več trdnih pravil, odločitve o obisku zborov so bile prepuščene članom. Vinetova in Radova dolžnost pa je bila, glede na njuni funkciji, da se odzoveta na povabilo organizatorjev zbora. Vodstvo kluba se namreč vabilom na zборе mora odzvati, sicer pride do zamere pri stikih z drugimi klubi.

Za člane kluba so neformalna druženja eno pomembnejših področij v življenju kluba. V neformalnih druženjih, do katerih prihaja spontano, člani kluba zadovoljujejo svoje potrebe po druženju na podlagi lastne iniciative in brez zahtev vodstva kluba. Tipično neformalno druženje je bilo družno posedanje članov kluba v klubskih prostorih. Bilo je neorganizirano in spontano. Člani kluba so se zbrali navadno šele zvečer, največkrat okrog devete oziroma desete ure. V klub so prihajali različno: nekateri peš, drugi z motornimi kolesi; nekateri sami, drugi s svojimi dekleti. V pogovorih, ki so se v klubu odvijali, so prevladovale teme iz motorizma, rockovske glasbe in spolnosti. Tudi komentarji na kakšne (predvsem) akcijske filme niso bili redki. Čeprav sta pri pogovorih sodelovala tudi Vine in Rado, pa nisem zasledil, da bi imela pri takšnih neformalnih pogovorih glavno besedo. Nasploh hierarhije nisem zaznal oziroma ta ni bila izrazita. Med druženjem v klubu, ki je bilo posebno pestro med vikendi, so člani kluba poslušali rock glasbo, v klubu pa so dostikrat gostovali tudi glasbeniki, predvsem rock-folk-blues usmeritve. Velikokrat pa so samo poslušali lokalno radijsko postajo. Ob tem so nekateri kadili, vsi pa so pili alkohol, največkrat pivo in cenejše vrste vina. Brezalkoholnih pijač v glavnem niso pili. Klub je bil odprt tudi za druge, ne samo za člane kluba in njihove simpatizerje. Obiskovalci, ki niso člani, so bili v glavnem rockersko usmerjeni mladi, stari od 15 do 25 let. Med člani kluba in drugimi obiskovalci tudi nisem opazil kakšne posebne distance, so pa svojo vlogo člani kluba kazali že navzven

s klubsko uniformo in centralnim položajem svoje skupine v klubu. Vedno so namreč sedeli tako, da so lahko nadzorovali dogajanje v klubu.

Poleg neformalnih druženj v klubskih prostorih so se člani kluba veliko družili tudi ob popraviljanju in vzdrževanju motornih koles v kateri izmed garaž, ki so bile oblepljene s posterji motornih koles, logotipi motorističnih tovarn, pa tudi s fotografijami Jamesa Deana in Marlona Branda. Tak način neformalnega druženja je bil posebno pogost v zimskem času, ko se z motornimi kolesi niso vozili. Takrat so ob popravilu motornih koles poslušali rock glasbo in pili pivo. Člani so pri popravilu drug drugemu nesebično pomagali in svetovali, nasvetov je bil deležen tudi "president", ki se jih ni branil. Dele motornih koles, ki jih niso več potrebovali, so si brezplačno poklanjali.

Vine: *"Če imam kakšen del doma, recimo 'fergazar', in če ga ne potrebujem, ga bom rade volje dal članu, ki ga potrebuje. Zakaj pa ne, saj je v bistvu moj brat!"*

V klub so dostikrat prišli tudi pripadniki drugih, prijateljskih klubov, predvsem MC Satan's Brothers. Skoraj vsi člani tega kluba, vključno s "presidentom", z vzdevkom Satan, so bili pred ustanovitvijo lastnega kluba člani MC Rolling Bones, kljub temu pa kluba gojita dobre odnose. MC klubi gojijo med seboj samo dve vrsti odnosov: ali so kolegi ali pa se ne tolerirajo.

Vine: *"Trenutno se vsi MC klubi v Sloveniji 'štekamo'.*

Posamezniki iz različnih klubov so sicer skregani, vzroki za to pa so največkrat neporavnani računi za motorje. Ti posamezniki se grdo gledajo, vendar problemov ne smejo reševati na račun klubov. Drugače pa smo 'frendi' z italijanskimi MC klubi, kot so Gamblers, irskimi Viking Nomads in avstrijskimi Living Free. Nekateri tuji klubi pa na nas gledajo kot na Slovane, manjvredne in neprimerne za motorizem. S temi se ne zapletamo, tudi na zborih jim damo mir. Spomnim se, ko smo prvič prišli kot klub na neki zbor v Italijo. Vsi so nas zasmehovali in nas zbadali, le 'president' Viking Nomadsov Irske se je potegnil za nas. Od takrat smo z njimi zelo dobri kolegi."

Z drugimi motoristi, tako s člani MK klubov kot individualnimi, se ne družijo pogosto, se pa tolerirajo. Predvsem s člani MK Brda iz Nove Gorice so dobri prijatelji in zato redno obiskujejo zbor, ki ga ta MK klub tradicionalno priredi kot zadnjega v sezoni. Med individualnimi motoristi pa se najbolj razumejo s tistimi, ki imajo motorna kolesa evropsko-ameriške izdelave in ki večkrat pridejo k njim na obisk v klub.

Motorna kolesa so središčni objekti zanimanja članov kluba MC Rolling Bones, saj je tudi eden izmed glavnih pogojev za vstop v klub posedovanje močnejšega motorega kolesa. Ravno v odnosu članov kluba do motornih koles je čutiti razliko med njimi in drugimi motoristi. To različno sprejemanje in vrednotenje

motornega kolesa daje pečat celotni motoristični subkulturni sceni. Motorno kolo za člane kluba ni stvar, kot jo dojemajo drugi motoristi, temveč jim pomeni neki simbol, v katerem so skriti določeni pomeni. Nekateri izmed teh so preneseni iz vzorcev in stereotipov o motornih kolesih in motoristih, ki so se s pojavom motornega kolesa zasidrali v družbi. Čeprav so pogostokrat negativno tretirani, se motoristom v družbi pripisuje posebnost, drugačnost in neukročenost. Družba jih vidi tudi kot ljubitelje svobode in tveganja. Posebno negativen odnos ima družba do organiziranih motorističnih združenj in skupin, ki jih pogosto povezuje s prostitucijo, drogami in drugimi kriminalnimi dejanji. Odnos družbe do motoristov se je dodatno zaostril ravno s pojavom motorističnih skupin konec štiridesetih let v Ameriki, s Hell's Angelsi. Ti so bili in so še vedno vzor, velikokrat pa celo ideal vsem njihovim posnemovalcem po celem svetu. K razširitvi subkulturne motoristične ideje je v veliki meri vplivalo tudi lansiranje kulturnih filmov *The Wild One*, *Easy Rider* in *Mad Max*. Prve motoristične skupine so se pojavile na ozemlju ZDA in kasneje v Veliki Britaniji. Za vožnjo so uporabljale domača motorna kolesa, predvsem znamke Harley Davidson, Indian, Norton, Triumph, BSA itd. Te so simboli, ki članom subkulturnih motorističnih skupin po vsem svetu pomenijo ideal. Veliko so k takšnemu odnosu prispevali sami Hell's Angelsi s svojo poudarjeno ameriškostjo in glorificiranjem vsega, kar je ameriško, ter prej omenjeni kulturni filmi, ki so lansirali določene kulturne vzorce in znamke motornih koles. Tudi ustanovni člani kluba MC Rolling Bones so se zgledovali po teh vzorcih. Člani so imeli povečini sama evropska motorna kolesa, predvsem znamke iz Italije in Nemčije: BMW, Laverda in Moto Guzzi. Te znamke prevladujejo še danes, vmes pa je kljub temu, da jih člani motornih koles iz Azije ne marajo pretirano, moč opaziti tudi precej japonskih motornih koles. V klubu imajo tudi Harley Davidsona.

Vine: *"Harley je med 'bikerji' zakon, čeprav v zadnjem času ne več tako kot pred leti. Danes lahko Harleyja kupi vsak, ki ima denar. Ti ljudje pa Harleyja kupijo samo zaradi trenutne modne muhe, ne pa zaradi resnične ljubezni do motorjev – seveda med njimi obstajajo tudi izjeme."*

Po mnenju članov kluba so si motorna kolesa, ki prihajajo s tekočih trakov tovarn, med seboj podobna in zato brezosebna. Ne predstavljajo motorista oziroma ne predstavljajo njegove individualnosti, ki pa jo mora motorno kolo po mnenju članov kluba nujno izražati. Zanje je le dodatno obdelano motorno kolo, na katerem je viden individualni pristop in odnos do motorizma, pravo motorno kolo. Dodatno obdelano, šestokrat pa popolnoma na novo zgrajeno motorno kolo se imenuje "chopper". "Chopperji" se delijo v več skupin, razlikujejo pa se po različnih detajlih. Nekateri so namenjeni izključno razstavljanju na moto

zborih – "show bike", drugi so zanalašč zanemarjeni in ovešeni z odpadki – "rat bike", tretji imajo specifično zunanost – "streetfighter". Člani MC Rolling Bones sicer "chopperje" imajo, vendar ne vseh vrst.

"Chopper" ima dolgo sprednjo vilico, ki je kromirana. Z motornega kolesa so pobrani vsi odvečni deli, ki niso nujno potrebni za vožnjo, zadaj je nameščena pretirano široka guma. Dodano je visoko krmilo, tako da motorist sprejema veter naravnost v prsi. Stopalke za noge so pomaknjene daleč naprej, celo pred sam agregat motornega kolesa. Izpušne cevi so prirejene in dodatno obdelane, tako da ima motorno kolo glasnejši izpuh, dostikrat pa takšna motorna kolesa dušilcev hrupa sploh nimajo. Na sam pogonski agregat so velikokrat vgravirani različni motivi. K popolni sliki takšnega motornega kolesa sodi še umetniško obdelan tank motornega kolesa, ki je obarvan s tehniko "airbrush" poslikave, in usnjene potovalne torbe, ki spominjajo na kavbojske torbe Divjega zahoda. O motornih kolesih mi je v klubu veliko povedal Rado. Doma ima delavnico, v kateri jih predeluje in gradi. Zamisli dobiva v različnih revijah in specializiranih publikacijah, mnogo stvari pa nastane kot plod njegovih zamisli. Je pristaš "klasičnih" chopperjev, sicer pa mi je o motornih kolesih povedal naslednje:

"Pravi motor mora biti totalno oskubljen, sestavljajo ga le vilice, mašina in okvir. Motor mora biti kot buldog – spredaj nabit in močan, zadaj ozek in eleganten. Zadaj mora biti guma



Foto Primož Jurman

čimbolj široka, luči so brez zveze, pa morajo biti – zaradi zakonov in policije. Tudi električne napeljave se ne sme videti. V Evropi obstaja več ‘šol’ grajenja ‘bikeov’: švedska, švicarska, francoska, italijanska, nemška in angleška. Te se med seboj razlikujejo po detajlih, ki jih poznavalec takoj opazi. Švedi npr. prisegajo na totalno oskubljen motorje, torbe se jim vlečejo kar po tleh ipd. Druge šole dajejo poudarek ‘airbrushu’, s katerim motor polepšajo. Nekateri pa pravijo, da mora biti na motorju čimveč kroma. Ta pomeni čistost in plemenitost materiala, ki v svojem sijaju kljubuje vremenskim in drugim neprilikam – je brezčasoven in trajen, kot bi bil rad motorist, ki ga ima na svojem motorju. Tudi vsak graditelj ‘bikeov’ ima svoj specifičen način obdelave motorja. V bistvu je to tako kot pri slikah, ko lahko takoj ugotoviš avtorja. Moja odlika je spefična oblika sprednjih vilic, ki so moja zamisel in moj dizajn. Po takšnih vilicah sem znan tudi izven meja Slovenije.”

Poleg opisanega klasičnega “bikerskega” načina obdelovanja in dodelovanja motornega kolesa pa sem v MC Rolling Bones opazil še nekaj drugih usmeritev obdelave motornih koles. Takšna je obdelava, ki se zgleduje po motoristih iz filma Mad Max. Temelji na surovem videzu in grobih linijah motornega kolesa. Motorna kolesa so povečini japonska, najbolj cenjen je Kawasakijev model Z – ta tip motornega kolesa je namreč v filmu prevladoval. Obarvana v črno in nelakirana imajo velikokrat namesto sedeža pritrjeno živalsko krzno. Na motornem kolesu ni ne kroma ne “airbrush” poslikave. Voznik krmili takšno motorno kolo v drugačnem položaju kot tisti na “chopperju”. Na motornem kolesu v bistvu leži, krmilo je upognjeno navzdol, stopalke so pomaknjene nazaj. Tudi izpuh je predelan; je hreščec in glasen. K dodatni opreми, ki je odvisna od posameznikove domišljije, lahko sodi še nož – bajonet, ki je pritrjen na sprednje vilice, aluminijasta skodelica za kavo, žlica, spalna vreča, kos ženskega spodnjega perila, pritrjenega na ogledalo, in malteški (germanski) križ. Tipi motornih koles, stilna usmeritev in njihova zunanost v klubu niso določeni. Zanimivo je, da imajo vsi člani kluba štiritaktna (t.j. način delovanja pogonskega agregata) motorna kolesa. Ta naj bi bila bolj “resna”, bolj “moška”, tudi zvok teh motornih koles je globlji in pri skupinski vožnji daje občutek letal – bombnikov. Dvotaktna motorna kolesa so po mnenju članov kluba “za mularijo, ‘gušterje’ in mopede”. Izdelava ali predelava “chopperja” pomeni dokajšnji strošek, zato pravih “chopperjev” v klubu ni veliko. Večinoma imajo člani kluba motorna kolesa, ki so le delno spremenjena oziroma imajo le nekaj dodatne opreme. Motorna kolesa člani kluba popravljajo in predelujejo v domačih garažah. Vsa popravila postorijo sami in si pri tem medsebojno pomagajo. Rezervne in nadomestne dele največkrat nabavljajo na motorističnih odpadkih v sosednji Italiji, kjer je izbira velika, cene pa niso pretirane.

V zadnjem času se na trgu pojavljajo tudi t. i. "custom" modeli, predvsem japonskih proizvajalcev. To so motorna kolesa, ki spominjajo na Harley Davidsona, so pa dosti cenejša. Kljub temu o teh motornih kolesih člani MC Rolling Bonesa nimajo najboljšega mnenja; pravijo da *"je boljše original sanjati, kot pa imeti japonsko 'chopper – repliko' med nogami"*.

Vine: *"Takšna motorna kolesa si kupujejo mulci, ki so se pred kratkim vozili še v BMW-jih, modna muha pa jih sedaj sili, da posnemajo prave 'bikerje', o katerih pa nimajo niti najmanjšega pojma. Takšni so tudi vikend rockerji; pozerji brez duše, tako kot njihovi motorji."*

"Vikend rockerji" so zanimiv pojav na slovenski motoristični sceni, ki se je oblikoval šele v zadnjem času. Z demokracijo in tržnimi odnosi se je v Sloveniji namreč profiliral sloj ljudi, ki je v teh spremenjenih družbenih razmerah relativno hitro obogatel. S presežkom dohodka si je večina teh posameznikov nabavila različne materialne dobrine, pod vplivom modnih zapovedi tudi motorna kolesa. Nekateri med njimi so si tako priskrbeli športna motorna kolesa z modernim dizajnom, drugi so si izbrali najnovejšo "custom" izvedbo japonskih proizvajalcev, peščica pa celo Harley Davidstone. Naenkrat so postala motorna kolesa "in", moderno je (bilo) biti motorist, najbolj privlačno pa je (bilo) "postati" upornik in imitirati pravega "bikerja". Ker se z motornimi kolesi vozijo v glavnem preko vikenda in ker le takrat igrajo vlogo rockerjev, jih drugi motoristi, predvsem pa člani MC, imenujejo "vikend rockerji". Predvsem tisti s "custom" motornimi kolesi imitirajo tudi sam "bikerski" videz. Tržišče trendu streže in ga usmerja, zato "vikend rockerjem" ni težko nabaviti (moderno krojenih) usnjenih suknjičev in druge zaščitne opreme, ki spada h (kvazi)bikerski podobi. Takšna oprema pa je "bikerska" samo na videz; kupljena je namreč v dragih specializiranih butikih ali narejena po meri. Zunanost takšnega motorista je premišljeno načrtovana. Pod moderno krojeno zaščitno opremo nosi majico z logotipom kakšne motoristične znamke, okoli vratu pa zavezano rutico. Lahko je neobrit in ima kratko pristrizene lase. Ni tetoviran, prav tako ne nosi brade ali daljših las kot "bikerji", na suknjiču nima nikakršnih našitkov, kvečjemu kakšno motoristično značko. Motorna kolesa so povečini standardni "custom" modeli japonske izdelave. Nekateri izmed teh motoristov si dajo celo pobarvati tank motornega kolesa z različnimi "bikerskimi" motivi. Prihajajo tudi na motoristične zборе, ko kravato in "civilno" obleko zamenjajo za motoristična oblačila. Do nedelje zvečer nato igrajo vlogo motoristov in rockerjev, čeprav rocka največkrat ne poslušajo ali pa so ga pričeli, ko so si nabavili motorno kolo.

Poleg motornih koles, ki so v klubu najpomembnejši objekt, okoli katerega se združujejo člani kluba, je zelo pomemben element združevanja tudi glasba. Glasbeni okus in usmeritev

članov kluba sta identična okusu, ki prevladuje med "bikerji" po vsem svetu. Ta je v prvi vrsti orientiran na rock in njegove različne smeri: od starega rocka preko heavy do thrash in speed metala. Ne glede na to, o kateri rockovski glasbeni usmeritvi je govor, vse v svojih glasbenih izražanjih nosijo ideje neodvisnosti, svobode, pa tudi ideje moškosti in upornosti – to pa so tudi poglavitne idejne usmeritve večine alternativnih motorističnih klubov. Rock je za Rada eden izmed pomembnejših identifikacijskih faktorjev pravega "bikerja". Sam je rocku predan, njegova osebna zbirka LP plošč in CD-jev, ki jo hrani doma, obsega več kot tisoč, tudi raritetnih rockerskih naslovov.

Rado: *"Rock med 'bikerji' prevladuje. To je glasbena zvrst, pri kateri začutiš povezanost glasbe in motorjev. Odkar vem zase, mi je bil rock všeč, celo tako, da sem bil nekaj časa 'disc-jockey' v nekem rock klubu. Rock in motor – to gre skupaj in se dopolnjuje, predvsem se mi zdi, da je ritem rocka tisti, ki je pomemben."*

V Žireh so različne rockovske usmeritve med mlado populacijo izredno priljubljene. Rock je bil in je še vedno element, ki povezuje člane kluba. Tudi ustanovni člani kluba so že v letih svojega šolanja prepoznali svoje identične interese najprej in predvsem preko rock glasbe. Te so kmalu dopolnili z razgovori o motornih kolesih, idejami Hell's Angelsov in filma Easy Rider. Že sami vzorniki in zgledniški modeli so članom kluba pravzaprav narekovali poslušanje rockovske glasbe. Motoristi v ZDA in Angliji so rock že ob njegovem pojavu sredi petdesetih let vzeli za svojega, saj se je s svojim ritmom, glasnostjo in idejnostjo lepo ujemal z idejami motorističnih skupin in motoristov. Dodatno razsežnost je rock dobil s pojavom hipijevskega gibanja, ki pa med motoristi ni nikoli naletel na pretirano odobravanje. Bolj naklonjeni so rockovskim usmeritvam, ki prikazujejo in obravnavajo konkretne življenjske situacije, kot so hitrost, ljubezen, prevara, svoboda, alkohol, droge, neprilagojenost, upornost, smrt ipd. Rock prevladuje tudi na motorističnih zborih, ki jih organizirajo MC klubi. Tam ga ansambli igrajo v živo, v neposrednem kontaktu z (motoristično) publiko. Tudi MC Rolling Bones za svoj motoristični zbor najame katero izmed slovenskih rockovskih skupin; med slovenskimi "bikerji" je najbolj cenjena skupina Šank rock.

V klubu MC Rolling Bones prevladuje rockovska glasbena usmeritev, ki se ne ozira na trenutne rockovske trende. Člani v glavnem poslušajo starejše rockovske izvajalce. Pred leti so redno obiskovali rockovske večere v diskoteki Palma v Ljubljani, še vedno pa obiskujejo koncerte različnih rockovskih izvajalcev. Tudi v klubu samem dostikrat prirejajo rock večere, predvsem "unplugged" koncerte skupin in posameznih izvajalcev. Na oglasni deski sredi kluba visijo informacije o aktualnih rockovskih koncertih. V času moje prisotnosti sem tako npr. zasledil

informacijo o koncertu N. Younga v Münchnu. Glasbeni okus članov kluba zajema ansamble: Lynard Skynard, Great White, Black Sabbath, Led Zeppelin, G. Thorogood and the Destroyers, Canned Heat, Dire Straits, Whitesnake, mlajši člani in obiskovalci kluba pa se navdušujejo tudi ob ansamblih: Iron Maiden, Saxon, Judas Priest, Motorhead, Metallica, Sepultura in celo U2. Glasbenih izvajalcev je seveda še veliko veliko več; tu so omenjeni samo najpomembnejši.

Poslušanje točno določenih ansamblov ni zapovedano, vsak član si v spektru ponudbe rockovske glasbene scene izbere pač tistega, ki mu ustreza. Poleg rocka člani kluba poslušajo tudi nekatere druge glasbene zvrsti. Tako se jih veliko navdušuje nad ameriško folk glasbo in B. Dylanom, nekateri so občudovalci countryja in W. Nelsona, spet drugi se navdušujejo nad klasično glasbo. Drugih glasbenih zvrsti člani ne poslušajo, posebno odklonilen odnos imajo do moderne, računalniško ustvarjene glasbe. Mauser, bivši član kluba, o razliki med klasično in moderno glasbo pravi: "*Klasika pomirja, rave in techno pa najedata živce in možgane.*" Ob obiskovanju kluba sem opazil, da tudi zvočno kuliso v klubskih prostorih sestavljajo pretežno rockovski izvajalci. Ozvočenje v klubu sicer ni na ravni kakšnega rockerskega koncerta, kljub temu pa je dokaj glasno in na trenutke moti pogovore obiskovalcev. Ti glasbo poslušajo s kaset, največkrat mikse različnih rockerskih uspešnic, kot so: Born to Be Wild, Sweet Home Alabama ali pa Bad to the Bone in On the Road Again. Večino glasbenega materiala za klub presname Rado, nekaj ga prinese tudi Barbara (najemnica lokala), ki pa nima tako izdelanega glasbenega okusa kot člani kluba. V klubu je zato včasih moč slišati tudi kakšen slovenski popevkarski hit ali program lokalne glasbene postaje Žiri. Kljub vsemu pa se v klubu vrti, vsaj takrat, ko so v njem člani, rock. Člani kluba imajo tudi "pravico" določati glasbo in glasbene izvajalce, ki se bodo v klubu vrteli in poslušali, ne glede na glasbeni okus drugih obiskovalcev kluba.

Ob druženju in rocku so se člani kluba v prvih letih navduševali tudi nad stripi, ki so jih redno kupovali in brali. Z leti so jih nehali brati, še vedno pa poznajo večino stripovskih junakov. Na njihovih epizodah velikokrat temeljijo tudi poslikave motorjev ali tetovaža "bikerjev". Poleg motornih koles, rocka in stripov se člani kluba navdušujejo tudi nad filmi. Če stripov člani kluba skorajda ne berejo več, pa niso pozabili na filme. Pri tem je zanimivo, da v kinematografe skorajda ne zahajajo, filme si ogledujejo na videokasetah v domačem okolju.

Rado: "*Filme rad gledam. Poleg tega, da sem si doma napeljal satelitske TV programe, ker rad gledam televizijo, redno hodim v videoteko. Izposojam si v glavnem akcijske filme. V zadnjem času me je najbolj navdušil film Terminator 2 (v tem filmu se glavni*

junak vozi s Harley Davidsonom, oblečen je v črno usnje, glasbeno kuliso pa tvori rock ansambla Guns & Roses – op. p.).”

Ob akcijskih filmih se člani kluba navdušujejo tudi nad filmi, v katerih nastopajo motoristi in motorna kolesa. Tako jim veliko pomenijo kultni filmi, kot sta *Divjak* in *Goli v sedlu*. Predvsem pa so navdušeni nad serijo filmov *Mad Max*. Serijo sestavljajo trije filmi, od katerih je po mnenju članov najboljši prvi, najslabši pa tretji del. Vsi trije filmi se dogajajo pretežno na cestah bližnje prihodnosti. Motoristične skupine so v teh filmih prikazane v negativni luči, kot krdelo, ki terorizira ljudi. Filmi so izjemno brutalni, z veliko cestnega nasilja. Serija teh filmov je konec osemdesetih let pomenila tudi začetek novega, drugačnega videza motoristov, ki ga nekateri motoristi in celo klubi posnemajo še danes.

Vine: *“V večini filmov so motorist prikazani kot negativci in nasilneži. Res so mi Nori Max in tudi drugi takšni filmi všeč, tudi sam imam podobno zunanost, kar pa ne pomeni, da sem nasilen tudi sam in da nadlegujem ljudi. Všeč pa mi je, da vidim motorje tudi v filmih. Jaz osebno se navdušujem nad grozljivkami.”*

V zadnjih letih se je med pripadniki alternativnih motorističnih skupin razširil tudi poseben način barvanja motorjev – t. i. “airbrush”. To je tehnika barvanja, pri kateri s posebno pripravo (pištolo) avtor naslika zeleni motiv. Ti so različni, člani kluba MC Rolling Bones prisegajo na mitološke, stripovske in mrtvaške. Te vrste motivov so med “bikerji” tudi nasplošno najbolj razširjene. Prikazujejo mitične srednjeveške in stripovske junake v različnih elementih, prav tako je v različnih elementih prikazana smrt, lobanja, hudič ipd. “Airbrush” avtorjev v klubu ni, v Sloveniji so kvalitetni avtorji “airbrusha” sploh zelo redki.

Rado: *“Želja vsakega ‘bikerja’ je imeti dober ‘airbrush’ na tanku motorja. Z ‘airbrushem’ motorist poudari svojo podobo, poudari svojo individualnost in pristop do motorizma. Motor z originalnim ‘airbrushem’ postane unikat, edini takšen. Meni so všeč srednjeveški motivi, predvsem tisti iz keltske kulture.”*

“Bikerji” se radi tetovirajo. Tudi večina članov v klubu je tetoviranih, predvsem po rokah. Motivi so dokaj preprosti, največkrat si dajo vtetovirati znak in napis kluba. Na rokah članov kluba sem opazil tudi nekaj vtetoviranih mrtvaških glav. Tudi za tetoviranje posebnih specialistov v klubu ni, so pa takšni specialisti člani drugih MC klubov, ki svoje delo opravljajo profesionalno. Pri njih so se tetovirali tudi člani kluba MC Rolling Bones. Motivi “airbrush” poslikave, značilne za motorna kolesa “bikerjev”, in tetoviranja, značilnega zanje same, so si podobni.

Vine: *“Navada med ‘bikerji’ je, da si tetoviran. Če imaš na koži tetovirani znak kluba, s tem dokažeš, da ti je res do kluba, da zanj živiš in da ti veliko pomeni. Nekateri so potetovirani po vsem telesu, v različnih barvah. Tudi sam sem tetoviran, sicer ne po vsem telesu, mi je pa tetovaža všeč.”*

Pripadniki prvih organiziranih motorističnih skupin Hell's Angelsov konec štiridesetih let so bili večinoma ameriški vojni veterani. Ti se po koncu II. svetovne vojne niso več znašli v mirnem družbenem okolju, pogrešali so avanturistično življenje, polno akcije, ki so ga živeli zadnjih nekaj let. Določeno kontinuiteto takšnega življenja so zato videli prav v organiziranih motorističnih skupinah. Navajeni vojaškega načina življenja, ki se navzven identificira tudi z različnimi identifikacijskimi obeležji, so si izbrali tudi specifične znake in simbole. Za svoj znak so si Hell's Angelsi tako omislili lobanjo, ki je bila tudi simbol SS enot. Ko so nekateri izmed pripadnikov Hell's Angelsov pričeli na svojih oblačilih nositi tudi prave simbole SS enot, je pričela družba nanje gledati kot na nacistе. Ta stereotip, ki v družbi obstaja še danes, se je prenesel tudi na večino alternativno organiziranih motorističnih skupin. Po zgledu Hell's Angelsov se tudi drugi MC klubi navzven identificirajo z lastnimi znaki in obeležji. Ti so samo njihovi, kopiranje znakov in imen klubov je strogo prepovedano, čeprav si je simbolika vseh MC klubov dokaj podobna. Vsak MC klub mora imeti svoje ime in svoj znak. Znak MC Rolling Bones tako prikazuje kolo motornega kolesa, sredi katerega je stilizirana lobanja, poleg pa sodi še ime kluba, izpisano v gotici.

Vine: *"Znak je oblikoval naš bivši član. Mrtvaško glavo smo dodali kar tako, nismo občudovalci smrti, z njeno podobo na znaku hočemo ljudi samo šokirati. Tudi napis je oblikoval isti član. Gotico smo dodali, ker se nam zdi oblika pisave za tak klub najbolj primerna."*

Rado: *"Mrtvaška glava na znaku je dodana, ker tam pač po našem mnenju mora biti. Ni tam, ker bi mi kot klub uživali ob smrti. Jaz se npr. smrti bojim tako kot vsi drugi ljudje. Nekaj drugega me ob tem bolj moti. Ko smo se z znakom prikazali na cesti, smo bili takoj fašisti zaradi te lobanje. Predvsem starejši ljudje se takoj spomnijo na vojno in na takratna nasprotja, nas pa to ne briga – fašisti nismo."*

Barve kluba, v katerih je klubski znak in ki so tudi zaščitene, so črna (podlaga), bela (kolo in lobanja) in rdeča (obroba). Člani kluba klubskega znaka ne smejo zlorabljati, zanj se morajo biti pripravljeni tudi (fizično) boriti. Klubski znak imajo člani prišiti na hrbtni strani usnjenega brezrokavnika. Nošnja brezrokavnika s klubskim znakom je obvezna na vseh motorističnih zborih, klubskih sestankih in skupinskih vožnjah. Oblačila in nasploh zunanost članov vseh alternativnih klubov so si dokaj podobni, njihova zunanost je v bistvu dokaj uniformirana, ni pa trdno določena ali predpisana. Člani kluba MC Rolling Bones so povečini oblečeni v kavbojke, usnjen ali jeans jopič in usnjen brezrokavnik z znakom in napisom kluba na hrbtni strani. "Gušterji" imajo na brezrokavniku samo napis, brez klubskega znaka. Na prednji strani brezrokavnika imajo

redni člani pripeti kovinski ploščici. Na prvi je vgravirana funkcija, ki jo ima član v klubu (president, vicepresident...), "gušterji" nosijo ploščico z nazivom "prospect", na drugi pa kraj, iz katerega klub prihaja, oziroma kraj, kjer je stacionirana podružnica – "chapter" kluba. Na brezrokavnikih in jopičih imajo prišito in pripeto množico našitkov in značk z imeni rock ansamblov, logotipi motornih koles ali pa znake prijateljskih "MC" klubov. Pod jaknami nosijo majice s kratkimi ali pa srajce z dolgimi rokavi. Največkrat so obuti v usnjene motoristične, vojaške ali kavbojske škornje, pa tudi v visoke usnjene superge. Na rokah imajo enega ali več masivnih kovinskih prstanov. Ti so povečini reliefno oblikovani, njihova motivika pa zajema mrtvaške lobanje, kače, orle, razne križe (tudi nacistične) ipd. Nekateri nosijo tudi obeležja Wehrmachta in SS enot, vendar zase pravijo: *"Še zdaleč nismo nacisti ali fašisti, obeležja so nam pač všeč, všeč nam je tudi, da z njimi nekatere šokiramo – to je vse."* Okoli zapestij jih veliko nosi razne usnjene ali kovinske zapestnice, prav tako je pogosta nošnja kovinskih verižic okoli vratu. Okoli vratu nekateri nosijo zavezano tudi rutico. Lasje so daljši ali dolgi, velikokrat so speti v čop ali pa celo spleteni v kito. Brade in brke nosijo skoraj vsi, prav tako so skoraj vsi tudi tetovirani. Veliko jih nosi tudi denarnice, ki so s kovinsko verigo pripete na kavbojke. Svetlih in kričečih barv člani kluba nimajo. Prevladujejo hladne (modra), težke in nepestre barve (črna) oziroma barvni odtenki teh barv. Veliko članov uporablja tudi dele vojaške opreme, bodisi škornje, puloverje ali pa maskirne hlače. Proizvajalci oziroma blagovne znamke oblačil za člane kluba nimajo nikakršnega pomena, v nasprotju z drugimi alternativnimi skupinami (npr. skini – op. p.).

Vine: *"Vsak si nabavi kavbojke, škornje ali jakno takšno in tam, kjer mu to najbolj ustreza. Nihče ne gleda na to, katero firmo hlač nosiš. To je brez veze. Važno je samo, da je material dober, zato ima veliko motoristov dele vojaške uniforme, ki je narejena iz zelo trpežnega materiala."*

V posameznikovo zunanjo podobo se vklaplja tudi motorno kolo. To mora biti prilagojeno posameznikovemu videzu in ga dopolnjuje oziroma potrjuje. Če je član npr. pristaš stila Nori Max, vozi pa se z nepredelanim motornim kolesom, je to znak njegove neresnosti ali nedoslednosti. Motorista brez motornega kolesa lahko postavim ob bok rockerju, njuna zunanost je namreč enaka, motorist je rocker na motornem kolesu. Kljub temu da so zunanjo podobo alternativnih motoristov iznašli Hell's Angelsi in jo prevzema večina "bikerjev", se člani MC Rolling Bones v nečem ne strinjajo z njimi. Hell's Angelsi namreč pri vožnji z motornim kolesom ne uporabljajo zaščitnih čelad, v večini evropskih klubov in tudi v MC Rolling Bones pa se brez njih ne odpravijo na vožnjo.

Vine: *"Res brez čelade čutiš veter in vse drugo, kar je sicer enkratni občutek, vendar se moraš temu užitku tudi odpovedati. S čelado je vožnja varnejša in bolj sproščena. Hell's Angelsi nimajo čelad, ko se peljejo z motorjem, mi pa. Ja, včasih je pač treba biti praktičen in je potrebno realno gledati na življenje."*

Primož Jurman je diplomirani sociolog iz Medvod. Prispevek je del diplomske naloge, v kateri je avtor iz sociološkega zornega kota analiziral klub MC Rolling Bones. Klub je z metodo neposrednega opazovanja raziskoval slabo leto dni.



nelagodje doma:
homoseksualnost na ulici

Revolucije, univerzalije in seksualne kategorije

Eno izmed revolucij pri študiju zgodovine 20. stoletja bi lahko imenovali “zgodovina manjšin” – prizadevanja ohraniti zgodovine prvotno prezrtih ali iz mainstreamske historiografije izključenih skupin. Zgodovina manjšin je pri nekaterih tradicionalnih zgodovinarjih povzročila predikatibilni skepticizem; delno zaradi tega, ker pomeni novost – ki bo seveda neizbežno “obrabljena” – in delno zato, ker navada zanemarjanja ali sprevračanja zgodovine manjšin še vedno prevladuje. Najbolj razumen kritizem zgodovine manjšin (poleg tega, da je to velikokrat zelo revno znanje, proti kateremu nobena disciplina nima argumentov) je ta, da samo sebe vodi v politično rabo, ki utegne popačiti znanstveno integriteto. S stališča zgodovine manjšin kot celote to niti ni pomembno: medtem ko je bilo izključevanje manjšin iz večine historiografij pred 20. stol. povezano ali povzročeno z dejavniki, ki niso zadevali zgolj čistih znanstvenih interesov, pa njihova sedajšnja vključitev – pa čeprav le zaradi čisto političnih zaključkov – ne le popravlja predhodno “politično” popačenje, temveč zagotavlja tudi popolnejšo podatkovno bazo za presojanje vpletenih zgodovinskih vsebin. Resnica, kot jo zahtevajo historične analize, običajno nastane iz najširše možne sinteze kar največjega števila gledišč in ugodnih izhodiščnih točk: seštevek zgodovine manjšin in historiografskih gledišč 20. stoletja je omrežje, za katerega bi si morali prizadevati prav vsi.

Politični boj lahko znanstvenikom na določenih ravneh povzroči resne probleme; znamenita debata, ki ravnokar poteka

med zainteresiranimi za gejevsko zgodovino, prinaša sočasne primere težav, ki bi utegnile spodnesti celotno zgodovino manjšin, če le-ta ne bo ubrala preudarnega pristopa. Da bi se izognili nadaljnjemu podpihovanju neprimernega političnega strahu, smo bili nedavno prisiljeni k špekulaciji; predlagamo pristop skozi neko drugo historično protislovje – v svojem času nič manj vroče in urgentno, danes pa dovolj oddaljeno za nepristransko opazovanje iz vseh zornih kotov.

To protislovje je staro toliko kot Platon in mlado toliko kot kladizem in četudi so najsilovitejše bitke o njem potekale v 12. in 13. stoletju, so danes antični argumenti še vedno v rabi. Če startamo v najslabši možni obliki, gre za tale vprašanja: ali je obstoj kategorij pogojen s človekovim prepoznavanjem dejanskih razlik v svetu, ki ga obdaja, ali pa so kategorije arbitrarne konvencije, zgolj poimenovanja za stvari, ki imajo kategorično moč, ker se človek strinja s tem, da jih uporablja na določen način? Dve tradicionalni stališči znotraj tega protislovja, imenovanega "problem univerzalij", sta "realistično" in "nominalistično" stališče. Realisti menijo, da so kategorije odtisi stopinj, ki jih pušča realnost ("univerzalije"): obstajajo zaradi tega, ker človek resnični red v vesolju dojema in ga tudi poimenuje. Po realistik obstaja red ne glede na človekova opazovanja; človeški prispevek je le v poimenovanju in opisovanju tega. Večina znanstvenikov – molče – deluje na realističen način, s predpostavko, da raziskujejo, ne pa odkrivajo razmerja znotraj fizičnega sveta. Znanstvena metoda v bistvu temelji na realističnih držah. Po drugi strani je filozofska struktura modernega Zahoda bližje nominalizmu: prepričanje, da so kategorije samo imena (lat. *nomina*) za stvari, ki so posledica medsebojnega dogovora ljudi, in da je "red" – kot ga vidijo ljudje – njihova kreacija in ne percepcija. Večina moderne filozofije in lingvistične teorije je v osnovi nominalistična, celo bolj teoretične znanosti so do neke mere nominalistične: v biologiji npr. si taksonomisti izrazito nasprotujejo pri vprašanju, ali odkrivajo (realisti) ali izumljajo (nominalisti) razlike med *phyla*, *genera*, *species* itd. (Če, denimo, biolog naznani, da so netopirji, ker so sesalci, "tesneje povezani" s človekom kot s ptiči – ali izraža dejanska razmerja, ki obstajajo v naravi in jih je mogoče zaznati, ali podlega arbitrarni konvenciji, torej nečemu, kar človeku omogoča organizirati in razvrščati informacije, kar pa za to uporabnostjo ne vsebuje "resnice" ali smisla?)

Ta, navidezno prikrit boj je danes podlaga epistemološkega protislovja, ki dosega tiste, ki se ukvarjajo s študijem zgodovine gejev in lezbijk. "Univerzalije" so v tem primeru kategorije seksualnih preferenc ali orientacij (razlika je ključna). Nominalisti (v tekoči razpravi "socialni konstrukcionisti") se v tej zadevi zavedajo, da je kategorije seksualnih preferenc in vedenja skreiral človek in človeške družbe. Kakšna bo njihova realnost, je odvisno od moči, ki jo uveljavljajo v tistih družbah in socializacijskih

procesih, ki jim zagotavljajo videz realnosti, pri ljudeh, na katere vplivajo. Ljudje se imajo za "homoseksualne" in "heteroseksualne", ker so bili prepričani verjeti, da so ljudje ali "homoseksualni" ali "heteroseksualni". Če bi bili prepuščeni samim sebi, brez tovrstnih procesov socializacije, bi bili ljudje preprosto le seksualni. Z drugimi besedami – kategorija "heteroseksualnost" človeškemu bitjem prirojenega vedenjskega vzorca ne opisuje v tolikšni meri, kot ga vzpostavlja in vzdržuje.

Realisti ("esencialisti") trdijo drugače. Vztrajajo pri trditvi, da so ljudje seksualno diferencirani. Lahko si izmislimo nešteto bolj ali manj primernih kategorij, ki bi označevale človeško seksualno taksonomijo, vendar natančnost človeške percepcije ne vpliva na realnost. Dihotomija med hetero- in homoseksualnostjo obstaja v jeziku in zaradi tega obstaja tudi v realnosti: seksološki taksonomisti so jo opazili, ne pa tudi iznašli.¹

Nobeno izmed teh stališč ponavadi ne velja za absolutno. Mnogi nominalisti bi z veseljem priznali, da obstaja več vidikov seksualnosti, ki jih je mogoče medsebojno ločevati tudi brez družbenih smernic. Mnogi realisti bi radi priznali, da je isti realni fenomen mogoče opisati z različnimi sistemi kategorizacije, med katerimi so eni bolj, drugi spet manj natančni in primerni. Kdo bi utegnil celo pomisliti, da bi "moderirani nominalisti" in "moderirani realisti" s pomočjo podrobne analize medsebojnih razlik lahko uspešno sodelovali na področjih, o katerih se strinjajo.

Politično vkalupljanje to preprečuje. Realizem je bil s stališča nominalističnega tabora zgodovinsko označen za konservativnega, če že ne reakcionarnega, v njegovem implicitnem prepoznavanju veljavnosti in/ali nespremenljivosti *statusa quo*; nominalizem so realisti dosledno označili za obskurantsko radikalno ideologijo, ki je nastala bolj z namenom spodrežati in sprevračati človeške vrednote, kot pa jih pojasnjevati. Delovanje natančno teh političnih prizvokov lahko opazujemo v današnji znanstveni debati o seksualnosti. Prizadevanja sociobiologije prikazati evolucionarno etiologijo homoseksualnosti so bila vehementno obsojena od mnogih, ki so na ločitev gledali kot na reakcionarni realizem – poskus prepričati ljudi, da so socialne kategorije stalne in nespremenljive, medtem ko je na drugi strani psihiatrično "zdravljenje" homoseksualnosti naletelo na veliko zamero tistih, ki so v njem videli cinično neumnost nominalistične psevdoznanosti: prepričaj koga, da si ne bi smel želeči biti homoseksualec, prepričaj ga, da naj razmišlja o sebi kot o "heteroseksualcu" – in glej! – že je heteroseksualec. Kategorija je oseba.

Ali obstajajo "homoseksualne" in "heteroseksualne" osebe, kot nasprotje osebam, ki jih skupnost imenuje "homoseksualne" ali "heteroseksualne", je vprašanje, ki je za gejevsko skupnost očitno

¹ Za posebej artikuliran primer "nominalistične" zgodovine, glej Padgug, R.A. (1979): "Sexual Matters: On Conceptualizing Sexuality in History", *Radical History Review* 20, 3–33; ponatisnjen v: Duberman, M.B.; Vicinus, M. (ur.): *Hidden from History, London 1991 in v: Weeks, J. (ur.): Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present (London 1977). Večina starejših študij o homoseksualnosti v preteklosti je esencialno realističnih; glej bibliografijo v Boswell, J. (1980): Christianity, Social Tolerance and Homosexuality, Chicago, str. 4, op. 3.*

² Za mnoge moralne tradicije je ključnega pomena, ali je homoseksualnost "stanje" – predvsem stališče "realistov", ali "življenjski slog" – predvsem stališče "nominalistov". Za pregled spreminjajočih se nazorov glej P. Coleman, (1980): *Christian Attitudes to Homosexuality*, London ali E. Batchelor (1980): *Homosexuality and Ethic*, New York.

³ Upoštevati je treba, da razprava na tej stopnji do neke mere upošteva stopnjo konvencionalnosti, ki jo lahko sprejmemo brez izgube natančnosti. Konvencionalno je npr. vključevati v zgodovino ZDA tudi obdobje pred inauguracijo vladnega sistema s tem imenom in celo govoriti o "kolonialnih ZDA", čeprav v času kolonij ZDA niso obstajale. Podobno bi, zaradi konvencije, zgodovina Grčije zadevala vse države, ki so se kdaj konstituirale na ozemlju današnje "Grčije", čeprav med njimi ni nikakršne povezave (ali so bile celo v vojni) v različnih zgodovinskih točkah v preteklosti. Težko je razumeti, zakaj takšne konvencije ne bi smele biti dovoljene pri zgodovini manjšin.

⁴ Padgug, 1979, str. 9.

substancionalnega pomena, saj postavlja pod vprašaj naravo in celo obstoj takšne skupnosti. Še več, je substancionalna epistemološka nujnost za skoraj vse družbe², težo in razsežnosti tega vprašanja pa kažejo problemi, ki jih povzroča zgodovini in zgodovinarjem.

Zgodovina manjšin se sooča z ogromnimi težavami: cenzura in sprevrčanje vsebin, pomanjkanje in uničevanje virov, težave, povezane s pisanjem o temeljnih osebnih in privatnih vidiki človeškega čustvovanja in vedenja, problemi definicij, politična nevarnost, ki spremlja izbiro določenih subjektov, itd. Toda, če imajo nominalisti prav in se realisti motijo, so problemi, ki zadevajo zgodovino istospolno usmerjenih ljudi, popolnoma druge vrste: če so kategorije "homoseksualno/heteroseksualno" in "gej/strejt" iznajdba določenih družb, ne pa realni vidiki človeške psihe, potem gejevska zgodovina ne obstaja.³ Če "homoseksualnost" obstaja le takrat in tam, kjer so bili ljudje prisiljeni verjeti vanjo, potem bodo imele "homoseksualne" osebe svojo zgodovino izključno le v teh družbah in kulturah.

V svoji najbolj ekstremni obliki je ta nominalistični nauk dokazoval, da so homoseksualnost proizvedle samo zgodnje moderne in sodobne industrijske družbe ter da je zamen in zavajajoče iskati "homoseksualnost" v starejši zgodovini človeštva.

Kar imenujemo "homoseksualnost" (v smislu razločevanja lastnosti "homoseksualcev"), ne dojemamo kot enotno skupino dejanj ali lastnosti, ki označujejo določeno osebo, v predkapitalističnih družbah... Heteroseksualci in homoseksualci so vključeni v družbene "vloge" in delovanje, ki se nanaša na določeno družbo – moderni kapitalizem.⁴

Če vztrajamo pri tem stališču, bomo v vsakem primeru permanentno nasprotovali značaju in razsežnostim zgodovine manjšin.

Ima pa tudi pozitivne lastnosti. Pojavov, ki bi prihajali v interakcijo z družbo uniformno skozi čas, ni. Percepcije, reakcije in družbena odzivnost na temnopoltost, slepoto, levaštvo, židovstvo ali katerikoli razpoznavni aspekt ljudi ali posameznikov, morajo nujno variirati v enaki meri, kot variirajo družbene razmere, iz katerih izvirajo; že samo iz tega razloga bi lahko razumno dokazovali, da se biti Žid, temnopolt, slep, levak itd. bistveno razlikuje v odvisnosti od kraja ali časa. V nekaterih kulturah so Židje kategorizirani izključno kot etnična manjšina, medtem ko jih druge kulture etnično ne ločujejo od ljudi, ki jih obkrožajo, in se razlikujejo le z religioznimi verovanji. Podobno je v nekaterih družbah človek, ki je le za odtenek temnejši od povprečja, označen kot "črn", spet drugje pa visoko tehnični sistem rasne kategorizacije klasificira posamezne ljudi kot črne, čeravno so svetlejši polti, kot mnogi "belci". Še več, v obeh primerih morajo razlike v držbi, ki jo določa večina, temeljito vplivati na samopercepcijo manjšine, njeni življenjski in vedenjski

vzorci so po vsej verjetnosti opazno različni od tistih, ki jih imajo "črnci" ali "Židje" v drugačnih okoliščinah.

Nedvomno je, da bo morala zgodovina manjšin, če naj si prisluži spoštovanje, pazljivo pretehtati osnovne kontekstualne podtone: golo pripisovanje lastnosti "Židom" ali "črncem" in premajhno posvečanje pozornosti vsebinam v njihovih zgodovinskih okvirih, s primernimi izrazi in koncepti, lahko človeško zgodovino bolj zabriše kot razkrije. Ali takšna zadržanost po drugi strani podpira trditve, da kategorije, kot npr. "Žid", "črnci", "gej", niso diahronične in jih ne moremo – niti z nasprotno kvalifikacijo – uporabljati za obdobja ali čase, v katerih teh izrazov niso uporabljali v izključno modernem smislu? Ekstremni realisti so – brez zastavljenega vprašanja – predvidevali, da je odgovor negativen; ekstremni nominalisti pa so temu, kaže pritrdili.

Vprašanja si ne moremo preudarno zastaviti, ne da bi poprej opozorili na tri točke. Prvo, stališča dejansko niso tako jasno razločljiva, kot kaže ta shema. Ravno tako bi lahko dokazovali, da so npr. Padgug, Weeks in drugi v resnici ekstremni realisti, ker predvidevajo, da moderna homoseksualnost ni preprosto ena izmed konvencij, skreiranih v isti rubriki, temveč je realni fenomen, ki v človeški zgodovini nima "realnih" predhodnikov. Če bi hoteli demonstrirati "realnost" takšne homoseksualnosti, bi njihovi nasprotniki upravičeno zahtevali in dokazali, da ima svojo enotnost in kohezivnost, ki opravičuje domneve, da gre za samostojno entiteto in ne le za gole vedenjske kategorije. Moderna znanstvena literatura vedno bolj poudarja, da ne gre za "homoseksualnost", temveč za "homoseksualnosti"; če te raztresene vzorce seksualnosti danes lahko združimo pod skupnim naslovom, zakaj potem toliko hrupa zaradi diahroničnega grupiranja?

Drugič, privrženci obeh šol so ujeti v anahronizem. Skoraj vsi izmed najbolj znanih nominalistov so zgodovinarji modernih Združenih držav, moderne Velike Britanije ali moderne Evrope in težko bi se izognili sumu, da se v svojih raziskavah osredotočajo na najbolj izpostavljene točke, namesto da bi se posvetili tistim točkam, kjer bi dejansko našli odgovore ter formulirali svojo pozicijo, s katero bi opravičili svoj pristop. Po drugi strani so ugovori nominalistov delno reakcija na ekstremno pozicijo realistov, ki je bila utemeljena na osnovi nevprašljive, nedokazane in porazno neverjetne domneve, da so ene in iste kategorije in vzorci seksualnosti – čisti in nespremenjeni – vedno obstajali znotraj miselnih in vedenjskih sistemov, v katere so bili vpleteni.

Tretjič, kaže, da so oba ekstrema polarizirale besede. Nominalisti so prepričani, da ista beseda ne more ustrezati širokemu pomenskemu razponu, hkrati pa se še naprej produktivno uporabljati v znanstvenem diskurzu. Če hočemo doseči pravi pomen, mora biti npr. beseda "gej" uporabljena le na

⁵ Za številne etiološke razlage glej kratko bibliografijo v Boswell, 1980, str. 9, op. 9. V ta seznam bi (poleg mnogih člankov) smeli dodati tri študije: A. Bell, – M. S. Weinberg, (1979): *Homosexualities: A Study of Diversity Among Men and Women*, New York; idem (1981): *Sexual Preference: It's Development in Men and Women*, Bloomington, Indiana; J. Weinrich, (1987): *Sexual Landscapes*, New York. Odkrit in močno pomenljiv pristop k razvoju moderne medicinske literature o homoseksualnosti ponuja G. Chauncey Jr. (1982–83): "From Sexual Inversion to Homosexuality: Medicine and the Changing Conceptualization of Female Deviance", *Salmagundi* 58–59, 114–46.

način, v katerem bi jo uporabil govorec, z vsemi natančnimi omejitvami njegovih asociacij. Ta vztrajnost logično izvira iz implicitne domneve, da neko kategorijo generira prej govorec sam ali v skladu z določenimi sodobniki, kot pa jo sprejme iz vrste človeških zgodovinskih izkušenj ter umesti v svoje lastno razumevanje. Nasprotno pa realistični ekstremisti predvidevajo, da se je leksikalna ekvivalenca zatekla v eksperimentalno enakost ter da že sam pojav besede "homoseksualnost" dokazuje obstoj "homoseksualnosti", kot jo razumejo moderni realisti v času, ko je nastajal ta tekst.

Moj namen je na daleč zaobiti te težave; upam, da mi bo na ta način uspelo zmanjšati retorična nasprotja, ki se krešejo okrog "univerzalij", ter med oba tabora vpeljati plodnejši dialog. Naj se na začetku strinjamo, da je diskusija o nečem mogoča – tako med sodobnimi zgodovinarji kot med antičnimi pisci – ne da bi to poimenovali ali definirali (v sobi je deset ljudi, ki bi se lahko neskončno prepirali glede ustrezne definicije "modrega" in "rdečega", a bi se v trenutku verjetno strinjali, da je določen predmet rdeč ali moder ali kombinacija obojega). "Gravitacija" je uporaben historični vzorec. S stališča nominalistov gravitacija ni obstajala, preden je ni odkril Newton; nominalistični zgodovinar bi bil sposoben ponuditi prepričljiv primer, ki bi dokazal, da pred Newtonom v nobenem tekstu ni pisne omembe gravitacije. "Neumnost," bi ugovarjali realisti, "latinska *gravitas*, pogosta v starorimski literaturi, opisuje točno tiste lastnosti snovi, ki jih Newton imenuje gravitacija. Gravitacija je gotovo obstajala še pred Newtonovim odkritjem."

Oboji se seveda motijo. Pomanjkanje določenih vsebin v zgodovinskih virih nikakor ne more biti dokaz o njihovem neobstoju, odkritje pa ne more biti enačeno z ustvarjenjem ali izumom. Toda *gravitas* ne pomeni "gravitacije", temveč "težo", tu sploh ne gre za isto stvar. Nič, razen tega, da imajo objekti težo, se v celoti ne razlikuje od razumevanja narave in sile težnosti. Če bi se hoteli privrženci teh dveh pozicij medsebojno razumeti, bi morali opustiti specifično nomenklaturu in se namesto tega strinjati, da so viri tisti, ki so vprašljivi. Z zastavljanjem ustreznih vprašanj bi lahko zlahka prepričali nominaliste, da viri kažejo na obstoj gravitacije že pred Newtonom – obvladovanje sile, danes imenovane težnost, je zabeleženo v skoraj vseh antičnih virih. Realiste pa bi lahko prepričali, da kljub temu narava težnosti pred Newtonom ni bila jasno artikulirana – pa naj so jo razumeli ali ne.

V tem primeru je problem še bolj zapleten, ker ekvivalent težnosti do danes še ni bil odkrit: v znanosti še ni prišlo do bistvenega sporazuma o naravi človeške seksualnosti. Ali so ljudje "homoseksualni", "heteroseksualni" ali "biseksualni" že ob rojstvu, zaradi izkušenj, naključno ali kakorkoli že, je še vedno odprto vprašanje.⁵ Niti realisti, niti nominalisti ne morejo vzpostaviti jasne

korelacije – pozitivne ali negativne – med moderno seksualnostjo in njenimi antičnimi dvojniki. Še vedno je mogoče razpravljati, ali so moderne konceptualizacije seksualnosti nove in popolnoma relevantne, ali ustrezajo konstantam človeške epistemologije, ki jih poznamo iz preteklosti.

Zaradi poenostavitve smo vzpostavili tri široke tipe seksualne taksonomije, skrajšano označene kot tip A, B in C. Po teoriji tipa A so vsi ljudje polimorfno seksualni, t.j. sposobni erotične in seksualne interakcije z obema spoloma. Zunanji dejavniki, kot so družbeni pritisk, zakonske sankcije, religiozna verovanja, zgodovinske ali osebne okoliščine, determinirajo dejansko izražanje seksualnih občutkov posameznika. Teorije tipa B vzpostavljajo dve ali več seksualnih kategorij, ki ponavadi, ne pa vedno, temelje na seksualni izbiri, ki ji pripadajo vsi ljudje, čeprav zunanji pritiski ali pogoji lahko prepričajo posameznike v določeni družbi, da se pretvarjajo (ali celo verjamejo), da sodijo v kategorijo, ki je različna od njim prirojene. Najpogostejša predpostavka taksonomije tipa B ljudi razume kot heteroseksualne, homoseksualne in biseksualne, pri čemer nekatere družbe ne dovoljujejo izražanja vseh variacij erotične dispozicije. Podskupine ali druge verzije tipa B kategorizirajo na podlagi drugih karakteristik, npr. nagnjenja k določeni vlogi pri spolnih odnosih. Teorije tipa C štejejo za normalno ("naravno" ali "moralno" ali celo vse troje) le eno vrsto seksualne odzivnosti, vse druge variante pa za nenormalne ("nenaravne", "nemoralne").

Videli bomo, da so teorije tipa A nominalistične do mere, do katere štejejo kategorizacije "homoseksualno" ali "heteroseksualno" za arbitrarne konvencije, uporabljene za seksualno realnost, ki je v bistvu nediferencirana. Nasprotno so teorije tipa B realistične, saj podpirajo kategorije, ne katerih temeljijo človeške seksualne izkušnje, čeprav jih ovirajo socialne prisile ali posebne okoliščine. C-teorije so v osnovi prej normativne kot epistemološke, vendar si pri obeh straneh univerzalij v celoti izposojajo argumente za svoje domneve, da se ljudje rodijo v normalne kategorije in šele nato po lastni volji postanejo privrženci deviantnega obnašanja, čeprav nekateri predstavniki tipa C štejejo "prestopnike" za nedolžne; "nenormalnim" kategorijam naj bi pripadali zaradi duševnih ali fizičnih motenj.

Trditev, da identičnih socialnih struktur ni, ne potrebuje dokazov; ker so seksualne kategorije neizogibno pogojene z družbenimi razmerami, nista niti dva sistema seksualne taksonomije identična. Že majhen kronološki ali geografski premik bi pokazal, da je prvi tip sistema A popolnoma različen od drugega. Za takšno trditev ni treba dokazovati, da v človeški seksualni epistemologiji ni konstant. Pogostost pojava teh teorij ali njihovih variacij v zahodni zgodovini je osupljiva.

⁶ *Moralia* 767: *Amatorius*, angl. prev. W. C. Helmholtz, (1961), Cambridge, Mass., str. 415.

⁷ Boswell, 1980, del 1. *passim*, posebej str. 50–59.

⁸ Glej Boswell, 1980, str. 125–127.

Očitna spolna slepota antičnega sveta se pogosto navaja kot dokaz, da so bile teorije tipa B še pred razmeroma kratkim nepoznane. V Plutarhovih *Pogovorih o ljubezni* naletimo na trditev, da se plemeniti privrženec lepote zaljubi, brž ko uzre odlično in veličastno naravno obdarjenost, ne ozirajoč se na razliko v fizioloških detajlih. Ljubitelj človeške lepote (bo) pravično in enako naklonjen obema spoloma in ne bo razmišljal o tem, da se moški in ženske razlikujejo tako v ljubezenskih zadevah kot v oblačenju.⁶

Takšne izjave so običajne za antično izročilo o ljubezni in erotiki v smislu, da napeljujejo k mnenju, da se večina antičnega sveta nikakor ni zavedala diferenciacije med ljudmi v izbiri seksualnega objekta, kot sem na drugem mestu sam obširno že pisal.⁷ Toda moja stališča in dokaze, na katerih temeljijo, je moč zlahka napačno dojeti. Govore o tem, da antične družbe v nobenem pogledu niso razlikovale med heteroseksualnostjo in homoseksualnostjo, ali še več, posamezniki razlikovanja niso bili sposobni.

Znotraj družbe lahko razliko predstavimo in v celoti prepoznamo, ne da bi bili sestavni del njene socialne strukture. Barva kože je v nekaterih kulturah glavna determinanta socialnega statusa, spet v drugih je nerelevantna. Vendar bi bilo neumno sklepati, da družbe, ki ne "diskriminirajo" (t.j. izpostavljajo individualnih razlik) na osnovi barve kože, niso sposobne "diskriminacije" (razločevanja) teh razlik. Taisto paranomastično zvitost moramo razumeti v smislu antičnih pogledov na seksualnost: mestne države antičnega sveta večinoma niso poznale diskriminacije na osnovi spolne usmerjenosti in zunanosti, da so bile – kot družbe – slepe v smislu izbire seksualnega objekta, čeprav ni jasno, ali se posamezniki zadevno dejansko niso zavedali razlik.

Moralo bi biti jasno, da na primer v zgoraj citiranem odstavku Plutarh govori o vedenju, za katerega Padgug ravno nasprotno dokazuje, da v predkapitalističnih družbah ni obstajalo, namreč teorije tipa B. Plutarh verjame, da normalno človeško bitje dvomi o privlačnosti obeh spolov, vendar so njegovi komentarji manifestno usmerjeni proti nasprotnim teorijam. Ni jasno, katera navada je bila v tistih časih bolj očitna, vendar bi bilo gotovo nekorektno uporabljati njegove komentarje kot dokaz, da je obstajal le en pogled. Polemični ton njegovih opazanj v bistvu kaže, da je bilo stališče, ki mu oporeka, upoštevanja vredno. Cela kategorija razprav o tipu ljubezni – reprezentativni primer je ta dialog⁸ – zadeva obe plati razprave: na eni strani imamo dokazovanje in navajanje razlogov v prid enega spola proti drugemu, v obliki polimorfne seksualnosti, ki pri nobenem od spolov ni določena z dednostjo ali izkušnjo. Na drugi strani so v vsaki debati frakcije, ki so jasno na eni ali drugi strani dihotomije, ki pred moderno dobo naj ne bi obstajala. Nekateri razpravljalci

prisegajo le na privlačnost do moških, nekateri samo do žensk. Vsaka stran ponižuje nagnjenja nasprotni strani kot neokusna. Včasih je biseksualnost priznana, čeprav le kot tretje nagnjenje, ne kot generalna narava človeške družbe:

*Zeus je prišel k božanskemu Ganimedu v podobi orla,
kakor je prišel k svetlolasi Heri v podobi laboda.
Med dvema stvarema torej ni povezave: nekdo ljubi eno,
drugi drugo, sam ljubim oboje.*⁹

Ta formulacija razpona človeške seksualnosti je skoraj identična popularni moderni koncepciji tipa B: nekateri ljudje imajo raje lastni spol, nekateri nasprotnega, nekateri oboje. Podobnih primerov je v antični literaturi v izobilju. Mit o *Aristofanu* v Platonovem *Simpoziju* je morda najbolj znan primer: njegov manifestni in glavni namen je pojasniti, zakaj se ljudje delijo v dve prevladujoči interesni skupini – homoseksualno in heteroseksualno. Pri tem je močno opazno, da so ti interesi tako ekskluzivni kot prirojeni; to je naravnost izrazil Longus, ki značaj opisuje kot "homoseksualen po naravi" (*physei*).¹⁰

David Halperin v članku "Sex before Sexuality" dokazuje, da govor ne indicira na taksonomijo, ki bi bila primerljiva z moderno, v glavnem zaradi starostne razlike, čeprav so v bistvu bitja, opisana pri Aristofanu, morala iskati partnerja iste starosti, kajti združena ob rojstvu so bila sočasna. Jasno je, da si Aristofan ne predstavlja ljudstva, ki bi bilo nediferencirano v smislu izkušnje ali želje, priložnostno odzivajoč se na posameznike obeh spolov, temveč osebe z vseživljenjskimi nagnjenji, ki izvirajo iz prirojenega karakterja (ali mitske prazgodovine).

Grki in Rimljani v splošni rabi res niso uporabljali besednih kategorij za seksualne preference, vendar to ne pomeni, da so bili tovrstni izrazi popolnoma neznani: Platon, Atenej in drugi pisci, ki so se podrobneje ukvarjali s tem vprašanjem, so razvili opisne termine za prevladujočo ali izključno nagnjenost k istemu spolu.¹¹ Številni pisci so celo opisovali homoseksualnost kot distinktivni način erotične ekspresije, ne da bi jo poimenovali. Plavt, na primer, je homoseksualno aktivnost označil kot "navade iz Marseja", pri čemer je sugeriral, da gre za varianto običajne človeške seksualnosti.¹² Marcial je ugotovil, da je mogoče opisati popolnoma heteroseksualnega moškega, čeprav za to ni imel na voljo ustrezne terminologije in je bil tudi sam verjetno zainteresiran za oba spola.¹³

V antični literaturi najdemo tudi izraze solidarnosti med privrženci enega ali drugega nagnjenja: ko Klodij Albin, znan po svojem izključno heteroseksualnem interesu, obtožuje homoseksualce¹⁴ ali ko oseba, ki govori v dobro ljubezni med moškimi, nenadoma izjavi "Smo kot tujci, ki so umrli v tuji deželi ... ; a nič zato, ne bomo izdali resnice, ker bi nas premagal strah"¹⁵, ali ko Propercij piše "Naj tisti, ki je naš sovražnik, ljubi

⁹ Angl. prev. W. R. Paton, (1918): *Greek Anthology*, Cambridge, Mass., 1.65.

¹⁰ *Dafnis in Kloe*, 4.11. Izraza *paiderates* tu ne moremo razumeti v povezavi z današnjo pedofilijo, ker je *Dafnis* – objekt *Gnatovega* interesa – dozorel in goden za poroko. Očitno gre za konvencionalni zraz za "homoseksualca". Med mnogimi kompleksnimi aspekti *Aristofanovega* govora v *Simpoziju* sta kot indikatorja sodobnih seksualnih konstruktov dva še posebej znana. (1) Čeprav gre za edino atiško omembo lezbištva kot koncepta, se moški homoseksualnosti, kot erotični dispoziciji v diskusiji posveča veliko večja skrb kot ženski homoseksualnosti ali heteroseksualnosti. (2) To je po mojem mnenju tisto, kar kaže na priložnostno iznajdljivost pri starostni razliki v razmerjih med moškimi, ki kažejo generalni vzorec starejšega *erasta* in mlajšega *eromena*. Starostna razlika je bila nedvomno del seksualnega konstrukta med elementi populacije v Atenah, vendar ji zlahka pridodamo večjo težo, kot jo zasluži. Menili so, da "romantično ljubezen" izzove in usmerja mladenič, kakor je jasno iz *Agatonovega* govora v nadaljevanju, kjer uporablja največjo lepoto mladih fantov in deklet, da bi dokazal, da je *Ljubezen* mladenič. V resnici se je večina *Atencev* poročila z dosti mlajšimi ženskami, ker pa poroka ni bila v zvezi s predstavami o romantični privrženosti, se ta vrzel v razpravah o *erosu* ne pojavlja.

¹¹ Za Platona in Poliana glej Boswell, 1980, str. 30, op. 56; Atenej uporablja za Sofoklesa izraz *philomeirax*, za Evripida pa *philogynes*, kar očitno indicira, da se je prvi zanimal predvsem (če že ne izključno) za moške in drugi za ženske. Cf. *Scriptores physiognomici*, izd. R. Foester (Leipzig 1893), 1:29, str. 36, kjer se pojavi beseda *philogynaioi* "ljubitelj žensk".

¹² Casina, V.4.957.

¹³ Epigrami, 2.47.

¹⁴ Capitulinus, 11.7.

¹⁵ Boswell, 1980, str. 127.

¹⁶ 2.4: *Hostis si quis erit nobis, amet ille puellas: gaudeat in puero si quis amicus erit.*

¹⁷ Saadia Gaon, (1880): *Kitab al-'Amanat wa'l-I c tikhadat*, izd. S. Landauer, Leyden, 10.7, str. 294–97 (angl. prev. S. Rosenblatt – v: *Yale Judaica Series*, vol. 1: *The book of beliefs and options*).

¹⁸ *Kitab*, str. 295.

ženske, in tisti, ki je naš prijatelj, uživa z dečki".¹⁶ Posmehljiv ton teh izjav, posebej zadnje, je pripisati dejstvu, da te razlike na noben način niso vplivale na blaginjo, srečo ali družbeni status posameznika, zahvali ekstremne seksualne tolerance antičnih družb, vendar ne meče dvoma na sam obstoj razlik. Tudi če so nagnjenja opisana ironično – kot je verjetno v Platonovi pripovedi mit o seksualni etiologiji skozi Aristofana – je šala odvisna od poznavanja razlike.

Najdemo pa tudi subtilnejše kazalce taksonomije tipa B. V helenističnem ljubezenskem romanu *Efeške zgodbe* Ksenofonta iz Efeza, seksualne kategorije niso obravnavane in zagotovo niso absolutne, vendar se zdi, da so popolnoma razumljive in predstavljajo organizirajoči princip individualnih življenj. Abrokom je popolnoma predan ženskam in ko njegova ljubljena Antija želi po dolgi ločitvi vedeti, ali ji je bil zvest, poizveduje le o tem, ali je spal z ženskami, čeprav ve, da so se zanj zanimali moški, in je jasno, da bi tudi seksualnost z moškim pomenila nezvestobo (kot s Korimbom). Kaže, da je Abrokom – vsaj v očeh Antije – dejansko heteroseksualen. Hipotoos, poročen s starejšo žensko in zaljubljen v Antijo, je očitno pretežno gej: največji ljubezni njegovega življenja sta bila moška (Hiferant in Abrokom); pustil je vse, da bi jima lahko sledil, in na koncu zgodbe prvemu postavi spomenik, sebi pa domovanje v bližini drugega. Avtor na koncu osebe razvrsti po parih, združi Antijo in Abrokoma, Hipotoosa pa seznani z novim ljubimcem (Klisten). Celotni scenarij skoraj popolnoma ustreza modernim konceptualizacijam: nekateri ljudje so heteroseksualni, nekateri homoseksualni, nekateri biseksualni; čeprav kategorije niso absolutne, so pomembne, ker udejanjajo substancialne razlike v človeških življenjih.

Skoraj enake mnenjske konstelacije najdemo v številnih predindustrijskih družbah. V srednjeveškem islamu je poudarek na homoseksualni erotiki še veliko večji kot v klasični grški ali rimski literaturi. Treba je opozoriti, da je večina predmoderne arabske poezije zabrisano homoseksualnih, kar je več kot zgolj literarna konvencija. Ko Saadia Gaon, Žid med muslimani, v 10. stoletju razpravlja o zaželenosti "strastne ljubezni",¹⁷ ima očitno v mislih homoseksualno strast. Ljubezen, ki jo čuti moški do žene, je dobra, a ni strastna, medtem ko je ljubezen med moškimi strastna, ni pa dobra. (Kaj pa ženina ljubezen? O tem ni govora.) Dejstvo, da Saadia homoseksualno strast šteje za vseprisotno, je toliko bolj presenetljivo, saj je poznal Platonovo razpravo o heteroseksualni in homoseksualni vrsti ljubezni v *Simpoziju*.¹⁸

Ali to pomeni, da klasična islamska družba v celoti ustreza teorijam tipa A in človeško erotiko pojmuje kot prirojeno panseksualno? Ne. V arabski literaturi je veliko dokazov za dihotomijo tipa teorije B, kot je poznana iz drugih kultur. Že sam Saadia navaja različne teorije o determinaciji določenih erotičnih

interesov (npr. astrološko izročilo),¹⁹ v 9. stoletju pa Janiz piše o razpravi med predstavniki homoseksualne in heteroseksualne želje, kjer vsak diskutant, podobno kot helenistični sodobniki, izraža zadržke do nasprotne strani.²⁰ V *Tisoč in eni noči*, klasiki arabske popularne literature,²¹ se pojavljajo trije tovrstni primeri.

“Homoseksualci” so pogosto (in nevtrarno) omenjeni v klasični arabski literaturi, kot distinktivni tip človeškega bitja. Pogosto lahko razberemo, da gre pri tem “tipu” za prevladujoče ali ekskluzivno nagnjenje: na primer, v 142. zgodbi iz *Tisoč in ene noči* je poudarjeno omenjeno, da moški homoseksualec ne sovraži žensk; v 149. zgodbi pa ženska opazuje moškega, ki hrepeneče gleda dečka, in reče: “Vidim, da si med tistimi, ki imajo raje moške.”

Besedilo Qusta ibn Luqa o človeški psihologiji, iz 9. stoletja, obravnava dvajset področij, po katerih je mogoče psihološko ločevati ljudi.²² Eno je območje izbire seksualnega objekta: nekateri moški, razlaga Qusta, “so naklonjeni” ženskam (yamîlu ila), nekateri moškim, drugi obojim.²³ Qusta za opis teh kategorij ni imel na voljo ustrezne terminologije, zato se je poslužil evfemizma – da so nekateri moški “naklonjeni partnerjem, ki niso ženske”²⁴. Pomanjkanja terminologije za homoseksualno/heteroseksualno dihotomijo očitno ne bi smeli razumeti kot kazalca ignorance. Qusta, kakor tudi ar-Razi in mnogi drugi islamski znanstveni pisci, v bistvu verjame, da je homoseksualnost pogosto podedovana.²⁵

Obstajajo trditve, da so v srednjeveški Evropi na homoseksualnost gledali “ne kot na lastnost določenega tipa ljudi, temveč kot na potencial vseh grešnih bitij”²⁶. Gotovo je res, da so nekateri srednjeveški pisci kazali nagnjenje do teorij tipa A: patristični avtorji so pogosto svarili svoje bralce pred nevarnostmi homoseksualne privlačnosti, izhajajoč iz predpostavke, da vsakega moškega lahko privlači drugi moški.²⁷ Anglo-saksonsko življenje Sv. Evfrazije²⁸ nas seznanja s prizadevanjem, svetnice, da bi, preoblečena v meniha, živela v samostanu, ter vznemirjenjem, ki je temu sledilo: Agipatus (ime, ki si ga je nadela kot menih) je zelo privlačil druge menihe, ki so opatu očitali, “da je pripeljal tako lepega moškega v samostan” (... forpam swa wlitigne man into heora mynstre geledde” str. 344). Čeprav je menihe v resnici privlačila ženska, ni bil nihče presenečen, da naj bi menihi poznali močno privlačnost do osebe, ki je na videz istega spola kot oni sami.

Nekateri teologi so bili prepričani, da je homoseksualna aktivnost pregreha, odprta vsem, in ne le čudaški seksualni izhod dela populacije, vendar ta razlaga ni bila univerzalna; pogosto so jo dvomno in nekonsistentno obravnavali celo tisti, ki so največ prispevali k njenemu razširjanju. Albert Veliki in Tomaž Akvinski sta homoseksualnost imela za greh, ki ga domnevno lahko zagreši vsak, hkrati pa sta oba dojela, da gre za kompleksnejše stvari:

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Kitab mufakharat al-jawari wa'l-ghilman*, izd. Charles Pellat (1957), Beirut.

²¹ Glej razpravo v Boswell, 1980, str. 257–8.

²² “Le livre des caracteres de Qostâ ibn Louqâ” izd. in prev. P. Sbath (1940–41): *Bulletin de l'Institut d'Egypte* 23, 103–39. Sbathov prevod je zavajajoč in ga je treba pozorno brati.

²³ *Ibid.*, str. 112.

²⁴ “... waminhim man yamilu ila ghairihinna mini 'lghilmani ...”, *ibid.* Obdelava fascinantnega izraza ghulam (pl. ghilman), čigar pomen se že od “sina” do “seksualnega partnerja”, je izven dometa te razprave.

²⁵ Qusta razpravlja o tem dokaj na široko, str. 133–36. Cf. F. Rosenthal (1978): “ar-Râzî o skritih boleznih v *Bulletin of the History of medicine* 52, št. 1, 45–60 in citirana literatura. Obravnavanje “pasivnega seksualnega vedenja” (t.j. sprejem sperme pri analnem odnosu) pri moškem kot prirojenega stanja, običajno kaže na združitev taksonomije tipa A in C, kjer je vloga penetriranca, tako pri moških kot pri ženskah, škoda za “normalno”, medtem ko je položaj “penetriranega” škoda za bizarnega ali celo patološkega. Stališče do unbah moramo prej razumeti kot posebni aspekt muslimanske seksualne taksonomije kot pa indikativno stališče do

“homoseksualnosti”.

Podoben je primer Celija Avrelijana; glej Boswell, 1980, str. 53; cf. opažanja o rimskih seksualnih tabujih, spodaj.

²⁶ Weeks, 1977, str. 12.

²⁷ Glej Boswell, 1980, str. 159–61.

²⁸ Aelfric, *Lives of Saints*, izd. in prev. W. W. Skeat (1881): London, str. 33.

²⁹ Obravnavano v Boswell, 1980, str. 316ss.

³⁰ Izraza “sodomia” in “sodomita” se v visokem srednjem veku uporabljata tako pogosto in v tolikih sorodnih pomenih, da bi bila potrebna posebna študija za vsaj sumarno predstavitev tega. Tudi na modernem Zahodu se v rabi izraza prekrivata, celo v pravu: v nekaterih ameriških državah se “sodomija” uporablja za vsak sam po sebi neprokreativen seksualni akt (felacija med možem in ženo, npr.), v drugih za vse homoseksualno vedenje, spet v drugih le za analni odnos. Dejansko je nekaj “sodomitskih” statutov padlo zaradi nekonstitucionalne nejasnosti. Glej tudi Boswell, 1980, str. 52, 183–84; Giraldu Cambrensis, *Descriptio Cambriae*, 2.7; J.J. Tierney (1960): “The Celtic Ethnography of Posidonius”, *Proceedings of the Royal Irish Academy* 60, 252; Carmina Burana: *Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*. Zweisprachige Ausgabe (1979). München, 95.4, str. 334 (“Pura semper ab hac infamina/ nostra fuit minor

Akvinkis je, sledeč Aristotelu, verjel, da so nekateri moški “po naravi nagnjeni” k seksualnim odnosom z drugim moškim – kar je izrazita teorija tipa B, Albert Veliki pa je menil, da je homoseksualna želja oblika nalezljive bolezni, posebej pogosta med premožnim slojem, in jo je s pomočjo medicine mogoče ozdraviti.²⁹ To mnenje se je v veliki meri ohranilo v psihiatričnih diagnozah viktorijanskega časa, ki je daleč od kategorizacije homoseksualnosti kot zgolj pregrehe.

“Sodomijo” so mnogi kleriki označili kot nepravilno izločanje sperme – pri čemer je spol nosilec in njihovo seksualno poželenje nerelevantno – številni so izraz *sodomita* uporabljali predvsem za moške, ki so dajali prednost seksualnemu kontaktu z moškimi, na splošno ali izključno, *sodomia* pa le za seksualni akt, izveden v tem kontekstu.³⁰

Srednjeveška literatura je polna namigovanj, da je homoseksualnost nekaj, kar ni le običajni greh. Mnogi pisci gledajo nanjo kot na specifično potezo določenih ljudi, spet drugi zatrjujejo, da je med njimi popolnoma neznana. Opazna je stalna povezava med homoseksualnim nagnjenjem in določenimi poklici ali družbenim položajem, ki jasno kaže, da je na neki način povezana z osebnostjo ali izkušnjo. Moderna asociacija med homoseksualnostjo in umetnostjo ima, kakor njena srednjeveška analogija, praviloma zvezo z religioznim življenjem: ko so Bernarda iz Clairvaux-a prosili, naj sina burgundskega markiza obudi od mrtvih, je dečka odnesel v svojo sobo in legel poleg njega. Zdravilo pa ni pomagalo, deček je ostal mrtev. Navzoči kronist, ki je videl v dogodku humorno plat, je pripomnil: “To je bil najnesrečnejši menih od vseh, kajti še nikoli nisem slišal za meniha, ki bi legel k dečku, ne da bi ta nemudoma planil pokonci. Opat je zardeval, in ko sta odhajala, so se mnogi smejali.”³¹ Kaže, da je bil Chaucerjev odpustkar, ravno tako duhovnik, prirojeno seksualno atipičen in je njegova povezava z zajcem mnoge privedla do sklepa, da je bil zaznamovan s homoseksualnostjo.³² Celo nekristjani so krščansko duhovščino povezovali s homoseksualnostjo.³³

Večina visokosrednjeveške literature, ki se ukvarja z izbiro seksualnega objekta, skoraj izključno govori o razločnih dispozicijah. Dolgi odlomek iz *Romana o Eneju* opisuje homoseksualne moške kot nezainteresirane za ženske in razpoznavne po obleki, navadah, ugledu in obnašanju.³⁴ Razprave iz tistega časa označujejo homoseksualna nagnjenja kot prirojena ali od boga dana in v znani pesnitvi Ganimed in Helena je čisto jasno, da je Ganimed izključno gej (pred intervencijo bogov), in njegova nezmožnost odzvati se na Helenine čare je njena frustracija, ki je spodbujala razpravo.³⁵ V podobni pesmi Ganimed in Heba so homoseksualna razmerja opisana kot “odredba usode”, kar kaže na nekaj čisto drugačnega od priložnostne

pregrehe.³⁶ Dejansko že sam obstoj tovrstnih razprav močno kaže splošno zasnovo seksualnosti, razcepljene v dva tabora, na podlagi izbire seksualnega objekta. Popularna terminologija iz tistega časa to podpira: kot pandan besedam, kot je npr. *sodomita*, ki bi lahko opisovale prizanesljivost do specifične aktivnosti kateregakoli človeka, so bili pisci visokega srednjega veka nagnjeni k uporabi poimenovanj, kot je Ganimed, čigar asociacije so bile izključno homoseksualne, ali pa izpeljati analogije z živalmi, kot sta npr. zajec ali hijena, za katere so mislili, da so naravno nagnjene k seksualnim odnosom z lastnim spolom.

V spisih o seksualnosti iz 12. stoletja uporablja Allain iz Lille-a za seksualno orientacijo natančno takšno izrazje, kot je danes v rabi na Zahodu: "Izmed moških, ki se ravna po pravilih Venere, objemajo nekateri maskulnost, drugi feminilnost, spet tretji pa objemajo oboje ..." ³⁷

Natančno ti trije tipi izrazov so bili poznani v zahodni Evropi in na Bližnjem vzhodu pred nastopom modernih kapitalističnih družb. Po drugi strani je ravno tako jasno, da je v različnih časih in krajih prevladoval ta ali oni tip teorij ali da je za dalj časa v številnih območjih ena ali druga teorija lahko skoraj izginila. Ali prevlada ene izmed teorij v določenem času ali prostoru pove kaj o človeški seksualnosti? Morda, toda poleg same seksualnosti številni drugi dejavniki lahko vplivajo, deformirajo, spremenijo ali preoblikujejo konceptualizacijo seksualnosti ljudi ali posameznikov. Analizi teh faktorjev in njihovih učinkov bo potrebno posvetiti še veliko pozornosti, preden bo možno analizirati za njimi skrite temelje seksualnosti.

Skoraj vse družbe na kak način regulirajo seksualno življenje; najbolj sofisticirane kulture imajo za svoje omejitve artikulirano racionalizacijo. Narava takšnih racionalizacij bo neizbežno vplivala na seksualno taksonomijo. Če bo "dobro" v zvezi s seksualnostjo enačeno s prokreacijo, bodo homoseksualna razmerja kategorično razmejena od heteroseksualnih, ker nujno izključujejo glavno dobro seksualnosti. Tovrstna moralna taksonomija lahko povzroči homoseksualno/heteroseksualno dihotomijo znotraj in zunaj sebe, neodvisno od podlage osebne drže. To je, se zdi, dejansko imelo vlogo na krščanskem Zahodu. Da tudi nekatera heteroseksualna razmerja izključujejo prokreacijo, je manj pomembno (čeprav je Zahod omejeval velik del heteroseksualne erotike), ker je *generično* inkompatibilnost s ciljem prokreacije težje upravičiti. (Primerjaj povezavo poraščenih prsi z moškostjo: vsi moški nimajo poraščenih prsi, toda poraščene prsi imajo lahko samo moški; poraščene prsi so torej ključni znak moškosti. Čeravno vsi heteroseksualni pari niso prokreativni, pa le heteroseksualni akt omogoča prokreacijo, potemtakem je heteroseksualnost v temelju prokreativna, homoseksualnost pa to v temelju ni.)

Britannia"; v rokopisu navedeno Bricciavia).

³¹ W. Map: *De nugis curialium* 1.23; prev. J. Mundy (1973): *Europe in the high Middle Ages, 1150–1309*, New York, str. 302. Cf. razpravo o isti temi v Boswell, 1980, poglavje 8.

³² Prolog, 669ss. Izmed številnih del na to temo, glej predusm M. McAlpine (1980): "The Pardoner's homosexuality and how it matters" PMLA, str. 8–22; E. Schweitzer (1967): "Chaucer's Pardoner and the Hare", *English Language Notes* 4, 4247–250 (Mc Alpine ga ne citira).

³³ Glej Boswell, 1980, str. 233.

³⁴ 8565ss; cf. Roman o roži, 2169–74 in G. Gerald Herman (1976): "The 'Sin against nature' and its echoes in medieval French literature", *Annuaire Mediaevale* 17, 70–87.

³⁵ "Altercatio Ganymedis et Helene: Kritische Edition mit Kommentar", izd. Rolf Lenzen (1972), *Mittelaltinisches Jahrbuch* 7, 161–86; angl. prev. v Boswell, 1980, str. 381–89.

³⁶ Boswell, 1980, str. 392–98.

³⁷ *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists*, izd. Thomas Wright (1872), London, 2:463.

³⁸ Razmerje med besedama "posest" in "lastnina" ni naključno, njuna povezanost je zelo pomenljiva. Čeprav je bilo družbeno stališče do seksualne posesti v predkrščanski Evropi pogosto bolj humano in liberalno kot sledeče obdobje triumfa krščanske religije, pogosto spregledamo, da je primerljiva seksualna svoboda odraslih, svobodnih moških antičnega sveta večinoma izhajala iz dejstva, da so bili vsi člani njihovega gospodinjstva legalno ali dejansko njihova lastnina, ki so jo lahko uporabljali na način, ki se ji je zdel primeren. To, kar je danes na Zahodu videti kot seksualna "svoboda", je za druge člane skupnosti pomenilo prej "zlorabo" ali "izkoriščanje", čeprav je seveda neumno predvidevati, da možnost prisile nujno rezultira v prisilo.

V družbi, kjer je užitek ali uživanje lepote prepoznano kot legitimno sredstvo seksualne aktivnosti, se zdi ta dihotomija manj nujna. V helenističnem ali islamskem svetu, kjer je bila seksualnost tradicionalno zamejena na podlagi pravila ugleda in posesti³⁸ in ne na podlagi prokreacije, je dihotomija med homoseksualnostjo in heteroseksualnostjo v javnem diskurzu večinoma umanjala. Podobno bi prisotnost dihotomije lahko zasledili v smislu družbene organizacije, nepovezane s seksualnimi preferencami, čeprav moramo tudi njeno odsotnost videti kot sporno dejstvo. Kakor smo lahko videli, so se posamezni grški ali islamski pisci te taksonomije često zavedali. Prevlada bodisi koncepta tipa A bodisi tipa B na družbeni ravni je lahko bolj v povezavi z družbeno strukturo kot pa z osebno percepcijo ali prepričanjem o naravi seksualnosti.

Naslednji dejavnik, popolnoma prezrt v predhodni tovrstni literaturi, je triangularno razmerje med posredovano željo, lepoto in seksualnimi stereotipi. Verjetno smemo predvidevati, da na večino ljudi vsaj do neke mere vplivajo vrednote družbe, v kateri živijo. Mnoge želje so prej "posredovane" z uglaseno valorizacijo stvari iz neposrednega okolja kot pa razvite izključno iz hotenja posameznika. Če bi v prid argumentom postavili dva nasprotujoča si pola družbenih vrednot, ki označujejo lepoto in spolne vloge, bi z lahkoto opazili, da konceptualizacijo seksualne želje lahko preoblikujemo na način, ki ustreza "posredovani želji", izhajajoč pri tem iz obeh polov. Ena skrajnost razume lepoto kot moški atribut: standardi in ideali lepote so pogojeni z moškim modelom, umetnost povečuje moško lepoto, moški so ponosni na svojo fizično privlačnost. Grški in muslimanski svet se približujeta temu ekstremu: v grških legendah mrgoli moških, prepričanih o svoji lepoti, pogosto izhajajoč iz arhetipov moškosti (Adonis, Apolon, Ganimed, Antinoos), moškim je lepota glavna vrednota, tako za posameznika kot za družbo. Podobno so pri muslimanih arhetipi lepote pogostejše nastopali v moški kot pa ženski obliki. Lepoto so imeli za veliko prednost moškega in univerzalni arhetip lepote, primerljiv celo z žensko lepoto, je bil Jožef.

Nasproti temu so družbe, v katerih sta "moškost" in lepota zunaj vsake povezave ali prav nasprotno – lepota je v celoti pripisana ženskam. V takšnih družbah je "moškost" popolnoma idealizirana v smislu družbenih vlog, kot so denimo moč, vzdržljivost, urjenje moči, napadalnost, itd. V tem tipu družbe, ki se mu približuje Zahod, bi bila "lepota" za moškega povsem neprimerna, morda celo neprijetna, z lepoto obdarjene moške bi imeli za "poženščene" ali seksualno vsaj do neke mere sumljive.

V skoraj vseh kulturah je izražena povezava med erotiko in lepoto in zato ne bi smelo biti presenetljivo, da bo v družbah prvega tipa večji poudarek na moškem kot seksualnem objektu kot pa v družbah drugega tipa. Ker je lepota konceptualizirana kot

vrednota in ker naj bi obstajala na višji ravni – morda celo primarno – med moškimi, smejo moške zaradi njihove lepote občudovati tudi drugi moški, in to občudovanje je bilo pogosto nemogoče ločiti (na literarni ravni, če že ne v realnosti) od erotičnega interesa. V kulturah drugega tipa pa moški niso občudovani zaradi njihove lepote; seksualni interes na splošno usmerjajo moški (ki so močni, krepki, vzdržljivi itd., toda ne lepi) do žensk, katerih lepota je glavna – ali celo edina – prednost. V drugem primeru bi bilo izražanje občudovanja moške lepote redko, celo pri ženskah, ki bi pri zaželenih moških cenile druge lastnosti.

Ti opisi so namerne pretirane poenostavitve, ki vodijo do točke, ko lahko ugotovimo, da nobena družba ni izključno enega ali drugega tipa, elementi obojega so v vseh zahodnih kulturah. Toda z lahkoto bi dokazali, da mnoge družbe nagibajo k enemu ali drugemu ekstremu in ni težko sprevideti, kako to vpliva na vidnost / pomembnost homoseksualno / heteroseksualne dihotomije: v kulturi, kjer je moška lepota splošni vir občudovanja, je delitev med tistim, kar bi nekatere taksonomije poimenovala homoseksualni in heteroseksualni interes, občutno zabrisana. Izrazi občudovanja ali celo privlačnosti moške lepote so tako običajni, da ne zbuja čudenja ali poimenovanja s čudaškimi kategorijami. Osebe v takšni družbi so lahko nezainteresirane za genitalno interakcijo z osebami istega spola, lahko ji celo nasprotujejo, vendar bodo težile k temu, da romantičnega interesa v moški lepoti – od ženske ali moškega – ne bi videle na bizaren ali čudaški način ali kot nekaj, kar pogojuje posebno kategorizacijo.

V kulturah, ki cenijo moško lepoto, lahko pričakujemo, da bodo zanjo zainteresirani tako moški kot ženske, medtem ko bo v družbah, kjer za moško lepoto v estetskih strukturah ni prostora, že samo občudovanje moške fizične privlačnosti, brez genitalnega akta, lahko močno stigmatizirano, striktno razliko med homoseksualno in heteroseksualno željo pa bo enostavno tako vzpostaviti kot vzdrževati.

Tovrstne definicije so vplivale tudi na vlogo žensk: če velja, da ženske očara lepota, četudi je to v glavnem moška lepota, potem ženska v prevzeti vlogi občudovalke ne bo nič nenavadnega. Če ženske gledamo kot lepe, vendar pasivne objekte seksualnega interesa, večinoma rezerviranega za moške, potem bi izražanje njihovega lastnega seksualnega interesa – za moške ali ženske – naletelo na neodobranje.³⁹ Georg Chauncey je dokumentiral prav tovrstno nesprejemljivost v viktorijanski medicinski literaturi o "homoseksualnosti": na začetku je za seksualno deviantno štela le ženska, ki ruši koncept od nje pričakovane spolne vloge, s tem da v žensko-ženskem romantičnem razmerju igra aktivno vlogo. "Pasivna" ženska, ki ne ruši pričakovanih spolnih vlog s sprejetjem – kar naj bi ženskam po naravi pritikalo – pozornosti njenega "moža", bo veljala

³⁹ V kulturah, ki moško homoseksualnost sprejemajo kot samoumevno, imajo lezbilstvo pogosto za čudaško ali celo patološko. V pretežno gejevske romantične zgodbi *Affairs of the heart* (glej Boswell, 1980, str. 126–27) je lezbilstvo označeno kot "tribadska bolezen" (tes tribades aselgeias) (str. 28). Sam pripravljam podrobno fenomenološko analizo homoseksualnega vedenja v antični in srednjeveški Evropi.

⁴⁰ Cf. op. 5, zgoraj.

41 Po objavi mojih študij o tej temi v Boswell, 1980, str. 28–30, so izšla številna dela o grški homoseksualnosti, predvsem F. Buffiere (1980): *Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce antique*, Pariz; K. J. Dover (1995): *Grška homoseksualnost*, Ljubljana. Nobeno delo me ni prepričalo, da bi revidiral svojo oceno stopnje, do katere je bila grška fascinacija nad "mladostjo" več kot le romantična konvencija.

⁴² Artemidorus Daldianus,
Onirocriticon libri
quinque, izd. R. Park
(1963), Leipzig, 1.78, str.
88-89; angl. prev. R. J.
White (1975): *The*
interpretation of Dreams,
Park Ridge. N. J.

za normalno. S tem ko se težnje in potrebe družbe po natančni definiciji meje dovoljene seksualnosti spreminjajo, se pozornost z vloge, ki jo pri izbiri seksualnega objekta igra ženin "mož", preusmerja na oba parterja; na podlagi spola, ki ju privlači, sta lahko oba označena tudi kot "homoseksualca".⁴⁰

Tovrstne premike v zvezi s konceptualizacijo lepote, racionalizacijo seksualnih omejitev itd. podpira, nanje vpliva in jih obvladuje več specifičnih elementov družbene organizacije. Ti vključujejo vzorce seksualnih interakcij (med moškimi in ženskami, starimi in mladimi, bogatimi in revnimi itd.), specifične seksualne tabuje in tisto, kar bi lahko imenovali "sekundarno" seksualno vedenje. Pri ocenjevanju seksualne kategorizacije kateregakoli tipa je tovrstnim dejavnikom potrebno posvetiti posebno pozornost v njihovem historičnem kontekstu.

Antična “pederastija” se zdi preobširna, da bi lahko konstituirala obliko seksualne organizacije, popolnoma nerelevantne za moderno homoseksualnost. Morda je tako, vendar razlike postanejo mnogo manj ulovljive, če upoštevamo seksualni kontekst, v katerem se “pederastija” pojavlja. Starostna razlika, idealizirana v opisih razmerij med “ljubimcem” in “ljubljenim”, je denimo manjša od starostne razlike med heteroseksualnimi ljubimci, kot jo priporoča npr. Aristotel (19 let). “Pederastija” je pogosto lahko le homoseksualna plat splošnega vzorca med-generacijske ljubezni.⁴¹ Podobno so vsebine podrejenosti in moči vzporedne strukture, ki jih moramo preučiti, preden začnemo kopičiti kakršnekoli argumente o antični “homoseksualnosti” ali “heteroseksualnosti”. Artemidor v razpravi o pomenu seksualnih sanj spretno zaobjame prepletanje seksualnih in socialnih vlog pri sodobnikih iz 2. st. n. š.: “če moškega (v sanjah) penetrira premožnejši in starejši moški, je to dobro, saj je to nekaj običajnega. Biti penetriran od mlajšega in revnejšega pa je slabo, ker to ni v navadi. Enako (t.j. slabo) pomeni, če je penetrator starejši in reven.”⁴² Opaziti je, da ti komentarji ne ustrezajo niti teorijam tipa A niti B: uporabljamo jih lahko za osebe, ki jim v seksualnem smislu ustrezata oba spola, ali za osebe, ki čutijo nagnjenje k enemu ali drugemu spolu – vendar odsevajo socialni ustroj sistema seksualnih razlik, ki ga druge taksonomije lahko ovirajo, zakrijejo ali mu nasprotujejo.

Posebni status pasivne homoseksualnosti, vključno z najbolj pogosto predmoderno formo teorij tipa C, zahteva posebno študijo, vendar lahko na kratko ocenimo, da je njihov vpliv na seksualno taksonomijo v povezavi ne le s statusom, ki zadeva penetracijo, kot smo zatrjevali zgoraj, temveč tudi s specifičnimi seksualnimi tabuji, ki lahko kulturno močno variirajo. Med Rimljani, denimo, sta uglednim odraslim moškim pritikal dve vlogi, izraženi z glagoli *irrumo* – pustiti si sesati penis, *futuo* – penetrirati žensko in *pedico* – penetrirati moškega.⁴³ Za moške

državljane nespodobne aktivnosti, dovoljene pa vsem drugim, so izražali predvsem z glagoli *fello* – felacija in *ceveo*.⁴⁴ Razlika med vlogami, ki so dovoljene moškimi državljanom, in drugimi vlogami, se, kot kaže prej nanaša na dajanje semena (kot nasprotje sprejemanju) kot pa na bolj poznano moderno delitev na aktivno in pasivno vlogo. (Sleng ameriških zapornikov pozna podobno dihotomijo v izrazih “catchers” in “pitchers”.) Videli bomo, da ta delitev v veliki meri zaobide tako aktivno/pasivno delitev – *irrumator* in *fellator* sta konceptualno aktivna⁴⁵ – kakor tudi homoseksualno/heteroseksualno delitev, saj posamezniki niso označeni glede na spol, ki jih privlači, temveč glede na vlogo, ki jo igrajo pri dejavnostih, ki se lahko odvijajo med osebami obeh spolov. Ne vemo, ali se Rimljani resnično niso ozirali na spol seksualnih partnerjev, dejstvo je le, da so takrat delitvi dela posvečali večjo skrb in analitično pozornost.

Na drugi strani je Artemiodor menil, da se tako “aktivna” kot “pasivna” felacija kategorično razlikuje od preostalih oblik seksualnosti. Seksualnost je razdelil v tri kategorije – naravno oz. legalno, ilegalno ter nenaravno. Felacijo v kakršnikoli obliki je skupaj z incestom uvrstil med ilegalne aktivnosti. V prevodu Hunaina ibn Ishaqa iz 19. stol. (glavni posrednik Aristotelovega nauka na Zahodu) je viden nadaljnji premik: Hunain je napisal novo poglavje za felacijo, ki jo imenuje “hotenje, o katerem se ne spodobi niti govoriti”.⁴⁶

Tako grška kot arabska verzija grajata felacijo pri homoseksualcih in pri heteroseksualcih, obe pa nevtrarno ali z odobravanjem obravnavata analni odnos med moškimi. In vendar je bila na krščanskem Zahodu ena najbolj sovražnih zakonodaj, ki zadeva seksualno vedenje, usmerjena proti homoseksualnemu analnemu odnosu: felacija je bila na splošno deležna milejše kritike. Ali je razlog za to v dejstvu, da je felacija med heteroseksualci na Zahodu bolj razširjena, zaradi česar je videti bolj bizarna (t.j. manj razločno homoseksualna)? Ali morda zato, ker je pasivnost in prevzem vloge, ki velja za žensko, pri analnem odnosu posebej problematičen v družbah, kjer prevladujejo rigidne ideje o “moškem” obnašanju? V tem kontekstu je morda pomembno, da so mnogi moderni jeziki, vključno z angleščino, izkrivili dihotomijo med donatorjem in recipientom z uvajanjem hiázmične delitve med pasivno in aktivno vlogo. Recipient (sperme) pri analnem aktu je “pasiven”, pri oralnem odnosu pa “aktiven”. Ali je nejasnost dihotomije med pasivnostjo in aktivnostjo dala povod za manj očitno zakonodajno senzibilnost?

Sodobni zahodni nazori o seksualnih kategorijah so si močno različni; od trditev, da je seksualno obnašanje v celoti stvar zavestne odločitve, do prepričanja, da je celotno seksualno vedenje determinirano z dednostjo ali okoljem. Isti posameznik se dejansko lahko z očitno navidezno ravnodušnostjo ubada z idejno

⁴³ “Non est pedico maritus:/ quae faciat duo sunt: irrumat aut futuit” Marcial 2:47 (cf. op. 14, zgoraj: *pedico* je očitno Marcialova lastna skovanka).

⁴⁴ *Ceveo* je za *futuo* ali *pedico* isto kot je *fello* za *irrumo*: opisuje aktivnost biti delno penetriranega. Najbližji ekvivalent je vulgarni angleški izraz “put out”, čeprav angleščina ne more čisto ujeti latinskega pomena.

⁴⁵ Enako so *futuo/pedico* in *ceveo* aktivne vloge.

⁴⁶ Hunayn ibn Ishaq, prev., *Kitab Tacbir ar-Ru'ya*, izd. Toufic Fahd (1964), Damascus, str. 175–76.

⁴⁷ *Za pregled te literature, poleg citatov v opombi 1, glej S. Epstein (1987): "Gay politics, ethnic identity: The limits of social constructionalism", Socialist Review 93/94, 9–54; J. D'Emilio (1983): Sexual politics, sexual communities: The Making of homosexual minority in the United States, Chicago; članki v izd. Plummer, K. (1981): The Making of modern homosexual, London. Glej tudi op. 48.*

⁴⁸ *Zadnji trije pisci o tej kontroverzi – S. Murray (1984): "Homosexual categorization in cross-cultural perspective" v: S. Murray (ur.): Social theory, homosexual realities, Gai Saber Monograph 3, New York; Epstein, "Gay politics" in D. Halperin (1991): "Sex before sexuality: Pederasty, politics and power in Classical Athens", v M.B. Duberman – M. Vicinus, (ur.): Hidden from History, London – med njimi identificirajo ducat ali več "konstrukcionalističnih" zgodovinarjev, Murry in Halperin pa kot primer modernega "esencialista" izpostavita le enega zgodovinarja (Johna Boswella – op. prev.). Najbolj sofisticiran med njimi, Epstein, je k temu dodal le Adrianne Rich, ki je običajno ne uvrščajo med zgodovinarje. Ali so moji pogledi resnično "esencialistični", glej v nadaljevanju.*

⁴⁹ *Glej npr. Halperin, 1991. Veliko nasprotij se izvaja skozi znanstvene študije: na konferenci "Homosexuality in history and culture" na Brown University, februarja 1987, so bili štirje od šestih*

kontradiktornostjo tega predmeta. Osupljivo veliko gorečih zagovornikov etioloških teorij tipa C vztraja, da je homoseksualno vedenje patološko in/ali izprieno, nenazadnje v svojih trditvah pozivajo k nujnosti zakonske represije homoseksualnosti, ki je potencialno vseprisotna v človeški populaciji in brez uvedbe zakonskih sankcij lahko sleherni posameznik nenadoma postane homoseksualen.

Človeštvo tudi v prejšnjih stoletjih ni bilo nič bolj logično ali dosledno, kot so njegovi moderni nasledniki. Če bi se pretvarjali, da je dosegljiv en sam sistem seksualne kategorizacije v kateremkoli trenutku pretekle zgodovine Zahoda, bi to pomenilo, da vztrajamo pri neverjetnem substancialnem dokazovanju nasprotnega. Kaže, da so bila mnoga sodobna verovanja v preteklosti zatirana. Kaj nam to lahko pove o ostankih interne narave človeške seksualnosti v času, pogosto zadržanem in dvomljivem do interpretativne različnosti? Čeprav revolucija v modernem zgodovinopisu – in oživljanje kakršnekoli že preteklosti "gejevske skupnosti" – ne bi smela biti brez učinka, se je treba izogniti problemu univerzalij ali se ga pa vsaj lotiti z manjšo doktrinarno prevzetnostjo. Tako realisti kot nominalisti morajo znižati svoje glasove. Rekonstrukcija mozaika preteklosti iz drobcov sedanjosti zahteva tiho koncentracijo.

Postskript

Esej je nastal pred petimi leti, in številna vprašanja, ki jih poraja, zahtevajo pojasnjevanje ali revizijo. Nasprotja med konstrukcionalisti in esencialisti ne bi več imenoval "debata" v ožjem smislu: ena izmed njegovih ironij je, da se nihče od vpletenih dejansko ne identificira kot "esencialist", čeprav konstrukcionalisti (ki jih je nasprotno veliko)⁴⁷ včasih tako označujejo druge pisce. Tudi če to oznako uporablja nasprotna stran, očitno zadeva izredno malo sodobnih preučevalcev.⁴⁸ To dejstvo je ključno in temeljnega pomena za natančnejše razumevanje nasprotja, ne kot dialoga med dvema šolama, temveč kot revizionistično (in večinoma enostransko) kritiko predpostavk, za katere verjamemo, da podpirajo tradicionalno zgodovinopisje. To razumevanje ni nepovezano z mojo nominalistično/realistično primerjavo: kdo bi opisal konstrukcionalizem (z nekaterimi pretiranimi poenostavitvami) kot nominalistično reakcijo na "realistično" težnjo v tradicionalni historiografiji seksualnosti. Ta je "homoseksualnost" obravnavala kot diahronično, empirično celoto (ne kot "univerzalno", temveč "realno", ne glede na socialne strukture, v zvezi s katerimi je); konstrukcionalisti jo imajo za kulturno odvisen fenomen, nekateri pa bi celo rekli, da sploh ne gre za "realni" fenomen. Nenazadnje

to ni debata, saj noben sodobni zgodovinar zavestno ne brani esencialističnega stališča.

Drugič – čeprav verjetno še vedno lahko rečemo, da je “večina” konstrukcionalistov zgodovinarjev 19. in 20. stoletja, so zdaj svoj pogled na konstrukcionalistično teorijo izrazili tudi številni klasicisti. To je razširilo in poglobilo razpravo, čeprav je malo zgodovinarjev, ki se ukvarjajo z obdobjem med Periklejevimi Atenami in poznim 19. stoletjem, oblikovalo konstrukcionistični pogled, ali celo nihče od njih.⁴⁹

Tretjič – spremenila se je moja lastna, morda nikoli dobro razumljena pozicija. V svoji knjigi *Krščanstvo, družbena toleranca in homoseksualnost*⁵⁰ sem “gej osebe”⁵¹ definiral kot tiste, ki “se zavedajo erotičnih nagnjenj do lastnega spola kot različne značilnosti” (str. 44). Predpostavka knjige je bila, da so takšne osebe splošno in različno obstajale v zahodnih družbah vsaj od grško-rimskih časov dalje, kar je mnoge konstrukcionaliste spodbudilo, da so moje delo označili za “esencialistično”. Zdaj bi “gej osebe” preprosteje definiral kot tiste, katerih erotični interes je pretežno usmerjen k njihovemu lastnemu spolu (ne glede na to, v kolikšni meri se te razločevalne značilnosti zavedajo). Menim, da jih na ta način označuje večina Američanov, in čeprav strokovnjaki v komunikaciji z občinstvom želijo uporabljati specializiran jezik, vendarle kaže, da bi bila uporaba splošnih izrazov v smislu, ki se razlikuje od običajnega pomena besed ali mu nasprotuje, kontraproduktivna.

V tem smislu bi še vedno trdil, da so bile “gej osebe” poznane v večini zahodnih družb, ne strinjam pa se, da je to “esencialistično” stališče. Tudi če bi družbe izumljale in kreirale točno določene tipe “seksualnosti”, bi se lahko zgodilo, da bi različne družbe tvorile podobne tipe, kakor pogosto tvorijo politične ali razredne strukture, ki jih lahko prištevamo v isto rubriko (demokracija, oligarhija, proletarijat, aristokracija, itd. – pri čemer so vse hkrati specifične in splošne).⁵²

Večina konstrukcionalističnih argumentov predpostavlja, da ima esencialistično stališče nujno za posledico tole domnevo: družba ne kreira erotičnih občutkov, ampak le vpliva nanje. Neka druga sila – geni, psihološka čustva itd. – kreira “seksualnost”, ki je esencialno neodvisna od kulture. To ni bila delovna hipoteza *Krščanstva, družbene tolerance in homoseksualnosti*. Glede izvora in etiologije človeške seksualnosti sem bil in ostajam agnostik.

Prevedla Tatjana Greif

Beležka o avtorju

Zgodovinar in profesor na ameriški univerzi Yale John Boswel, ki je leta 1994 umrl za posledicami aidsa, velja za enega od

referatov eksplicitno konstrukcionalistični; dva izmed njih sta prišla od klasičnih zgodovinarjev. Po drugi strani se standardno delo o atiški homoseksualnosti – Dover, K.J., (1995), izmika klasifikaciji, čeprav se bolj nagiba k “esencialističnemu” stališču. DeVries, K., *Homosexuality and Athenian society* pa je nekonstrukcionalistična raziskava, z veliko subtilnostjo in sofisticiranostjo. Glej tudi Cohen, D. (1987): “Law, society and homosexuality in classical Athens”, *Past and Present*, 117 3–21. Izmed (relativno malo) novih študij glej Lilja, S. (1983): *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Helsinki (Societas Scientiarum Fennica, *Commentationes Humanarum Litterarum*, 74); Bray, A. (1982): *Homosexuality in Renaissance England*, London; Saslow, J. (1986): *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in art and society*, New Haven; Ruggiero, G. (1985): *The Boundaries of eros: sex, crime and sexuality in renaissance Venice* – New York; Courouve, C. (1985): *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*, Paris.

⁵⁰ Prevod Boswellovega dela *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality* bo izšel v zbirki Škuc-Lambda, op. prev.

⁵¹ Izraz uporabljam za oba spola.

⁵² Če seveda konstrukcionalistična

pozicija meni, da se "gej osebe" nanašajo le na eno samo moderno identiteto, potem ta, tавтоloško, ni aplikabilna za preteklost.

⁵³ Poročno pogodbo za moško homoseksualno zvezo je po naključju odkril neki vatikanski študent zgodovine. Nadrejeni so mu takoj preprečili branje virov, kar je pripomoglo, da je o tem takoj obvestil profesorja Boswella. Ta je v obsežni raziskavi odkril več kot osemdeset srednjeveških rokopisov z enako vsebino.

pionirjev gejevskih in lezbičnih študij. Najbolj poznan je po svojem delu "Christianity, Social Tolerance and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century", ki je izšla leta 1980 (University of Chicago Press), čeprav je veliko bolj subverzivno njegovo delo "Same-Sex Unions in premodern Europe" (Villard Books 1994). To je izbor srednjeveških cerkvenih tekstov, ki so v bistvu ceremonialna besedila poročnih obredov za moške (7.–16. stoletje).⁵³ Z revolucionarno interpretacijo zahodnih tradicij je Boswellovo delo spodbudilo cel plaz teoretskih reakcij in je znanstveno razpravo o gejevski zgodovini kmalu v temeljih razdelilo v dva tabora – esencialiste in socialne konstruktiviste. Druga dela: "The Kindness of Strangers: The Abandonment of Children in Western Europe from Late Antiquity to the Renaissance", "Three Religions of Medieval Spain", itd. Leta 1981 je prejel ameriško knjižno nagrado za zgodovino (American Book Awards for History).

Seksualne politike v antiki: ženska homoerotika

Pojmovne dimenzije seksualnosti

Angleži so leta 1992 praznovali "100-letnico homoseksualnosti". Charles Gilbert Chaddock je namreč leta 1892 v prevodu dela *Psihopathia Sexualis* prvič uporabil angleški izraz *homosexuality* (homoseksualnost).¹ Nemci so svoj izraz za isti pojem dobili še prej. Leta 1869 se je izraz *die Homosexualität*, ki ga je skoval Karl Maria Kertbeny, pojavil na tiskanih letakih v Leipzigu. Pred tem so homoseksualno vedenje imenovali kar *seksualna inverzija* (Halperin 1991: 38). Nekoliko kasneje je tudi v slovenščini nastopil izraz "homoseksualnost", in sicer sprva v kazenskem zakoniku, kasneje pa predvsem kot literarni motiv.² Ločitev homoseksualnosti od deviantnega spolnega vedenja v drugi polovici 19. stoletja nakazuje začetek rekonceptualizacije narave človeške seksualnosti. Vendar pa je homoseksualnost (kakor tudi heteroseksualnost), kljub recentni genezi poimenovanja, obstajala tudi pred rojstvom moderne kategorije zanjo.

Pred 19. stoletjem niso ločevali izbire seksualnega objekta od prevzemanja vloge in šele Freud je pri libidu ločil seksualni objekt od seksualnega cilja; moške, za katere so seksualni objekt moški, in ženske, za katere so seksualni objekt ženske, je Freud označil kot *kontraseksualne* ali *invertirane* (ne uporablja v tistem času že poznane izraza "homoseksualnost"), hkrati pa ugotavlja, da je število takšnih oseb precejšnje, čeprav ga je težko določiti (Freud 1995: 18).

¹Kljub temu originalna izdaja Oxford English Dictionary iz leta 1933 izraz *homosexuality* še vedno ignorira; le-ta se pojavi šele v tretjem suplementu tega slovarja, leta 1976.

²Glej Mozetič 1990, 155.

³ Rubin, G. (1975): "The Traffic in Women", v: Reiter, R. (ur.) *Towards an Anthropology of Women*, New York, 167.

Človeška seksualnost je bila v večini svoje zgodovine – ki je zgodovina človeštva – vztrajno in vedno znova prisiljena pristati v t. i. *privatni sferi* in le mukoma je izvedla svoje občasne preboje v prostor javnega. V resnici je seksualnost močno vpletena v družbeno realnost, saj ob boku z drugimi družbenimi praksami sama aktivno in brezpogojno sodeluje v procesu produkcije in reprodukcije materialnega sveta, ki nas obdaja. Pri tem ne gre za iracionalne, biološko pogojene procese, temveč za racionalno obliko udejstvovanja, sestavljeno iz aktivnosti ter interakcij, ki kreirajo družbene razmere ter hkrati pogojujejo in omejujejo možnosti individualne akcije; seksualnosti tako ne moremo ločevati od razreda ali politike, kot baze za materialno in historično perspektivo (Padgug 1991: 58, 55).

Ženske, kakor tudi gejevske in lezbične študije, so v svojih prizadevanjih naletale na številne barikade, ki otežujejo ali – po mnenju nekaterih – celo onemogočajo študij človeške seksualnosti s historičnim pristopom. Marksističnim teoretikom npr. očitajo, da so pri spolnosti – kot družbeni nadgradnji – videli le "refleks" na ekonomsko bazo, izhajajoč iz okorele delitve na privatno in javno sfero. Pri tovrstnih vprašanjih nedvomno dejansko gre za določene povezave, vendar je bilo v okviru feministične teorije doslej že poudarjeno, da seksualni in ekonomski sistem ne delujeta vselej povezano.³ Prevelika doza povezave med seksualnim in ekonomskim sistemom lahko privede do determinizma.

Številni avtorji in avtorice se sprašujejo, ali je proučevanje seksualnosti v minulih zgodovinskih obdobjih sploh mogoče. Čeravno moramo videti obravnavo slehernega historičnega fenomena na ravni predvidevanja (Boswell 1980: 333) in je tudi naša lastna seksualna izkušnja izključno konvencionalne narave – zaradi česar moramo razumeti historični kontekst seksualnosti kot posledico trenutnih, časovno zamejenih specifičnih razmer – je seksualno vedenje še vedno minljivo, ne pa tudi izgubljeno. Izhajajoč iz seksualnosti, ki jo dojemamo kot avtonomno dimenzijo človeškega življenja, tudi homoseksualnost razumemo kot fundamentalni organizirajoči princip izbire seksualnega objekta (Halperin 1991: 37). Na nevarnost univerzalističnega pristopa pri študiju homoseksualnosti ter seksualnosti vobče je opozoril predvsem John Boswell (1991), ki pa istočasno poziva na nujnost vsaj minimalnega posploševanja. Če naj se naučimo skušati slediti kulturno pogojenemu rojevanju seksualne želje, zaznavanju procesov, pri katerih se ta želja tvori in distribuira med pripadnike neke skupnosti ali družbe (Halperin 1991: 52), potem se moramo tega lotiti skozi druge aspekte kulturne zapuščine antičnega, srednjeveškega, predmodernega in modernega sveta, ki so bolj ohranjeni ali "dostopni" kakor seksualne prakse. Študije o zgodovini seksualnosti, ki v prvi vrsti pomenijo vstop v

historične situacije skozi tekstovne analize *pisanih virov*, morajo najti svoje nadaljevanje v študiju tako nastalih *interpretacij* virov ter analizo novih družbeno skonstruiranih poskusov vzpostavitve točno določene in zaželene podobe aktualne realnosti.

Razumljivo in več kot očitno je, da seksualna taksonomija ne premore transhistorično razsežne veljavnosti ter da je vsak tehnični vokabular vezan na popolnoma specifično družbeno stvarnost. Moderni termin *homoseksualnost* je bil denimo označen kot "barbarski neologizem", vendar je temu izrazu – skomponiran je iz grških in latinskih prvin – ravno klasična etimologija omogočila razširitev in prodor v skoraj vse evropske jezike.⁴

Seksualnosti ne bi smeli razumeti kot kategorizirano niti univerzalno, statično ali permanentno za vse historične situacije, vendar se realnost neke pretekle družbe vendarle "da ujeti" skozi njene norme, zakone itd., pri čemer je ključno ugotavljati način reakcije posameznika na obstoječo lestvico pojavnih seksualnih oblik in vedenjskih vzorcev, izrazov zanje in družbeno vzpostavljenega odnosa do njih. Kljub tovrstnim zadržkom je mogoče trditi, da je *homoseksualno* vedenje do neke mere in na neki način *univerzalno* – v vseh zgodovinskih družbah je mogoče najti primere "homoseksualnega" obnašanja. Medtem ko so poimenovanja, kot so "homoseksualno" ali "heteroseksualno", moderna, so vedenjski vzorci, ki jih danes zaobjemata ta dva pojma, jasno, ne le dokazljivi v človeški zgodovini, temveč celo relativno pogosti in tudi ne nujno zaznamovani z bremenom družbene netolerance (Boswell 1980).

Kakor duhovito ugotavlja Robert Padgug, je človeška seksualnost proces razvoja, kjer nezavedno vzame v račun tako biološko kot družbeno v posamezniku, pri čemer se tvori "individualna spolnost" (1991: 63). Manifestativne oblike, vsebine in kontekst seksualnosti se skozi historične spremembe neutrudno in vztrajno menjavajo, skladno z njimi pa tudi stopnja družbene vizibilnosti homoseksualnega erosa.

Antične seksualnosti

Skušamo se soočiti z antičnim izročilom, zavedajoč se, da gre za našemu dojemanju radikalno "oddaljene" družbene prakse, vrednote, vedenjske vzorce itd., z osnovno predpostavko, da je artikulacija seksualne želje kulturno pogojena. Največji antični civilizaciji, grška in rimska, nista poznali natančnega poimenovanja za spolno vedenje, ki ga danes imenujemo homoseksualno, kar pa ne pomeni, da nista poznali tipa vedenja kot takega.⁵ Predvsem umetniški viri, literatura, arheološki viri, grafiti itd., kakor tudi pisani viri, dokazujejo nedvomni obstoj homoseksualnih praks (Dover 1995; Boswell 1980). Klasični

⁴ Halperin 1991, op.11.

⁵ Glej Dover 1995, 13–17 in op.1; Boswell 1980, 41–59.

⁶ Šele z nastopom kapitalizma sta spolnost in ekonomija postali ločeni družbeni sferi.

⁷ Izraz P. Veyna.

primer ločevanja homo- od heteroseksualnosti je Aristofanov govor v Platonovem *Simpoziju*, kjer gre za opisno ločevanje, saj kategoričnih izrazov niso poznali. Viri kažejo, da so bili osebni seksualni akti v antiki ovrednoteni in kategorizirani, refleksija antičnih avtorjev na takratno seksualno prakso je odsevala ne le status homoseksualnosti, temveč status seksualnosti kot take.

Robert Padgug opozarja, da **antični Grki** ne bi bili sposobni ločevati seksualnosti od drugih sfer družbenega, kot so *oïkos*, država, razredna pripadnosti ali religija. Seksualna razmerja znotraj *oïkosa* imajo namreč specifične ekonomske, politične in religiozne funkcije. Država izkorišča seksualnost in lastniška razmerja v smislu "produkcije" novih državljanov; razredna razmerja lastniško-seksualne odnose ustrezno determinirajo. Člani vsake družbe kreirajo vloge in kategorije, skozi katere je možna njihova lastna definicija. Seksualne prakse pa ustvarjajo tudi povezovalna razmerja z religijo – kult plodnosti, čaščenje prednikov itd. Ker je *oïkos* v isti meri javna kot privatna institucija, bi pri Grkih zaman iskali privatne – osebne dimenzije spolnosti (Padgug 1991: 62).⁶

Gotovo je, da lahko o seksualnosti v klasičnih Atenah razmišljamo v smislu izrazito polarizirajoče prakse, ki je služila razločevanju, klasificiranju, distribuiranju udeležencev in udeleženk v razločne in radikalno različne kategorije (Halperin 1991: 49). Gre za seksualnost s sinonimom statusa udeležencev; manifestacija družbenega položaja kot zagotovilo brezpogojne družbene funkcionalnosti. V tem smislu je antična seksualnost izrazito *družbenotvorna* in "konzervativna", saj ohranja strogo delitev družbenih vlog in s tem tudi *status quo*. S seksualnim vedenjem so nosilci le-tega definirali lastno družbeno umeščenost, pri čemer je ključno dejstvo, da se antični pojem seksualne aktivnosti ujema s penetracijo. Vendar ne kakršnokoli penetracijo, temveč čisto določeno in specifično vrsto tega seksualnega akta, namreč penetracijo družbeno inferiornih. Mednje – poleg statusno nižje plasiranih moških, pubertetnikov, sužnjev itd. – sodi tudi zakonska žena, kakor tudi vse preostale pripadnice ženskega spola. Gre torej za izredno rigidno delitev družbenih, t.j. seksualnih vlog. V družbi "puritanske virilnosti"⁷ je penetracija tako rekoč "sinonim državljanstva", definira svobodnega državljana moškega spola. Artikulira socialno distanco in ohranja razlike med člani družbe. Nenehno vzpostavljanje odnosov, kjer je seksualni akt tudi družbeni akt, je tako nujno gibalno družbene stvarnosti.

Življenjski cikel **starogrške** ženske sestoji iz točno določenih življenjskih stopenj, ki se pričnejo s puberteto oziroma pojavom menstruacije (*menarha*), nadaljujejo s poroko, razdevičenjem ter prvim porodom (King 1988: 28–30). Celotni spekter prehoda nadzorujejo in regulirajo moški, od medicinskih nasvetov, kako

pospešiti menstruacijo, do regulacije števila porodov oziroma rojstva otrok, ki so v domeni zakonskega moža. Za mlade in neporočene, kakor tudi za starejše neporočene ženske, so uporabljali izraz *parthénos*, to so torej ženske, ki niso ali še niso rodile. Situacija neporočene ženske je bila povezana s številnimi nevarnostmi in bolezenskimi znaki, kot so epilepsija, nagnjenost k samomoru ipd. Fiziološko gledano je menstruacija za zdravnika posledica odstranitve nečesa, kar preprečuje odtok krvi, iz česar sledi, da medicina priporoča poroko; *parthénos* se mora pravočasno omožiti – razdevičiti, da bi kri lahko nemoteno odtekala iz maternice; ravno blokade v odtekanju krvi povzročijo nastop bolezni.⁸

Poenostavljeno rečeno, neporočena ženska je bila v veliki bolezenski nevarnosti – od fizičnih do psihičnih motenj – kar je seveda pomenilo pretečo nevarnost ne le zanjo, temveč predvsem za skupnost kot tako.

Arheološki viri kažejo, da je stopnja smrtnosti žensk v času grške geometrične dobe narasla v t.i. rodnih letih. Tudi v klasični dobi je zgodnje materinstvo – največ otrok se je rodilo v prvi polovici rodne dobe, t.j. od 16. do 26. leta – in zadrževanje predvsem v zaprtih prostorih močno škodovalo zdravju žensk. Bolj zdrave naj bi bile špartanske ženske, ki so po poročilih Plutarha, Ksenofonta in Aristotela ohranjale svojo fizično kondicijo, poleg tega pa so špartanke novorojene deklice hranile enako kot dečke, kar v Grčiji sicer ni bilo v navadi. Aristotel je predlagal kot naprimernejšo starost za poroko 18 let za ženske in 37 let za moške (Pomeroy 1993: 40–41). Medeja v Evripidovi drami izjavi “da bi raje trikrat stala v prvi bojni vrsti, kot rodila enega otroka” (Zeitlin 1995: 8).

Tovrstno spolnost lahko brez večjih zadržkov povežemo z veliko mero prisile; temu primerno je bilo tudi seksualno življenje žensk. Po atenskih zakonih naj bi moški zakonite dedinje trikrat mesečno spolno občeval z ženo, kar naj bi bil kazalec njegovega dobrega odnosa. Kazni za spolne delikte, kot je npr. prešuštvo, so bile velike; neporočeno žensko, ki se je z moškim spustila v spolni odnos, je imel njen skrbnik pravico prodati v suženjstvo. Zaradi vsega tega Sarah Pomeroy ugotavlja, da je bil najverjetnejši oziroma edini možni izhod zadovoljevanja ženskih seksualnih potreb masturbacija (Pomeroy 1993: 42).

Tudi biološko pogojena usoda ženske v starem **Rimu** je povezana s fizično oziroma socialno nujnostjo. V začetku 2. stoletja je rimski imperij obsegal 5,18 milijona km², na katerih je prebivalo kar 60 milijonov prebivalcev. Umrljivost dojenčkov je morala biti enaka umrljivosti v predindustrijskih družbah, t.j. 200 od 1000.⁹ V takšnih razmerah je bil sistem prisiljen na neki način regulirati družbeno gostoto. Zaradi njenih bioloških predispozicij so fokus družbeno regulirane reprodukcije usmerili predvsem na

⁸ Tukaj želim opozoriti na dejstvo, da današnji ginekologi in ginekologinje ob motnjah menstrualnega ciklusa pubertetnicam in mladim ženskam svetujejo porod, ki bo “težave uredil sam po sebi”.

⁹ Rousselle 1994, 298.

¹⁰ Rousselle 1994, 323.

¹¹ Rousselle 1994, 302.

žensko. Priprava na njeno poslanstvo se je pričela že v najzgodnejšem otroštvu; po zdravniških nasvetih tako deklicam niso prevezovali kolkov, kot so to počeli z dojenčki moškega spola, vse v smislu realizacije njihove bodoče funkcije (Rousselle 1994: 298).

Rimska ženska iz višjih slojev je morala v skladu s cenzusom praviloma roditi tri otroke, kar ji je omogočilo dedovanje brez skrbnika. Če ženske že niso umrle pri porodu, so imele vsaj veliko možnosti dočakati smrt svojega otroka (Rousselle 1994: 299). Zaradi tega je moral obstajati sistem, ki je preprečeval multiple nosečnosti oziroma smrtnost porodnic in novorojenčkov.

Od ugledne in spoštovanja vredne žene so pričakovali, da bo po 25. letu, ko je predvidoma izpolnila svojo materinsko dolžnost – zaradi popolne neprimernosti kontracepcije ali abortusa – seksualno vzdržna. Tovrstna praksa naj bi njihove može pripeljala do institucije konkubin in prakticiranja moške homoseksualnosti (Rousselle 1994: 319). Koncept nezvestobe so Rimljani uporabili le v primeru zakonske zveze, saj ima le takrat legitimne posledice za institucijo lastništva (Boswell 1980: 62, op.4).

Iz tega izhaja, da so antične družbe regulirale seksualno reprodukcijo in seksualne užitke na način, ki je ščitil ženske višjega stanu (Rousselle 1994: 323–324). Posledica stroge vzgoje in strah pred družbenim pritiskom naj bi pripeljala do situacije, ko je le “*malo žensk privlačil užitek*”, zgodnja poroka naj bi ženske “*privedla v frigidnost*”. Vprašanje pa je, ali je antično žensko tovrstna situacija dejansko privedla v stanje, kjer jo je seksualni užitek privlačil le redko.¹⁰

V primeru antične seksualnosti in njene uporabe govorimo torej o razmerah stroge moralne in zakonske doslednosti. Glavni cilj poroke med državljanoma je bila reprodukcija, šele z izvršenim pogojem – rojstva določenega števila legitimnih otrok – je ženska upravičila svoj “obsto” in postala resnična nosilka družbene vloge. V resnici so le moški in otroci moškega spola pripadali družini v trajnejšem smislu, medtem ko so ženske “premeščali” iz očetove družine v družino moža (Pomeroy 1993: 43).

Določitev ženske vloge je torej ključna determinanta demografske strukture, zato je življenje antične ženske potekalo v skladu z družbeno pogojenostjo. Stopnje v življenju ženske so bile jasno določene – od rojstva do smrti; o možitvi so odločali družinski poglavarji (moški); dekletova oziroma dekličina starost pri sklenitvi pogodbe je bila 12 let pri Rimljanih in 16–18 let pri Grkih. Šele Rimljani so v določenem trenutku uzakonili tudi hčerino ali dekletovo formalno privolitvev v poroko.¹¹ Velik delež porok je bil sklenjen pred puberteto, saj je veljalo mnenje, da spolni odnos spodbuja menstruacijo, le-ta pa je ključno zagotovilo bodoče reprodukcije ter fizičnega in mentalnega zdravja ženske. Zgodnja poroka poveča odstotek

števila nosečnosti, hkrati pa tudi tveganosti. O številu otrok je odločal oče, razen v primeru fizično pohabljenih otrok, ki jih je takoj po porodu ubila babica. Poenotenje mediteranskega prostora v smislu rimskega prava v 3. stoletju in kasneje, pod katoliško cerkvijo, je življenje ženske vkorporiralo v sistem, čigar hierarhična rigidnost, ki je preživela tudi moderno dobo, je še vedno krepak del naše sodobnosti. Antična družba je uspešno postala kulturna matrica zahodne Evrope.

¹² Gre za okolje, ki je imelo do žensk na splošno spoštljivejši odnos.

¹³ Ohranjen v sumarnem prepisu iz 9. stol.

Antični diskurz o lezbištvu in t. i. problem virov

Antični diskurz o homoseksualnih ženskah, kakor o ženskah na splošno, je "moški diskurz". To pomeni, da so viri akutno skopi, po drugi strani pa je način njihove obravnave žensk determiniran s tedaj veljavnimi miselnimi vzorci. V *Simpoziju* najdemo Platonovo mnenje, da *hetairístriai* izvirajo iz prvotnega bitja, ki ga sestavljata dve enaki polovici (Dower 1995: 209). Plutarh poroča o uglednih Špartankah, ki so imele z dekleti razmerje, enako razmerju med *erastom* in *eromenom*.¹² Ohranjeni helenistični Asklepiadesov epigram pa govori o dveh ženskah z otoka Samosa, ki "se nočeta posvetiti delu Afrodite, kot to narekujejo pravila, ampak sta jo zapustili zaradi drugih stvari, ki niso primerne" (Dower 1995: 209).

Lesboška pesnica Sapfo (6. stoletje pr. n. š.) na neki način omogoča dostop do alternativnega pogleda, čeprav lahko tudi za njene tekste pričakujemo, da so bili podvrženi cenzuri in selektivnim intervencijam. Nedvomno je, da se nekatere Sappine pesmi naslavljaajo na ženske, podobno kot *erasti* na *eromene*, teme so ekvivalentne moškemu homoseksualnemu dvorjenju, vendar gre pri samem spolnem odnosu za pomembno razliko – očitna je namreč precejšnja mera vzajemnega erosa, ki kaže na močan odklon od običajne različice homoseksualnega odnosa med moškima, kjer je nujna aktivna in pasivna vloga. Močno erotično odzivnost žensk na žensko lepoto najdemo v *parthéneia* – "pesmih za zборе devic", ki so jih izvajali na raznih festivalih (Dover 1995: 215, 217).

Lukijan v 3. stoletju opisuje v *Pomenkih heter* lezbične ženske karakterje, kakršni sta denimo Leaena in Megila; Megila je opisana kot ženska, ki "si brije glavo in je sploh v vsakem pogledu moški". Prozni tekst njegovega sodobnika Iamblichusa *Babyloniaca*¹³ pa govori o strastni ljubezni egipčanske kraljice Berenice do dekleta Mezopotamije (Boswell 1980: 77, 83–84).

Marcial opisuje lezbijko, ki lahko "popije in poje več kot moški, obvlada moške športe in rokoborbo, dviguje težje uteži kakor moški, in ki lahko zadovolji kar enajst žensk v enem dnevu". Tudi Ovidij v svojih *Metamorfozah* prinaša negativne konotacije

¹⁴ Npr. *hipokratski korpus*, zbirka medicinskih tekstov iz 5. oz. 4. st. pr. n. š.

ženske homoseksualnosti, saj piše o izredni čudaškosti lezbičnih strasti (Boswell 1980: 77, 83).

Hkrati z maloštevilnimi ohranjenimi viri ženskih avtoric, kar je po mnenju Geoffreyja Lloyd ideološko vprašljivo, vsekakor pa izredno simptomatsko (Lloyd 1986: 60), pa obstaja neprimerno več tekstov,¹⁴ ki obravnavajo žensko z medicinskega stališča in ki posredno razkrivajo odnos tedanje družbe do ženskega spola. Prevladujoče je stališče inherentne ženske inferiornosti, ki ga je zastopal predvsem Aristotel – ta je teorijo podprl s prilagojenimi zoološki dokazi – in ki pravi, da so ženske deformirani in pomanjkljivi moški; gre za mnenje, ki je preživel vse do srednjega veka in renesanse (Lloyd 1986: 61, 105).

Ženska istospolna usmerjenost je bila torej že v sami antiki močno stigmatizirana. Dominantni diskurz ohranjanja privilegijev je bil v domeni svobodnega, odraslega moškega, zato so vsebine, ki se ne tičejo tako skonstruirane javnosti, ostale pretežno nezabeležene ali pa so se pri kasnejši selekciji ohranjanja tekstov znašle med izločenimi. Ne gre le za splošno pomanjkanje virov o ženskah, temveč tudi za način, kako so obravnavane v tistih virih, ki jih vendarle "opazijo".

Antični avtorji so se distancirali od seksualnega vedenja lezbijk. Velik nasprotnik homoseksualnega erosa Pseudo Lukian v pogojih nastopa moralnih sprememb lezbištvo obsodi še intenzivneje kot moško homoseksualnost (Foucault 1993: 152), pesnik Asklepiades pa, medtem ko odkrito razglša lastna homoseksualna nagnjenja, lezbijke imenuje "*dezerterke*" in "*ubežnice*". Moški molk o ženski homoseksualnosti naj bi odseval vidno tesnobo moških in strah pred tabuiziranimi temami; zanimivo je, da lezbištva nikoli niso skušali uporabiti v grški komediji (Dover 1995: 210).

Pri historičnih opisih lezbičnega videza, navad in obnašanja gre v bistvu za opise vedenja, ki je inverzija "normalnega" oziroma družbeno edino možnega; zanimivo in dokaj očitno je, da se tako rekoč isti stereotipi – npr. Marcialov opis homoseksualne ženske – še danes uporabljajo pri popularnih ali ljudskih opisih sodobne lezbične subkulture.

Medtem ko nekatere predstavnice ženskih študij opazajo, da Plutarh ni napisal "Zgodovine pomembnih žensk", ter svarijo, da tudi ženske študije temeljijo na moških diskurzih in moški ikonografiji (Schmitt-Pantel 1994: 2, 4), naletimo na drugi strani na bolj sofisticirana stališča, ki se tičejo problematike in verodostojnosti antičnih virov. Helen King vidi v *nemih virih* prej konceptualni kot tehnični problem in ugotavlja, da kljub temu, da različni tipi virov ponujajo kontradiktorne prezentacije žensk – tako npr. historično gradivo poroča o položaju, v katerem so ženske opredeljene skorajda kot sužnje, medtem ko literatura in umetnost predstavljata žensko v dozdevno pomembnejši vlogi –

problematiki virov ne bi smeli pridajati tolikšne vrednosti. Kingova nasprotno celo ugotavlja, da obstoječa situacija pomeni prej rešitev kot problem (King 1988: 27–28). Opaziti je očitno neskladje med “nemo” žensko atenskega družbenega in političnega življenja na eni ter “govorečo” žensko v gledališkem kontekstu na drugi strani. Prevlado ženskega v gledališču vidi Froma Zeitlin kot dokaz, da je ravno izključena in nadzorovana ženska rojevala travmo njene odsotnosti pri nasprotnem spolu (Zeitlin 1985).

Postavlja se vprašanje, ali je antična lezbijka realno sploh možna, saj je bila oziroma je morala biti tako nevidna, da je na koncu ostala brez lastne sence.

Potencialno nevarne “izganjalke” ženske želje

Normirano seksualno vedenje kot medij in eden bazičnih sistemov ohranjanja družbene neenakosti je antično žensko potisnilo na raven nenehnega “podrejenega” položaja. Tovrstna družbeno artikulirana praksa je bila nujna v smislu fizičnega in psihičnega preživetja ženske. Navedli smo nekaj primerov brezpogojne umestitve ženske v njej namenjeno vlogo – od zgodnje poroke, riskantnih multiplih nosečnosti, nujnosti vsaj trikratnega poroda do zadovoljevanja moralnih pravil, po katerih je najboljša in spoštovana le tista ženska, “o kateri se ne govori”.

Našteti elementov pri lezbičnih seksualnih praksah ni – lezbična ljubezen obrne do potankosti izdelan sistem družbenih vlog na glavo. Lezbijka ostaja na neki način večna *parthénos* in ni naključje, da isti izraz pomeni “neukročeno žrebico”.¹⁵ Ženskam je bil določen specifičen prostor znotraj moške kulture in družbe, v katerem lahko le “*rojevajo, tkejo in kuhajo*”, medtem ko so izločene iz politične in družbene sfere. Grški izraz za žensko – *gyne*, pomeni tudi ženo in mater in le v tej vlogi jo je družba lahko tudi v celoti sprejela (King 1988: 28). Nasprotno pa ženska, ki se ne poroči, ne občuje z moškim in zato ne rojeva, ni nosilka družbene vloge in njeno vedenje družbeno ni zaželeno. Ženska, ki prakticira homoseksualno spolnost, se ne podreja moralnemu kanonu “družbenosti” lastnega spola, v več momentih krši in spodjeda strogo reguliran sistem spolnih vlog. “Izganjalca” želje¹⁶ zato ne podlega konvencijam, saj:

1) ne uresničuje reproduktivne funkcije, ki jo ima zaradi svojega biološkega spola in ki je življenjsko nujna in brezpogojna za obstoj vsake skupnosti;

2) ne vzpostavlja hierarhičnega odnosa med partnerkama, ker gre za veliko mero vzajemnega erosa, ki ne izhaja iz delitve na nadrejeno in podrejeno vlogo, obvezne pri heteroseksualnih kakor tudi pri moških homoseksualnih odnosih;

¹⁵ Glej King 1988.

¹⁶ Izraz “izgnati željo” uporablja Sappho, Dover pa ga interpretira v smislu “potešiti spolno željo”, glej Dover 1995, 213.

¹⁷ Glej Foucault 1993, 152.

¹⁸ Izraz je sestavila S. Slapšak.

3) ne upošteva edine veljavne in legalne distribucije družbene moči in normiranega sistema moralnih vrednot;

4) partnerka v lezbičnem erotičnem aktu je producentka in nosilka užitka hkrati;

5) ruši koncept totalitarne ženske seksualnosti, katere namen je reprodukcija in ne potešitev spolne želje.

Subverzija lezbične seksualnosti je torej multipla, poteka na različnih ravneh, pri čemer je ključno, da so vse te ravni na neki način "državotvorne". Ženska homoerotična praksa ruši družbeni red v samih temeljih, spodjeda in načenja filozofijo njegove eksistence. Kako zelo nevarno je bilo to početje, kaže sama *silentia*, ki vlada v virih o tej vrsti ljubezni. Tudi prevlada ženske v grški drami ničesar ne spremeni; v funkcionalnem smislu se za žensko samo – potem ko preživi svojo dramo na odru – prav nič ne spremeni (Zeitlin 1993: 7). V resnici gre za nemočni odnos moških avtorjev in piscev – sicer pa, če je bilo o "teh stvareh" nespodobno že samo govoriti, kako naj bi potemtaka o njih še pisali? In nenazadnje, kaj naj bi denimo grškega ali rimskega avtorja, kot vzornega pripadnika neke družbe, spodbudilo k opisovanju družbeno subverzivne aktivnosti državljanek? Narava obstoječih opisov antične ženske pa tudi ne pomeni, da bi avtorje teh virov smeli označiti za "antifeministične", saj vendar niso mogli obravnavati nečesa, česar v realnosti dejansko ni bilo, ali vsaj ni smelo biti transparentno. Ženska v antični družbi ni le *nema*, temveč v določenih primerih praktično *odsotna*, je ni. Pisati o nekom ali nečem, kar je tako zelo samoumevno in avtomatizirano operativno, da ne potrebuje posebne refleksije, bi bilo dokaj neplodno početje. Homoerotični odnosi med ženskami so nekaj, o čemer se ne govori.¹⁷ Da je šlo dejansko za družbi nevarna razmerja, priča dejstvo, da so domnevno zakonodajalci lezbištvo pri poročenih ženskah šteli za posebno obliko prešuštva. Tudi Seneka starejši in Marcial sta imela lezbištvo za prešuštvo. Seneka predlaga celo smrtno kazen kot najustreznejšo rešitev, če zakonski mož zasači prešuštnici (Boswell 1980: 82–83). Homoerotična razmerja med ženskami v Grčiji lahko razumemo kot odkrito "subkulturo," ki se je je moška populacija sicer dobro zavedala. Biti "lezbijka" v antiki ne pomeni le homoseksualne ženske, temveč nosi ob tem tudi negativno konotacijo v smislu brezsrčnih spolnih uslug, felacije, kunilinga, občevanja v nenavadnih pozah, občevanja v troje ipd. (Dover 1995: 222). Kar viri opisujejo, še bolj pa tisto, česar ne, pojasnjuje takratno potrebo po produkciji le-teh – po nečem, česar v družbi ni, zato je ni potrebno pisati.

Tudi *philosophoûse*¹⁸ – izraz označuje neodvisne intelektualno aktivne in umne starogrške ženske – so primer nekonvencionalnega ženskega karakterja. V partnerstvu s filozofi, sofisti, potujočimi učitelji – skratka intelektualci in drugimi

profesionalnimi poklici – je njihov družbeni položaj vezan na svet *outsiderjev*, le status *hetere* jim daje možnost govora (Slapšak 1993: 28–29). *Philosophouse*, v slovenščini bi jih morda lahko imenovali filozofinje, v položaju ženske, ki govori in razmišlja in verjetno tudi odloča o sebi, so gotovo morale na neki način odstopati od siceršnjega kanona ženske vloge.

V mitološkem izročilu bi kot najizrazitejši primer odstopanja od normirane, družbeno in biološko pogojene vloge ženske lahko navedli Artemido, kot boginjo, ki zavrača dva osnovna elementa ženskosti – poroko in materinstvo (King 1988: 28). Izvrsten primer je tudi mit o Amazonkah – tej “*univerzalni nočni mori moških*”.¹⁹ Kaže, kot bi Amazonke obstajale samo zato, da se borijo proti moškim, in seveda zato, da jih junaški moški – kot sta Harakles ali Tezej – naposled premagajo. Grška mitologija sicer pozna primere konfliktov med spoloma – ki so namenjeni predvsem distinktivni ločitvi spolnih vlog – a ti konflikti se v mitu vselej končujejo v korist moških. Celotni sistem mita je služil ohranjanju harmonije, zato občasni spori med spoloma zgolj izpostavljajo nedvomno moško dominanco (Dowden 1992: 168). Mit naj bi seksualno željo vsakega človeškega bitja posledično naredil formalno identično z drugimi (Halperin 1991: 44). V mitoloških konstruktih pogosto opazimo slutnjo, da je ženska seksualnost premalo nadzorovana ali v svoji bizarnosti celo neobvladljiva (npr. Kalípso, Kirka). Lastnost nezvestobe je pripisana predvsem ženskam (npr. Fedra, Klitemnéstra), ki naj bi bile žrtve lastnih strasti.

Poleg nekonvencionalnih žensk, kot so *hetere*, *philosophouse* itd., so tudi lezbijke tiste identitete, ki se niso umestile v antični družbeni ustroj na način, ki bi bil zanj sprejemljiv. Trditev, da so “*Grki žensko udomačili tako popolno, da je vključno z razlogi za svoj vstop vanjo izražala in uveljavljala moški model družbe, kljub tveganju, da ob tem podivja*”,²⁰ vendarle ne bo veljala. To namreč očitno dokazujejo neprilagojene ženske identitete, med drugim ravno lezbijke. V procesu nastajanja družbenih konstruktov, ki zadevajo ženske, družbe vedno znova izvajajo postopek *invencije žensk*, ki se realizira skozi produkcijo pisnih besedil, ustnega izročila, mitov, literature, umetnosti itd. Posebna oblika kompleksne *invencije ženske* v okvirih antične družbe so recimo Amazonke, na splošno pa naj bi antična besedila o ženskah ponujala širok razpon invencij ženske, od mitoloških zgodb, medicinskih spekulacij, političnih načrtov do feminističnih utopij (Slapšak 1995: 129–130).

Opozoriti velja, da v nekaterih razlagah ženske spolnosti naletimo na zanimiv pojav – lezbična seksualnost se namreč prikazuje predvsem – ali celo izključno – v okvirih nekakšnega zasilnega izhoda; Sarah Pomeroy, denimo, v razpravi o ženski spolnosti obdela vse možne vidike zadovoljevanja spolnih potreb

¹⁹ Izraz po P. Chesler.

²⁰ Po Redfield 1977, glej King 1988.

žensk v klasičnih Atenah in zaključuje, da “*spolno življenje atenskih žensk ‘državljank’ ni bilo zadovoljivo. Glede na stroge kazni prešuštvo ni bila ne primerna ne pametna izbira ... in če upoštevamo vse dejavnike, ozračje v Atenah ni bilo spodbudno niti za homoerotične odnose med ženskami.*” (Pomeroy 1993: 43.)

Podoben model izpeljuje Aline Rousselle, ki izhajajoč iz Juvenalove satire, vidi v ženski homoerotiki le nadomestilo za heteroseksualno spolnost, in sicer iz potrebe omejiti smrtnost pri porodu (Rousselle 1994: 323). Tudi če zanemarimo dokaj čudno izpeljano argumentacijo, še vedno ostaja dejstvo, da je avtorica kot primer izbrala ravno satiro – knjižno zvrst, ki smeši tisto, kar naj bi bilo družbeno odvratno in grdo. Že samo podatek, da v svojem več kot štirideset strani dolgem prispevku “*Body Politics in Ancient Rome*” lezbilstvu posveti natanko pet vrstic, je dovolj zgovoren.

François Lissarrague opisuje *skyphos*, s prizorom dveh ležečih žensk, ki se zabavata na banketu; ženska na desni ponuja svoji družici čašo s pijačo (sam *skyphos* nosi napis “Pij tudi ti”). Obe ženski sta goli in ločeni od druge družbe. Po opisu tega prizora se avtor vpraša, kako naj si interpretiramo sceno, “*ko se goli ženski zabavata med seboj, brez moških v bližini*”, in zaključí, da gre “*pri tej nenavadni podobi gotovo za manipulacijo z ikonografsko kodo*”. Zdi se mu še najpametneje, da ne skuša niti določiti vsebinskega pomena tega prikaza (Lissarrague 1994: 219–220). Primer tovrstne “vzdržne” interpretacije je več kot očiten dokaz zavestne ignorance motiva, ki bi utegnil biti lezbične narave, pri čemer je tipično in ključno ravno vprašanje, ki si ga avtor zastavi – namreč, “le kaj bi lahko počeli dve goli ženski, če moški niso vpleteni”.

Homoerotični stiki med ženskami so v navedenih primerih torej lahko razumljeni bodisi kot “izhod v sili” ali “bolje kot nič”, kot skrajni primer potešitve, ko v situaciji pomanjkanja seksualnih odnosov ženska naposled pristane na lezbilstvo ali masturbacijo (Pomeroy, Rousselle), bodisi so relativno nespretno ignorirani (Lissarrague). Zdi se, kot da se feministični naboj ob stiku z žensko homoerotiko iz neznanega razloga nenadoma ustavi, zadene na nekakšno blokado, takoj nato pa pristane na kompromis. Kompromis, ki je posledica ravno tistega “moškega diskurza”, ki naj bi delal antične vire relativne. Ravno to pa je polje, ki je za feministične in ženske študije neprecenljivega pomena – namreč interpretacija virov, ki so zaznamovani s specifičnim determinizmom.

Veter, ki je v šestdesetih letih zavel na področju *novega zgodovinopisja*, je antično lezbilstvo – kar pa ne velja za moško homoseksualnost – v določenem smislu zaobšel, morda celo ignoriral. Pomanjkanje relevantnih historičnih virov je tako le eden izmed izgovorov, saj so drugi vidiki ženskega življenjskega ciklusa v antiki – ob enakem pomanjkanju virov – na dolgo in široko obdelani v znanstvenem diskurzu. Razvidna je nekakšna

ignoranca in "strah" pred obravnavo lezbične razsežnosti ženskega seksualnega vedenja, pri čemer verjetno ne gre za zavestno sprenevedanje, temveč za splošno situacijo širšega družbenega konteksta, ki se obravnave "ženskih" vprašanj loteva s pretirano previdnostjo in v mejah družbeno sprejemljivega. To je le še eden od dokazov v prid nujnosti razvoja lezbičnih in gejevskih študij; homoseksualne vsebine, ki tako nerodno "izpadejo" iz znanstvenih diskurzov²¹, si morajo same zagotoviti svoj manevrski prostor. In ta prostor jim lahko da le gejevska in lezbična zgodovina, gejevska in lezbična zgodovina umetnosti, glasbe, literature itd. Vse dokler te vsebine ne bodo plasirane, ne le kot enakopravne, temveč predvsem kot stvarne, kot "tukaj in zdaj", bo problematika spolnih manjšin v naši aktualni sodobnosti le tema, ki se – ob deklariranem načelu ustavne enakosti – nikogar osebno ne tiče, obstoj gejev in lezbijk pa bo daleč od samoumevnosti. In vse dotlej bo tudi toleranca le navidezna.

²¹ Glej Greif 1995.

LITERATURA:

- BOSWELL, J. (1980): *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- BOSWELL, J. (1991): "Revolutions, Universals and Sexual Categories", v: Duberman, M. B., Vicinus, M., Chauncey, G. Jr. (ur.): *Hidden from History*, Penguin Books, London.
- DOVER, J. K. (1995): *Grška homoseksualnost*, Krtina, Ljubljana (prevod N. Homar).
- DOWDEN, K. (1992): *The Uses of Geek Mythology*, Routledge, London-New York.
- DUBY, G.; PERROT, M. (1994): "Writing the History of Women", v: Schmitt-Pantel, P. (ur.): *The History of Women in the West I*, Harvard University Press, Cambridge-London.
- FOUCAULT, M. (1993): *Zgodovina seksualnosti III. Skrb zase*, Škuc Lambda, Ljubljana.
- FREUD, S. (1995): *Tri razprave o seksualnosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana (prevod M. Dobnikar).
- GREIF, T. (1995): "Varljiva znanost: o antični homoseksualnosti", *Časopis za kritiko znanosti št. 177*, Ljubljana.
- HALPERIN, D. M. (1991): "Sex before Sexuality: Pederasty, Politics, and Power in Classical Athens", v: Duberman, M.B., Vicinus, M., Chauncey, G. Jr. (ur.): *Hidden from History*, Penguin Books, London.
- KING, H. (1988): "Obsojene, da krvavijo: Artemida in grške ženske", *Arheo 7*, Ljubljana (prevod S. Jovanovski).
- LISSARRAGUE, F. (1994): "Figures of Women", v: Schmitt-Pantel, P. (ur.): *The History of Women in the West I*, Harvard University Press, Cambridge-London.
- LLOYD, G. E. R. (1986): *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece*, University Press, Cambridge.
- MOZETIČ, B. (1990): "Mutasti greh?", v: Mozetič, B. (ur.): *Modra svetloba: homoerotična ljubezen v slovenski literaturi*, Škuc-Lambda, Ljubljana.
- PADGUG, R. (1991): "Sexual Matters: Rethinking Sexuality in History", v: Duberman, M. B., Vicinus, M., Chauncey, G. Jr. (ur.): *Hidden from History*, Penguin Books, London.

- POMEROY, S. (1993): "Zasebno življenje v klasičnih Atenah", v: (ur.) Bahovec, E. D., **Od ženskih študij k feministični teoriji**, Ljubljana.
- ROUSSELLE, A. (1994): "Body Politics in ancient Rome", v: Schmitt-Pantel, P. (ur.): **The History of Women in the West I**, Harvard University Press, Cambridge-London.
- SCHMITT-PANTEL, P. (1994): "Representations of Women", v: Schmitt-Pantel, P. (ur.): **The History of Women in the West I**, Harvard University Press, Cambridge-London.
- SLAPŠAK, S. (1993): "Philosophouse", v: (ur.) Bahovec, E. D., **Od ženskih študij k feministični teoriji**, Ljubljana.
- SLAPŠAK, S. (1995): "Iz česa so narejene ženske?", **Delta št.1**, Ljubljana.
- STEIN, E. (ur.) (1992): **Forms of Desire: Sexual Orientation and the Social Construction Controversy**, Routledge, New York-London.
- ZEITLIN, F. I. (1985): "Igrati drugega: gledališče, gledališkost in žensko v grški drami", v: Slapšak, S. (ur.): **Ženska v grški drami**, ŠOU, Ljubljana.

Lezbična skupnost kot dom: Ali je kdo doma?

Lezbijke – in gej populacija nasploh – zelo pogosto govorijo o lezbični (in gejevski) skupnosti ali družabnem krogu, kateremu pripadajo, kot o njihovem alternativnem, sekundarnem, a tudi “pravem” domu. Kraji, kjer se srečujejo (diskoteke, klubi, bari, pisarne, tabori, letovišča, kruzin plac...), so njihovi kraji, njihovi domovi. Lezbijke in geji se med sabo pogosto nagovarjajo kot naše sestre, naši bratje, naši ljudje, naša vrsta ali celo naša rasa. O ljudeh, ki jih ne poznajo, bodo najbrž vprašali svoje prijatelje: “Ali je on(a) naš(a)?” Včasih to zveni, kakor da bi rekli: “Vidite, tudi mi smo družina.” To bi lahko pomenilo, da smo taki kot vsi drugi. Lahko pa bi pomenilo tudi to, da je gejevska družina drugačna. Ed Cohen piše:

Nekateri poskušajo konstituirati “identiteto” kot temelj za zahtevo po večji družbeni vključitvi (npr. taki smo kot vsi drugi in zato nas ne bi smeli obravnavati drugače), drugi uporabljajo “drugačnost” kot strategijo za motenje hegemonije dominantnih družbenih/seksualnih ureditev (npr. mi smo drugačni in naša drugačnost se upira praksam, ki nas hočejo enačiti z drugimi).¹

Kaj pomeni ta lezbični in gejevski dom? Ponavadi pomeni menjava pozicij biti doma. Lezbična skupnost je alternativni dom. A vendarle dom. Zato “se nanaša na prostor, v katerem nekdo živi znotraj družinskih, varnih in zaščitnih meja”.²

Tako opredeljevanje pozicije doma posledično vedno pomeni:

1. izključitev tistih, ki niso “v celoti drugi”, a tudi “ne povsem/zadostno naši”, to je proizvodnja odpadnikov, izobčencev, ki ne

¹ COHEN, E. (1991): “Who Are ‘We’? Gay ‘Identity’ as Political (E)motion (A Theoretical Ruminaton)”, v: FUSS, D. (ur.): *Inside/Out*, Routledge, New York and London.

² MARTIN, B. in MOHANTY, C. T. (1986): “Feminist Politics: What’s Home Got to Do with It?”, v: DE LAURETIS, T. (ur.): *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington, str. 191–212.

³ V sleherni lezbični skupnosti je mogoče identificirati več vrst lezbijk oziroma identifikacije z lezbištvom/ skupnostjo: lezbične aktivistke se praviloma (javno) deklarirajo; deklarirane lezbijke, ki ne sodelujejo ali mogoče celo nasprotujejo lezbičnemu/gejevskemu aktivizmu, vendar so del lezbične skupnosti – kot tako imenovane “pasivne porabnice” in del skupnosti so lahko tudi ženske, ki se ne identificirajo kot lezbijke niti z lezbično skupnostjo, ampak prej s heteroseksualno, čeprav imajo istospolno nagnjenje. Tem je pogosto pripisana politična nekorektnost oziroma homofobičnost. Med politično nekorektne lezbijke lahko sodijo še t. i. heteroseksualne avanturistke, ki imajo praviloma partnerja in prakticirajo skrite (erotične) izlete v lezbični svet, in butch lezbijke, ki igrajo v istospolnem odnosu moško, t. i. aktivno vlogo, njihovo družabno življenje poteka zvečine v heteroseksualnem svetu in njihove partnerke so praviloma heteroseksualne ženske. Več o tem glej TRATNIK, S. (1994): “Lepotne napake lezbištva”, *Revolver*, št. 12, Ljubljana.

⁴ TRATNIK, S. in SEGAN, N. S. (1995): *L*, zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995, Založba ŠKUC/Zbirka Lambda; 8, Ljubljana. V zadnjem poglavju v zborniku, “Identiteta”, besedilo o razvoju lezbične identitete sledijo pogovori s 14-imi lezbijkami iz Slovenije. Ti osvetljujejo njihove lezbične izkušnje, proces razkritja in poglede

spoštujejo ali upoštevajo zares družinskih pravil ali se jih bodo šele naučili (nefeministične lezbijke, butch ali femme lezbijke, skriti homoseksualci, biseksualci, transeksualci, transgenderji, novinci...); ponavadi sleherna skupina lezbijk, ne glede na to, kako je majhna, jasno oriše svoje meje in (politično) identificira “nekorektne” lezbijke;³

2. to pelje k drugi premisi, k razmišljanju o lezbični skupnosti ne kot o domu, temveč kot o mnogih domovih.

Kako se lezbijke počutijo v lezbični/gejevski/ženski skupnosti, kako jo definirajo in geografsko določajo? Kakšen dom ali azil vidijo v njej; ali pa je zanje le še ena od mnogih skupnosti, katerim pripadajo; ali celo tuj kraj za nekatere med njimi? Katere so meje ali vsiljene omejitve njihovega “doma”? Kako je z ženskami, ki so lezbijke, a se ne “počutijo doma” v lezbični skupnosti?

To je bilo eno od osrednjih vprašanj v pogovorih s 14-imi slovenskimi lezbijkami, objavljenih v zborniku *L*, zborniku o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995, ki sta ga uredili S. Tratnik in N. S. Segan.⁴ Vprašanje je bilo še posebej povezano z oblikovanjem lezbične identitete, saj je občutek pripadnosti gejevski ali lezbični skupnosti pomemben aspekt oblikovanja identitete. Avtorici zbornika je še posebej zanimala konfiguracija identitete in skupnosti ali: kaj lahko skupnost “naredi” lezbični identiteti ali z njo? Toda – kakor pišeta Biddy Martin in Chandra Talpade Mohanty v začetku besedila “Feministična politika: Kaj ima dom opraviti s tem?” – zanima nas tudi “konfiguracija doma, identitete in skupnosti; natančneje, moč in apel ‘doma’ kot koncepta in kot želje, njegova pojavnost kot metafora v feminističnem pisanju in njegova izzivalna navzočnost v retoriki nove desnice”⁵ In seveda pomen doma – v lezbičnih osebnih naracijah/zgodovinah.

KDO JE SPLOH DOMA?

Štirinajst lezbijk iz Slovenije je odgovarjalo na vprašanja med leti 1993–1995. Stare so bile od 18 do 52 let. Enajst jih živi v Ljubljani in tri v drugih slovenskih krajih.

Dom ali zavetišče?

Lezbična aktivistka Anja (31) ima natančno izdelano predstavo o alternativnem lezbičnem domu. Jasno vidi meje lezbične skupnosti kot doma in ima izdelano definicijo heteroseksualcev kot drugih.

Odkrito rečeno: geto mi zelo ustreza. Preprosto si ne želim problemov z drugimi, problemov, ki bi se lahko pojavili po javnem razkritju. Morda zveni neobičajno, vendar me

heteroseksualni svet dolgočasi. Ne zanimajo me osebni stiki s heteroseksualci, in brž ko nimam osebnih stikov z ljudmi, me sploh ne zanimajo. Zaradi eksistence sem seveda primorana komunicirati z vsemi ljudmi. Osebnost bi najraje živela v velikem lezbičnem in gejevskem getu, kjer bi delala in živela in drugih sploh ne bi pogrešala. Tak geto se mi zdi ta gejevska in lezbična skupnost v San Franciscu.⁶

Anja govori o gejevski in lezbični skupnosti kot o nekem paralelnem svetu. Le ta je, v primerjavi z razvitejšimi skupnostmi Zahoda, pri nas še razmeroma v svojih začetkih in to krni želeno celovitost alternativnega doma.

Ali velika družina ne obstaja?

Mimi, stara 22 let, se počuti v lezbični skupnosti drugačna zaradi svoje mladosti. Mnoge lezbijke omenjajo problem svoje starosti; večina tistih, starih čez trideset let, se le težka vključi v lezbično skupnost. Mislijo namreč, da je večina lezbijk v tej skupnosti starih manj kot trideset let, da so zvečine študentke ali mlajše intelektualke, razkrite aktivistke, politično levo usmerjene in da imajo zvečine stalne partnerke. Nasprotno pa se Mimi dozdeva, da je zamudila nekaj ravno zaradi svoje mladosti; bila je premlada, da bi se lahko pridružila in sodelovala na sceni v sredini 1980-ih let, ko so se začela razvijati alternativna gibanja v Sloveniji.⁷ Mimi je prepričana, da je bilo to v zgodovini alternativnih gibanj najboljše obdobje za prihod na sceno. Tedanjo sceno vidi kot zelo ustvarjalno pestro in multikulturalno. Tako je tudi Mimin dom razseljen; kraj je isti, toda čas ni "pravi".

Stvari se premikajo, o tem ni dvoma. Po lastnem okusu bi sicer najraje bila nekaj let starejša, tako da bi prišla na sceno nekje leta 1985, ko je bil drugačen folk oziroma drug feeling ... Na sami sceni pa, imam občutek, nastaja več skupin in smo premalo povezani. To velja tako za lezbijke kot geje. Ljudje pridejo na sceno, potem se skregajo ali razidejo in obtičijo v nekih ločenih skupinicah. Tako se folk porazgubi. Nekatere združbe so na Kersnikovi, mnoge še marsikje drugje ... Povezanosti ni.⁸

Mimi še posebej razmišlja o vzrokih za pomanjkanje kohezivnosti v lezbični skupnosti. Meni, da razhajanje in vnovično zbiranje v majhnih, izoliranih skupinah izhaja tudi iz različnih interesov posameznic in posameznikov. To situacijo poskuša primerjati z drugimi skupnostmi, na primer, s šolskim razredom, ko gre ravno tako za majhno skupino ljudi, ki so si med sabo zelo različni. Ravno ta primerjava gejevske/lezbične scene in časovno določene razredne skupnosti pa jo pripelje k razmišljanju, ki se neposredno nanaša na koncept skupnosti kot nepopolnega, nemogočega doma:

Zdajle mi je prišlo na misel še nekaj. Vsa ta velika skupina

na lezbično gibanje in sceno v Sloveniji.

⁵ MARTIN, B. in MOHANTY, C. T., str. 191.

⁶ TRATNIK, S. in SEGAN, N. S., str. 140.

⁷ Beseda teče o t. i. novih družbenih gibanjih osemdesetih let, ko se je leta 1984 poleg mirovniške in feministične iniciative (sekcija Lilit pri Škucu) pojavila tudi gejevska – sekcija MAGNUS pri Škucu. Lezbična skupina je bila ustanovljena leta 1987, ravno tako kot Škucova sekcija.

⁸ TRATNIK, S. in SEGAN, N. S., str. 151.

⁹ *Ibid.*, str. 151.

¹⁰ *Ibid.*, str. 136.

lezbijk in gejev mogoče sama sebe pretirano razume kot nekakšno družino, ki naj bi kot taka funkcionirala. V resnici pa stvari niso čisto take – tudi heteroseksualci ne predstavljajo neke velike družine v tem smislu.⁹

Mnogo lezbičnih domov?

Ena od intervjuvank kot vzrok za “nepopolnost” lezbičnega doma ne omenja le pomanjkanje razvitejše infrastrukture, marveč se osredotoča na (politično) diferenciacijo lezbične scene v Ljubljani. Diferenciacija pa ni le vzrok parcializacije in pomanjkanja kohezivnosti v lezbični skupnosti, temveč pelje k novemu konceptu mnogih in različnih lezbičnih domov, katerih meje niso vedno jasno določene oziroma se prepletajo.

Ko je Ančka (28) študirala v Londonu, se je natančneje seznanila z mnogimi različnimi ženskimi, lezbičnimi in gejevskimi skupinami, to ji je omogočilo zanimivo primerjavo s situacijo v Sloveniji. Diferenciacijo tukajšnje lezbične skupnosti razume kot razmeroma nov, vendar pomemben aspekt lezbične scene. Tudi pri nas je mogoče orisati nekatere temeljne razlike, zlasti glede na politično prepričanje, na primer: skupina lezbijk, ki sodeluje z geji (sekcija LL); feministične lezbijke, ki svoje spolno nagnjenje umeščajo v širši koncept ženskega gibanja (skupina Kasandra); feministke, ki ne izpostavljajo lezbične identitete ali jo prikrivajo; različne ženske skupine z lezbičnimi članicami in tako naprej. Ta proces pomeni parcializacijo in razpršitev navidezno homogene lezbične scene/doma. Toda po Ančkinem mnenju so vse novo nastale lezbične/ženske skupine majhne, pravzaprav premajhne, da bi aktivistke lahko imele občutek podpore neke skupnosti.

Ali kdo ni doma?

Precejšnje število intervjuvanih lezbijk je izrazilo različne dvome in omejitve o lezbični skupnosti kot domu. Alexandra (45), denimo, ni bila nikoli na katerem koli od tako imenovanih gejevskih oziroma lezbičnih zbirališč:

V mojih časih so se ženske spoznavale povsem po naključju ali preko (malih, op.) oglasov. Uradno pa smo bile prijateljice. Gejevske in lezbične scene v Ljubljani ali drugod ne poznam. Moji vrstniki in vrstnice na to sceno ne prihajajo – morda obstajajo izjeme, vendar jih jaz ne poznam. Če bi bila dvajset let mlajša, bi se tudi sama želela udeleževati dogajanja. Skratka, sceno premalo poznam, da bi lahko kaj pogrešala ali imela kakšne kritike, pripombe. Morda bi lahko ustanovili seniorski klub za lezbijke in geje!¹⁰

Alexandrin lezbični dom nima svojega mesta, ni prostorski, saj se sama ne čuti kot pripadnica geografsko določene skupnosti. Drugi fenomen, ki radikalno lomi dom kot iluzijo koherence in

varnosti, je starostna razlika. Ker Alexandra sodi v "starejšo generacijo", je zanjo geografska lokacija v lezbični skupnosti nemogoča, nepredstavljiva.

Starostna razlika se pojavlja kot problem tudi pri Meti (52). Ta meni, da je kot starejša učiteljica v majhnem slovenskem mestu močno ovirana pri navezovanju stikov z majhno lezbično skupnostjo v Ljubljani, v kateri so vrh tega članice zvečine mlajše od trideset let. Mogoče je zato bolj seznanjena z žensko ali lezbično/gejevsko sceno v tujini, še posebno v Nemčiji, tam ima dolgoletne lezbične znanke. Njen lezbični dom je geografsko lociran drugje, namreč dobesedno v tujini.

Tako sta Alexandra in Meta le "dopisni" članici lezbičnih oziroma ženskih skupin. Naročata in bereta lezbične publikacije, prijateljstva pa sklepata prek malih oglasov oziroma v tujini. Sami se skorajda ne udeležujeta gejevskih oziroma lezbičnih prireditev.

Tudi med mlajšimi lezbijkami sta dve intervjuvanki, ki se zaradi različnih vzrokov ne čutita povsem integrirani v lezbično skupnost.

Klavdija (22) ne išče zavetišča v lezbični skupnosti. Včasih se udeleži lezbičnih prireditev, a bolj kot obiskovalka. Sama čuti potrebo po neproblematični in nereflektirani situiranosti v "normalno" vsakdanje življenje. In to normalno življenje je heteroseksualni svet, ki zavrača gejevske ljudi oziroma jih sili v nenehno samorefleksijo. Nekateri privilegiji, ki so nevpisljivo pripisani heteroseksualnim parom, za Klavdijo in njeno partnerko niso zlahka dosegljivi – na primer, partneričini starši ne sprejemajo lezbištva, to pomeni, da njune zveze nikakor ne bi podpirali, ne finančno ne kako drugače. Zaradi pomanjkanja podpore starševske opore in opore v vsakdanjih življenjskih okoliščinah sta pomislili celo na to, da bi Klavdija spremenila spol. Klavdija zase in za partnerko ne vidi učinkovitega izhoda v večji vključitvi v lezbično skupnost in zaveda se zunanjega sveta, ki ne more postati njen "dom". Ne razmišlja o zamenjavi enega doma (heteroseksualne družinske vezi) za drugega (tako imenovani lezbični življenjski slog), temveč o spremembi spola – torej o "zamenjavi" svojega ženskega telesa za moško telo. Problematično in nedoločeno geografsko lokacijo doma prenaša na svoje telo in premišljuje o dobesedni spremembi geografije svojega telesa, ne geografske lokacije doma. A zaveda se nepopolnosti te možnosti, saj bi jo partnerka pozneje lahko pustila zaradi "pravega" moškega. Tako njeno telo postane bojišče problemov.

Eva (26) se identificira kot biseksualka, čeprav v načelu ne sprejema identitetnih oznak. Meni, da je dvojna brezdomka ("bi-brezdomka"). Trpi tako zaradi nerazumevanja staršev in heteroseksualnih vrstniških skupin, katerim pripada, hkrati pa se ne počuti varno na gejevski oziroma lezbični sceni:

Ogroženost od družbe je zame postranska zadeva. Velikokrat

¹¹ *Ibid.*, str. 143.

¹² *Ibid.*, str. 156.

pa sem se počutila ogroženo na gejevski sceni (...) Ne vem, kako bi rekla, občutek imam, da ti tudi na gejevski sceni enostavno ne pustijo dihati, biti tak, kakršen pač si, biti individuallec. Včasih vidim veliko pregrad, za katere se mi zdi, da jih ne bom mogla nikoli preplezati. Na neki način si ujet na sceni. Stran ne moreš, ker gre vse za tabo. Če ostaneš na sceni, pa se tudi mučiš, ker pravzaprav ostajaš skrit, omejen na geto.¹¹

Štefka (25) vidi koncept lezbične skupnosti kot problematičen iz drugih vzrokov. Dosti razmišlja o povezavi med lezbično partnersko zvezo in lezbično sceno. Zdi se ji, da skupnost lahko funkcionira tudi kot dvorezen meč – lahko daje podporo posameznici ali posamezniku, samski lezbijki ali samskemu geju, ne pa tudi paru:

Scena je podpora posamezniku, ni pa podpora zvezi. Tebi sami je lahko na sceni prijetno, ker ti ni treba ničesar pojasnjevati in sprejemanje drugačnosti tukaj ni vprašljivo. Imam pa občutek, da scena nekako razdiralno vpliva na zveze. Po mojem je veliko ljudi nesrečnih. Čeprav tudi sami niso zadovoljni z odnosi na sceni, pa vendarle drugim ne privoščijo sreče. To je zelo groba teorija, a se bojim, da ni daleč od resnice.¹²

Tudi Štefka pogreša bolj razvejeno infrastrukturo, vendar v prvi vrsti ne omenja kulturnih in klubskih prostorov, temveč skupine samopomoči ter bolj organizirano pomoč in svetovanje za mlade lezbijke in geje, ki so jih starši zaradi spolne usmerjenosti vrgli iz doma – to se je zgodilo tudi njej.

KAJ JE SPLOH DOM?

Prebiranje lezbičnih osebnih naracij odpira veliko vprašanj o konceptu lezbičnega doma: Kako lezbijke definirajo, geografsko locirajo in doživljajo lezbično skupnost? Ali je ta skupnost dom ali zavetišče? Ali je samo ena od skupnosti, katerim pripadajo? Katere so meje ali vsiljene omejitve lezbične skupnosti kot doma? Ali se lezbijkam dozdeva, da obstaja več lezbičnih domov? Ali pa se kljub istospolnemu nagnjenju ne počutijo doma v lezbični skupnosti? Kako umeščajo sebe in svoje dejavnosti, spolnost in življenjski slog v povezavi z lezbično skupnostjo? Kako njihovo samodefinicijo determinira njihova predstava o skupnosti?

Večina intervjuvank ne doživlja lezbične scene samo kot eno od mnogih skupnosti, katerim pripadajo. Ker imajo njihova spolna usmerjenost, telo in življenje "drugačno" geografijo, vse radikalno odstopajo od heteroseksualnega sveta vsaj v nekaterih točkah – naj bo to družina, vrstniške skupine, šola, univerza, religija, služba ali druge skupnosti. Zato sodijo v neki drug prostor ali celo, kot v Miminem primeru, v neki drug čas. Ta drug prostor, ki naj bi ga začutile kot svojega ali ga naredile za svojega, je lahko lezbična

scena v Sloveniji ali tujini ali družabni krog ali samo lezbični/gejevski časopis, ki ga prebirajo – to ni nikoli en sam prostor, eno samo definirano središče, niti ne znotraj posameznice. Tako lezbična skupnost ni nikoli aditivna v tem smislu, da bi bila samo še ena od skupnosti, katerim posameznica pripada. In integracija “lezbičnega selfa/identitete” se zdi vsem intervjuvanim lezbijkam težka – v mnogih primerih skoraj nemogoča – naloga. Razseljenost in decentralizacijo doma (in identitete) natančno izraža tale Ančkina misel:

Vprašanje je, ali si sploh želim kakšno sceno. Hkrati pa je normalno, da sanjam o njej, ker sem v tujini pač videla toliko različnih scen in tam se zagotovo kje najdeš (...) V tem smislu se mi naša scena zdi majhna, na neki način pa zelo pomembna. Če greš v tujino, vidiš stvari iz neke druge perspektive in hkrati spoznaš, kako pomembna je naša scena. Če jo opazuješ iz tujine, se zdi pomembnejša, kot pa če res živiš tukaj.¹³

Ančka je zmožna videti vrednost scene, kateri pripada, če se postavi v položaj outsajderke, tujke, oziroma takrat, ko se scene ne more “dotikati”. Toda ko je v središču same scene, se ne počuti doma. Ko je doma, na lezbični/gejevski/ženski sceni v Sloveniji, ugotavlja, da je dom videti kot iluzija koherentnosti in varnosti, kakor pišeta B. Martin in C. T. Mohanty.¹⁴ Podobno opisuje koncept doma ameriška avtorica Minnie Bruce Pratt v eseju “Identiteta: Koža, kri, srce”. Dom Prattove se kaže kot iluzija, ki vedno temelji na izključenosti specifičnih zgodovin/identitet zatiranja in upora. In Ančkin lezbični dom postane neoprijemljiv, iluzija, ko je umeščena v sam njegov center; tedaj zgubi občutek koherentnosti, varnosti in opore. Ne more “pogledati”, “videti” ali neposredno pokazati na svoj dom. Za razliko od mnogih drugih (nacionalnih) manjšin “mi nimamo domovine. Obstajamo v diaspori po vsem svetu,” piše ameriški avtor Kevin Moss v besedilu o definiranju in lociranju queer nacionalnosti.¹⁵

Enotnost individualnega subjekta kot tudi enotnost lezbistva je umeščena in specificirana – če parafraziramo Martinovo in Mohantyjevo – kot proizvod interpretacije osebnih zgodovin.¹⁶ Tako kot se feminizem v njunem besedilu ne kaže kot vseobsegajoč dom, tudi lezbistvo oziroma lezbična skupnost ni videti kot vseobsegajoč dom. Lezbične intervjuvanke izražajo “problematične” strani svoje identitete, ki izražajo “vrzeli in razpoke, zlome in rane, ki trgajo ta konstrukt /identiteto/ celo kot zamišljeno – ali še prej”.¹⁷

Podobno kot Ančkin dom tudi oba Evina koncepta doma nista nikoli v centru, nikoli zares “videna”, temveč vedno v senci. Vedno ji manjka svobode in razumevanja, počuti se ujeto in misli, da jo ukleščajo tudi definicije – te omejujejo njeno identiteto in njen dom.

Kljub temu se veliko lezbijk trudi, da bi lezbično skupnost videle kot svoj alternativni, a tudi pravi dom. Če ta ni popoln ali

¹³ *Ibid.*, str. 138.

¹⁴ MARTIN, B. in MOHANTY, C. T., str. 196.

¹⁵ MOSS, K. (1995): “*Queer Nationalism*”, *Mednarodni posvet o homoseksualnosti, Roza klub, Ljubljana*.

¹⁶ MARTIN, B. in MOHANTY, C. T., str. 192.

¹⁷ COHEN, E., str. 86.

ni koherenten, bodo poskušale identificirati omejitve scene v njeni majhnosti ali luknjičasti mapi (luknje v zemljevidu/mreži so manjkajoča lezbična srečanja, projekti, dogodki, skupine samopomoči, diskoteke, klubi, revije, časopisi, knjige, knjigarne, študije, politične akcije, tradicije itn.). Ta drugi dom mora šele biti zgrajen, nenehno ga je treba izpopolnjevati, saj ni že dan na isti način kot heteroseksualcem. Seveda ga gradijo tudi oni, a lezbijke vidijo pomembno razliko – lezbični dom nima podpore širše skupnosti (prej je deležen nasprotovanj), zato se je zanj potrebno boriti ter ga nenehno negovati in širiti. Tudi sama potreba po "širjenju" lezbičnega doma oziroma scene se lahko večja, spreminja v zapovedi ali prepovedi o (politično) pravilnem lezbičnem oziroma gejevskem življenjskem slogu. Odtod tudi prepričanje in upanje na ustvarjanje nekakšne velike lezbične/gejevske družine. Ni naključje, da se politično gibanje na Zahodu, ki združuje geje, lezbijke, transvestite, transseksualce in druge, imenuje "Queer nation". Zanimive primerjave queer skupnosti z narodom se je lotil že omenjeni Kevin Moss, ki v svojem besedilu o zamišljeni queer narodnosti izhaja iz relacije do sekundarnega doma:

Queer nacionalnost ima zvečine skupni jezik z večino populacije. To je delno nujna posledica tega, da so homoseksualci praviloma rojeni v heteroseksualnih družinah in učenje jezika je časovno pred njihovim sprejemanjem homoseksualne identitete. Gejevska kultura in jezik sta zato vedno naučena, vedno sekundarna kultura in sekundarni jezik.¹⁸

Zdi se, da ravno lezbične aktivistke govorijo o lezbični skupnosti kot produktu dela, boja, izobraževanja in tudi izključevanja represivnih, (hetero)seksističnih in ne-lezbičnih elementov. Toda predpostavko o nekem drugem varnem prostoru, ki bo "kakor dom", ali željo po tem prostoru vedno moti spoznanje, da je "enotnost" – tako identitete kot politična – sama po sebi nujno fragmentarna. Tisto, za kar si prizadevamo, kar izbiramo in oblikujemo, je že po definiciji nestabilno. (Alternativnega) doma ni mogoče graditi na istosti. Ta totalizirajoča istost v neki skupini pravi: Takšni smo "v resnici". Zato je treba zrahljati ne le sleherni pojem feminizma ali lezbištva kot enega, za vse istega in vse-vključujočega doma, ampak tudi predpostavko o mnogih, ločenih domovih. Slednja se opira na domnevo o obstoju izločenih, koherentnih in absolutno ločenih identitetah – domovih znotraj lezbištva – ki naj bi temeljile na absolutnih delitvah na različne spolne, rasne ali etnične identitete. Za rahljanje mej in identitet je treba imeti v mislih nekatera specifična vprašanja in se tako umestiti v relaciji do napetosti med lezbištvom, heteroseksualnostjo, biseksualnostjo, razredno pripadnostjo itn. "Enotnost" posameznega subjekta kakor tudi enotnost lezbištva (oziroma lezbične in/ali gejevske skupnosti) je

umeščena in specifičirana kot produkt interpretacij osebnih naracij/zgodovin. Te osebne zgodovine so same umeščene v relaciji do razvoja posameznih vprašanj in kritik znotraj lezbištva.

KJE JE SPLOH DOM?

Tako iz osebnih zgodovin izhaja, da ima (sleherni) lezbični dom nezamejen, perforiran zemljevid, ki ga sestavljajo mnogi prekrivajoči se in prepleteni sistemi relacij ali domov. Nekatere lezbijke lahko doživljajo ali identificirajo "iste" omejitve svoje skupnosti, vendar so vzroki različni. Vzroki so lahko v demografiji ali geografiji, času (starost) ali v drugih pojavih, s pomočjo katerih določajo svojo identiteto in se umeščajo.

Lezbični dom je alternativni dom – ne glede na to, ali ga pripadnice definirajo kot geto, zavetišče ali celo vsiljen dom – in je sekundarni dom. Lezbična skupnost je hkrati marginalen dom. Toda ali je marginalen samo zato, ker je sekundaren in alternativen? Ali je to edini vzrok za to, da ni mogoče ne videti ne biti v njegovem centru? Center doma in sam dom, kakor zasledimo v Ančkinem razmišljanju, se vedno premika, vedno je v gibanju, procesu ali v nastajanju (na primer, iz homogenega doma k diferenciaciji v mnoge scene/skupnosti/ domove) – lahko je minoren ali zelo pomemben, odprt ali ozek. Lezbična skupnost, ki je, morda očitneje kot druge skupnosti, produkt dela, boja in političnih prepričanj, je inherentno nestabilna, kontekstualna in potrebna stalne evalvacije v razmerju do kritičnih političnih prioritet. Ta skupnost je hkrati produkt interpretacij, ki nastajajo in se utemeljujejo glede na zgodovino, na konkretno. Kajti če identiteta in skupnost nista posledica esencialnih povezav, tudi nista samo produkt politične nujnosti. Relacije med osebno/skupinsko zgodovino in političnimi prioritetami se nenehno rekontekstualizirajo.

Zato je nujno, da se izognemo dvema vrstama pasti; tisti, ki temelji na čisti izkušnji, in drugi, ki teoretično spregleda osebne in kolektivne zgodovine. V osebnih naracijah lahko beremo, kako osebne zgodovine pridobivajo materialnost v stalnem prepisovanju posameznice glede na njene odnose do spreminjajočih se medsebojnih in političnih kontekstov. To prepisovanje samo je interpretacijski akt, tudi sam umeščen v družbeno in politično prakso.

Razredni boj

Outing

Proti homofobiji in ostalim oblikam diskriminatornih Vednosti lahko nastopimo le z znanjem, tako da zlagoma razprostoremo nemoč in uslužnost diskriminatorjev – pa naj bodo to posamezniki, skupine ali institucije – pred mnogo obsežnejšimi zgodovinskimi kompleksi, ki jim niti ne poznajo in zato niti ne razumejo gospodujoče sile, katere sužnji so postali. Nemoč pa je lahko tudi posledica naivnosti ali idealističnosti *dobromislečih*, ki je v tem sodobnem trenutku – ko vztrajamo pri nekaterih osnovnih načelih moderne družbe, le da jih očiščujemo anahronih pomenov – lahko nevarna, saj je znak neznanja, ki je pogoj za realizacijo vsake manipulacije.

Tekst začenjam s francosko revolucijo, pa ne zato, ker bi se želela pri temi o homoseksualnosti sklicevati na pojem *enakosti*. Ne pišem o tem, kako bi homoseksualnost *morala* biti postavljena v družbo, temveč o izvorih njenega izganjanja, o homofobiji, torej. Ne o tistem, česar ni, pa bi *moralo* biti, temveč o tem, kar je: ne o ideologiji, temveč o nekaterih presekih trivialne stvarnosti, ki jih ne ublažijo niti različni pristopi k njihovi interpretabilnosti. K homoseksualnosti lahko torej pristopimo le z – zgodovino in analizo homofobije.

Kajti homofobija je tista, ki onemogoča sloganom gejevskega in lezbičnega aktivizma, da bi prispeli do ciljne populacije, katerim naj bi bili namenjeni. Ko gejevski aktivisti in lezbične

aktivistke vzpodbujajo *homoseksualno populacijo*, naj reagira na *svoj* status, jih nihče ne sliši, ker se v imenu – v identiteti – nihče ne prepozna.

Enakost

S centralnostjo pojmov 'razuma' in 'narave' je razsvetljenstvo utemeljilo koncept 'naravnega prava' kot zbirke obćih in univerzalnih načel. Glede na naravno pravo so vsi ljudje enaki: tako koncipirana *enakost* je postala ena od gesel tretjega stanu, *meščanstva*, ob francoski revoluciji. Enakost, ob boku katere sta možni tudi povezanost družbe in osebna svoboda, lahko zagotavlja *demokracija*; demokracija kot prostovoljno podleganje zakonom je torej nujen kompromis med individualno svobodo in družbeno prisilo. Da je družbena pogodba demokratična oziroma legitimna, ni merodajna "volja večine", temveč "obća volja", ki jo tvori nenehna težnja *vseh* pripadnikov države: obća volja jim postane moralni postulat, ki se dvigne nad posamične, individualne interese.

Ideali *meščanske revolucije* so bili torej naslonjeni na idejo o demokratični ustavni državi oziroma, skladno z njo, na idejo o preobrazbi državnih struktur v demokratičnem duhu, kar predpostavlja zgoraj navedeno pojmovanje demokracije, pravno državo, utemeljeno na racionalnih principih, o ureditvi katere odločajo svobodni meščani, državljani, ki dobijo 'v zameno' zagotovljeno zavarovanje svobode, pravno zaščito pred državno samovoljo in politični red, ki bo vsakemu od njih omogočil svobodno razvijanje intelektualnih in gospodarskih dejavnosti.

Heterogenost

Vendar pa liberalni ideal meščanske družbe (postavljen z ameriško in francosko revolucijo, simboloma osvoboditve od spon preteklosti) ni bil nikdar dosežen. Sprva so konservativistično nastrojenost proti revolucionarnim načelom, iz strahu pred širitvijo revolucionarnega gibanja, spodbujale vlade drugih evropskih držav in nato *restavracijski* režim, samo idealistično enotnost *meščanstva* pa je razbil novi industrijski, kapitalistični red z razrednim razslojevanjem družbe ter iz centra pozornosti izvrgel izvorna politična načela revolucije oziroma jih zamenjal s patriotizmom, nacionalistično mobilizacijo, kolonializmom in imperializmom ter prepustil poudarjeno mesto ekonomskim in družbenim vprašanjem (razvoj marksistične teorije).

Heterogenost meščanstva je postala očitna predvsem skozi naraščanje nasprotij med *buržoazijo* in *proletariatom* ter skozi

razdrobitev v posamezne, artikulirane in organizirane interesne boje in kasneje skozi nastanek meščanskih in delavskih političnih strank. Narodno zavest, sprva eno od liberalnih znakov možnosti izražanja svobodne volje državljanov, je zasedel konservativizem, ki je v obdobju kolonializma in imperializma skozi realiziral politiko moči. Uspeh ideologije imperializma pa ni bil omejen le z ozko pojmovano politično strategijo, temveč je prinesel tiste družbene bolezni, ki še dandanes obvladujejo svetovni nazor: rasizem, ksenofobijo, utemeljitveno ekskluzivnost ureditve življenja kolonialnih sil na vseh nivojih itd. *Meščanska družba* je že v 19. in potem v 20. stoletju – glede na izvirne razsvetljenske ideale – pomenila, s stvarnostjo gospodarskih in zato socialnih neenakosti, nacionalizmov, antisemitizma, ženske politične neenakosti, novih neenakosti med spoloma, vedno bolj poudarjenega in ortodoksnega krščanskega načina življenja, reda, začrtanega 's smerokazi skupnosti, ne pa tudi smerokazi osamljenosti' in izločanja 'intencionalnih in eksistencialnih outsiderjev'¹, globoko nazadovanje.

¹ Mayer H., *Autsajderi*, GZH, Zagreb 1981.

Konformnost

Prehod evropske kulture k realizmu in pozitivizmu – prehajanje idealistične, na principih utemeljene politike, v realistično politiko, podrejeno interesom – je hkrati prehod iz imperativa etike v imperativ eksistence, vstop v dikcijo realnih možnosti: prestop iz rousseaujevske *obče volje* v *voljo večine*, ki pa ni nič drugega kot ponotranjen diktat disciplinirajoče realnosti, kot ga izpisuje kapitalistična organizacija dela in življenja. Realistični subjekt sedaj razumno ve, kaj zmore, predvsem pa ve, v kakšnem obsegu to zmore: znotraj razpoložljivih institucij politike, kulture, znanosti, religije, morale, ekonomije, prava, skratka, znotraj okvira civilizacije – da ve, kaj zmore, pomeni, da ve, čemu se mora odreči. Razlika z revolucionarnim subjektom, ki želi in hoče širiti polje družbenega, je očitna. Paradigma *enakih možnosti* je ostala, novost je le v tem, da sedaj *sistem* narekuje možnosti in pogoje enakosti: enakost obstaja, dokler izhaja iz aktualne pravdnosti človeškega.

Vsako predstavo o družbenem napredku – da je prehod k egalitarnejši družbi napredek, najbrž ni sporno vsaj v tisti njegovi osnovni razliki s predhodnimi "predisponiranimi" družbami – je potrebno motriti v zgodovinskem trenutku njenega nastanka, v evforičnem momentu njene vzpostavitve, v določenem obdobju, ko sprememba postane zmagoslavna in tako bistvena, da postane konstitutivni temelj vrednotenja novega reda. Novi ponos in vzpon tretjega stanu ob francoski revoluciji sta bila tako zelo radikalni spremembi v motrenju

² Rutar D., *Telo in oblast, PZI-DAN, Ljubljana 1995.*

družbenega, da sta se oblikovala v tako močna družbenotvorna elementa, da – kot doktrina in brez kontinuirane refleksije – še dolgo po zgodovinski prelomnici edina plapolata na že dolgo opustošenem polju meščanskih identitet.

Fobije

Proces humaniziranja družbe – družbe, v kateri naj se boj za emancipiranje nadaljuje – je zaustavila fascinacija *meščanstva* z dostopnostjo oblasti, z bližino volje po moči in možnostjo realizacije le-te, ravnotako, kot ga je obet o njih razvil. V novi civilistični stvarnosti, sicer napolnjeni z individualističnim imaginarijem, a obdani s kolektivističnimi realitetami, se je ohranil utemeljitveni kamen novega humanističnega reda, posameznikova samoodločba, vendar kot sredstvo manipulacije, ki ga je nova *oblast* (kot sistem znanosti, politike, ekonomije, socialnega življenja) uporabljala za to, da je svoje prednosti predstavljala kot svobodne, izbirne možnosti. Predtekst družbene pogodbe v tem kontekstu je torej prilagajanje, ki postane še toliko bolj obvezujoče ob hkratnem označevanju družbene neprilagojenosti kot osebne anomalije.

Razsvetljensko humaniziranje, postavljanje slehernika v diskurz univerzalnih možnosti, je v svojih konkretnih izpeljavah postavilo v center taistega diskurza družbo, ki je seveda razumljena kot *družba vseh*. Odklon od nje je zato interpretiran kot odklon od optimalnih pogojev bivanja, od "najboljšega, kar lahko dobiš", zato je vsaka drugačnost enaka osebnemu padcu. Takšno deplasiranje – oziroma izključevanje ali zanikanje razlike kot notranje – in njen obratni pol, asimilacija, nista posledici klasičnih represivnih uravnavanj, saj izhajata predvsem iz znanstvenih diskurzov (medicine, individualistične psihologije, biologije, psihiatrije, sociobiologije ipd.), zaradi česar je socialna unifikacija do neverjetnosti neprepoznavna, *oblast* pa, zaradi premika svojih strategij na mikro-raven (govor o posamezniku, o družini, vrednotah, medsebojnih odnosih, skrbi, zdravju), neogrožena in cela. Odpor ni možen, ker populacije same postanejo aktivno udeležene v *kreiranju družbe* kot množica osebnosti, in v *kreiranju države* kot državljani: hkrati pa je individuum sam proizvod oblasti (saj postane takšen šele kot celota razmerij, ki ga vzpostavljajo; je torej sam sebi vzrok in posledica); tako kot v obdobju samoupravnega socializma ni bilo mogoče misliti stavk, saj se delavci *ne morejo* boriti proti nečemu, kar sami *ustvarjajo* in kjer sami *participirajo*. Problem je seveda v zornem kotu interpretacije.

Postavljanje hendikepa² kot biološke ali fiziološke, skratka, esencialne drugačnosti – ne pa kot simbolnega, socialnega in

političnega statusa ljudi, posameznikovih položajev v družbenem in simbolnem polju – poteka v modernih zahodnih družbah, družbah kapitalistične in patriarhalne hegemonije, skozi konstituiranje subjekta, podvrženega logiki premeščanja, ki poteka skozi dve osnovni koordinati: skozi telo in dušo oziroma skozi politike telesa in koncepte osebnosti. Moderni hendikepiranci tako postanejo ženske, duševno in telesno hendikepirani, homoseksualci in homoseksualke, *tujci*, identificirani deli populacije, ki so identificirani prav zaradi njihovega nesovpadanja v začrtane vrednotne kode socialno higienizirane, a politično izredno hierarhizirane kulture.

³ Rutar D., *prav tam*, str. 123.

⁴ Rutar D., *prav tam*, str. 175.

Refleksije

Vendar pa so hendikepirani nosilci identifikacije v prihodnosti, kajti v njihovih telesih in užitkih je – tako kot je Freud to dognal ob poslušanju histeričark – “nekaj antisocialnega, nekaj, kar je naperjeno proti cenzorju in njegovi imaginarni funkciji. Je nekaj antikulturnega in antimoralnega.”³ Nosijo torej potencial implozije danega sveta, dane harmonije, saj predstavljajo neuspeh podobe, točko zloma, in je zato odnos do njih negativen.

Negativen odnos do tako zastavljenega hendikepa se bo spremenil, ko se bo spremenila prav ta dana podoba sveta, kar vključuje – poleg gejevskega in lezbičnega boja oziroma oponiranja *straight* ali heteroseksualiziranemu načinu organizacije življenja – tudi feministični, mirovniški, ekološki idr. boj.

Možnosti boja so lahko različne, tako kot so različne tudi možne reakcije ob pripoznanju točke zloma: lahko privedejo do represije (ki pa se skozi moderno oblast kaže skozi govor o “osvobajanju”, skozi govor o zdravju, usposobljenosti, reproduktivni sposobnosti, prilagojenosti, torej o samoomejevanju, o diktatu reprezentacije in regulacije, npr. koncept “nacionalnega telesa”), do ignorance (prezrtje podobe, ki bi lahko bila madež na podobi imaginarne skupnosti) ali do refleksije (kot ukvarjanja s tem, kar je izginilo, da bi odkrili element, zaradi katerega resnica nima statusa podobe⁴).

Načini boja *drugotnih* proti njihovemu izključevanju so zatorej lahko različni: lahko sledijo emancipatorično-liberalističnemu modelu (*drugotni* kot *enakopravni*; takšen boj za enake pravice – kot posledica zavesti o represiji – pa vendar predpostavlja nek univerzalistični standard), funkcionalistično-komplementarističnemu modelu (*drugotni* kot *komplementarni*, kar predpostavlja družbo kot organsko celoto) ali modelu hegemonistične artikulacije (*drugotni* kot *drugačni*; boj za pravico do drugačnosti, kar predpostavlja razširitev in rekonstrukcijo interpretacijskega horizonta, to je, alternativno

⁵ Rutar D., *prav tam*, str. 18–20 in str. 199.

⁶ Laclau E./ Mouffe C.: *Hegemonija in socialistična strategija*, *Analecta/Partizanska knjiga*, Ljubljana 1987.

⁷ Laclau E./Mouffe C., *prav tam*, str. 11.

narativno reprezentacijo, novo artikulacijo odnosov v svetu, ne pa izolacije ali antikonformizma).⁵

Hegemonija

Ideja enotnosti skupine, ki naj bi zaradi zastavljenih privilegiranih točk identitete in upora bila že vnaprej enotna, s čemer naj bi bil zagotovljen uspeh njenega boja, je bila razvijana že v teorijah revolucioniranja *meščanstva* in prav tako v teorijah socialističnega gibanja o *delavskem razredu*.

E. Laclau in C. Mouffe⁶ pokažeta – ob sledenju nekaterim socialističnim teoretikom in teoretičarkam – na načine zaobseganja pojma enotnega (delavskega) razreda oziroma na načine njegovih konfrontacij s (kapitalističnim) sistemom in se ob tem – predvsem zaradi učinkov, ki jih ide(ologi)ja enotnega razreda ni mogla predvideti – osredotočita na koncept hegemonije kot političnega in teoretičnega boja. V tem smislu “hegemonija ni veličastno razgrinjanje identitete, marveč odgovor na krizo... ali (odgovor na) zlom tistega, kar naj bi bil ‘normalen’ zgodovinski razvoj.”⁷

Hegemonija je torej proces, ki skuša razlike v družbi prešiti v *enotnost* na hierarhičen način (definiranje hegemonije kot vodstva ali vodilne vloge, prevlade, prevladujočega vpliva ali gospodovanja določenega razreda, skupine, države, ideje) ali v skladu z idejo radikalne pluralne demokracije (upoštevanje diskurzivne kompleksnosti ob hkratnem iskanju ekvivalenc). Koncept hegemonistične artikulacije se umesti na mesto, kjer se razpršijo pozicije enotne skupine – to je, ko se zamaje homogenost identitete, kot jo zastavlja teorija.

Na Laclaujevo in Mouffejevo postmarksistično klasiko se lahko naslonimo ob študiju ustvarjanja gejevske ali lezbične identitete, poskusov političnega angažmaja in mobiliziranja homoseksualne populacije ter vpenjanja gejevskega in lezbičnega aktivizma na mnoge točke mnogih bojev proti zatiranju na različnih nivojih. Graditev diskurza o emancipiranju ali socializiranju homoseksualne populacije je namreč skorajda identična z razvijanjem najbolj konstitutivne socialistične iluzije, delavskega razreda.

Razredi

‘Spontaneistična’ teorija *Roze Luxemburg* tako pravi, da pride do revolucionarne združitve ter enotnosti razdrobljenega delavskega razreda v kapitalistični družbi spontano, s samim revolucionarnim procesom, saj naj bi se kapitalistični sistem mehanično zlomil. Enotnost razreda je potemtakem simbolna

enotnost. Za *marksistično ortodoksijo* se razredni boj kaže skozi enotnost teorije, zgodovine in strategije: delavski razred se bojuje na političnem področju, opirajoč se na ekonomsko predvidevanje, posebno mesto pa dobi sama teorija kot propaganda, ki naj krepí identiteto delavskega razreda. Če pri Luxemburgovi zaradi spontanosti razvoja ni potreben zavestni poseg delavskega razreda, pa ima pri marksistični ortodoksiji prav teorija aktivno vlogo, saj naj ta mobilizira delavce same v smislu krepitve njihove moči. Vendar pa ostane 'zgodovinska nujnost' – da bodo spremembe v bazi odpravile razdrobitev in razdelitev delavskega razreda – tudi pri tej tematizaciji samoumevna, dokler ni *revizionizem* zahteval avtonomnejši politični poseg, nujnost obnove politične pobude in pretrganje osamitve delavskega razreda. Politično posredovanje je torej konstitutivno za razredno enotnost, vlogo poenotenja pa ima stranka. Zavestno aktivnost je Sorelov *revolucionarni sindikalizem* – filozofija akcije in volje, za katero je prihodnost nepredvidljiva in zato odvisna od volje – prignal še dlje s trditvijo, da je možnost enotnosti družbe odvisna od volje določene skupine, od tega, ali hoče uveljaviti svojo zamisel o ekonomski organizaciji. 'Splošna stavka' naj bi bila za identiteto proletariata tista ideološka točka zgoščitve identitete, ki se vzpostavi na podlagi razpršitve subjektivnih pozicij. Izoblikovanje revolucionarne subjektivnosti je proces, v katerem se proletariati začne zavedati pravic, zoperstavljaajoč jih razrednemu nasprotniku, in v katerem vzpostavi vrsto novih ustanov, ki bodo te pravice utrdile.

Koncept hegemonije kot izraza za kulturološko dominacijo enega razreda nad drugim, skozi katero se kontrolira vsebina kulturnih oblik in osnovnih institucij, izhaja iz dela italijanskega marksista *Gramscija*. Gramsci je trdil, da dominacija idejnih institucij kapitalistične družbe promovira sprejetje idej in verovanj, s katerim se lahko okoristi le vladajoči razred. Problem kulturne hegemonije je bistven pri razumevanju preživetja kapitalizma: delavski razred mora še pred svojo zmago spodkopati hegemonijo vladajočega razreda z razvijanjem svoje lastne alternativne hegemonije, kar zahteva kulturni in ideološki boj, da bi se tako ustvaril novi socialistični nazor, ki bi spremenil način, kako ljudje razmišljajo in se vedejo. Podrejeni in zatirani razred mora torej razviti sistematično zavračanje vladajočih idej, zato je nujen premik od politične ravni na intelektualno in moralno, vendar pa morajo biti ideje in vrednote skupne številnim sektorjem. Demokratična hegemonizacijska praksa, kot jo je zastavil Gramsci, hegemonija kot artikulacija za demokratični pluralizem, pomeni, da določene subjektivne pozicije presegajo razredne sektorje in zaprt svetovni nazor, da je nujna hegemonizacija – na podlagi nekaj bazičnih artikulacijskih načel – večjega razpona demokratičnih zahtev in antagonizmov (npr. ne

⁸ Laclau E./ Mouffe C.,
prav tam, str. 155.

⁹ Laclau E./ Mouffe C.,
prav tam, str. 156.

le ukvarjanje s sindikalističnimi problemi, temveč tudi boj proti militarizmu, boj za politike radikalne demokratizacije, reforme birokracije, boj za spreminjanje družbene in politične logike državnih aparatov).

Takšen koncept hegemonije je postal nujen ob spoznanju, da temeljnega interesa za socializem ni mogoče logično izpeljati iz določenih položajev v ekonomskem procesu; pokazalo se namreč je, da je zmotna povezava hegemonizirane naloge le z razredom, ki naj bi bil njen naravni dejavnik, saj je bila vez med nalogo in razredom, ki jo je hegemoniziral, zgolj priložnostna in naključna (takšno spoznanje je najprej blokiralo samo socialistično gibanje zaradi togega razrednega pristopa, nato pa vzpostavitev socialne države, saj interesov različnih sektorjev ni več opredeljevala jasna razredna meja; na podoben način je padel koncept individuuma, "celostnika", ki naj bi se suvereno ogledoval po okolju in v njem ustvarjal lastne prioritete, ko so se le-te pokazale v svoji sistemski namembnosti; v sodobnosti je koncept individuuma zamenjal pojem dividuuma, deljenca, ki iz okolja izbira že sestavljene ponudbe, njegova suverenost pa se je skrčila na možnost izbire). Skratka, boj proti podrejanju ne more izhajati kar iz podrejenega položaja.

Če ta naloga ni več nujno povezana z razredom, potem pride razred do svoje identitete le prek artikulacije v hegemonistični formaciji. "Diskurz radikalne demokracije ni več diskurz občega. Zginila je epistemološka niša, od koder so govorili "univerzalni" razredi in subjekti, zamenjalo pa jo je večglasje, in vsak od glasov ima svojo lastno neodpravljlivo identiteto. Ta točka je odločilna: radikalna pluralna demokracija ni mogoča, dokler se ne odpovemo univerzalističnemu diskurzu in njegovi implicitni predpostavki o privilegirani točki dostopa do "resnice", ki jo lahko dosežejo le maloštevilni subjekti. Za politiko pa to pomeni, da tako kot ni vnaprej privilegiranih ravni za nastanek antagonizmov, tako tudi ni diskurzivnih področij, ki bi jih moral program radikalne demokracije že vnaprej izključiti kot možna bojna področja."⁸ Radikalna demokracija je torej oblika politike, "ki se ne opira na dogmatično postuliranje kakršnega koli "bistva družbenega", marveč, narobe, na priznavanje naključnosti in diskurzivnosti vsakega "bistva" in na konstitutivnosti družbene delitve in antagonizma. Afirmacija "temelja", vendar le, če je hkrati zanikanje njegove temeljnosti, afirmacija "reda", ki obstaja le kot delno omejevanje nereda, afirmacija "pomena", ki se konstituira le kot presežek in paradoks glede na nesmiselnost, skratka, afirmacija polja političnega kot prostora za igro, ki ni nikdar igra na vse ali nič, ker pravila in igralci niso nikdar popolnoma eksplisitni. Ta igra, ki se izmika konceptu, ima vsaj ime: hegemonija."⁹

Koncept hegemonije torej zahteva kompleksno strateško gibanje, v katerem se morajo med sabo usklajevati protislovne diskurzivne ravni; da torej ob razdrobitvi pozicij idealistično

enotne skupine/razreda, z logiko artikulacije nastanejo ponovne oblike družbenega in političnega združevanja. Hegemonija – kot oblika politike, tip političnega razmerja – se lahko razvije le med tistimi artikulacijskimi praksami, kjer identitete niso povsem zaprte, saj v zares uspešnem sistemu razlik, ki izključuje vsak prosto plavajoči označevalec, ni mogoča nobena artikulacija. Tok razlik se zaradi odprtosti družbenega ne more zaustaviti, lahko se le delno utrdi pomen, izbere privilegirane diskurzivne točke, vozlišča. Zaradi nemožnosti zaprtja je vsaka identiteta nestalna, iz česar vznikne antagonizem kot razmerje, v katerem se pokažejo meje vsake objektivnosti. Hegemonija torej predpostavlja necelost, odprtost družbenega, antagonizem, meje, hkrati pa vsaj minimalno ekvivalenco, nestalnost meja, ki ločuje identitete.

¹⁰ Laclau E./ Mouffe C.,
prav tam, str. 130.

Identitete

Družbena konfliktnost se je v sodobnosti preselila na druga področja: iz razrednega boja k novim oblikam družbenega konflikta (feminizem, rasne, etnične, gejevske in lezbične manjšine ter mladinske subkulture, postkolonialna in druga nova družbena gibanja), ki pomenijo razširitev demokratične revolucije na celo vrsto družbenih razmerij in opozarjajo na nove oblike podreditve. Nove oblike podreditve oziroma boji proti njim so posledica poteka družbenega razvoja v, zelo shematično rečeno, poslednjih dveh stoletjih trajanja *velikega zapiranja* ali že kar zaprtosti. Zaradi boljše analitske vidljivosti je potemtakem nesmiselno iskati v *revolucionarnem* konceptu univerzalne enakosti izvorno točko, iz katere je izšla partikularna neenakost, saj je omenjeni koncept šele vzpostavil družbeno polje, v katerem je bil možen nastanek tistih kategorij, ki so v nadaljevanju postajale izločene. Postavitev univerzalistične družbe je šele pokazala, česa ne more, noče ali ne zmore pokrivati. In dalje: šele partikularistične – izločene – vsebine so pokazale, kje je mogoče rušiti zaprti univerzum, kje je ta najbolj zadušljiv.

Sodobni antagonizmi so torej nastali šele iz razlike med načelom in stvarnostjo. "Prav zato, ker je ženskam kot ženskam zanikana pravica, ki jo demokratična ideologija načeloma priznava vsem državljanom, se pokaže razpoka v izoblikovanju ženskega subjekta."¹⁰ Mirovniško gibanje se je obudilo tedaj, ko je vedno več ljudi začelo verjeti, da je postala – ob širjenju jedrskega orožja ipd. – vprašljiva najbolj temeljna med vsemi pravicami, pravica do življenja. Nastanek različnih mladinskih (sub/ kontra)kultur ali etničnih ter rasnih gibanj lahko razumemo ob upoštevanju poblagovljenih in birokratiziranih družbenih razmerij, preformulacije liberalno demokratične ideologije in novih kulturnih oblik, ki so v povojnem obdobju povezane z

¹¹ Laclau E./ Mouffe C., *prav tam*, str. 134.

¹² Laclau E./ Mouffe C., *prav tam*, str. 134.

¹³ Laclau E./ Mouffe C., *prav tam*, str. 136.

ekspanzijo množičnih občil. "Ta občila so omogočila novo množično kulturo, ki je zelo zamajala tradicionalne identitete. Tudi tu so učinki dvoumni, saj so v kulturi, ki se opira na medije, navzoči ne le nedvomni učinki masifikacije in uniformizacije, ampak tudi mogočni elementi, ki spodkopavajo neenakost. ... Vedno večje skupine, ki se štejejo zaradi svoje potrošniške zmožnosti za enake, zavračajo dejanske neenakosti, ki še obstajajo. Ta 'demokratska potrošniška kultura' je nedvomno spodbudila nastanek novih bojev, ki so imeli pomembno vlogo pri zavračanju starih oblik podreditve..."¹¹

Večja homogenizacija družbenega življenja torej povzroči tudi vedno večjo partikularizacijo, ustvarjanje novih identitet in zahteve po avtonomiji. "Če je od dveh velikih tem demokratičnega imaginarnega – enakosti in svobode – tradicionalno prevladovala enakost, pa zahteve po avtonomiji vedno bolj poudarjajo vlogo svobode. Zato se številne od teh oblik upiranja niso kazale v obliki kolektivnih bojev, marveč kot vedno bolj izrazit individualizem. (Levica seveda ni zmožna pojasniti teh bojev in jih še dandanes rada odpravi kot "liberalne". Zato obstaja nevarnost, da jih bo artikuliral diskurz desnice, diskurz zagovarjanja privilegijev.)"¹² Nove oblike konflikta se tako kažejo kot boji za prepoznanje obstoja novih identitet oziroma – če obrnemo plat – zavrnitev kategorije (zaključenega) subjekta. "Kritika kategorije enotnega subjekta in priznavanje diskurzivne razpršenosti ... zahtevata zato kaj več kot zgolj razglašanje obče teoretske pozicije: sta pogoj *sine qua non* za refleksijo mnogoterosti, iz katere vzniknejo antagonizmi v družbah, v katerih je demokratična revolucija že prestopila določen prag. Tako stopimo na teoretski teren, na katerem je pojem *radikalne in pluralne demokracije* sploh mogoče doumeti."¹³

Demokratični boji, usmerjeni v politike identitet oziroma njihovo dekonstrukcijo, se torej lahko vzpostavijo v družbenem polju, kjer so subjekti *meščanskega* obdobja toliko razviti in hkrati že tudi razpršeni, da se postavljajo že v nasprotujoče si, konfliktne pozicije. Konfliktne identitete morajo biti – tako pri njihovih impersonatorjih kot oponentih – prepoznane v tolikšni meri, da izzovejo možnost spremembe ali vsaj možnost takšne spremembe misliti.

Koncept radikalne in pluralne demokracije – kot širjenja demokratičnih bojev na vso civilno družbo in državo oziroma kot širjenje verig ekvivalence med različnimi, vzpostavljenimi boji proti zatiranju (v primeru novih družbenih gibanj ekvivalence med protirasizmom, protiseksizmom, protihomofobijo, protikapitalizmom) – je zategadelj gotovo pisan kot realna opcija *zahodnih družb*, ostaja pa nujno spraševanje o njegovih možnostih v *tranzicijskih družbah* vzhodne in srednje Evrope, kjer je imaginarij razredne/družbene enotnosti (z nasiljem ali

objektivizacijo) prekrival in brisal pripoznanje socialne, politične ali ekonomske heterogenosti. Zato ne sme čuditi dejstvo, da so prav v bivših socialističnih režimih najdlje veljali najtrši zakoni, ki so sankcionirali homoseksualnost.

Tranzicija

Vsa gibanja, ki so skušala revolucionirati družbo z načeli egalitarnosti, so naredila isto napako: optimistični esencializem. To se je zgodilo tako v izgrajevanju meščanske družbe, družbe državljanov, ob predpostavljajanju obče volje, za kar se je pokazalo, da pravzaprav ne obstaja oziroma da obstaja kot ideja, v kasnejšo prakso zapisana kot manipulativno sredstvo; v izgrajevanju levičarske teorije, v predpostavljajanju vnaprejšnje koherentnosti delavskega razreda; in, nenazadnje, ob mobiliziranju homoseksualne populacije, ob boju proti diskriminaciji z izgrajevanjem gejevske ali lezbične identitete.

Vendar pa se je pri *fantaziji enotnosti*, ki se je le pri prodornejši teoriji ali šele po kasnejšem kolapsu, izkazala kot utopija, mnogokrat vztrajalo. Ko se emancipativni potencial, ki ga razprtje nove identitete nosi v sebi, preobrne v zagovor novih togosti, ko postane identiteta birokratska¹⁴, ko se zmanjša na nekaj klišejskih in stereotipnih vzorcev, ki se potem ponavljajo v neskončnost, skratka, ko se identiteta zapre, dobi družba videz skladnosti, stvarnost represije in obet upora. Del razlage razpada socialističnih sistemov poteka v nadaljnjem razvijanju te osnovne teze.

Tranzicija družb – kot proces političnega in ekonomskega preoblikovanja – prinaša nove dileme tudi na področju načinov zrenja na družbo samih akterjev tranzicijskih sprememb, političnih strank. "Nove oblike družbenega konflikta so povzročile krizo tudi klasičnim diskurzom leve in njenim značilnim načinom dojemanja dejavnikov družbene spremembe, strukturiranja prostorov in privilegiranih točk za zgodovinske spremembe", ki se opirajo na ontološko vlogo delavskega razreda, na vlogo Revolucije oziroma enotno homogeno kolektivno voljo.¹⁵ Medtem ko je vlogo novih družbenih gibanj kot novih dejavnikov družbenih sprememb na *zahodu* sprejel vsaj levičarski akademski diskurz¹⁶, je na *vzhodu* diskurz civilne družbe – bolje rečeno, njegovo prirejeno verzijo, kjer je *civilna družba* najpogosteje izenačena s pojmom neposredne demokracije, javnim mnenjem in podobnimi koncepti moralnih večin – kolonizirala država oziroma se nanj sklicujejo politične usmeritve različnih provenienc.

Tranzicijska stvarnost je seveda drugačna. "Ko je bila v Skupščini Republike Slovenije julija 1990 ustanovljena Komisija za žensko politiko, se je velika večina v institucijah oblasti vedla, kot da je prvič slišala za sintagmo 'ženska politika', čeprav so pred

¹⁴ Rutar D., "Telo in oblast", str. 189.

¹⁵ Laclau E./ Mouffe C., *prav tam*, str. 7.

¹⁶ V devetdesetih letih se v revijah, kot so *Socialist Review*, *New Left Review* ali *International Socialism*, redno pojavljajo tematski bloki o homoseksualnosti, gejevskem, lezbičnem ali queer gibanju.

¹⁷ Mencin M.: *Poročilo o položaju žensk v Republiki Sloveniji*, str. 5, *Komisija za žensko politiko/Skupščina RS, Ljubljana 1992*.

¹⁸ Laclau E./ Mouffe C., *prav tam*, str. 117.

¹⁹ *Politične pobude o spremembi družinske zakonodaje in zakonodaje s področja zakonske zveze (v smeri legalizacije istospolnih partnerstev), kazenske zakonodaje (istospolna posilstva), eksplicitne izjave o svobodi izbire spolne usmerjenosti in nevzdržnosti diskriminacije na njeni osnovi v strankarskih programih, pobude o povečanju ženske udeležbe v političnih institucijah in drugačne feministične akcije, sponzoriranje rockerskih kultur, koncertov in produkcije, ipd., so del političnega in kulturnega angažmaja predvsem dveh strank, LDS in ZLSD. Glej tudi: Stališča političnih strank in državnih institucij o vprašanju homoseksualnosti, Revolver 19/1996 in 21/1996.*

volitvami o tem po zaslugi avtonomnih ženskih iniciativ relativno pogosto pisali celo množični mediji. V institucijah oblasti smo torej morali odkrivati nekaj, kar je bilo v civilni družbi že zdavnaj artikulirano.”¹⁷ Naravnost vseh novo-nastalih držav je podobna vsaj v eni osnovni lastnosti: vse so se usmerile v izgradnjo makro strukture in s tem odložile ukvarjanje z mikro ravniyo v nedorečeno prihodnost oziroma so njihove teme predstavile v makro vprašanja. Tako je, denimo, ‘žensko vprašanje’ preneseno v področje družinskih ali populacijskih politik, zaradi česar so tako pogosto na udaru vprašanja o ženski pravici do izbire (splav, življenjski stil ipd.). Skratka, lahko bi rekli, da je v letih državotvornosti *partikularnost* brisana, boj zanjo pa že v temeljih onemogočen: da je *v družbah v tranziciji* glavno organizacijsko ali hegemonično načelo strukturalni, ne pa procesualni pristop: da so favorizirane ideje kohezivnosti in univerzalnosti, da je *svet* vrednoten kot prostor biti, ne kot prostor spreminjanja. Z drugimi besedami pa to vsekakor pomeni, da se ustvarja novo družbeno središče, iz katerega so izločene stare-nove skupine: homoseksualci in lezbijke, ženske, revni, bolni, tujci, vsi tisti *drugačni*, ki ne delijo vsaj enega preseka nove totalitarne hegemonije, utemeljene na ozkih pravilih sodelovanja.

V družbah v tranziciji, ki so hkrati tudi družbe lingvističnih tranzitivnosti, premetov pojmovnih vsebin in oblik, je zato zelo pomembno čim pogostejše tematiziranje osnovnih definicij, ki sestavljajo koncept in kontekst demokracije. O *demokratičnih* bojih bomo govorili tam, “kjer ti boji implicirajo množstvo političnih prostorov, o *ljudskih* bojih pa, kadar nekateri diskurzi po svoji *tendenci* delijo en sam politični prostor na dve nasprotni polji. Seveda je temeljni koncept prav koncept “demokratičnega boja”, ljudski boji pa so zgolj specifične konjunktore, ki nastanejo zaradi kopičenja ekvivalentnih učinkov po demokratičnih bojih.”¹⁸

Akcijski optimizem, pa tudi možnosti novih družbenih gibanj so na *vzhodu* torej zamrle, še predno bi se lahko nove, sicer le skicirane identitetne realnosti, utrdile. V Sloveniji sicer politične, strankarske usmeritve delno nakazujejo šibke poskuse definiranja in opredeljevanja osnovnih potez mikro strukture. Tako kaže, da imajo večje možnosti pozitivnega odzivanja na pluralnost identitet stranke, ki se s političnim delovanjem na kakršenkoli način spenjajo s padcem *starega režima*, kar je morda posledica njihove izkustvene refleksije o nevzdržnih točkah sistema.¹⁹

Izhod

Vendar pa nas sklicevanje na dediščino novih družbenih gibanj in presojanje možnosti družbenega emancipiranja izključno skozi stopnje realiziranosti njih ciljev ne povedeta k jasnejšemu načrtu

boja za družbene spremembe. Tako kot je na *vzhodu* padel projekt *civilne družbe* deloma zaradi mobilizacije pozornosti v državotvorno strukturiranje, deloma pa zavoljo *tranzicijskega* moratorija nad 'dokončnim' videzom družbe tako na političnem in ekonomskem kot tudi socialnem in kulturnem področju, so *politike identitet* tudi na *zahodu* prišle do svojega aktivističnega dna.

Kulture

Identitetne politike, boji za identitete, osnovane na podlagi rase, spola, seksualnosti oziroma življenjskega stila, ki so postale glavni temelj postmarksističnega radikalnega diskurza in ki so se promovirala skozi nova družbena gibanja, niso uspele realizirati predvidenega cilja, hegemonistične artikulacije na podlagi mnogoterosti družbenega. Poudarek na identitetah je bil sprva učinkovit zaradi aktivnega prepoznavanja marginaliziranih in dekonstrukcije klasičnih paradigem reprezentacije, ob nadaljevanju pa so se pokazale pomanjkljivosti predvsem zaradi same krhkosti in spremenljivosti partikularnih kategorizacij identitet²⁰ ter zaradi vse večje razpršenosti in nepovezanosti identitetnih skupin, saj je introvertiranost, ki jo povzroči strategija gradnje identitete pri posameznikih/cah, zavrla komunikacijo in solidarnost med različnimi skupinami.

Zaradi usmerjenosti v 'a(nti)politične' politike identitet in življenjske stile je novim družbenim gibanjem umanjala širša strategija, ki bi jih pravzaprav povezala z njihovo lastno politično tradicijo: spremembo družbe kot celote. Ideja avtonomije se je namreč pokazala kot princip, ki je ločen od družbene realnosti, hkrati pa med različnimi gibanji niti ni obstala oziroma se je sčasoma izgubila vez: spomnimo se le na vzroke razhajanj med feminističnimi, lezbičnimi in gejevskimi skupinami ali tudi na *humor* znotraj same *alternativne scene* ob nastajanju ženske skupine Lilit in kasneje LL. Razširitev civilnih pravic na prostor zasebnosti oziroma politizacija osebnega sta se pokazala kot nezadostna izhoda za uspešen hegemonični projekt še posebno ob nemoči zaustaviti premik na desno; nasprotno, potrošniška populistična kultura, neokonservativistična verzija razumetja osebne svobode in civilne prostosti, je taktike sproščanja življenjskih stilov zelo hitro prenesla v svoj korpus²¹ (s čemer se je potrdila teza Laclaua in Mouffeya o inkorporaciji ideje avtonomije identitet v desne politike²²).

Gibanja, ki so zasnovana na politikah identitet, so v devetdesetih spregledala pomanjkanje ekstrovertirane političnosti, in sčasoma prevzela strategijo "direktne akcije" (npr. Queer Nation/Act Up, The Lesbian Avengers, WAC, Random Pissed Off Women idr.), s čemer se vračajo v polje antagonizmov v javni sferi. 'Coming

²⁰ Problem, ki je udaril predvsem gejevske in lezbične skupine.

²¹ Glej tekst L. Cottingham, *Biti lezbijka je tako šik..., pričujoča številka ČKZ.*

²² Do prenašanja diskurza novih družbenih gibanj v polje desničarske politike prihaja že tudi v Sloveniji; očitno je bilo ravno pred volitvami leta 1996 in po njih (s poudarjenim sklicevanjem strank konservativne usmeritve, SLS in SKD, na kandidatke oziroma s poudarjanjem izpolnjevanja ženskih volilnih kvot), še bolj pa ob konstituiranju vlade februarja 1997. Zaradi politične malomarnosti ali pač slepečega neznanja o sodobnih standardih liberalne politike so iz sestave vlade pod okriljem LDS popolnoma izpadle ženske, kar so opozicijske stranke, najmočnejše pa SKD, odlično izkoristile za prenos zavzemanja za 'žensko politiko' na svojo politično platformo. Kakšne bi lahko bile – pa čeprav samo za ženske – posledice tega, je tema, ki bi morala dobiti čimprejšnjo analizo.

²³ S. Smith, *Mistaken Identity – Or Can Identity Politics Liberate The Oppressed*, v: *International Socialism*, Spring 1994, str. 3–50.

²⁴ B. Epstein, *Rethinking Social Movement Theory*, v: *Socialist Review*, 1/1990, str. 35–66.

out' je tako (znova) povezan s širšo temo, kot le s politikami identitet, saj je pomembno razumeti, da dokler bo obstajal kapitalizem, bo 'coming out' nemogoč za mnoge geje in lezbijke, saj jih je večina prisiljena ostati konformnih zaradi služb, ker so poročeni ali drugače nezmožni prelomiti s svojo družino ali skupnostjo. Zato je možen le pri majhnem številu gejev in lezbijk.²³ Na podoben način se vprašanje o zatiranju žensk in homoseksualnosti vrača k refleksiji izvora: k glavni osnovi kapitalističnega sistema, nuklearni družini, ki je, na eni strani, izšla iz razvoja razredne družbe, po drugi pa se opira na ideologijo, ki kaže človekovo seksualnost kot heteroseksualno in monogamno.

Diskurz radikalizma bi se torej moral vračati k diskurzu klasične levice, k postavitvi razreda kot dejavnika antagonizmov v družbi, k razširitvi bojev iz srednjega razreda – katerega del je edini zmožni preživljanja ob *avtonomni identiteti* – k delavskemu in drugim družbenim slojem oziroma k razširitvi iz konstelacije osebno-političnega v čisto ekonomska vprašanja. Ali – kot piše B. Epstein²⁴ – potrebno je postaviti nelagodje v 'bele moške', ki se v zahtevah novih družbenih gibanj ne bodo prepoznali, in jih vključiti v gibanja za družbeno spremembo, z mobiliziranjem okrog tem, ki jih zadevajo, na primer, neenake delitve dobrin in moči ipd. Nista torej le ideologija in kultura glavni polji boja in v centru hegemonije niso več le nova družbena gibanja, temveč tudi polje ekonomije, produkcije in distribucije ter delavski razred: skratka, možen izhod je v amalgamu socialističnih teorij, teorij novih družbenih gibanj in postmodernizma.

Ekonomije

Homoseksualna oseba torej ni del civilno pravnega diskurza porazsvetljenske individualistične revolucije in se v njegovih možnostih tudi ne prepozna. Homoseksualna populacija se ni vzpostavila kot enotna skupina, ki bi zahtevala in skušala izbojevati *svoje* pravice, ki bi jih potemtakem morala najprej razumeti kot še neizvršene, kršene oziroma bi morala najprej uvideti prisilnost in nasilnost svojega transferja v druga področja identifikacije. Del razlogov sem omenila v pričujočem tekstu.

Onkraj sprejemanja gejevske ali lezbične identitete kot sodobne, zavestne akcije za širjenje polja družbenih in osebnih reprezentacij, pa že skozi vso zgodovino teče prebeg homoseksualcev in lezbijk v nekatera poklicna, profesionalna okrožja. Če je področje *umetnosti* – kot prostor, ki dopušča najsvobodnejši izraz – tradicionalni azil homoseksualcev in lezbijk, mu lahko dandanes dodamo področje *medicine* (predvsem zaradi virusa hiv, bolezni, povezanih z aidsem ter ob tem zdravniške, strokovne in terapevtske usposobljenosti gejev in

lezbijk) in *družboslovnih znanosti* (študije spolov, ženske študije, gejevske, lezbične in queer študije), čeprav je ob tem potrebno poudariti, da gre pri vseh omenjenih načinih kolonizacije profesionalnih okrožij za neinstitucionalno raven. Govor o homoseksualnosti je v (univerzitetnih, zdravniških, umetnostnih) institucijah sicer prisoten, a kot zasedba drugačne vrste: kot monopolizacija teme, ki se je – v ambiciji ostati aktualen, kar lahko pomeni tudi v ambiciji ostati situiran – *ne more več spregledati*. Posledica potrošniško trendovske miselnosti, ki veje iz načina postavitve gejevskih, lezbičnih ter celo aids študij v slovensko univerzo, je tudi ta, da jih – razen enega samega osamljenega primera – pokrivajo strokovnjaki ali strokovnjakinje, ki se s temo soočajo iz sekundarnih virov znanja, kar pomeni vsaj to, da se bo sčasoma izgubil tisti fond, ki ohranja teorijo odprto in analizo aktualno: izkustvo.

Kolonizacija strok se odvija počasi oziroma postane realna tedaj, ko postane tematika homoseksualnosti v določeni sferi konstitutivno pomembna, ko postane partikularno znanje gejev in lezbijk v neki sferi nepogrešljivo. Najbolj nepogrešljivo (p)ostaja seveda v sferi politike, saj bi zakonsko reševanje tem, ki se tičejo homoseksualne populacije, okrepilo njihovo zmožnost ne le *izbrati* življenjski stil, temveč ga tudi *preživeti*. Delna rešitev marginalnega položaja homoseksualne populacije s kolonizacijo strok ima zato gotovo trdnjšo osnovo od sodobnega sklicevanja na strpnost in antidiskriminatorno etiko, ki slejkoprej ostane nekonsistentno in stihijsko, tako na nivoju zavesti v družbi kot v konkretnih učinkih, ki jih ima na življenje homoseksualne populacije.

Skratka, ne pustite se zapeljati iz svojih največjih zagat v manjše ali nadomestne.

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

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 odtele pojavili v: *The Village Voice*, *Elle*, *Out* in druge.

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 prepoznavanja – 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 očrtniti 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 moškemu. 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

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 poslušala 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 prečtala 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.

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.

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 podreitev življenj žensk življenjem moških⁵. 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 organiziramo⁷. 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

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 vničar 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 privilegirani 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, podkrepjeni 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 Vodka*.

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 živel 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 živel 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. Vzpostavljane 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 lezbistva 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 lezbistva, 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 lezbistvu 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 identifikacije 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

raztelesenja 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 lezbilstvo pogosto nanaša na "seksualno preferenco", kaže na okvir seksualne aktivnosti, znotraj katerega je lezbijka najpogostejše 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 perversnostjo. V poznem 20. stoletju nas je liberalna humanistična misel depshiatrizirala 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 lezbilstva ne klasificirajo več kot psihiatrične motnje, pa psihiatrično ali terapevtsko usposabljanje še vedno predpostavlja heteroseksualnost kot "normalno" in "biološko". V amerškem popularnem tisku se občasno še vedno pojavljajo raziskovalna poročila, ki dokazujejo "biološke" osnove za lezbilstvo (čeprav so takšne raziskave najpogostejše o moških, o homoseksualnosti, ne o lezbilstvu). Čeprav so bile teorija Adrienne Rich o prisilni heteroseksualnosti in druge podobne utemeljitve političnih izvorov heteroseksualnosti relativno vplivne v angloamerškem 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 izbrana⁸. 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 moškemu, 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 pomembnejše, 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 nekdanje 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 osebni 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 naprežanjih 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 osvobodjene ženske. Najti jo je mogoče na naslovnica “ženskih” revij, v glavnih ženskih vlogah v hollywoodskih filmih in vlogah “prve dame” nešteti državni

voditelj. 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 Jesseja 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.

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 povajjamo". (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 naslovnice je donel poudarjen naslov: "Nicole je rotla televizijskega pridigarja: rešite me iz lezbičnega pekla", National Examiner, 29. november 1994.*

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 črнке 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 obćih ravneh socialnega življenja še toliko bolj "izmišljen".¹¹ Takšno kulturno zanikanje se še dlje pogloblja 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. Celotna Madonnina pajdašica, Sandra Bernhard, s katero je materialno dekletu prvič spustilo lezbični vrtnec 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 usmradi, je Bernhardova bralstvu sedaj že

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

Lezbichnokodirani 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.

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

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 zaneli 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 poslone 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. Celotni 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 ravno kar 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 socioloških 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

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 postavitve 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 fikijska 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! – nekdanja 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 lezbilstvu – nič v predlogi ne sugerira, da je romantična ali seksualna ljubezen med ženskami kjerkoli v galaksiji prepovedana – pa je Trillovski tabu povsem pripravo 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 zvrča na navade iz drugega planeta – potrjuje sodobno zemeljsko prepoved lezbičnih predanosti. Veličina narativne domišljije, ki je potrebna za ohranitev lezbilstva 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 sedanjost. 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 predstavah. Vendar pa te nelagodne, kontradiktorne zgodbe zatiranja ne smejo

biti analizirane ali "osmišljene". 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 priznanje 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 priznanjem takšne zgodovine meji lezbična pozicija v družbenem prostoru na izmišljeno, ponarejeno, lebdečo, 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 priložnost, 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 predstavljanih lezbijk in lezbištva v sodobnem kulturnem izkustvu. Takšna zarota lahko deluje skozi množstvo asimilacijskih strategij, v katerih so vse možnosti in omejitve ženskemu vedenju – vzpostavljene skozi stoletja ženskega podrejanja moškimi – 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 lezbilstvo (“gejevstvo” v Roseannini predlogi) in ob koncu epizode oznani svojo heteroseksualnost z besedami: “Moški, ne presoajte 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 lezbilstva – 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 sovпада 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-lezbilstva, 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 lezbilstvo Hemingwayeve bilo preoblikovano v striptizetstvo/prostitutcijo, 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 zvezdnitva 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 *use* smo lezbijke... ne *padam* na te štoše, 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 podobosimulaker, 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

žensk 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 afro-ameriške 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 izginila, 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 lezbilstva – seveda brez razmisleka, da bi na svetu bilo mnogo mnogo več lezbijk, če bi vse ženske, ki so jih moški posilili, izbrale lezbilstvo. Anna Freil, igralka vloge lezbijke v seriji, je obvestila vsakega novinarja, ki jo je intervjujal, da je heteroseksualka, vendar pa "ni homofobična". Javna ovržba lezbilstva 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 igra 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 soudeleženiosti 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 prisposodobami. 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.

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

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 igralkе, 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 manhattanskimi lezbičnimi bari v sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih.¹⁹

Profesionalni igralci in igralkе 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 zanj 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 lezbīštva 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 lezbīčnih 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 lezbīštva, ki je zbujalo tako radovednost kot draž. Hollywood je

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

Weissova hkrati opaža²⁰, 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 začinjanimi podobami. Podobna ekonomija zvezdnitstva 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 plavalase mucice, kot je Mariel Hemingway, ne morejo; tako kot se niso mogle že zgodnejše arhetipske pridne plavalase 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 večinomoma ženski zasedbi in zatoorej 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.

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.

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/Pathé 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 odvrtil 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. Celó 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.

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 karijerne učinko 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 gospodinjstvo temo v ospredju ali ozadju – ki pogosto vzbuja 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).

²³ Faderman, *ibid*, str. 351.

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 pravljič – *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 južnokaliifornijske 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

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.

Ceprav 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 prisposodbo bolne nepravilnosti žensko-ženske seksualne privlačnosti, opomin na to, kako je takšna energija skrajno nevarna, celo usodna, za moške.

²⁴ Andree 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 plateg kopira in nadaljuje modne kode in drže lezbičnega feminizma sedemdesetih in tudi tedaj se je pojavilo podobno križanje med lezbicnimi in nelezbicnimi 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 gozdarjev, 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 odvrčajo oči. Heteroseksualizirana ženska-ki-igra-lezbijko, na enak način kot njen televizijski in filmski simulaker, te vloge ne igra zavaljo 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, šminke, 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 podreitev 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

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* trži kot "lezbijna", 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 lezbilstva, 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 črnc 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.

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 psevdolezbilstva 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 lezbilstva cvenkapožrešne queer (ki ne obstaja), ampak zavoljo njene pripravljenosti hliniti lezbilstvo v umetnosti, v pisanju in drugod, medtem ko hkrati ohranja osebno in politično zavezo s heteroseksualnostjo. Tovrstni psevdolezbijni 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

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 vrniti 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. Eseg *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

Identitete devetdesetih

Queer – krovna identiteta devetdesetih

Če je bil ključ socialnih sprememb nekoč v rokah delavskega razreda, je danes pri tako imenovanih “*novih družbenih gibanjih*”.¹ Gre za široko paleto gibanj, katerih začetki segajo v šestdeseta in sedemdeseta leta, in ki vključujejo *feministično gibanje, gibanje za osvoboditev črnske rasne manjšine, gejevsko in lezbično gibanje, ekološko gibanje* ... Ključ strategije socialnih sprememb naj bi bila *identitetna politika*; ideja je v tem, da se lahko le na osnovi individualnih izkušenj s specifičnimi oblikami zatiranja učinkovito upreš družbeni diskriminaciji, kar pomeni, da posamezna gibanja vključujejo samo tiste, ki se soočajo s točno določeno problematiko – feministično gibanje feministke, črnsko črnce, gejevsko geje (in lezbijke, v kolikor termin *gej* označuje pripadnike homoseksualne manjšine obeh spolov). Ta gibanja težijo k čim večji avtonomiji; neodvisna so tako med seboj kot tudi od katerekoli razredne baze.

Vendar je takšna logika na nek način dokaj zgrešena; kako bi – denimo – bilo, ko bi boj proti razraščajočemu se fašizmu v Evropi potekal zgolj in samo na ravni ogroženih rasnih manjšin. Vsak boj proti kakršnemukoli zatiranju, če želi biti učinkovit in uspešen, bi moral temeljiti na izgradnji čim močnejšega gibanja, ne pa na separatističnem principu. Nova družbena gibanja bi torej morala ubrati strategijo povezovanja (lep primer poskusa takšnega povezovanja so bila *nova družbena gibanja* v Sloveniji v

¹ Tematizacijo prehajanja družbene konfliktosti iz razrednega boja v politike identite povzemam po S. Smith, 1994, str. 3–50.

² *Tematizacijo queer gibanja povzemam po S. Bravmann, 1995, str. 43–67.*

³ *Prav tam, str. 49.*

⁴ *Nadalje povzemam tematizacijo queer gibanja po S. Tratnik, 1995, str. 63–74.*

osemdesetih, ko je potekal, čeprav nikoli zares stekel, dialog med feministkami, mirovniki, geji in lezbijkami). Na ta način bi se povečala senzibilnost za probleme drugih, povečala bi se medsebojna solidarnost, posamezne problematike bi tako postale vidne na širšem polju delovanja, s tem pa bi bila možnost doseganja ciljev delovanja mnogo bolj realna, moč za doseganje nujnih socialnih sprememb mnogo bolj učinkovita.

Queer gibanje, ki je osrednja teorija, politika in akcija v devetdesetih, je dojelo idejo medsebojnega povezovanja, saj pod svojim okriljem združuje lezbijke, geje, biseksualce, transvestite, transseksualce, transgenderje, feministke, ženske, ... Loteva se spola in spolnosti v celoti, torej "skupaj" s heteroseksualnostjo kot identiteto in vedno znotraj družbenega konteksta, v katerem so podane spolne in seksualne identitete.

Queer ideja je teoretizirana različno: kot način dekonstrukcije naših lastnih diskurzov, kot način poudarjanja želja brez označevanja oziroma imenovanja, kateri spol je predmet želje, in kot način opozarjanja na razlike.² Queer misel nam pomaga preusmeriti našo pozornost na kulturološko sankcionirana določila o tem, kaj je normalno in naravno, konstruirano in trajno; skratka, direktno pokaže na tako imenovane *heteronormative*, kot jih imenuje teoretik **Michael Warner**³. Queer teoretiki so prav tako problematizirali gejevsko in lezbično identitetno kategorijo kot aspekt stabilnejših poenotenih subjektov, v svoje razmišljanje pa so vpeljali celo paletu, s stališča heteronormativov, "*deviantnih seksualnosti*".

Queer teorija presega omejena spoznanja o spolni identiteti; pod vprašaj postavi koherentnost kategorij identitete – lezbične, gejevske, biseksualne, transseksualne in tudi heteroseksualne. Na teoretični in politični ravni zastavlja vprašanje moči, vprašanje, kakšne materialne, politične in družbene spremembe bi povzročila reorganizacija identitet in kako bi to vplivalo na naše spolno življenje. Skratka, queer teorija proučuje kompleksne procese, znotraj katerih se konstituirajo seksualne meje in oblikujejo seksualne identitete, kot tudi to, kako se oblikuje politika seksualnosti.

V bistvu pomeni *queer* premik k moderni analizi konstrukcije spola in spolnosti, v političnem smislu pa proučuje družbena gibanja, pri katerih je nujni pogoj za sodelovanje identitetna pripadnost določeni skupini (homogena identiteta skupine); gibanja, ki temeljijo na politiki identitet, zanemarjajo prav tiste zapletene družbene in politične procese, znotraj katerih se (seksualne) identitete najprej proizvajajo in "podeljujejo".⁴ Queer gibanje, v nasprotju z ostalimi gibanji, združuje različne identitete in prevzema ostanke identitet, tiste, ki doslej niso bile umeščene nikamor, v nobeno gibanje, tiste, ki jih na primer lezbično in gejevsko gibanje ne opredeljuje niti implicitno (transgenderji, transseksualci, biseksualci), obenem pa zastruje konfrontacijo in

vidnost v družbi, saj se poimenuje z izrazom *queer*, ki v *straight* žargonu pomeni psovko za geje, sicer pa izraz pomeni *čuden, nenavaden, svojevrsten, čudaški, komičen, ponarejen, homoseksualen, dvomljiv, sumljiv, na slabem glasu, bolehen*. Ta način poimenovanja izraža ponos in samoparodijo.

Queer teorija izhaja iz vprašanja, kako lahko obstajata samo dva spola oziroma seksualnosti, ko pa spol in seksualnost nista naravni, temveč sta politični kategoriji; to pa pomeni, da v različnih kontekstih privzemata tudi različne pomeni, ki so vsi enako "realni". *Straighti* in *queeri* so v bistvu rezultat norm in njihovih učinkov. Tako lahko na primer govorimo o *lezbičnem spolu* (**Gayle Rubin**)⁵ kot o samostojni kategoriji, ki se pojavlja v vsaj dveh različicah, kot *butch* in *femme*, ki sta načina, identiteti in vedenjski kodi, ki se tako prepletata kot tudi razlikujeta od standardnih družbenih moških in ženskih vlog. Prav tako lahko na primer govorimo o tem, da seksualnost med lezbijko in gejem ni hetero, pač pa gejevska seksualnost (**Pat Califia**).⁶

Potreba po uniformnosti, popolni avtonomiji in avtentičnosti ni najboljši način konfrontacije s heteroseksizmom in heteronormativi, kajti takšna koherentnost identitet ne povzroča le homogenizacije na politični ravni, ampak tudi ovira kompleksno analizo družbene stvarnosti, saj sta spol in seksualnost enako izolirana drug od drugega kot od ostalih strukturiranih diskurzivnih polj: rase, razreda, kulture, ...

Queer teorija ne razrešuje le nasprotja *moško-žensko*, ampak tudi *heteroseksualno-homoseksualno*; vse identitete želi razmnožiti, omajati, razpustiti. Teoretičarka **Lena Laps**⁷ se tako sprašuje, ali je *queer* nova, "postmoderna identiteta" in krovni pojem za akcijsko navezo gejev, lezbijk, transseksualcev, transgenderjev, transvestitov, ... , vseh ras in razredov, ali pa se hoče s kritiko identitete le razmejiti od dosedanjih konceptov, da bi tako dosegla lastno poenotenje in integriteto.

Queer so opozicija vsem, ki delujejo "v ozadju"; oni so javni, politični, glasni, vidni – "*We're here! We're queer! Get used to it!*". Vztrajanje na prepoznavnosti v družbi je mnogo več kot zgolj zahteva po toleranci. Medtem ko se tako toleranca kot separatizem odmikata od politike, je pogajalska zahteva po *prepoznavanju* izrazito politična; to je zahteva po spoštovanju različnosti v družbi.

Med mnogimi lezbijkami in geji je queer gibanje vzbudilo zadržke in celo odpor. Pojavlja se vprašanje, ali na primer transseksualci, ki so spremenili spol iz moškega v ženskega, sodijo v lezbično skupnost. Tudi ambivalenca pripadnikov rasnih manjšin queer gibanju ni ravno v prid. Queer ideja je še najbolj priljubljena med mladimi, belimi, moškimi geji. Razlika je v tem, da *queeri* ne imenujejo želja, se ne skrivajo, pač pa oznanjajo različne zavesti in se osredotočajo na socialno konstrukcijo, ki

⁵ Prav tam, str. 72.

⁶ Prav tam.

⁷ Prav tam, str. 73.

ustvarja *queer* omejitve, medtem ko so geji in lezbijke nekakšne "vmesne" kategorije, ki imenujejo želje in proklamirajo določeno zavest; skratka, queer gibanje je manj osebno in bolj politično – seksualnost politizira na povsem novi način. Queer ni naravna kategorija, prej nekakšen izum; queer problematizira seksualnost, kategoriziranja, klasificiranja ... Na nek način queer misel teži k samoukinitvi: če bodo vsi *out*, se pravi, brez skrivnosti, bodo vsi *queer*. Če bodo vsi *queer*, kdo bo potemtako še sploh ostal? Drugače rečeno, bolj, kot se queer gibanje širi, manj je dejansko queer. Združevanje različnih identitet v kontekstu stigme ustvarja nove vezi med queeri samimi in s tem izgrajuje novo politično kulturo ter negativne prostore spreminja v pozitivne.

Queer gibanje v devetdesetih je pomembno vplivalo na nekatere neodvisne filmske ustvarjalce, ki so začeli temeljito raziskovati številne spolne prezentacije, ki označujejo *queer telesa*. Tako na primer črnske *butch* v filmu *B.D. Women* (1994) režiserke **Inge Blackman** ustvarjajo trenutke vizuelne vrtočlave; film nam pokaže, koliko užitka je lahko tako v navzkrižnih kot tudi v napačnih identifikacijah. Črnske *butch* se v filmu šopirijo in postavljajo s svojo maskuliniteto, kar pri njihovih nekonvencionalnih feminiziranih partnerkah zbuja neverjetno občudovanje, gledalcu pa nudi vizuelni užitek način, ko kamera ne poskuša prikazati pravega spola, pač pa vzdržuje vtis intenzivnih, močnih utelešenj. Prav pogostost utelešenj podeli subjektom realnost. Medtem ko *drag queens* (transvestiti) v filmu *Paris Is Burning* (**Jenny Livingston**, 1990) osvetlijo mehanizme avtentičnosti s parado identitet, ki pri nas vzbujajo asociacije avtentičnosti (šolarke, vojaki, ...), nekatere bolj sodobne *queer* pojave obravnavajo "resničnost" moške maskuliniteti. V filmu *Flaming Ears* (1992) lahko vidimo čudne spolne konfiguracije bizarnih zavrženih karakterjev, kar filmu daje svojevrstno originalnost. Film *Flaming Ears* gledalcu pokaže, kako lahko je narediti svet, ki je videti skrajno drugačen; to je ta način defamilizacije, ki jo je moč zaslediti v mnogih filmih, ki obravnavajo alternativne spole. V tem filmu gre za prikaz nenavadnih in melanholičnih ljubezenskih scen med dvema enigmatičnima bitjema, pri katerih postane spol samo prostor nemogočega.

S stališča *queer* identitet sodobnosti je zelo zanimiv film *Shinjuku Boys* (**Kim Longinotto** in **Jano Williams**, 1995), ki se osredotoča na fascinanten svet moške utelešenosti v tokijskem geji predelu Shinjuku. V ospredje je postavljeno dogajanje v baru **Marilyn Club**, kjer so ženske gostje konvencionalnega ženskega videza (*femme*) deležne postrežbe s strani žensk v moških oblačilih (*butch*). Le-te naj bi po besedah gostij bile "idealni moški".

Med dokumentarnimi scenami iz klubskega življenja se vrstijo intimni intervjuji s tremi glavnimi protagonisti oziroma protagonistkami: Tatsu, Gaish in Kazuki. Tatsu živi kot

transeksualec (s hormonsko terapijo postopoma spreminja ženski spol v moškega), Gaish je bolj podoben/na evropsko-ameriški kategoriji *stone butch* in skorajda herojsko sprejema svojo "dvojnost", je torej ženska in maskulina obenem, medtem ko se zdi tretji "fant", Kazuki, še najmanj "resen" pri svoji maskulini identifikaciji. Tudi njihovo intimno življenje je precej različno: Tatsu ima ljubezensko zvezo s svojo prijateljico in z njo tudi povsem neobremenjeno seksualno živi; Gaish resnega razmerja nima, pri intimnih stikih z ženskami se nikoli ne sleče in se ne pusti dotikati po intimnih delih telesa; Kazuki pa živi s transseksualnim moškim, ki želi biti ženska in ga spolno privlači moški, tako da je njuno razmerje povsem neseksualno.

Problem tega filma je, da gledalcu, ki ni seznanjen z japonsko kulturo, ne pove nič o izvorih in kontekstu *Shinjuku boy* fenomena. Tako ne zvemo nič o tem, ali je kultura takšnih klubov na Japonskem nekaj običajnega, kaj se zgodi s "fanti", ko se postarajo in ne morejo več opravljati takšnega poklica ... Zanimivo je, da se niti eden izmed treh glavnih protagonistov ne identificira z lezbijkami, čeprav se zavedajo, da so v osnovi ženske, ki seksualno, tako ali drugače, živijo z ženskami. Gaish na primer meni, da sta lezbijki dve goli ženski, ki med seboj spolno občujeta. On/a se pri seksu nikoli ne sleče, torej nima nič skupnega z lezbično identifikacijo, vendar pa tudi z moško identifikacijo ne; v bistvu je nekako izgubljen/a, ker živi v svetu, kjer ni definiranih kategorij, ki bi označevale njegove/njene želje in identitetno počutje.

Kombinacija zapletenih želja, spolov in spolnih praks v filmu neposredno opozarja na krizo identitetnih razdelitev, ki jo povzročajo preozke meje uveljavljenih kategorij, kot so: *heteroseksualec*, *homoseksualec*, *transeksualec* ... Je torej *queer* tisto poimenovanje, ki lahko v tem trenutku opredeli takšne identitete, kot je to v primeru Gaish?

Androginost – pop obraz postmodernega narcisizma?

Sodobna potrošniško naravnana kultura je destabilizirala osebne in socialne identitete, ki so zadobile nove, dvoumne oziroma nejasne pomene.⁸ Spremembe v konstrukciji spolnih identitet povzročajo različnost življenjskih stilov in zadevajo tako istospolno usmerjene posameznike kot tudi transseksualce, tiste, ki niso povsem prepričani glede svoje seksualne usmerjenosti, tiste, ki se ne želijo odločiti znotraj binarnih izbir, ...

Bocock⁹ (1993) meni, da je eden izmed paradoksov sodobnosti ta, da je videti, da se homoseksualci počutijo manj izolirane in bolj zaščitene pred zatiranjem z razvojem

⁸ Tematizacijo vpliva sprememb v konstrukciji spolnih identitet na različnost življenjskih stilov in povezavo med gejevsko subkulturo in kempovsko senzibiliteto povzemam po D. Chaney, 1996, str. 126–141.

⁹ Prav tam, str. 128.

¹⁰ Prav tam.¹¹ Prav tam, str. 129.¹² Tematizacija figure androgina je delno asociirana in povzeta po: C. Paglia, 1995, str. 111–126.

komercialne, potrošniško naravnane gejevske kulture. To napeljuje na povezavo s tako imenovano *kempovsko* senzibilnostjo. **Savage**¹⁰ (1990) pa je mnenja, da je očiten poudarek v zvezi s seksualnostjo v številnih oblikah popularne kulture na dvoumnosti in na neoviranem iskanju užitka in da je samoizražanje osredotočeno na telo. Po njegovem je bila androginitet na ekspliciten in aktiven način ključna seksualnost v sredini šestdesetih. Očitno zamegljevanje moškosti in ženskosti v drugačni, *tretji* spol, predstavlja velikanski miselni preskok v primerjavi s plahim, sramežljivim obdobjem petdesetih. Skratka, gre za to, da bi stil lahko bil izraz neke določene senzibilnosti; se pravi, da stil, vzet iz kateregakoli polja okusa, reflektira različna stališča oziroma vrednote, ki so same po sebi tako in tako del širšega družbenega konteksta. Stil je v bistvu jezik socialnih identitet, skozi katerega se kot normativni oziroma estetski zunanji videzi izražajo različne senzibilnosti.

V subkulturnih izbirah moda postane kultura, kar je skoraj mitološka uzakonitev obremenjenosti in napetosti v strukturalnem kontekstu akterjev (**Hall** in **Jefferson**, 1976)¹¹. Stili oblačenja so postali del našega zaznavnega horizonta; oni navzven označujejo meje sprejemljivosti.

Eden bistvenih aspektov, povezanih z značilnostmi mode, izraža potencial opozicijskega diskurza in se na ta način dotika subkultur in življenjskih stilov, ki izhajajo iz njih. Moda je, med drugim, poimenovanje socialnih procesov uporabe sprememb mišljenja. Osebi okusi in izbire so pogosto komforni z modo in stili, ki so povezani s posameznimi socialnimi skupinami, in lahko mimogrede zadobijo status ikon, kar odločilno vpliva na socialni in politični vrednostni sistem in na stališča pripadnikov znotraj tovrstnih skupin.

Čudoviti postmoderni svet **anti-pop-heroin**, ki mu pripada cela nova generacija glasbenic, kot na primer **Justine Frischmann** (pevka in kitaristka skupine *Elastica*), **Skin** (pevka groove-heavy-punk-rock skupine **Skunk Anansie**), **Muffin Spencer** (pevka punk-pop skupine **Brassy**), **Ani DiFranco** (predstavnica akustičnega punka), **P. J. Harvey**, **Sinead O'Connor**, ... prisega na androginitet, na podobo dekliško-fantovske seksualne persone, na psiho-fizično dualnost, ki ob temačni in melanholični estetiki izraža nekakšno brezčasovno dimenzijo, odtujenost, brezizraznost, krhkost in apatičnost, brezosebnost in čustveno negibnost, nedoumljivost in nedostopnost, pa vendarle tudi čutnost in trpljenje, zasanjano intimnost...¹² Androginitet pooseblja demonskost in pripada pretanjenemu seksualnemu simbolizmu, transseksualnemu svetu, neodvisnemu od odgovarjajočih distribucij in atribucij spolov; medtem ko predstavlja gej in delno tudi lezbični transvestizem (*butch* lezbični stil) radikalno parodijo na delitev spolnih vlog, saj s preoblačenjem namiguje na zamenjavo spola, pa

je androgin oboje, moški in ženska obenem, idejni hermafrodit oziroma dvospolno bitje, ki skuša zapolniti prazne, vmesne prostore med spoloma in preseči kulturološko vsiljeno in hormonsko definirano podobo spolov ter nevtralizirati družbene napetosti znotraj vlog in spolov. Androgin bi lahko bil podoba nekega *tretjega* človeka, osvobojenega vseh predznakov spolne določenosti. Seksualna subverzivnost androgine pojavnosti je v njenem namigovanju na homoerotičnost ali vsaj biseksualnost; donedavna strogo zamejeni prostori družbeno določenih spolnih vlog, spolov in spolnosti se na ta način širijo in prepletajo med seboj, stare, okostenele realnosti v sodobnem, postmodernem svetu izgubljajo moč in pomen.

Hedonizem zadobiva osrednji pomen v postmoderni kulturi; pravzaprav se personalizira in prehaja v psi narcizem.¹³ Revolucionarna šestdeseta predstavljajo le še prehodno obdobje, ki je resda predstavljalo močno opozicijo puritanizmu, avtoriteti..., obdobje, ki je ustoličilo erotično-pornografsko množično kulturo in psihadelično navdušenost, obdobje, ki je v duhu osvobajanja spolnih manjšin promoviralo gejevsko in lezbično gibanje. Kontrakulturo tega obdobja je zamenjal kult spontanosti in humorja, kult seksualnosti ter močna težnja po humanizaciji družbe, ki naj bi bila čim bolj fleksibilna, zasnovana na informiranosti in spodbujanju potreb; skratka, v vzponu so nove družbene vrednote, hedonistične vrednote, kot so: spoštovanje razlik, kult osebnega osvobajanja, sproščenosti, uzakonitev užitkov, priznavanje posameznikovih zahtev, spoštovanje subjektivnih različnosti in posebnosti (tudi v smislu spolne preference), osebna samorealizacija... Hedonistični in personaliziran individualizem postaja danes zakonit; obdobje revolucij, škandalov, futurističnih upov, značilnih za modernizem, je končano. Postmoderni svet je svet masovne ravnodušnosti, inovativnost je odstopila mesto recikliranju "že videnega", se pravi, ponavljanju in predelovanju zgodovine, retro-modi, obnavljanju tradicije... Postmoderna kultura je obenem pornografska in diskretna, potrošniška in ekološka, sofisticirana in spontana, spektakularna in kreativna... Kot takšna je maternica razširjanja individualizma.

Do pred nedavnim so čvrsti ideološki mehanizmi, tradicionalna in avtoritarno-moralna drža in običaji zavirali in omejevali način življenja, dušili seksualnost in hromili individualizem. Postmodernizem ruši te stare principe in vnaša moderni ideal individualne avtonomije. Danes se ustvarja subjekt, ne več z discipliniranjem, pač pa s personaliziranjem telesa.

Neofeminizem proces personalizacije pripelje do vrhunca, saj uvede do sedaj neznano figuro ženskosti, poliformno in seksualizirano, osvobojeno strogih skupinskih vlog in identitet; neofeminizem deluje na recikliranju ženskega bitja skozi njegovo

¹³ *Tematizacijo prehoda personaliziranega in hedonističnega individualizma v psi narcizem v postmodernizmu povzemam po G. Lipovetsky, 1987.*

¹⁴ *Tematizacijo kontroverzne fluidnosti identitet, ki jo v mainstream kulturi pooseblja Madonna, povzemam po S. Andermahr, 1994, str. 28–40.*

večsmerno izražanje – psihološko, seksualno, politično, ... Bolj kot se ženska osvobaja tradicionalnih vlog, bolj mačizem izgublja svojo pozicijo moči, moškost svojo identiteto. Na mesto relativno homogenih spolnih grupacij stopajo vse bolj aleatorni posamezniki, nekakšna hibridna bitja brez močne skupinske pripadnosti, ki presegajo omejitve na svoj spol.

Seksualno osvobajanje, feminizem, pornografija... težijo k istemu cilju – postavljajo ograde, ki naj bi nas zaščitile pred emocijami. To je konec sentimentalne kulture, konec je obdobja velikih hollywoodskih zvezd in sanj, konec je z uporomo beatnikov, s škandali avantgarde, konec je melodramatičnosti in pomehkužene romantike; rodila se je nova, *cool* kultura, v kateri je vsakdo zaprt v lastnem bunkerju ravnodušnosti, zaščiten pred svojimi in tujimi strastmi.

Pustinjo sodobnosti – skrajno stehniziran, elektronski, kibernetični svet napolnjuje kultura ritma; glasba postaja eden osrednjih medijev sedanjosti, saj je v tesnem soglasju z novim profilom personaliziranega posameznika, narcisoidnega, željnega, da se v trenutku "izprazni" v ritmu bodisi najnovejših hitov bodisi v ritmu raznovrstne, sofisticirane glasbe, ki na vsakem koraku spremlja naša življenja. Glasba prestavlja posameznika v neko sinkopirano atmosfero in mu omogoča stimulativno, evforično oziroma pojno derealizacijo sveta.

V svetu, ki glorificira izvirnost in posebnost, predstavljajo glasbeni protagonisti, tisti, v vrhu posameznih trendov, ikone sodobnosti, kulturne osebnosti in prave generacijske idole. Kot takšni imajo neizmeren vpliv na to, kako bo posameznik upravljal s svojim estetskim, afektivnim, fizičnim, libidnim ... kapitalom.

Madonnina psevdopojavnost oziroma njena igra z imitiranjem različnih spolnih identitet

Osrednja **pop persona**, ki je androgini videz v vsej svoji dvoumni sporočilnosti uporabila že v osemdesetih, je nedvomno **Madonna**.¹⁴ Kontroverzna, provokativna, šokantna. Žensko seksualnost prikazuje kot neke vrste radikalni transvestizem. Njen jezik je vizuelni slovar seksualnih razlik, ki ji služi za kreacijo njenega razgaljanja seksualnosti. S prisvajanjem maskuline pojavnosti tukaj, ženske poze tam, zamenjuje izbiro seksualnih objektov, kar jo naredi za *butch* in *femme* hkrati, za *gej* in *straight* obenem; spolnost prikazuje skozi performance kot šalo, povsem igrivo in neobremenjeno. **Camille Paglia** o njej pravi:

"Madonna vidi oboje – animalnost in umetnost (spolnosti). Z nenehnim menjavanjem svojega stila pooseblja večnost vrednot glede lepote in užitka. Feminizem pravi 'Nič več mask', Madonna pravi, da nismo nič drugega kot maske."

Paglia se je s svojim pogledom na feminizem ostro osredotočila na epistemološko debato med modernističnim in postmodernističnim feminističnim orisom spolnih identitet. Modernistični feminizem zagovarja integralno, avtentično žensko identiteto kot osnovo ženskega spolnega razreda, medtem ko si postmodernistični feminizem prizadeva za mnogovrstno, neavtentično in začasno pojmovanje narave spola oziroma identitete.

Madonna z mnogovrstnostjo identitet, ki jih uprizarja, v postmodernističnem smislu prikazuje spol kot fikcijo; medtem ko na en način ruši in presega spolne razlike, po drugi strani ovekoveča objektivizacijo ženske.

Že v osemdesetih je s svojim delom zapisala preseganje ne zgolj razlik med spoloma, ampak je s svojim gibanjem med seksualnim *mainstreamom* in skrajnim kulturnim robom skušala preseči tudi razlike med večinskostjo in subkulturnostjo; v njenih videih zasledimo raznolike manjšinske identitete –

afroameričane, hispanoameričane, lezbijke, geje, tiste, ki prakticirajo *S/M seks* ... Pri tem si brez sramu sposoja homoerotične subkulturne stile in imitira gejevske in lezbične podobe. Na nek način je njeno delo tudi *homage* homoerotičnim figuram, ki so pripadale hollywoodski tradiciji – **Marlene Dietrich, Greta Garbo in Louise Brooks**.

“Justify my love” je eden tistih njenih videov, ki je morda še najbolj navdahnjen z gejevsko senzibilnostjo; to je fantazija o evforični, polimorfni seksualnosti. V njem androgine, seksualno variirajoče figure mehko lebdijo skozi sceno, se medsebojno dotikajo, poljubljajo in se spet ločujejo. Z uporabo androgine dvoumnosti in nejasnosti, *drag* stila in s prikazom šikanirane spolnosti, *“Justify my love”*, zamenja rigidne spolne definicije z jasno označenimi kategorijami spolno privlačnih kodifikacij v *mainstreamovski* glasbeni kulturi.

V njenem delu lahko zasledimo številne sorodnosti z gejevsko *kempovsko* kulturo. Z nenehnim gibanjem od margine k centru zavrača popolno asimilacijo z dominantno kulturo, obenem pa se vseeno upira identifikaciji z opozicijsko politiko identitet. Madonna je artikulirala mnoge kontradiktornosti (npr. ženski užitek, spolne identitete, ...) z nenehnimi poskusi premagovanja mej med močjo in nemočjo, primernostjo in neprimernostjo, moško in žensko identiteto, *geji* in *straighti*.

Butch identiteta: lezbinizacija ženskih ikon

Skozi promocijo lezbičnih stilov in imidžev je Madonna nedvomno veliko prispevala k tako imenovani *lezbinizaciji* ženskih ikon v osemdesetih, k procesu, ki vključuje tako estetiko kot politiko telesa. Maskulinizirano žensko telo zagovarja svojo

¹⁵ Tematizacijo postmoderne umetnosti in primerjave med modernizmom in postmodernizmom povzemam po G. Lipovetsky, 1987.

seksualnost in avtonomnost, svojo fizično integriteto. V sodobnem filmu se nenadoma pojavijo *butch* figure predvsem v podobi **Linde Hamilton** (*Terminator*) in **Sigourney Weaver** (*Alien* trilogija). V teh filmih naletimo na stereotipen prikaz lezbičnih "značilnosti", kot so: mišičasta ženska telesa, seksualna neodvisnost od moških, ... Skratka, gre za poosebljanje maskuline lepote v ženski podobi, v podobi samozavestnih, močnih filmskih heroin, ki ponujajo nove, drzne, osvobajajoče in radikalne modele ženskih vlog.

V osemdesetih pa je vzporedno potekal tudi ravno obratni trend – namreč, lezbična spolna identiteta je bila erotizirana tudi z nanovo vrednoteno ženskostjo, ki je rezultirala v pojav tako imenovane *femme dyke* in *lipstick* lezbijke. Vrnitev *femme* in ponovna vključitev spolne razlike v lezbične identitete zavrača feministično ortodoksnost v zvezi s telesom in samopredstavami iz obdobja sedemdesetih, ko je šlo za odpor proti tako imenovanim olepšavam oziroma okrasjem, kot so *make-up*, visoke pete, dolgi lasje ... Za *lipstick* lezbijke oziroma *starlete* je značilen moderni urbani videz – kričeča ličila, novovalovske frizure, oprijete obleke, mini in dolga krila, veliko nakita ... *Starlete* kombinirajo klasično moško in žensko modo, koketirajo s heteroseksualnimi simboli, vendar sprevračajo njihov pomen v kontekstu lezbične subkulture; skratka, na novi način promovirajo ženskost, namenjeno ženskam.

Postmodernizem in umetnost identitet

Postmodernizem v umetnosti je drugo poimenovanje za moralno in estetsko dekadenco sodobnosti; postmoderna situacija je situacija, ko umetnost ni več nosilka revolucionarnih idej.¹⁵ Postmodernizem lahko razumemo kot kritiko obsesije inovativnosti in revolucionarnosti za vsako ceno, tako značilnih za modernizem, pa tudi kot rehabilitacijo tistega, kar je modernizem potisnil ali zanemarljivo: tradicije, lokalnega, ornamentalnega. V postmoderni umetnosti ne prednjači več novi stil, ampak integracija vseh stilov; danes prevladuje eklecticism, dekorativnost, metaforičnost, zgodovinski spomin in že omenjena heterogenost stilov. Skratka, gre za zoperstavljanje enodimenzionalnosti, prevladujoči v modernizmu, za vpeljavo hibridne povezanosti in celo nekakšno namerno shizofrenijo različnih stilov, retro stilov, ki izvirajo iz preteklosti. Vendar ne gre za preprosto nostalgijo po starem, pač pa za vpeljavo koncepta koeksistence različnih stilov in ukinjanje opozicije tradicija – moderna, ... skratka, gre za vpeljavo sproščenosti v umetniški prostor, kar je pogojeno z novimi družbenimi realnostmi, kjer vloge in identitete nezadržno izgubljajo meje in pomene.

Pri poskusu definiranja postmodernizma je potrebno upoštevati štiri hkratne dejavnike: najprej gre tu za niz historičnih momentov, od druge svetovne vojne, svetovne gospodarske recesije v sedemdesetih in osemdesetih, do krepitve konservativnih političnih režimov v Evropi in ZDA, kar se med drugim močno odraža v vrednotenju seksualnosti in pomenu družinskih vrednot, do prenehanja hladne vojne, do tako imenovane *glasnosti* na vzhodu Evrope in totalitarnosti političnih režimov v Evropi, Aziji, Južni Afriki in Latinski Ameriki, do ponovnega razmaha neonacizma in rasizma; drugi pomembni dejavnik je multinacionalna prisotnost poznega kapitalizma, ki predstavlja novo kulturološko logiko in nove oblike komunikacije v ekonomskih in kulturoloških sistemih; potem je tu gibanje v vizualni umetnosti, arhitekturi, v filmu, v popularni glasbi, v socioloških teorijah, ki gredo v smeri, ki je nasprotna klasičnemu realizmu in modernističnim ureditvam; in nenazadnje je pomembna tudi preokupacija postmodernizma z novimi oblikami osebnih težav (AIDS, brezdomstvo, zasvojenost z drogami, nasilje v družini, ...) in javnimi problemi, ki označujejo sodobnost – z vsakdanjim življenjem, torej.¹⁶

Postmodernizem ni zgolj in edino somrak avantgarde, ampak istočasno pomeni množični razmah amaterskih gledaliških skupin, celo vrsto rock in pop glasbenih skupin, pomeni strast do fotografske in video produkcije, zanimanje za ples, pisanje... Umetnost je nenadoma dostopna vsem, kar pomeni, da prihajamo v obdobje personalizirano urejene kulture.

Bistveno vprašanje v postmoderni umetnosti se glasi: *Kako križanje kulturnih identitet, ki jih pogojujejo razred, spol, rasa... opredeljujejo postmoderni moment?*¹⁷

Lahko rečemo, da je postmoderna kultura v svojih mnogih kontradiktornih oblikah maskulinistična kultura erosa, ljubezni, želja, ženskosti, mladosti in lepote; v svoje snovanje vključuje socialne teme, ki izpričujejo eksistencialne težave tako manjšinskih kultur in posameznikov kot tudi povsem marginaliziranih skupin – brezdomstvo, AIDS epidemijo, rasizem, seksizem, nasilje, alkoholizem, zasvojenost z drogami, splav, spolno zlorabo otrok, feministična vprašanja, gejevsko in lezbično identiteto, ... V masmedijih prevladuje kult mladosti, zdravja in seksualnosti; popularna kultura preteklih obdobij, predvsem v filmu (film noir) in v pop glasbi (rock iz obdobja petdesetih in šestdesetih), označuje sodobnost. Glasni, živopisani TV spoti so kombinirani z nostalgичnimi črno-belimi inserti iz starih filmov; to je čas ponavljanja zgodovine, čas retro mode. Kulturni eklekticizem je postal način življenja.

Kot vidimo, vnaša postmodernizem povsem nove kategorije, različne rasne, spolne, etnične in druge identitete, ki jih je modernizem izključil kot povsem nebstvene za sfero umetnosti;

¹⁶ Tematizacijo analize različnih vplivov na definiranje postmoderne situacije povzemam po N. K. Denzin, 1991.

¹⁷ Tematizacijo vpliva križanja kulturnih identitet, ki jih pogojujejo razred, spol, rasa ... na postmoderni moment v umetnosti povzemam po C. Reed, 1994, str. 271–293.

¹⁸ Prav tam, str. 276–282.

¹⁹ Tematizacija postmodernizma v povezavi s feministično identiteto delno povzemam po M. Roth, 1983, str. 14–41.

postmodernizem lahko tako razumemo tudi kot umetnost identitet, še več, identitete, ki izvirajo iz spola in seksualnosti, oziroma povezovanje umetniških in socialnih gibanj je nekakšen *leitmotiv* v razvoju postmodernizma.

Postmodernizem in feministična identiteta

Feministična kritika postmodernizma izhaja iz vprašanja, kako je mogoče, da anti-avtoritarna retorika postmodernizma sama postane oblika kulturne, moško naravnane avtoritete, da postane zapleten žargon, ki omogoča artistično in akademsko (spet v glavnem moško) povezovanje postmodernistične umetnosti z najbolj konvencionalnimi in prestižnimi pozicijami znotraj etabliranih institucij – umetniških galerij, muzejev in univerze.¹⁸

Eno prvih kritik postmodernizma je podala ameriška feministka **Lucy Lippard**. Vztrajala je pri trditvi, da je feministična umetnost (*performans, body art, video ...*) več kot zgolj eden izmed stilov, več kot zgolj postmodernizem, postminimalizem ... Razlika je v pripisovanju pomena širšim družbenim strukturam in njihovim vplivom na posameznikovo življenje; zanjo je to lahko edino *umetnost identitet*.

Pod močnim vplivom feminističnega gibanja, ki promovira povsem novo, neznano figuro ženskosti, poliformno in seksualizirano, osvobojeno strogih družbenih vlog, in ki vpelje koncept *osebno je politično*, se je v sedemdesetih predvsem v ZDA pričel razvijati nov izrazni medij, umetnost performansa (hibridna, multikulturna forma, ki združuje vizualno umetnost, eksperimentalno gledališče, ples, glasbo, poezijo in rituale, in ki je povezana z minimalizmom in konceptualno umetnostjo). Performans je bil idealna izrazna možnost za obravnavanje *ženskih* tem, kot so nosečnost, splav, nasilje v družini, posilstvo...

Ena najvidnejših feminističnih umetnic, **Judy Chicago** (z **Miriam Schapiro** je leta 1972 ustanovila *Womanhouse*), je s svojim delom *Dinner Party*, ki datira v leto 1974, nakazala smernice in potenciale feministične umetnosti.¹⁹

Morda najpomembnejša postmodernistična umetnica pa je **Barbara Kruger**, ki je v začetku osemdesetih objavila serijo nepodnaslovljenih del, ki so kombinacija običajnih črno-belih fotografij in provokativnih uokvirjenih besedil. Njeni teksti so zmeraj spolno določeni; v njih gre za nasprotje *jaz/me – ti/vi*, pri čemer *jaz* označuje govornico, *ti* pa se nanaša na subjekt, oziroma, *jaz/me* je glas žensk, *ti/vi* pa se nanaša na moške, ki imajo v svojih rokah vzvode moči in oblasti znotraj patriarhalno strukturirane kulture.

Feministična umetnost in postmodernizem sta bila v zgodnjih osemdesetih ločena in šele razprava protagonistov obeh smeri

konec desetletja je nekako poiskala skupne točke, ki feministične vsebine v umetnosti umeščajo v postmoderno. **Lucy Lippard** je to leta 1989 pojasnila takole: "*Bojim se sto procentnega senzualizma in sentimentalne antiintelektualnosti, kar je najslabše za esencijalizem, tako kot se bojim sto procentne akademske intelektualnosti, kar je najslabše za postmodernizem.*" Predlagala je interakcijo med postmodernističnim umetniškim svetom in tako imenovano *aktivistično umetnostjo*, ki prihaja s strani marginaliziranih skupin, ki jih označuje rasa, etnična ali razredna pripadnost, spol ali seksualnost.

²⁰ Tematizacijo povezave med postmodernistično umetnostjo, ACT-UP aktivizmom in gejevsko ter lezbično identiteto povzemam po C. Reed, 1994, str. 283–290.

Postmodernizem, ACT-UP aktivizem in gejevska identiteta

Poudarek na vizualnem je tipičen za **ACT-UP** aktivizem (skupina aktivistov, ki se bori za pravice ljudi, okuženih z AIDS-om).²⁰ Postmoderna senzibilnost je evidentno prisotna na ACT-UP plakatih, ki so, podobno kot dela **Barbare Kruger**, kombinacija besedil in podob. Besedilo znane ACT-UP grafike *I am out therefore I am* reciklira idejo Barbare Kruger *I shop therefore I am*, pri tem pa jasno pokaže na indentitetno pripadnost, saj termin *coming-out* označuje javno razkritje homoseksualne spolne identitete.

V osemdesetih je predvsem v ZDA bil AIDS tisti, natančneje rečeno, družbena indiferentnost do pojava epidemije je bila vzrok, ki je vzpodbudil geje, da gejevsko identiteto vpeljejo kot novo, pomembno vsebino v umetnosti in v širšem kulturnem prostoru. Leta 1982 so v New Yorku organizirali razstavo z naslovom *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*. Skepticizem, ki je vladal okoli tega dogodka, tudi pri samih avtorjih, katerih dela so bila razstavljena, je bil po svoje upravičen; tako so nekateri homofobični kritiki pod vplivom predsodkov do homoseksualnosti cinično, predvsem pa kratkovidno raztrgali delo svetovno znanega grafiti umetnika **Keitha Haringa** (umrlega za AIDS-om), češ da je avtor očitno sprejel svojo homoseksualno identiteto, moral pa bi tudi sprevideti, da je to pravzaprav njegova edina umetniška skrb. Pri umetnikih svetovnega formata, kot so **Robert Rauschenberg**, **Jasper Johns**, **Andy Warhol**, **David Hockney** ali **Gilbert in George** je s strani kritike zmeraj obstajala tendenca, da se zamolči njihova homoseksualna identiteta, da se prezre njen pomen in vpliv na njihovo ustvarjalnost.

AIDS kriza je ustvarila atmosfero, nabito z jezo proti družbeni brezbržnosti in proti težnjam, da se homoseksualno skupnost potisne v družbeni molk, se jo naredi čimbolj nevidno. Gejevska populacija se je zavedla, da pravzaprav nima ničesar izgubiti. S

pomočjo tega spoznanja je bistveno radikalizirala svoje zahteve in tudi svojo umetniško produkcijo. Od tu poudarek na vidnosti preko plakatov, majic, umetniških revij...

Poleg sodobnih imidžev je gejevska skupnost v svojo produkcijo vpeljala tudi gejevske figure iz preteklosti; lep primer za to je razvpita ACT-UP kampanja z naslovom *Read My Lips*, kjer so bile uporabljene dokumentarne lezbične fotografije iz broadwayskega obdobja dvajsetih let in fotografije strežnikov iz gejevskih barov iz obdobja druge svetovne vojne. Na bolj subtilen način pa sta gejevsko ikonografijo iz preteklosti v svoje delo vpeljala **Jasper Johns** in **Robert Rauschenberg**. Najbolj znano delo gejevske aktivistične umetnosti je delo **Gran Fury**-ja z naslovom *Riot*.

Za zelo uspešno potezo so se pokazali tudi kolektivni pristopi; sem sodita na primer skupini **Group Material** in **General Idea**, ki sta svoje instalacije na temo AIDS-a predstavili v galerijah in muzejih širom ZDA in Evrope; svojo izraznost sta gradili s pomočjo slikarskih tehnik iz obdobja dadaizma in pop-arta, pri čemer sta neartistični objekt umestili v umetniški kontekst, vendar tokrat z mnogo bolj razvidno didaktično namero.

Eden bistvenih pristopov *identitetnih* postmodernistov je tudi tako imenovani avtobiografski pristop. Tako na primer **Jack Pierson**, **Lyle Ashton Harris** in med njimi najbolj znani **David Wojnarowitz** v svojih slikah in instalacijah združujejo osebno izkušnjo z imaginarijem masmedijev; njihova subjektivnost je pogojena z družbeno simboliko, njihova gejevska identiteta se prepleta z njihovo rasno in razredno pripadnostjo.

Tako **Wojnarowitz** kot tudi na primer **Robert Mapplethorpe** sta bila pogosto tarči konservativnih, desno orientiranih verskih in političnih struktur, ki se nikakor ne morejo sprijazniti z gejevskimi vsebinami njunih del.

Kolektivni pristop k postmoderni umetnosti so izbrale tudi **Guerrilla Girls** s svojimi plakati, naperjenimi proti rasizmu in seksizmu, ki so jih lepile po newyorških ulicah, pozneje pa še po ostalih ameriških mestih; še boljši primer večsmernega izražanja, ki združuje psihološke, seksualne, politične in podobne konotacije, se pravi, križa feministično in seksualno identiteto, nekonstruktivno mišljenje in cenzurne kontroverznosti, ki označujejo umetnost devetdesetih, pa je skupina **Kiss&Tell** (Vancouver, Kanada), katerih instalacija z naslovom *Drawing the Line*, ki so jo razstavljale v Kanadi, ZDA in Avstraliji, prikazuje sto fotografij, ki na bolj ali manj provokativen način obravnavajo lezbično spolnost.

Queer kategorizacija, politika in umetnost identitet, personalizacija psevdoidentitet v mainstream kulturi, androgini šik, skratka, fluidnost identitet so ključni identitetni označevalci in seksualne primernosti v devetdesetih. Queer v bistvu pomeni

dvoje: je *antikategorija* in *koalicija* obenem. Vendar, ali lahko *queer* pojmovanje res zadovolji toliko različnih kultur in identitet, ki večplastno označujejo kontinuum lezbijk, gejev, biseksualcev, transseksualcev, transgenderjev...? Res, da pod oznako *queer* spremenljivost nadomesti rigidnost, vendar je tudi res, da so homoseksualec, queer, lezbijka, gej, ... , da so vsi ti izrazi zgolj aproksimacije realnosti; vsak kvečjemu podaja različne, včasih nezdružljive vsebine. Proces odkrivanja razlik med različnimi je pogosto boleč, to pa otežuje združevanje. Queer ni rešitev za vse čase; funkcionira v tem času in tem prostoru. Queer ne spreminja, pač pa na novo postavlja, odpira in zapira istočasno.

Kaj pa diskretni šarm androgine persone devetdesetih? Kaj bistvenega lahko imidž brezspolnega bitja spremeni v mišljenjskih vzorcih večine? In, kako daleč pravzaprav seže? Preko satelitskih TV postaj v podobi pop zvezdnikov sodobnosti verjetno daleč, vendar je njegov pomen vprašljiv, saj je androgina pojavnost v bistvu del pop kulture, je predvsem šik, je del retro mode, tako značilne za sedanji čas, s tem pa tudi precej nejasna in neartikulirana. Na simbolni ravni sicer po eni strani sprevrača seksualne vloge, po drugi strani pa gre v primeru **Madonne**, **Skin** in njim podobnih predvsem za posel, za komercializacijo podob, ki bi v drugačnih kontekstih morda učinkovale in učinkujejo drugače; gre torej za očitno koketiranje z idejo "biti posebna, biti drugačna, biti povsem svoja", kar prinaša vpadljivost in dopadljivost, vendar se, žal, dotika bolj forme (mode) kot neke dejanske vsebine, ki bi deklarativno postavljala zahteve po spremembah.

Madonna se sicer resda poigrava tako z androgini videzom kot z namigovanjem na perverzno spolnost, s spolnim fetišizmom, sado-mazohizmom, s propagiranjem promiskuitete, z biseksualnostjo; v svojih videih si brezkompromisno prisvoja, pravzaprav krade lezbične stile (*butch*, *femme*), ki delujejo kot ceneni kič in sladkobni šik brez kakršnekoli povezave z realnostjo – tisto pravo realnostjo, ki je tam zunaj, skrita na margini, v resničnem lezbičnem getu, kjer so takšne identitete prekleto zaresne, čisto zares zapostavljene in odrinjene, povsem *outsiderske*, in kot take nimajo niti najmanjše povezave z dopadljivo lahkotnostjo in poenostavitvami *mainstream* predstav. Madonna sicer ruši določene tabuje v zvezi s homoseksualnostjo, vendar gradi tudi nove napačne poglede, saj lezbijke in geje umešča v frivolni kontekst spektaklov, iz homoseksualcev ustvarja nekakšne gladiatorje v areni *show*-businessa, osme potnike v *mainstream* kulturi, skratka, frike, čudake in prikazni, za katere se zdi, da je njihovo življenje prepovedana igra prepovedanih strasti, s tem pa zamegljuje diskriminacijski kontekst, znotraj katerega poteka dejanska gejevska in lezbična eksistenca.

Vendar, če je bil androgin konec prejšnjega in na začetku tega stoletja seksualna persona dekadence, ki je poosebljala estetiko

znotraj umetnosti, bi v sodobnem svetu lahko funkcioniral kot model seksualne persone na novo pojmovane ideje osvobajanja, čeprav ne gre povsem zanikati njegovih še zmeraj dekadentnih in estetskih prvin, ki jih prinaša s seboj; spekulativno rečeno, androgin je eden manifestnih pop obrazov sodobnosti oziroma postmodernega narcisizma, saj izpolnjuje bistveni postulat, ki je zanj značilen: čisti individualizem, razbremenjen še zadnjih družbenih in moralnih vrednot.

LITERATURA:

- ANDERMAHR, S. (1994): "A queer love affair? Madonna and lesbian and gay culture", v: HAMER & BUDGE (ur.): **The good, the bad and the gorgeous – popular culture's romance with lesbianism**, Pandora, San Francisco.
- BRAVMANN, S. (1995): "Queer historical subject", **Socialist Review**, št. 1.
- CHANEY, D. (1996): "Chaney: Sensibilities", v: CHANEY D.: **Lifestyles**, Routledge, London – New York.
- DENZIN, N. K. (1991): **Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema**, Sage, London – Newbury Park – New Delhi.
- LIPOVETSKY, G. (1987): **Doba praznine – ogledi o savremenom individualizmu**, Anthropolos, Novi Sad.
- PAGLIA, C. (1995): "Demonični apolon – dekadentna umetnost", **Časopis za kritiko znanosti**, št. 177, Ljubljana.
- REED, C. (1994): "Postmodernism and the Art of Identity", v: STANGOS, N. (ur.): **Concepts of Modern Art – From Fauvism to Postmodernism**, Thames and Hudson, London.
- ROTH, M. (1983): **The Amazing Decade – Women and Performance Art in America 1970–1980**, Astro Artz, Los Angeles.
- SMITH, S. (1994): "Mistaken identity – or can identity politics liberate the oppressed?", **International Socialism**, Spring 1994.
- TRATNIK, S. (1995): "Queer: teorija in politika spolnega izobčenstva", **Časopis za kritiko znanosti**, št. 177, Ljubljana.

Lezbijke študirajo kulturo*

Študij lezbične kulture

Umetnost je glavno bojišče v boju za samo-opredelitev – za gejevske ljudi celo bolj kot za druge –, ker je naša posebnost v primerjavi z drugimi subkulturnimi skupinami ta, da se nismo rodili v našo lastno kulturo.

(Saslow, 1978)

Umetnost, ki jo delajo heteroseksualci za heteroseksualce, le malo upošteva homoseksualne poglede, zato je z lezbične perspektive lahko zelo drugačna.

(Richards, 1990)

Lezbično gledanje / poslušanje / govorjenje

Kakor na drugih področjih lezbičnih študij gre tudi v lezbičnih kulturnih študijah za dvojno žarišče: razvijanje tega, kar bi lahko razumeli kot akademski pogled kulturnih študij na “lezbijke” in hkrati “lezbični” pogled na “kulturo” ter same “kulturne študije”. Prvi imperativ zahteva identifikacijo in kritiko lokacije “lezbijke” v dejavnostih tekstualne proizvodnje. Drugi imperativ predpostavlja vpletanje lezbičnosti “lezbične” kulture ter procesov in proizvodov,

* Tamsin Wiltom: *Lesbian Studies: Setting an Agenda*, Routledge, London 1995.

ki ustvarjajo to kulturo. Dovolj je reči, da projekta nista ne ločena ne vzajemno izključujoča se.

Nemogoče je orisati "lezbične kulturne študije" v enem samem poglavju. Pričujoče poglavje se strnjeno dotika vizualnih umetnosti (slikarstvo, fotografija, kiparstvo, risanje itn.) in časovno določenih medijev (film, televizija, video, glasba, gledališče, ples itn.). Nisem pa zadovoljna, ker se nisem mogla natančneje lotiti gledališča, umetnosti performansa, plesa in radijskega medija. Čeprav je nekaj snovi s teh področij na voljo (Goodman, 1993; Griffin, 1993; Hamer and Budge, 1994), imamo pri drugih v najboljšem primeru le fragmentarne prispevke. Lezbična perspektiva plesa je, na primer, v povojih.

Lezbična kulturna produkcija zajema tako "visoke" kot "popularne" oblike in njene vrednote se nujno (še manj pa običajno) ne pokrivajo s tistimi, ki jih zastopa tradicionalna akademska kritika. Zato in zaradi deviantnega branja nelezbičnih tekstov je lezbična kultura v nekem smislu paradigmatško postmoderna. To je zanimivo ne le za študij "lezbične kulture" – ki pomeni ohlapno in amorfno domovino imaginarnega za lezbične ženske, ki jo konstruirajo skupni (in sporni) znaki in teksti – temveč je zanimivo tudi za študij same kulture in njenega odnosa do hegemonije, skupinske/osebne identitete in hierarhije resnic. Kakor pri lezbičnih literarnih študijah in njihovem problematiziranju "kanona" je tudi tukaj parcialna in politična narava mainstream kritike soočena z nizom praks, ki se združujejo okoli povsem drugačnega niza vrednot.

Čopič v lezbični roki: Slikarstvo

V slikarstvu mora vsaka lezbična kritika začeti pri feminističnem delu na tem področju. Feministke so trdile, da je "pogled" zahodne umetnosti moški; da ta pogled in prakse, ki jih vpeljuje, predalčkajo in fetišizirajo ženske (Mulvey, 1972) in da seksistične institucionalne prakse – skupaj z moško prevlado v umetniških šolah in finančno podporo temam, ki zanikajo obstoj žensk – zatirajo žensko umetnost. Feministična kritika locira odnose spolov v "razmerje med uveljavljanjem /markmaking/ in družbeno konstrukcijo ženskosti" (Chadwick, 1990, str. 350). Skupina Guerrilla Girls iz Združenih držav je od poznih 80-ih naprej izvajala plakatno kampanjo, s katero je protestirala proti seksizmu in rasizmu v svetu komercialne umetnosti. Njihovo taktiko je prevzela podobna skupina v Veliki Britaniji, Fanny Adam; delno jo je finančno podprl Sklad sveta za umetnost. Tovrstne kampanje, ki v pravem postmodernem parodičnem slogu tvegajo prehod od radikalne politične izjave k radikalnemu šiku, v resnici prispevajo k uveljavljanju teh spolov v ustaljenih razmerah v umetnosti.

Vendar pa je v vsej tej industrializaciji lezbična perspektiva le malo navzoča; in feministični komentarji resnično tvegajo, da bodo ravno zaradi svoje izhodiščne kritike spolov potrdili heteroseksualnost. Tako

pomembne feministične teoretičarke in zgodovinarke vizualnih umetnosti, kot so Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick ali Laura Mulvey, v svojih analizah ne dajejo prostora za lezbični pogled.

Lezbijka je v feministični umetnostni kritiki – kakor tudi povsod drugod – fantazmatsko navzoča-kot-odsotna. Na primer, prispevek Pollockove "Filmanje v sedemdesetih: spolnost in reprezentacija" govori o heteroseksualnosti in reprezentaciji. Pollockova na nekem mestu razpravlja o tekstu "Odprto bojišče in parcialne linije" Yves Lomax oziroma o "protestu zaradi binarnih opozicij, ki podpira heteroseksualno ureditev spolne razlike" (Pollock, 1988, str. 175). To je gotovo zelo pomembno za Pollockovo, ki raziskuje feministične poskuse subverzije umeščanja žensk v umetnosti kot že-zmeraj-objektov moškega (erotičnega/posesivnega) pogleda. Vendar se zdi, da esej brez prišitja drsi skoz implikacije lezbičnega pogleda (želje) ali lezbične zavrnitve moškega pogleda, in tako potrjuje to, kar Pollockova želi postaviti pod vprašaj.

Feministična kritika se lahko skrajno trdovratno upira priznanju o obstoju lezbijk. Joanne Issack v referenci na Mary Kelly in njeno razvpito transformacijo freudovske teorije v umetnost v "Post Partum Document (PPD)" in v njenem zadnjem prispevku "Interim" pravi takole:

Če je mati, ki pozna seksualno ugodje, subjekt v tekstu PPD Mary Kelly, najmočnejše zatirana "ženska" figura v zahodni kulturi, potem ji je zelo blizu ženska srednjih let. Po Lacanu domneva o podobi vzbuja željo, srednja starost označuje položaj izgube te domnevne podobe, ko ženska ni objekt moške želje, ko je zunaj hkratnosti s svojim videzom in je odtujena od svoje podobe.

(Issack, 1985, str. 5)

Mogoče res drži, da je heteroseksualna ženska, ki ni "objekt moške želje", tudi "zunaj hkratnosti s svojim videzom", toda le kako bi to lahko držalo za lezbično žensko? Podobno se zgubita tako lezbična specifika kot specifika zatiranja žensk v heteroseksualnosti, v kateri sta ne-tukaj. Molk Issackove omogoča, da se lezbijka pridruži seksualni materi kot "najbolj resno zatiranemu 'ženskemu' liku v zahodni kulturi", medtem ko ne umetnik ne kritik ne moreta upoštevati družbenega nadzora lezbijke, katere neprimernost za materinstvo je locirana ravno v seksualizaciji njene lezbičnosti.

Največji neprepoznani problem mainstream feministične teorije umetnosti je ta, da se opira na absolutno predpostavko o heterobinarni dinamiki. Linda Nochlin, ki se strinja z Lauro Mulvey, piše:

Gledalka ima na voljo dve možnosti: ali zavzame moško mesto ali pa sprejme položaj moško ustvarjene zapeljive pasivnosti in nevprašljivega mazohističnega ugodja – pomanjkanja moči ničte stopnje.

(Nochlin, 1989, str. 30)

V našem primeru ta izbira zavrača možnost lezbičnega pogleda in s tem zavračanjem potrjuje in reproducira heteroseksualno dinamiko, ki jo Mulveyeva in Nochlinova hočeta razveljaviti. Pravzaprav priznavanje queer navzočnosti destabilizira feministično konstrukcijo zahodne umetnosti kot heteroseksualne igre moči. Težko bi bilo prepričevati, da obstaja področje človekove dejavnosti, na katerem bi bila queer navzočnost bolj izražena – ali je kdaj obstajal gejevski Michelangelo? Dejstvo, da za vsakega heteroseksualnega Renoirja, ki s tičem vneta slika (ženske), obstajajo Michelangelo, Leonardo, Botticelli, Caravaggio ali Hockney, bi moralo motiti heteroseksualne/heteroseksistične predpostavke straight feministične kritike in bi moralo peljati k bolj specifičnim vprašanjem – vprašanje, kot je, zakaj se moška golota tako širom šteje v kategorijo “homorotike”, medtem ko opazovanje ženske golote v tej luči nikoli nikomur ne pade na pamet: gotovo to že samo po sebi konstituira pomemben del nevidenega vpogleda v androcentričnost umetnostnokritičnega aparata?

Nikomur ne pride na misel, da Botticellijevo Rojstvo Venere ali (celo) Courbetov psevdo-lezbični mehki pornič “Spanje” hote zbujata lezbično željo. Vendar če postavimo v ospredje temo gledalstva, lahko raziščemo nepokorno lezbično uporabo predpostavljeno heteroseksualnih pomenov. Menim, da je dejstvo, da se to ni razvilo do kakšne opazne stopnje, feministični kritiki/teoriji umetnosti otežilo korak naprej. Zavzemanje “moškega mesta” ni isto kot zavzemanje lezbične pozicije, in za feminizem obstajajo pomembne teme v raziskovanju te razlike – razlike, v kateri je morda locirana specifična moške moči.

Brisanje lezbičnosti v feministični kritiki umetnosti v nekaterih primerih pelje k veselim nedolžnim branjem. Leta 1974 je uveljavljena umetnica Linda Beglis v Artforumu objavila fotografijo sebe, kako se gola, naoljena in s kul sončnimi očali poigrava z dildom, večjim-od-življenja.¹ Vendar nihče ni opazil lezbičnega potenciala te podobe – niti sama avtorica: “Benglisova je hotela prikazati ‘neskončen posmeh pinup dekletom in mačistom’ (in podoba dilda je bizarna zmes obojega)” (Tickner, 1987, str. 248). Težko dojemam okostenel heteroseksizem, ki zavrača sleherni namig na lezbično možnost v podobi gole ženske, ki uporablja dildo. Ali gre za primer obsedenega vnovičnega zatiranja vrnitve zatiranega? Poleg tega mislim, da je to vzrok za pomislek, da heteroseksualna ženska lahko uporabi dildo za “posmeh pinup dekletom in mačotom”, pri čemer njeno akcijo podpirajo feministične komentatorke, medtem ko se lezbična raba dildov obsoja kot pokorno in reakcionarno posnemanje moške moči (Jeffreys, 1990; Loulan, 1987).

¹ Priznavam, da je to moja domneva ... toda predmet, o katerem teče beseda, je precej daljši od 12-ih inčev, to pa presega vse, kar sem doslej imela veselje pripisati lezbičnemu pogledu, celo v gejevskih porničih.

Nekoč so obstajale in še naprej obstajajo uspešne lezbične slikarke. Feministke so bile nagnjene k marginaliziranju pomena njihove navzočnosti, k nenavadni motnji, ko je ena od njihovih osrednjih (čeprav neprepoznanih) tem postala omejitev, ki jih je heteroseksualnost postavljala ženski ustvarjalni produktivnosti (Greer, 1979). Višek pomeni neki primer feministične obravnave Rose Bonheur (glej str. 55–56). Germaine Greer noče podeliti nedvomnega lezbičnega statusa zvezi Lise Bonheur in Natalie Micas: "Ne oziraje se na to, koliko seksa je bilo v njuni zvezi, te zveze ni oplemenitila ljubezen" (Greer, 1979, str. 59). Greerova ravno tako ne more prepoznati mogočega lezbištva Bonheurjeve drugače kot "strah pred plenilskimi dejanji heteroseksualnih moških" (ibid., str. 57), in vsa presrečna razvrednoti Micasovo kot "v več ozirih nekako smešno osebnost, še zlasti zaradi teženj po medicinskem in veterinarskem znanju" – to zatiranje nekako neprijetno odmeva kot tipično razvrednotenje žensk od moških piscev. Vendar je to razmišljanje precej boljše kot prispevek Nochlinove o Bonheurjevi, ki se osredotoča le na "spopad med tradicionalnim zgodovinskim slikanjem ... in žanrskim slikanjem" in na ekonomske pogoje umetnostne industrije v 19. stoletju. "Uspeh Rose Bonheur," piše Nochlinova, "zelo potrjuje vlogo institucij in institucionalne spremembe kot nujnega, če že ne zadostnega vzroka za preboj v umetnosti" (Nochlin, 1989, str. 170). Čeprav ta izjava pomeni del novega materialističnega pristopa k umetnostni kritiki, ki je umetnost umestila prej v produkcijske sisteme kot pa v posamezne genije, pa ji ne uspeva prepoznati institucionalnih vplivov heteroseksualnosti.² Nekatero teoretičarke, na primer Fadermanova (1991), izpostavljajo ekonomske spremembe, ki so sledile industrijski revoluciji, kot nujne in katalitične za sodobne lezbične identitete in življenjske sloge. Gotovo je izjemno pomembno, da feministična teorija in zgodovina umetnosti raziskujeta te križajoče se tokove ekonomije in seksualnosti, ne pa da jih zanikata.

Lezbični poskus ovrednotenja lezbičnosti v zahodni umetnosti, ali celo poskus narediti seznam znanih lezbičnih umetnic, se mora spoprijeti s feministično umetnostnokritičsko prakso, ki je globlje heteroseksistična od same umetnosti, ki jo hoče kritizirati, ter z lezbičnimi in gejevskimi študijami, ki kažejo malo zanimanja za lezbijke, saj v njih neogibno prevladujejo moški. V takih časih pomeni rešitev lezbični miks v obliki lezbičnoafirmativnih zabavnih publikacij, kot so Lezbični sezname (1990) Dell Richardsove. Tovrstne

² Nochlinova pozneje v tekstu prepričuje, da je skupno življenje z "razumevajočo" prijateljico, ki "ni zahtevala enake žrtve zaradi izjemne predanosti poklicu, kakor bi to nalagala poroka", koristilo Bonheurjevi, saj je lahko nemoteno sledila svoji umetnosti. Vendar pa Nochlinova to razume kot strategijo kontracepcije: "Prednosti takega dogovora za ženske, ki so se želele izogniti motnji otrok v časih, ko kontracepcija še ni bila zanesljiva, so očitne" (Nochlin, 1989, str. 173). Res preprosto. Ne vem, zakaj se ni nihče že prej spomnil tega – zdaj imamo učinkovito kontracepcijo in ni več potrebe, da bi bile lezbijke.

knjige, čeprav pisane v lahkotnem tonu in brez akademskih pretenzij, se ponujajo kot uporabno izhodišče za lezbične študentke. Ob seznamu "12-ih poljubov in počasnih plesov na filmskem platnu" lahko najdemo tudi "9 lezbičnih umetnic" in "6 lezbičnih fotografij preteklosti". Če akademske knjige ne navajajo "lezbičk" v svojih indeksih, postane pomembnost takšnih skupnostno-afirmativnih publikacij velikanska!

Če začnemo s to tanko nitjo v rokah, lahko stopimo v labirint zanikanja in brisanja ter postavimo Anno Klumpke, Mary Edmonio Lewis, Harriet Hosmer, Marie Laurencin in Romaine Brooks pod luč dneva (čeprav bi Gluckova ostala pokopana). Ostane pa nam še veliko dela na področju življenja in ustvarjanja teh žensk ter pomena njihove seksualnosti.

Lezbijke v umetnosti: Kaj mislimo s tem?

Raziskave nas čakajo tudi na področju pomena (pomenov) "lezbičke" v ustvarjalnosti slikark, kot sta Frida Kahlo ali Tamara de Lempicka. Težko bi našli ženski, ki bi se medsebojno bolj razlikovali. Kahlo je bila predana mehiški revoluciji in Trotsky je bil nekoč njen ljubimec. Lempicka je bila baronica, ubežnica ruske revolucije in dekadentna znanka pariških in newyorških družabnih krogov. Bili sta očitno biseksualni, toda nagnjenje do žensk ima v njunem delu zelo različen pomen.

Za Lempicko, slikarko art decoja, ki se je spogledovala s kubizmom in nadrealizmom, je lezbična ljubezen postala integralen del dekadentne poltenosti (tako v življenju kot v umetnosti), zaradi katere je dobila vzdevek "perverzna Ingres" (Neret, 1992 in Phillips, 1987). "Lezbičnost" de Lempicke ima veliko skupnega z "lezbičnostjo" Baudelaira, Louys ali Renee Vivien – zgubljena bitja, ki jih muči nenasitna sla, podočnjaki zaradi pomanjkanja spanja in pretirano vdajanje spolnosti – in sama je naslikala veliko takih bitij.

Kahlova je zvečine slikala avtoportrete. V njenem oeuvre (na primer, v "Kaj sem videla v vodi" /1938/ in "Dve goli ženski v gozdu" /1939/) najdemo le malo lezbičnih podob. Veliko njenih del se ukvarja s telesno bolečino (bila je hendikepirana od 18. leta zaradi prometne nezgode s tramvajem) in s čustveno bolečino zaradi nezvestobe moža, stenskega slikarja Diega Rivere. Vsekakor pa je imela strastna razmerja z ženskami (Poniatowska in Stellweg, 1992), in med podobami, s katerimi se je spoprijemala v slikarstvu in življenju, je bila tudi njena "butch" stran. Pogosto se je fotografirala v moških oblekah. Znana slika "Avtoportret z ostrženimi lasmi" jo prikazuje v moški obleki, obkroženo s šopi las po striženju. Spodaj je naslikano besedilo zabavne pesmi: "Mira que si te fue por il pelo, Ahora que estas pelon, ya no te quiero" ("Ljubil sem te zaradi tvojih las; zdaj, ko si se ostrigla, te ne ljubim več"). Laura Mulvey in Peter

Wollen sta za razlago slike uporabila freudovsko interpretacijo. Menita, da ta prizor za Kahlovo pomeni "prehod od notranje bolečine zaradi ljubezni do Diega k rani, ki jo je na ženskem telesu pustila kastracija" (Mulvey, 1989, str. 91).

Lezbična opazovalka bi mogoče opazila, da ji bolečin ni povzročala Diegova ljubezen, marveč njegovo izdajstvo,³ in da ta slika na zelo zanimiv način sledi dvema lezbičnima podobama, ki so ju našli na slikah iz let 1938 in 1939. Ne samo to. Frida je na tem avtoportretu okorno postavljena na platno, pokončna na trdem stolu, gledalca pa gleda tako, da je bolj podobno neopravičujočemu kljubovanju kot pa obžalovanju. To je vidno nasprotje z mnogimi drugimi avtoportreti, ki prikazujejo Kahlovo kot otroka, kot ranjeno srno, objokano in zlomljeno žrtev ali kot drobno ženo povečanega Diega. Ker je Frida razvila tako neposreden in bogat besednjak, s katerim je izražala bolečino in ranljivost, mislim, da lahko verjamemo njeni prezentaciji moči in trdnosti v "Avtoportretu z ostriženimi lasmi". To ni ženska, ki bi žalovala zaradi manjkajočega penisa, ampak močna ženska, ki konstruira samozaupanje na temelju zavračanja ženskosti.

Dve tako različni slikarki omogočata dva tako različna sklopa pomenov za "lezbičnost". Ostaja še veliko snovi za preučevanje Lempicke in Kahlove (in mnogih drugih): njun relativni položaj glede na politične spopade, ki so ju obdajali; njun "lezbični" položaj v odnosu do istih spopadov; njun odziv na "lezbičnost" tistih časov in prostorov; pomen, ki ga imajo njune "lezbične" podobe za današnjo lezbično gledalko in pomembnost njunih lezbičnih razmerij. S takim raziskovanjem se za naše razumevanje kompleksnih razmerij med spolnostjo, seksualno identiteto, politiko, zgodovinskim obdobjem, razredno pripadnostjo, kulturo/etnijo, spolom in umetnostjo začenja razvijati ožje žarišče in oprijemljivejše izhodišče. Če zavračamo ustvarjanje lezbičnih pomenov, smo omejeni na parcialne in politično statične prijeme – in Kahlovo bomo vedno opazovali v senci njenega moža Riverre in ne bomo mogli dojemati zavestne perversnosti de Lempicke.

Oh, žive so, žive! Živeče lezbične umetnice

Če pa se hočemo osredotočiti na lezbijke v postmodernej kulturi in na lezbičnost, ki jo konstruirajo lezbijke za lezbijke, se moramo lotiti ustvarjalnosti danes živečih lezbičnih umetnic. Poznamo majhno število odkritih lezbičnih umetnic in njihova podoba v javnosti je

³ Če kot izvor bolečine raje identificiramo moško obnašanje kot pa ljubezen ženske do njega, to morda ni videti kot specifično lezbični vpogled, vendar se je že nešteto knjig ukvarjalo z "ženskami, ki preveč ljubijo", hkrati z drugimi feminističnimi analizami v psihoanalitski paradigmi (na primer, Orbach in Eichenbaum, 1983). To kaže na vse večjo tendenco k patologizaciji ljubezni žensk do moških v kontekstu heteroseksualnosti.

bistveno drugačna od podobe gejevskih umetnikov. Ne obstajata lezbična slikarka Hockney ali fotografinja Mapplethorpe. Marginalizacija seksualnih manjšin, okoli katere se strukturira queer politika, je očitno nezadostno pojasnilo za te razmere. Podobno je tudi s feministično perspektivo, ki ji med navajanjem materialnih posledic vsiljene heteroseksualnosti kot primarnega vzroka za nemožnost obstoja velikih umetnic (Greer, 1979 in Nochlin, 1989) ne uspe tega vzroka prav poimenovati in ji ne uspe teoretizirati zatiranja lezbijk v feministični umetnostni zgodovini.

Lezbične umetnice se ne spoprijemajo le z materialnimi ovirami, ki so skupne večini žensk, temveč delujejo še pod dodatnim bremenom zatiranja lezbijk. Sodobna angleška lezbična slikarka Rachel Field jasno analizira prepletenost spola in seksualnosti v svetu umetnosti: "V kulturni zgodovini je bila moška homoerotika sublimirana, saj je utrjevala falokracijo. Zaradi prevlade in kontrole moškosti je vtkana v mainstream kulturo, medtem ko lezbijke ostajajo anonimne" (Field, 1990). Ravno tako jasno govori o neuspehu feminizma, da bi vključil lezbično perspektivo, in o soodgovornosti feministk pri zatiranju lezbijk:

Feministično umetnost 70-ih in zgodnjih 80-ih let so monopolizirale heteroseksualne ženske ... Heteroseksualne ženske so uporabljale umetnost kot blažilo za moški ego – navidezno so ga napadale, vendar so se vedno prikazovale v razmerjih z moškimi in nikoli niso zavračale heteroseksualnih privilegijev. Heteroseksualne umetnice so se ustrašile "agresivne in plenilske" lezbijke, podobno kot je Žensko osvobodilno gibanje izločilo lezbijke v zgodnjih 70-ih.

(Field, 1990, str. 115)

Slikanje lezbičnosti je odgovor Fieldove na zatiranje, ki ga kot lezbijka doživlja v vsakdanjem življenju, in na nezadostnost feministične umetnosti. Njena umetnost je barvita, duhovita, figurativna in, "kolikor to umetnost sploh more, dostopno promovira to, kar je za mnoge nedojemljivo sporočilo" (ibid., str. 118). Naslovi slik so intrinzični del celote: "Ilegalno na ulici", lirična slika, na kateri ena ženska daje cvetlico drugi, prikazuje ženski v zamrznjenem prizoru, tik pred poljubom. Ta slika za lezbično gledalko močno kodira razmere doživljanja najglobljih čustev pod nadzorom, brezštevilne poljube, objeme in druge vsakdanje geste ljubezni, ki se zanikajo vse življenje, zamrzovanje lezbične intimne v ureditvi vsiljene heteroseksualnosti. Heteroseksualne gledalke, kot ugotavlja Fieldova, pogosto zavračajo ali ne vidijo njenih slik: "Slike Rachel Fieldove zame ne artikulirajo zares, kako naj bi se počutila lezbijka" in "njeni liki so skorajda brez spolnih znakov" – to sta dve oceni avtoric iz zbranih recenzij v *Women Artists Slide Library Journal* (Pearson, 1989; Morris, 1988 in Field, 1990, str. 119). Fieldova poudarja, da "recenzentki v prispevkih jasno iz-

pričujeta heteroseksualno nagnjenje in torej tudi njuno nesorodnost s spolnostjo, ki jo portretiram” (ibid., str. 119).

Feministična umetnostna teorija in kritika odkrito nasprotujeta lezbijkam in lezbičnosti, medtem ko moški tok (vključno z gejevskim) v kontinuirani marginalizaciji ženske umetnosti v celoti le redko “upoštevata odkrite lezbijke”. Kot odgovor na take razmere so se začele oblikovati skupine, kot je Mreža lezbičnih umetnic⁴, in vzbudile upanje, da bodo tovrstne skupinske iniciative omogočile razvoj močnejšega sklopa lezbične ustvarjalnosti ter lezbične kritike in recenzentstva.

Risanje črt – strip kot subverzivna dejavnost

Večina živčnih lezbičnih umetnic riše stripe; mislim, da to ni naključje. Risanje stripov je tehnično manj zahtevno delo, za katero niso potrebni velik studio, draga platna, barve ali okvirji, finančna podpora ali znani sponzorji in vstop v magični krog galerijskih in drugih razstavnih prostorov.⁵ To je tudi umetniška oblika s kratko življenjsko dobo, idealna za politične in družbeno angažirane komentarje in pomeni – v današnjem času visoke tehnike – poceni razmnoževanje in založniško dejavnost, ne zahteva veliko denarja in je lahko dostopna. Poleg tega je humor lahko ostro politično sredstvo in hkrati družbeno lepilo za zaznamovane skupnosti – primer je judovski humor. Obstaja veliko lezbičnih risark stripa, ki redno rišejo za lezbične in gejevske revije ali časopise; objavljajo v ženskih stripih ali preprostih biltenih, kot je Shocking Pink in njegov naslednik Bad Attitude; tiskajo razglednice, voščilnice, koledarje in zabavljive podstavke za kozarce.

Nikakor ne pretiravamo, če poudarjamo pomembnost navidežno obrabljenih artefaktov, kot so koledarji in razglednice, v sovražnem svetu. Lezbijke so zvečine kulturne mrhovinarke, ki kradejo ostanke na robovih heteroseksualnega gosposkega teksta – v procesih privzemanja, vnovičnega kodiranja, napačnega branja ter sprevračanja in izumljanja pomenov, ki se ne pokoravajo izhodiščnemu namenu. Zato je izjemno pomembno dejstvo, da lahko vsako leto izide koledar, ki so ga naredile lezbijke za lezbijke, in je odsev lezbičnih interesov in lezbičnih tem. Če je humoren, še toliko bolje. Koledarji “Dykes to watch out for” in letne zbirke stripov Alison Bechdelove, z liki iz njenih eponimnih stripov, so pomembni lezbični artefakti, vir ponosa in vnovičnega priznanja. Še vedno obstajamo, preživile smo še eno leto! Poleg tega nevsiljiv in prepričan pristop Bechdelovi

⁴ Informacije o tej angleški skupini dobite na naslovu: P.O. Box 2DL, London W1A 2DL, UK.

⁵ Najbrž bi tukaj morala izraziti svojo pristranskost, ker sem tudi sama lezbična risarka stripov. A to ne zamegli moje presoje – stripi so očitno resnično čudovita umetnost!

omogoča, da se loteva precej resnih in pogosto težkih tem. Zbirke, kot so Eksotične vrste (1984) Kate Charlesworth; liki, kot so Morgan Calabrese (1987, 1989) avtorice Leigh Dunlap ali Vera the Visible Lesbian (1984, 1986) avtorice Cath Jackson; ali knjige smešnic, kot sta Priročnik za lezbično preživetje (Dicksion, 1990) ali Izločevanje in izničenje (Dean et al., 1989), s primesjo nevsiljivega humoja krepijo občutek za lezbično skupnost, pričajo o vsakdanjih življenjskih opravkih v sovražnem svetu in omogočajo oddih v resnem in nevarnem poklicu lezbijke.

Formulo stripa je učinkovito uporabil tudi Inštitut Hetrick-Martin za zaščito lezbične in gejevske mladine iz New Yorka, ki serijo pripovednih knjig v stripu, Skrite zgodbe, izdaja kot del projekta, ki naj bi dosegel mlade lezbijke in geje (Hetrick-Martin Institute, 1988, 1989). Knjige v stripih, ki se lotevajo takih tem, kot so homofobično nasilje, zdravje in odnosi, spodbujajo bralčeve komentarje in, upajmo, zagotavljajo pomoč za mlade lezbijke in geje, ki so – kakor so že večkrat pokazale raziskave – ena od najbolj izoliranih in ranljivih družbenih skupin (Comstock, 1991 in Herdt, 1989).

Stripi so, v primeri s šund romani iz 50-ih let, pomembni za lezbično skupnost drugače kot njihov heteroseksualni ekvivalent. Kljub temu tako feministične kot lezbične in gejevske kulturološke študije le malo upoštevajo lezbične (ali gejevske) umetnike stripa, razen opazne izjeme Tom of Finlanda, čigar nedvoumne in zelo vešče "umazane risbe" (njegov lastni opis) so igrale tako pomembno vlogo v zahtevi po vnovični pridobitvi moškosti, ki jo je izražala gejevska kultura (Hooven, 1992).⁶ Glede na to, da se je v kulturoloških študijah začel dvigati ugled grafičnega romana in knjige v stripu, upamo, da bomo kmalu videli vsaj skromno monografijo o pomenu stripovske umetnosti za lezbično politiko!

Dok-fot in erot-fot? Lezbična fotografija

Sodobna zahodna kultura je gosto nasičena s fotografskimi podobami. Kakor povsod drugod, to drži tudi za lezbično (in gejevsko) kulturo: lezbična fotografija je vsestransko navzoča – od parodičnih radikalnih pogrošnih foto-zgodb v lokalnih lezbičnih fanzinih (na primer, Diverzija, 1991) do lacanovskega pridiha v delu Nove formacije (Adams, 1993) Delle Grace. Vendar pa feministične zgodovine fotografij, to nas ne preseneča, le na kratko omenijo primer lezbičnih fotografij (Williams, 1987) ali pa jih ne navajajo v celoti (Fisher, 1987), čeprav so med pomembnimi fotografijami, kot sta bili Berenice Abbott in Alice Austen, lezbijke.

⁶ Seveda bi bilo potrebno napisati knjigo ali dve o tem, zakaj ni lezbičnega ekvivalenta Tom Of Finlandu – če niti ne omenjamo lezbično-feministične kritike njegovega dela, ki bi imela veliko povedati o konstrukcijah moškosti, ker vsebuje nekatere presenetljive predelave spolnih /gender/ kod.

Fotografija je, kot razmišlja Susan Sontag, "slovnica in, to je celo pomembnejše, etika videnja" (Sontag, 1977, str. 3). Kako potem-takem zagotoviti lezbično skladnjo v tej slovnici, lezbično etiko videnja? Če je, kot pravi Sontagova, "najveličastnejši rezultat fotografskega podjetja ta, da nam vzbuja občutke, da lahko imamo cel svet v glavi – kakor zbornik podob" (ibid., str. 3), je pomembno, da ta cerebralni zbornik ne bo obsojen na prepoved razmišljanja o heterobinarnosti.

Najbrž je ključna težava ta, kako najti tisto "lezbično" v fotografiji. Ker nas definirajo naše seksualne identitete oziroma smo z njimi izenačeni, sta nedvomno lezbična fotografska podoba in podoba, ki se upira heteroseksističnemu brisanju, zavezani prezentaciji seksualiziranega "lezbičnega" – ali pa bi se morali opirati na posebno tekstualno oznako/interpretacijo podobe – kakor overjenje, ki oznanja "lezbično" –, tega pa fotografija ne more. Alternativa, to je zatekanje h kulturnim označevalcem in kodam, kot so nakit, obrite glave ali črni trikotniki, privilegira sposobnosti dešifriranja specifično umeščene lezbične gledalke in izključuje iz hermenevitične konverzacije vse, ki niso tako umeščeni.

Ozaveščena lezbična fotografija je težila k delitvi na dva tokova, dokumentarnega in seksualnega. Dokumentarni tok ima dolgo zgodovino. Tako feministični kot queer fotografi so dokumentirali svoje skupnosti in boje. Dokumentarni projekti gejevske skupnosti so dobili novo ostrino in nujnost zaradi dokumentacije življenja ljudi, ki živijo z virusom HIV (glej Camerawork/The Photo Co-op, 1989 in Fotografi in prijatelji, združeni v boju proti AIDS-u, 1990). Tovrstna dokumentacija je posneta zvečine v žanru socialističnega realizma; beleži vrsto ženskih izkušenj v zbornikih, kot so Ženske vidijo ženske (Wiesenfeld et al., 1976) ali Prikazovanje (Macadams, 1977), ali pa predstavlja zasedbo pomembnih oseb lezbičnih in gejevskih skupnosti, na primer, Pozitivni imidži (Stewart, 1985). Dokumentiranje lezbičnega obstoja in boja ostaja pomembna politična naloga. Brenda Price, Mikki Ferrill, Della Grace in druge nenehno beležijo ključne trenutke lezbičnega življenja: Parade Gay Pride in Pohode lezbične moči, vsakdanje življenje lezbičnih mater ali boj proti klavzuli 28. Nedavno se je pojavil trend k nečemu, kar bi lahko imenovali simbolična dokumentarnost, ki s spreminjanjem likov, inscenacijo, kolaži in drugimi tehnikami predstavlja kompleksne kulturne in družbene dejavnike, ki se prepletajo z odporištvom – s queer telesom. Gejevski fotografi, kot sta preminuli Rotimi Fani-Kayode in Alex Hirst, so razvili bogat simbolični slovar za govor o tem, kaj pomeni biti gej; to drži tudi za lezbične fotografije, kot so Tee Corrine, Ingrid Pollard, Jacqui Duckworth, zelo objokovana Tessa Boffin in druge. Druge osi drugačnosti/zatiranja se stekajo v ustvarjalnosti nebelih lezbijk, podobno kot sta Fani-Kayode in Hirst uporabljala afriške znake. Pollardova, Duckworthova, Mumtaz Karimjee in druge uporabljajo fotografijo za govor o tem, kaj pomeni biti

nebeli lezbijka in živeti na robu rasizma in homofobije (Boffin in Fraser, 1991; Karimjee, 1991 in Sulter, 1990).

Veliko fotografij se je na zatiranje lezbične seksualnosti odzvalo z ustvarjanjem specifičnih seksualnih podob. Tako so se spopadle s problemom psevdo-lezbične ikonografije, ki je poglavitna snov heteroseksualne moške pornografije, in pokazale pomembne, vendar implicitne teme zasebnosti, nadzorovanja in izkoriščanja pri fotografiranju golega in/ali seksualiziranega ženskega telesa. Pogosto se nelagodje pojavlja tudi s seksualno objektivizacijo lezbičnih teles. Zdi se, kot da lezbična telesa prepogosto posnemajo omejenost ženskih teles v patriarhalnih podobah in tekstih. Ironija je v tem, da to nelagodje lahko pelje k zanikanju lezbične želje. Kate Millet, na primer, v uvodu knjige aktov *Vzhajajoča boginja* (MacAdams, 1983) avtorice Cynthia May Adams ne omenja možnosti, da bi fotografije MacAdamsove vzbujale lezbično željo, ampak jim prej podeli vlogo neseksualnih podob enosti z Naravo in osamo pred civilizacijo, čeprav je kamera MacAdamsove posnela telesa prijateljic z odkritim erotičnim pristopom in čeprav mnogo fotografij prikazuje prepletene lezbične pare!

Vse več lezbičnih fotografij se odloča za specifično seksualno lezbično ustvarjalnost. Jill Posener, znana kot urednica zbirke feminističnih grafitov, je začela slikati erotične fotografije za lezbično erotično revijo *On Our Backs*. Posenerjeva je protestirala proti klavzuli 28 tako, da je fotografirala lezbijke v seksualnih položajih na znanih londonskih turističnih točkah: lezbijka v podvezicah in v plašču iz umetnega krzna lenari na stopnicah Albertovega spomenika, potem se preobleče v usnjen jopič in se pridruži v usnje oblečeni prijateljici v erotičnem ljubkovanju na mostu Westminster, ravno v senci parlamenta, ki bi bil iztrebil tovrstna dejanja.

Lezbični erotični pogled?

Explicitne fotografije lezbijk kot seksualnih posrednic lahko konstituirajo v njih in iz njih dejanje upora proti heteropatriarhalni prevladi. Vendar pa večina lezbične erotične fotografije reciklira precej znano heteroseksualno semiotiko. Seksualna želja in posredništvo sta dolgo časa bila konstruirana kot moška, seksualno poženje je bilo dolgo časa kodirano s sredstvi fetišiziranega mladostnega ženskega telesa in pripisano njemu – zato ima fotografija, ki hoče reči "seks", težave pri iskanju novega jezika, v katerem bi to lahko rekla. Lezbične fotografije erotike se največkrat krepko opirajo na že obstoječo ekonomijo znakov (tako kot gejevski porniči). Usnje, podvezice, seksualni pripomočki, mrežaste nogavice, visoke pete, črno spodnje perilo v čipkah, tanka in prozorna oblačila, tetovaže, okrasni dodatki iz kovine, verige in parafernalijske sadomazohizma – vse to so tradicionalni označevalci heteroerotike in vse najdemo v knjigi *Ljubezen grize* (Grace, 1991) Delle Grace. Najdemo lahko tudi

nekaj semiotičnega poigravanja s spoli – široko deklinirano krilo v kombinaciji s tesnim usnjenim jopičem, verige in mrežasto krilo, mrežaste nogavice in robustni škornji Doc Martins – toda tovrstna krojaška transgresija izhaja bolj iz panka kot pa iz lezbištva ter pomeni prispevek k nenavadno reakcionarnemu "radikalizmu". Če pogledamo Madonnino knjigo *Sex*, takoj opazimo omejenost vokabularija večine erotičnih lezbičnih fotografij.

Veliko zahtevamo od fotografije, če pričakujemo, da bo izumila novo semiotiko seksualnosti, vendar veliko lezbičnih fotografij poskuša narediti ravno to. Tee Corinne je z uporabo sončne energije, obrnjenih negativov in razvijanjem negativnih posnetkov razvila novo tehniko za eksplicitne prezentacije lezbične spolnosti, medtem ko zavrača uporabo pornografskega narečja (Boffin in Fraser, 1991, str. 223–8). Della Grace v nekaterih zadnjih fotografijah opušta obrabljene fetišizem, značilen za knjigo *Ljubezen grize*. Zdaj fotografira delno ali povsem gole obrbite ženske tako, da razvrednoti ali zbriše označevalce spolov v celoti. Zdi se, da njeni posnetki z naslovi "Triade" ali "Pussy-licking sodomite" (glej *Nove formacije*, 19, str. 125–30) kažejo začetek radikalno novega načina fotografiranja seksualne lezbičnosti.

Opazamo tudi začetke radikalno drugačne kontekstualizacije erotične ikonografije. Leta 1991 je skupina Kiss and Tell⁷ izdala knjigo razglednic *Risanje črte* z razstavne turnee po Kanadi. To je bila razstava fotografij dveh članic Kiss and Tell v različnih seksualnih položajih. Obiskovalke razstave so imele na voljo flomastre, s katerimi so lahko svoje vtise pisale na stene galerije, moški pa v knjigo. V knjigi razglednic najdemo povabilo bralkam in bralcem, naj pošljejo svoje vtise na že naslovljenih razglednicah, in ob vsaki fotografiji v knjigi je naveden izbor komentarjev, ki so ji bili pripisani med razstavno turnejo. Tako fotografije na inovativen način postanejo del interaktivnega dialoga: "Izbrale smo format razglednice, ker se nam zdi najboljši način za širjenje interaktivne narave šova" (Kiss and Tell, 1991). V luči pogosto doktrinarnih feminističnih napadov na lezbično seksualno ikonografijo (večina feminističnih knjigarn v Angliji zavrača prodajo lezbične erotične revije *Quim*, ki objavlja fotografije Laurence Jaugey-Paget, Della Grace in drugih) je taka odprtost tako pogumna kot tudi nujna. Lezbična fotografija bo zaradi neoprijemljive narave erotike kot mesta boja za moč, privilegije, vidnost in etiko še dolgo plodno področje za kulturne in politične razprave!

Odkrite na platnu – lezbijke in film

Ne primanjkuje ne queer ne feminističnih prispevkov o filmu. Taka situacija nedvomno odseva prevlado filmskih študij na aka-

⁷ Sodelovanje med fotografinjo Susan Stewart, Persimmono Blackridge in Lizard Jones.

demijah v zadnjih letih. Obstaja že izdelan sklop lezbične in gejevske filmske teorije, kritike in komentarjev, seznam publikacij narašča (Bad Object-Choices, 1991; Dyer, 1990 in Russo, 1981), med njimi je nekaj specifičnih o lezbijkah na filmu (Weiss, 1992 in Wilton, 1995). Čeprav je lezbična navzočnost v filmu še vedno marginalna, je o lezbijkah in filmu napisanega več kot o katerem koli drugem mediju, razen leposlovja. V pričujočem prispevku se bom osredotočila na položaj "lezbijke" v filmskih teoretskih razpravah.

Razmeroma bogato delo o lezbilstvu v filmu je še najbolj posledica narave sodobne filmske teorije, kolikor temelji na psihoanalitski paradigmi, strukturirani okoli heterobinarnosti. V tej paradigmi se akt gledanja filma razume skopofilično – kot oblika vojerizma, ki daje ugodje (to se razume samo po sebi kot heteroseksualno) v aktu gledanja (Lapsley in Westlake, 1988). Feministična mainstream filmska teorija in filmska teorija pod feminističnim vplivom sta razvili razumevanje filmskega aparata kot intrinzično maskulinega niza označevalnih praks, ki (hetero)seksualizirani pogled usmerjajo na žensko telo, in filmskega gledanja kot umeščanja gledalca ali gledalke na moško mesto v heteroseksualni ekonomiji želje vizualnega ugodja (Roof, 1991). Proces gledanja, tok tekst/bralec ali bralka, je reduciran ne le na trgovanje med moškimi s pogledi-na-ženske, temveč tudi na obliko heteroseksualne aktivnosti. Kastracijska tesnoba je drugi psihoanalitski trop, močno navzoč v filmski teoriji. Ta prezentira ženske kot tiste-ki-nimajo-penisa ali zaznava fetišizem – prenesena aktivnost za pomiritev kastracijskih strahov – v povezavi z ženskim objektom filmskega pogleda ali kot utelešenje tega (Sam et al., 1992). Tako predmet filma ni le heteroseksualnost, ampak tudi heteroseksualna moškost: film postaja falocentrično določen/kodiran. Navzočnost ženske na filmu ni nič več kot prikazovanje niza dogovorov in afirmacij moškosti, in isto velja za žensko kot gledalko filma.

Nekateri filmski teoretiki so uporabili pojem maškarade Joan Riviere za opisovanje umeščanje ženske vis-a-vis film. Po tej analizi ženskost sama ni nič več kot eden od načinov obstoja glede na moškost: "... biti ženska pomeni prikrivanje temeljne moškosti, in ta prikritost je ženskost" (Heath, 1986 in Stam et al., 1992).

Seveda ta paradigma ne omogoča nikakršnega prostora za "lezbijko"; ne kot gledajoči subjekt ne kot objekt pogleda, "ona" mora biti samo moški, samo ženska, njena želja mimesis falocentrične moči in njeno telo kot objekt želje zlahka privzeto kot ustrezen ženski fetiš. Kakorkoli že, ona ni nič več kot spomin/ostanek kastracije. Če stopimo preko nevidnosti lezbijk, sta lezbični prizor in lezbično zrcaljenje v navideznem nasprotju znotraj tega faličnega projekta. Tukaj si "lezbijka" in "ženska" delita nemogočnost. To utemeljuje Judith Roof:

Feministična filmska teorija je težila k razumevanju reprezentacij ženskosti kot neizbežno povezanih z aparatom, ki deluje pred-

vsem v falocentričnem polju spolne razlike, in ki zato neizbežno reproducira falocentrično – in torej ne žensko – vizijo.

(Roof, 1991, str. 76)

Kam naj se "odpravijo" lezbijke, v filmski teoriji ali filmski produkciji, če je filmanje intrinzično moško? Kako lahko uresničimo feministično (če o lezbični niti ne govorimo) transformacijo filma, razmišlja Mulveyeva, če je narativni film konstruiran na "nikoli povsem zatrtim trdnem temelju ženske nevroze" (Mulvey, 1989, str. 31)? Mulveyeva vztraja pri tem, da "gledalka ... začasno privzame 'maskulinizacijo' iz spomina na njeno 'aktivno' fazo ... /njena/ fantazija o maskulinizaciji je v nasprotju z lastnimi nameni in nemirna v transvestitski obleki" (ibid, str. 37). Če to sprejmemo, potem gotovo preprečimo sleherni poskus – zato ker je vedno že maskuliniziran – ustvarjanja ginocentrične kinematografije. Kot opaža Roofova:

Če teoretično vpišemo filmski aparat kot moški, potem vsaka možnost reprezentiranja ženske perspektive postane vprašljiva, razen če je nemogoče, kakor bi lahko trdili, reprezentirati karkoli specifično ženskega preko načina tekstualne prakse, ki jo sestavlja meditacija o naravi same reprezentacije.

(Roof, 1991, str. 77)

Nadalje opisuje dve vrsti filmanja, ki sta se razvili kot odgovor na teoretsko pozicijo Mulveyeve – prva zanika skopofilično ugodje v gledanju in druga zanika "povsem analitično, metakritično prakso" (ibid.). Obstajal je tretji odgovor, vsaj v lezbičnem filmanju, ki eksplisitno deluje s pojmi lezbičnega gledanja in lezbičnega pogleda ter poskuša ustvariti radikalno drugačno skopofilično dinamiko – ob tem nam pride na misel film *She Must Be Seeing Things* režiserke Sheile McLaughlin. Vendar se pisci ne strinjajo o tem, ali je lezbični filmski pogled mogoč ali ne in ali ta pogled moti prevlado falocentrizma ali pa jo le krepi.

Vnete lezbične gledalke: Ali smo spet samo moški?

Ironija je v tem, da šele v razmerah falocentričnih ekscesov lahko umestimo možnost lezbičnega vdora v ta predeterminiran freudizem. Heteroseksualni prisilni jopič psihoanalitične teorije locira žensko ugodje kot moško-generirano v krog (heteroseksualnega) gledanja pornografskega filma.

Ženski je dan ta orgazem in zatorej falus od moških ... Falus moškega je pogoj za spolno ugodje ženske ... spolno ugodje ženske je nazadnje rezultat falusa, ki ga darujejo člani občinstva.

(Ellis, 1980 in Pajaczkowska, 1992, str. 192)

Ker Ellis piše o pornografiji, opisuje manj evfemistično kot večina heteroseksualno pogodbo, o kateri se splošno verjame, da strukturira film. Ta pravi, da je ugodje ženske v njenem (mazohističnem) zavedanju seksualiziranega selfa kot tistega-ki-vzburja falično spolnost – oblika zaprisežene moške masturbacijske potence. Falocentrizem je mogoče odpraviti ravno v neizmerni biološki naivnosti te metafore. Četudi bi bil lezbični pogled kodiran kot moški, lezbično spolno ugodje nasprotuje redukciji na moški dar falusa.

Nekateri pisci zavračajo misel o tem, da bi lezbična navzočnost v filmu lahko bila nepokorna, in trdijo, da je lezbični pogled vedno že inkorporiran v vladajočo, heteroseksualno označeno ekonomijo in tako lezbični pogled ne more ubežati reproduciranju prevlade falocentričnih seksualnih/tekstualnih razmer.

“Lezbično” opazovanje ugodja ... se konstruira okoli niza predoločenih razmer med spolom in spolnostjo; obstaja v kompleksnem odnosu do dominantnega sodobnega diskurza “razvoja spolnosti”. “Lezbična” prisvojitvev “pogleda” je mogoča le za ceno prilagoditve sistemu seksualne (spolne in erotične) regularizacije, ki reproducira dominantne taksonomije seksualne (spolne in erotične) razlike.

(Traub, 1991, str. 308)

Če pogled razumemo kot intrinzično moški in če razumemo, da filmski aparat tako regulirajo kot reproducirajo taksonomične binarnosti heteropatriarhalnega sistema seksualnosti in spola, potem je to nedvomno (in po definiciji) tako. Če je kulturna arena vedno že strukturirana vzdolž spolne /gender/ polarnosti, se “lezbijka” kot pozicija ali pozicije vzdolž osi te polarnosti nujno prilagajajo njeni hegemoniji. Če pa zavrnemo to (patriarhalno) umeščanje “lezbijke” in raje zavzamemo pozicijo, ki odstopa od osi moško/žensko – “zunaj heteroseksualne družbene pogodbe”, kakor to imenuje Teresa de Lauretis (v: Roof, 1991, str. 51) – je mogoč kompleksnejši model multiplih presekov spola/dejanj/identitet.

Ko enkrat sprejmemo možnost, da “sama želja ni heteroseksualno monolitna” (Roof, 1991), postane lezbična pozicija nekaj povsem drugega:

Ravno to razkriva lezbična konfiguracija. Seksualnost in spolna razlika pomenita več kot le golo dejstvo o obstoju spola; želja in spolna usmerjenost že destabilizirata vsakršni binarni sistem in z njim nujno tudi hegemonijo heteroseksualno predločenega stroja.

(Roof, 1991, str. 50)

V tem modelu se pojavi neka kaotična geometrija želje, kompleksnost, katere logika ni odvisna od omejenih binarističnih opa-

zovanj. Osvobajanje filmske teorije freudovskega prisilnega jopiča dialektike kastracijskega fetišizma razkriva tudi precej drugačen "film":

Če nadvlada in tajitev nista nujno primarni gibalni filmi, če v teorijah o filmskem aparatu dvignemo sidro fiksacij o spolni razliki, privilegijev nadvlade in fiksacij o spolni kastraciji, lahko vidimo, da je ta aparat še bolj problematičen in še bolj zapleteno konflikten sam v sebi.

(ibid., str. 51)

Čeprav Roofova še vedno piše v freudovskih terminih, njena teorija o opazovanju ugodja upošteva "nekontrolirano multiple identifikacije, ki jih ustvarja prepletanje nestabilnih seksualnih identitet" (ibid., str. 51–52). V tem primeru "lezbijka" zavzema enkratno močan položaj, natančno zato, ker je pogled lezbične želje – ki je hkrati pogled ženske in pogled na žensko – v totalnem nasprotju s prevladujočo heteroseksualno naracijo. Traubova razmišlja takole:

Zdi se mi, da je v kontekstu teorije pogleda, ki ga ne omejujejo rigidne spolne /gender/ polarnosti, lik "lezbijke" privilegirano mesto raziskovanja. Lezbijka, kot hkratni subjekt in objekt želje, uteleša potencialni način želje vseh gledajočih subjektov in njeno telo odpravlja binarno ekonomijo, ki jo vsiljuje heteroseksualna ideologija.

(Traub, 1991, str. 311)

Traubova ne prepričuje, da je ta privilegirana "lezbijka" zmožna v celoti odpraviti heteroseksualno binarnost; "lezbijka" sprevrača, vendar ne more ovreči hegemonije binarnih kod". To je po mnenju Traubove zato, ker je "lezbijka" še vedno "zaprta v strukturalne asimetrije spola".

Tako očitno ne moremo rešiti vprašanja, ali je lezbični pogled katalitičen za transformacijo heteroseksualnega binarizma v filmu/ filmski teoriji ali pa je le oblika nepokorne navzočnosti v še vedno prevladujoči binarnosti. Ta kratek lezbični plenilski pohod bi želela končati v neprosojnosti filmske teorije, z zanimivim komentarjem Terese de Lauretis, ki me prepričuje, da položaja "lezbijke" v filmski teoriji še ne razumemo prav:

Pojem ženske seksualnosti kot fluidne, razpršene, polimorfno perverzne, ali mobilne in nevezane je mogoče aplicirati na lezbično seksualnost le v primeru, če zgornjih določil ne razumemo, kakor je to običajno, kot ekvivalent biseksualnega. Kajti zdi se mi, da je pojem ženske biseksualnosti, s poudarjanjem androgenosti – ali brisanje mej med telesi moškega in ženskega spola, ali brisanje mej spola /gender/, ki kljub teoretskim željam ostaja

tako ali drugače prilepljen k biološkemu spolu teles – sam v sebi fantazija. In ne ravno zanimiva fantazija za lezbijke.

(de Lauretis, 1991, str. 237–8)

Ta sugestija – da je zavračanje androgenosti za lezbičnost enako pomembno kot zavračanje moške želje –, odpira množico novih vprašanj o specifičnosti lezbične želje in lezbičnega pogleda ter precizira naravo absolutne razlike glede na heteroseksualno žensko seksualnost. Lezbična filmska teorija je zagotovo na začetku vznemirljivega razvoja.

Preformiranje identitet: Glasba in lezbična kultura

Glasba, ples in gledališče so v nekoliko nenavadnem razmerju do lezbičnosti. Vse te vrste se stereotipno identificirajo z geji – kraljica opere, disko diva, baletni plesalec in igralec so glavni izdelki tako kampovskega slavljenja kot homofobične retorike. Glasba je očitno pomembna sestavina lezbičnega socialnega življenja, vendar je izjemno težko izbrskati lezbične producentke in izvajalke ali lezbično teoretsko pozicijo v glasbi. Ni lezbične izvajalke, ki bi bila enaka Michaelu Clarku, Johnu Gielgudu ali Wayneu Sleepu. Čeprav obstajajo lezbična dramska dela in gledališke skupine, ti v kulturnih razmerah niso tako prodorni kot Bent ali Torch Song Trilogy (vendar glej Rapi, 1990 in 1991; Melville itn.). Razvija se queer šolstvo za odrske umetnosti (glej de Jongh, 1992) in tu so gotovo pomembne poti za raziskovanje lezbičnega gledališča in plesa. Ker pa se govori o glasbi nekoliko več kot o drugih zvrsteh, in ker je glasba tako pomembna za lezbično družabnost, se omenjeni oddelek ukvarja največ z glasbo. S tem ne mislimo reči, da je gejevska/lezbična muzikologija cvetoče polje: prva knjiga s to temo (Brett et al., 1995) pomeni malce zapoznel prihod na queer akademsko prizorišče, medtem ko je predani queer muzikolog Jay McLaren v Amsterdamu marljivo pisal Enciklopedijo gejevskih in lezbičnih posnetkov. Presenetil ga je odpor do njegovega koncepta med založniki, in Enciklopedijo je moral distribuirati kot zasebnik, v obliki omejene izdaje krošnjarske knjige (McLaren, 1992).

Elitna ali "klasična" glasba v lezbičnem življenju nima enake vloge kot v gejevskem, to je odsev relativne privilegiranosti gejev v patriarhalni kulturi. Ne le, da si geji pridobijo več moči kot lezbijke – tudi velika večina kulturnih producentov, interpretov, nastopajočih in porabnikov so moški. Preprosta statistika bi nam povedala, da so mnogi med temi moškimi geji. Poleg tega so zaradi "umetnostim" pripisane poženščenosti – hkrati z dopustnim bohemstvom, privilegirano moralno svobodo in s tradicionalno izključitvijo žensk – gledališča in koncertne dvorane na Zahodu dolgo časa bili svetišča za geje (Garrard, 1976 in McClary, 1991).

Ponavadi sta za lezbijke, ki se hočejo ukvarjati s "klasično" glasbo, zanimiva dva kritična tokova: queer in feministični. Nobeden ne daje veliko prostora "lezbijki". Lezbične študije so tiste, ki se bodo morale lotiti prepletanja spola, spolnosti in glasbe, to je mandat lezbične perspektive.

Popolna zgodovinska izključenost žensk iz zahodne glasbe je očitno povezana s širšim družbenim nadzorom žensk. Jane Bowers nam govori takole:

Četrtega maja 1686 je papež Inocenc XI. izdal edikt, ki je razglašal, da "glasba v celoti škoduje skromnosti, ki je primerna za ženski spol, zato ker moti ženske pri stvareh in opravilih, ki so zanje najprimernejše". Zato "se nobena neporočena ženska, poročena ženska ali vdova kateregakoli stanu, položaja ali v kakršnihkoli razmerah, ali tista, ki živi v samostanu ali konzervatoriju, pod nobeno pretvezo, niti zaradi učenja glasbe za izvajanje v teh samostanih, ne sme učiti petja od moških ... ali igrati kateregakoli glasbenega instrumenta".

(Bowers, 1986, str. 139–40)

Omahljiva koncepcija glasbe kot ali primerne ali neprimerne za ženske spodbuja nestabilno pripisovanje spola sami glasbi – in tudi samo koncepcijo oblikuje ta nestabilnost – pripisovanje spola, ki odseva kalejdoskopske tesnobe, ki se nenehno zbirajo okoli moškosti in zavržene ženskosti v ponavljajočih se zgodovinskih krizah. Kakor opaža McClaryjeva, "nekatero skladateljice tako imenovane resne ali eksperimentalne glasbe odkrivajo, da je veliko oblik in konvencionalnih postopkov domnevno vrednotno neobremenjene glasbe nasičenih s skritimi patriarhalnimi naracijami, podobami in programi" (McClary, 1991, str. 154). Medtem ko je skoraj nemogoče locirati lezbičnost v zgodovino te kooptacije⁸, pa je pomembno vključiti "lezbijko" v glasbene teorije s pripisanim spolom, če hočemo zasesti materializacijo glasbe-kot-heteroseksualne. To je najbrž še posebej pomembno v operi, ki jo je neka feministična kritičarka označila kot "buržoazno, nacionalistično, ženskam neprijazno in drago" (Hasted, 1989). Čeprav poznamo politične omejitve opere, pa obstaja možnost utiranja poti do opernega prostora – ne glede na nelegitimnost – za lezbično krajjo ostankov:

V svetu, v katerem so ženske prepogosto utišane, lahko vsa zadrhtim ob sopranu, ki v valovih čistega zvoka udarja ob zadnjo

⁸ Sama imam nekaj dvomov o Hildegard von Bingen (1098–1179), vizionarki, pesnici, mističarki, naravoslovki, zdraviteljici, teologinji in glasbenici, ki je ustanovila tri samostane in pisala glasbo, ki jo lahko opišem samo kot saturacijo ženske duhovnosti. Njene skladbe so dosegljive na sodobnih nosilcih zvoka in vredne lezbičnega ušesa. Njeno feministično biografijo glej v Flanagan (1989).

steno velike dvorane v tišini in sporoča bes, radost, bolečino, gorje ali hrepenenje.

(Hasted, 1989, str. 37)

Če nočemo videti pomena tega privilegiranega in ekskluzivnega prostora, v katerem so ženske glasne, potem ne moremo doumeti ne patriarhalne strategije (ptica v zlati kletki?) in ne mesta možnosti ženske moči.

Feministična glasbena teorija razvija vznemirljive poglede na načine vpisovanja spola v glasbene oblike – zvočnost, tonski način ali ritem – in zatorej v možnosti za glasbeno obliko, ki bi se upirala moški interpretaciji (glej McClary, 1991). Ne vem pa ničesar o tem, da bi to početje kakorkoli vključevalo lezbični vidik, niti ne poznam nobene teoretske raziskave o delu lezbičnih skladateljic. To delo je šele treba opraviti. Queer glasbena teorija z interdisciplinarnim pristopom ponuja nekaj podobno uporabnih interpretacij. Wayne Koestenbaum vidi vzporednice med aktom petja in aktom biti homoseksualen:

Homoseksualno telo, molčeče ali vokalno, zavzema križišča, na katerih trčijo anatomije in institucije. Zdi se, da homoseksualnost, tako kot vokal, zavzema prostor znotraj telesa, čeprav se zares pojavi v nekem zunanjem prostoru (recimo mu "diskurz"), v katerem se stekajo notranjosti; tako vokalno kot homoseksualno telo sta videti kot membranska škatla pritiskov, čeprav sta v resnici kakor nevezan pravilnik, glavna knjiga podedovanih prepovedi.

(Koestenbaum, 1991, str. 207)

"Glavna knjiga podedovanih prepovedi", kot jo je zelo grafično opisal Koestenbaum, ni ista za lezbijke in geje. Pomembno je namreč, da so prepovedi močno povezane z regulacijskimi osmi, kot sta razredna in rasna pripadnost, kot tudi z osmi spola in seksualnosti. Vendar je njegovo vztrajanje pri telesnosti petja pomembno in kaže na zelo zapoznelo vnovično vpisovanje telesa v teorije seksualnosti.

Lezbično izobraževanje je, kar se tiče formalne glasbene teorije, šele v povojih. Queer teorija je šele začela intervenirati v muzikologijo in feministična glasbena teorija je v ženskih študijah še vedno razmeroma neznana. Vpeljava specifične lezbične muzikologije pa je naloga lezbičnih študij.

Pevka ali pesem? Lezbijke v popularni glasbi

Zdi se, da je lezbično družabno življenje nasičeno s popularno glasbo. Popularna glasba je od nastanka ameriške ženske glasbene industrije z neodvisnim produkcijskim in distribucijskim aparatom (Shapiro, 1978) do šik butch fenomena pevke kd lang pletla afir-

mativni tok proti homofobiji mainstreama. V zadnjem času je pop kultura na neki način razvila ozaveščen in protihomofobičen pristop. To drži za publikacije, kot je *The Face*, in kulturni aktivizem, kot je Pop proti homofobiji (Pop Against Homophobia – PAH, Daniel in Brill, 1991)⁹, ki poskušajo izničiti homofobijo tako, da jo razglasijo za nekaj, kar ni kul in ni v trendu. Podobno so se nekdane kampanje lotevale rasizma. Protihomofobičen pop-kulturni aktivizem na splošno odseva bolj sofisticirano razredno in rasno zavest kot pa bolj akademsko polje kulturnih študij.

Lezbični interesi so v pop glasbi še posebno dobro zastopani.¹⁰ Neodvisna ženska glasbena industrija je že v zgodnjih 70-ih letih obsegala založbe, kot so *Wise Women's Enterprises Inc.*, *Olivia Records*, *Women's Revolution Per Minute*, *Ladyslipper* in *Redwood Records*. Snemala in distribuirala je žensko glasbo, ženski glasbeni festivali pa so postali vrhunec lezbičnega koledarja kulturnih prireditvev v Združenih državah. Velik del te glasbe so ustvarile lezbijke o lezbijkah in za lezbijke in pomembni delež delovne sile te alternativne industrije sestavljajo lezbijke (Shapiro, 1978). Pevke *Holly Near*, *Alix Dobkin*, *Chris Williamson* in *Meg Christian* lahko štejemo med pripadnice širšega lezbično-feminističnega aktivizma 70-ih, tistega z lezbično-feminističnimi knjižnimi založbami in drugimi manjšimi podjetji v rokah lezbijk.

Ta zgodnji separatizem je več svetov daleč od brezskrbnega omalovaževanja spola kd lang. kd namreč trdi, da ji je vseeno, ali je privlačna za moške ali za ženske, in hkrati igrivo priznava, da ji "kompleks zavidanja penisa ni povsem tuj. Saj so smešni, ampak so kul" (Bennetts, 1993, str. 51). Njena butch kuliranost dolguje veliko več poigravanju s spolom, ki ga izvajajo *Boy George*, *Prince* ali *Annie Lenox*, kot pa lezbičnemu feminizmu. Ni jasno, ali njen uspeh kaže tudi na krhkost prepričanj o heteropatriarhalnih vrednotah. Članek iz revije *Vanity Fair*, ki pripominja, da se "Nashville ni mogel soočiti /z manjšo izjemo kd lang/ z vsemi starimi stereotipi o ženskosti, spolu in spolni usmerjenosti" (ibid., str. 50), želi pravzaprav povedati, da se sama revija in njeni bralci lahko soočijo z omenjenimi stereotipi. "Glejte," pravi ta članek, "lezbijke sploh niso grozne."

⁹ Pop proti homofobiji je majhna organizacija, ki tiska plakate, razglednice in T-majice z lezbičnimi in gejevskimi pozitivnimi imidži. Sebe opisujejo kot "mladinsko kulturno oglasno kampanjo" in pravijo: "Oglasne kampanje PAH (Pop Against Homophobia) sprostamo po celem svetu. Vsebujejo čustvene istospolne pare, podobe, ki jih mediji in oglaševalne kampanje običajno cenzurirajo" (napis na zadnji strani razglednice PAH, 1992). Posebnost kampanje je, da očitno uporablja kapitalistične institucije za uresničevanje enega od ciljev, "razkrivanja pozitivne uporabe istospolnih življenjskih slogov za promocije drugih marketinških in oglaševalnih kampanj". Naslov PAH: 3rd Floor, 104–8 Bolsover Street, London W1P 7HF.

¹⁰ Pojem "pop" glasba uporabljam v posplošeni obliki, kot se pogosto uporablja pojem "klasična" glasba. V nadaljevanju besedila "pop" zajema funk, rock, heavy metal, folk, blues, jazz, rap, country itn., kot tudi to, kar bi lahko imenovali "pravi pop" (kot na primer v izjavi: "Madonna je pop, ne rock pevka").

Tradicija neodvisne glasbene produkcije 70-ih se je nadaljevala z nastajanjem lokalnih lezbičnih skupin – kot je bila skupina The Friggin' Little Bits iz Severne Anglije –, ki razpadajo kmalu po nastanku. Skupine pogosto posnamejo avdiokasete za distribucijo v ženskih knjigarnah in na koncertih. Te kasete se širijo prek presnemavanja za zasebne potrebe in prek manjših skupin v lezbični skupnosti ter postopoma zgubljajo kvaliteto zvoka. V Združenih državah, kjer precejšen delež lezbične populacije podpira glasbeno industrijo in je tam bolj podobna svobodnemu tržišču, je posneta glasba lezbičnih umetnic, kot sta Ferron ali Phranc, na voljo na vinilni plošči ali celo zgoščenki. Tako potuje prek Atlantika in ustvarja priljubljene lezbične kulturne figure. Pevke, razmeroma neznane v mainstream pop krogi, zavzamejo mesto insajderske skupinske skrivnosti v lezbičnih skupnostih. Kakorkoli že, veliko mladih lezbijk ima očitno raje straight disko glasbo (Bradby, 1993) kot pa odkrito in ozaveščeno lezbično glasbo. Jay McLaren pa opaza, da “večina gejev in lezbijk ne kupuje gejevskih plošč. Raje kupijo knjigo z gejevsko vsebino ali gledajo televizijski program z gejevskimi referencami, veselo pa kupujejo ‘straight’ glasbo” (McClaren, 1992, Uvod).

Ni pomembna glasba, pomemben je stil

Sodobna glasba pop izvajalcev je le redko predmet kulturne kritike, kot ugotavlja muzikologinja Susan McClary. Kritika se veliko več ukvarja z imidži, stilom in prezentacijo (McClary, 1991). Mogoče je zato heteroseksualna Madonna veliko bolj deležna queer pozornosti kot pa lezbične pevke Bessie Smith, Ma Rainey ali Ferron. Tako, na primer, kljub temu, da analiza Madonnine glasbe same McClaryjeve kaže, da je “materialno dekle” “strokovnjakinja na področju glasbene signifikacije” in “predana ponavljanju nekaterih zelo temeljnih nivojev zahodne misli” (McClary, 1991, str. 160–1) – vse to je zanimivo, a nikakor že primerno za površno queer analizo – je vendarle Madonnin imidž, prezentiran na videoposnetkih, filmih in (zlasti) v knjigi njenih fotografij *Sex* (Madonna, 1992), tisti, ki je spodbudil queer kritike k analizi (glej Frank in Smith, 1993 in Schwichtenberg, 1993). Zanimivo je, da gejevski pisec Simon Frith zavrača Madonno kot glasbenico natančno zaradi tistih značilnosti, ki jih McClaryjeva vidi kot novost – moti ga Madonnino zavračanje glasbenega nadzora konvencij pop produkcije.

Tovrstno proučevanje imidža – vse do izključitve same glasbe – prevladuje tudi v lezbičnem odzivu na izvajalke in izvajalce. Omalovažujemo možnost, da je Madonna “glasbenica, ki lahko ustvarja imidže želje brez zahteve po uničenju nje same v samem diskurzu” (McClary, 1991), in namesto tega razpravljamo o njeni prezentaciji telesa in seksualnosti (Frank in Smith, 1993). Molčimo o glasu kd lang in se ukvarjamo s tem, kako “prelamlja klišeje spola” (Bennetts,

1993), in ko Phranc daje intervju za lezbični časopis, ji postavijo eno vprašanje o glasbi in šestnajst o tako vročih temah, kot so na primer: kako dobra je v postelji, ali je butch, in ali sta se Martina in kd res zapletli (Delores, 1993).

Navidezna osrednjost lezbične glasbe za lezbično kulturo je iluzorna. Glasba je za lezbijke (in geje) pomembna toliko kot za vsako drugo subkulturno skupino. To pomeni, da imajo lezbijke zelo različen odnos do glasbe: mlade urbane lezbijke, katerih družabno življenje teče v klubih; starejše zaposlene lezbijke, katerih družabno življenje teče ob stokanju in večerjah, ali lezbijke drugih ras, katerih življenje strukturirata rasizem in homofobija hkrati. Vprašanje za lezbične študije o popularni glasbi je oblikovala Barbara Bradby: "Zakaj in kako vprašanje avtorstva zadeva življenje tistih, ki živijo posebno kulturo?" (Bradby, 1993, str. 151, poudarek v izvirniku). Čisto mogoče je, da je glasbeni okus tako malo povezan s političnim prepričanjem kot sama seksualna želja. Podobno ugotavlja Tom Robinson, ko razmišlja o slavnem reklu Biti gej in biti vesel: "Spoznal sem, da je etabrirana gejevska scena bolj ali manj indifereentna do moje glasbe. Praviloma vsi bolj sledimo našemu glasbenemu okusu kot pa spolnemu nagnjenju izvajalca ali izvajalke" (Robinson, 1989, str. 278). Ironično pa je, kakor naprej ugotavlja Robinson, da mainstream izvajalci in izvajalke s tem, kar imenuje "prirejeno" gejevsko sporočilo, lahko dajo več mladim gejevskim poslušalcem kot pa odkriti gejevski izvajalci:

David Bowie priredi neko sporočilo, ki potuje z enega na drug konec planeta. Ko je pred petnajstimi leti Bowie izdal *Hunky Dory*, sem vedel, o čem govori. To je imelo velikanski vpliv na moje življenje. Če bi tisto sporočilo bilo močnejše, ga ne bi predvajali po radiu in jaz ga ne bi nikoli slišal.

(ibid., str. 279)

Tukaj se odpira pomembno vprašanje o možnostih javnega predvajanja in o relativni pomembnosti odkritih gejevskih ali lezbičnih izvajalcev, katerih glasba je popularna zaradi nje same in med mainstream občinstvom. Queer navzočnost v medijih se veča. V Združenih državah obstajajo gejevski kabelski programi ter redne gejevske in lezbične nadaljevanke na angleškem programu Channel 4. Nedavno se je odprl celo BBC z mnogimi enkratnimi lezbičnimi in gejevskimi oddajami na televiziji in radiu in, v času pisanja pričujočega besedila, je redni lezbični in gejevski program prodrl na Radio 1 s številnim pop občinstvom.

Ta premik v mainstream ne pomeni neproblematične rasti vidnosti lezbijk. Heteroseksizem je neobičajno prožen fenomen, ki ga odlikuje trpežna sposobnost rekodiranja vse do lastnega konca. Celotno "branje" tako očitno gejevskega izvajalca, kakršen je Julian Clary, lahko homofobija sporoča na kompleksne in subtilne načine: ne-

kateri moji študenti nočejo sprejeti, da je Clary gej, in raje verjamejo, da se "samo dela". Glede na to, da se Clary javno ni opredelil o svoji seksualnosti, je omenjeni prepis o njegovi heteroseksualnosti enako močan primer napačnega branja, kot je napačen vsak lezbični poskus tlačenja Madonne v lezbično oblikovan predal!

Sklep

Glasba, umetnost in film ponujajo veliko vprašanj za lezbične študije: vprašanja o avtorstvu, o pripisovanju spola v medijih in reprezentacijskem aparatu, o spolni in erotični politiki glasbene produkcije ali produkcije znakov, propustnosti meje med mainstreamom in njegovo "opozicijo", prevzemanju, nepokornih branjih in o zgodovinski navzočnosti lezbijk v vizualnih in performativnih umetnostih. Kulturne študije so pomembno mesto lezbične intervencije in lezbične študije, ki poznajo krajo ostankov, ponovno vpisovanje, napačno branje in rekodiranje, lahko tej disciplini ponudijo specifično nepokorno strnjenost.

Prevedla Suzana Tratnik

Literatura na margini?

V pričujočem razmišljanju naj bi se spraševal, ali obstaja homoseksualna literatura, morda gejevska ali celo homoerotična, in ali je ta literatura na margini? Ali pa bi kar na začetku ovrigel tako zaznamovanje literature in se raje opredelil za literaturo s homoerotično tematiko ali motiviko. To se mi zdi še edino primerno s teoretičnega vidika, saj so že sami izrazi homoseksualen ali gejevski preveč zgodovinsko omejeni. Ker je izraz erotična literatura že tako ali tako v veljavi, se zdi izraz homoerotična kar pravišnji. Da pa bi zaobsegel večje področje, je še ustrežnejši izraz literatura s homoerotičnim motivom. Tako namreč najlažje pridemo do široke palete pojavljanja homoerotike v svetovni literaturi.

Druga odločitev se tiče vrste homoerotike. Tu sem se odločil samo za moško homoerotiko. Prvič zato, ker imam vanjo večji vpogled, in drugič zato, ker se zdi, da je bila ta vselej bolj na udaru. Ženska homoerotika je bila v moškem svetu, kar pač človeška zgodovina je, vselej manj pomembna, razumljena na lahkotnejši način ali pa celo kot moško dražilo. Zato je njen položaj drugačen in zahteva posebno obravnavo.

Tretje je vprašanje margine. To razumem kot rob, odrinjenost, zamolčanost. Zdi se, da je bila homoerotična literatura stvar margine predvsem v določenem zgodovinskem obdobju, in to ob pojavu kapitalizma, s katerim do neke mere ujema tudi izumitev izraza homoseksualnost. Marginalizirana je ostala nekako do vklopitve v kapitalistični trg, to je do pojava izraza gej. Tedaj pa je

vse v zvezi z geji postalo stvar trženja. Literatura je postala potrošno blago in se je v veliki meri skomercializirala – na našem področju pomeni to predvsem vdor pornografskih elementov oziroma opisovanje seksualnih dogodivščin.

Če razmišljamo o represiji na tem področju, se lahko osredotočimo predvsem na cenzuro. Tu bi v grobem delil zunanjo cenzuro, zavestno avtocenzuro in pa seveda nezavedno avtocenzuro. Slednja je najmanj oprijemljiva in tako lahko tudi polje raznih špekulacij. V vsakem primeru pa se zdi, da odkrivamo večino cenzur predvsem v 19. in 20. stoletju. Ali morda le zato, ker nam je to obdobje bolj prezentno, ali pa so razlogi tudi v povečani represiji prav v tem času.

K zunanji cenzuri štejemo predvsem zamolčane tekste, zamolčana dejstva o avtorjih in prirejene prevode (zlasti s spremembo spola). O zamolčevanju se lahko vsakdo najbolj prepriča iz šolskih učbenikov (celo še danes) ter celo iz kakih izbranih ali tako imenovanih zbranih del. Omeniti velja, da so bili Michelangelovi soneti objavljeni šele po njegovi smrti. Huje pa se je godilo Rimbaudu, Verlainu in zlasti Lorci (umrl 1936), čigar homoerotični soneti so dosegli bralstvo šele leta 1981, in to v Franciji. Dosti prej pa so prav francoski prevodi Whitmana nagovorjenega spreminjali v žensko. (Seveda nekateri jeziki, zlasti angleščina, v veliki meri omogočajo spolno nejasnost, ki jo prevajalci lahko s pridom izrabijo.)

Najlepša primera zavestne avtocenzure sta gotovo Proust, ki je Alberta spremenil v Albertino, in pa Forster, ki je dovolil objavo svojega romana Maurice šele po svoji smrti. Podobno je bilo z romanom Umberta Sabe Ernesto.

K nezavedni avtocenzuri mnogi prištevajo opisovanje moških bratstev, recimo pri ameriških romanopiscih (Twain, Steinbeck, Melville, Fitzgerald), drugi kažejo na evidentno izogibanje temi (pri Zolaju recimo) ali pa navajajo pretirano norčevanje iz te teme. V vsakem primeru gre za manj dokazljive stvari, zato jih je tudi težje obdelovati.

Če pogledamo v zgodovino, nam je seveda jasno, da je zlasti krščanstvo močno obsodilo seksualna razmerja med moškimi. Pa vseeno so bila ta razmerja del realnega življenja. Še huje, številni vladarji in dostojanstveniki takih razmerij niti niso skrivali. Zaradi njih niso bili izključeni ali prekleti. Represija je bila skorajda bolj formalna kot dejanska. Šele sredina 19. stoletja oziroma iznajdba izraza homoseksualnost (1869) prinese nove elemente. Ne glede na vprašanje, ali pred tem sploh lahko govorimo o homoseksualnosti, je očitno, da je prav ta medicinski izraz homoseksualce izključil iz družbe, jih postavil na margino, na rob družbe, ki jih ni potrebovala, saj se niso ujemali z interesi kapitala. Na tiste, ki nimajo potomstva, ki ne ustvarjajo družin ter tako ne množijo konzumiranja dobrin industrijske družbe, je treba

pokazati s prstom, jih medicinsko obdelati, morda ozdraviti, jih policijsko nadzorovati, celo zapreti, in jim vnesti občutek krivde. Če prej v homoerotičnih tekstih ni čutili posebnega občutka sramu ali izključenosti, postane zdaj to osrednji moment vsake homoerotične izpovedi. Ni naključje, da je v tem času tudi povsem izginila androginitet, da so poniknili prej tako občudovani kastrati. Homoseksualnost postane skrita in sploh ni samo stvar seksa. Homoseksualec je nekdo drugačen, odklanja normalnost, obstoječe vrednote, obstoječi red sveta, in zato je tudi nevaren. Zlasti v romanu postane to poseben tip junaka, ki je sam, izključen, vse od Balzacovega Vautrina do Genetovih junakov, ki so obenem še tatovi, morilci, zaporniki. Prav v tem času se pojavijo ključni avtorji te sramotne homoseksualnosti: Verlaine, Rimbaud, Wilde, Gide, Proust, Thomas Mann, Forster, Zweig...

Kot rečeno, šele osvoboditev, točneje vključevanje v trg, in pojav izraza gej prineseta neko olajšanje. Obenem pa seveda izpraznitev. Gej ni več nevaren družbi, ni izključen, je prav tako potrošnik, tudi gejevskega blaga, s tem pa izgubi določeno avreolo nasprotnika družbe. A ni bilo potrebno dolgo, da je dobil novo – namreč avreolo mučenika. To je seveda prinesel aids, tako v življenju, še bolj pa v literaturi.

Po tem grobem preseku skozi čas si bomo malce pozorneje ogledali, kako se je homoerotika sploh prikazovala v literaturi.

Stari vek

Verjetno najstarejše pričevanje o moški homoerotični ljubezni najdemo v skoraj 4000 let starem Epu o Gilgamešu. Gilgamešev najboljši prijatelj postane mlad in lep Engidu, s katerim se borita z ramo ob rami. Pomenljiva je že Gilgameševa zavrnitev kraljice Ištar, pravi ljubezenski izliv pa je njegovo žalovanje za umrlim Engidujem.

Engidu, mladi prijatelj,
kje je zdaj tvoja moč,
kje je zdaj tvoj glas?
Kje je moj Engidu?

.....

V cedrov gozd sem se odpravil s teboj,
podnevi in ponoči si bil z menoj.

.....

Gilgameš se dotakne njegovega srca,
a tudi srce ne bije več.

Takrat pokrije svojega prijatelja kakor nevesto.

Sveto pismo Stare zaveze prinaša tisto temeljno izključitev, ki je zaznamovala krščansko represijo, zlasti katoliško.

Če kdo gre k moškemu, kakor se gre k ženi, sta oba storila gnusobo, smrt zaslužita.

(Tretja Mojzesova knjiga, 20, 13)

Pa vendar prinaša obenem odnos med Jonatanom in Davidom, ki je očitno ljubezenski. Potem, ko David premaga Goljata, se na dvoru prvič sreča z Jonatanom, sinom kralja Savla.

Ko je nehal govoriti s Savlom, se je Jonatanova duša združila z Davidovo dušo in Jonatan ga je vzljubil kakor sam sebe./.../ Jonatan je sklenil z Davidom zavezo, ker ga je ljubil kakor sam sebe. Jonatan je slekel plašč, ki ga je imel na sebi, in ga dal Davidu, pa tudi svojo bojno opravo s svojim mečem, lokom in pasom. (Samuel I, 18)

Savel da Davidu za ženo svojo hči Miholo (Ahinoam – kar pomeni “radost mojega brata”), tako da sta David in Jonatan še bolj povezana. Ko Jonatan pade, je David zložil žalostinko, kjer tudi pravi:

Žalujem po tebi, Jonatan,
brat moj.
Ljub si mi bil izredno.
Tvoja ljubezen mi je bila
čudovita,
bolj ko ženska ljubezen.

(Samuel II, 1, 26)

(Pravzaprav tudi druge religije niso kaj dosti izključevale zblížanj med istim spolom. V indijskih svetih knjigah najdemo obred, kjer se verniki poklonijo Šivi s spolnim združenjem. Pri tej daritvi sperme je odnos med dvema moškima razumljen kot nesebičen poklon božanstvu. Celó pri Arabcih najdemo poglede, ki povelíčujejo ljubezen do dečkov (tako pesnik Abu Nuvas ali pa tunizijski mislec Ahmed El-Tifachi). Japonski budistični menihi so imeli za ljubimce svoje paže, ki so jih kasneje nasledili. Da ne omenjamo igralcev, ki so igrali ženske vloge. Samuraji so bili mnenja, da naredi moškega ljubezen do ženske slabotnega, ljubezen do dečka pa možatega in močnega (tako recimo v Ljubezenskih zgodbah pisca Saikaku Ebare 1641–1693). Raczepa med hetero in homo odnosom prav tako niso poznala številna afriška plemena, zlasti na področju Nigerije.)

Najočitnejše pa so bile stvari pri starih Grkih. Zlahka bi lahko rekli, da so bili v življenju biseksualni in samega odnosa med istim spolom sploh niso problematizirali. Bolj so se spraševali o pravih takega odnosa. Ta so bila dokaj jasna in stroga. Par sta lahko tvorila starejši moški, ki je bil možat, aktiven, bradat, in mlajši, ki je bil pasiven, bolj ženski in golobrad. Poznali so še celo vrsto pravil o primernosti odnosov med različnimi družbenimi

sloji itd., ne bi pa mogli reči, da so poznali občutke krivde, skrivanje in podobno zaradi samega odnosa z istim spolom. Ljubezen z dečki je v funkciji vzgoje, odraščanja. Fant je najprej ljubljeni, pasiven, potem odraste, se poroči in postane ljubeči, aktiven, si najde svojega dečka. Problematični so le tisti, ki se ne pokorijo temu redu, recimo so v zrelih letih pasivni in podobno.

Že grška mitologija je polna ljubezni do dečkov. Bog bogov Zevs se spremeni v orla, da lahko ugrabi lepega Ganimeda (Homer, *Iliada*). Njegova žena Hera postane ljubosumna, ne zaradi sebe, temveč ker je deček zavzel mesto njune hčerke, in se razjezi nad celim narodom, kar naj bi bil celo povod za trojansko vojno (Vergil, *Eneida* 1, 28). Podobnih ljubezni najdemo v mitologiji veliko, od Apolonove do Hiacinta (Ovid, *Metamorfoze* X), do mita o Orfeju, ki se po Evridikini smrti zaljublja v dečke, prireja obrede, kar je tudi razlog, da ga razjarjene furije pobijejo in razkosajo. Da bi ga maščevali, moške potetovirajo svoje žene (Phanokles I, 28). Po Plutarhu (*Eroticos*, 29) je imel Herakles toliko ljubčkov, da se jih ni dalo prešteti. Kot poroča Plutarh (*Eroticos*, 751), je Ajshil v igri Mirmidoni prvi prikazal moški par v gledališču, Ahila in Patroklesa (podobno poroča Lukian v *Ljubeznih*, 54). Podoben par sta tudi Orest in Pilad (Ajshil v *Oresteji* in Evripid v *Ifigeniji na Tavridi*). Niso pa Grki ljubezni do dečkov samo pripisovali svojim bogovom ali je opisovali pri svojih junakih, temveč so o njej tudi mnogo razmišljali. Da so jo upravičili in da so ji postavili meje. Najdlje pri tem je šel seveda Platon, ki je v svoji *Gostiji* razvil celo teorijo. Zevs se je razsrdil nad dvospolniki, ki so se hoteli meriti z bogovi. Zato jih je razpolovil in odtlej je vsaka polovica iskala svoje dopolnilo, moška polovica je iskala drugo moško polovico, ženska polovica drugo žensko polovico. To naj bi bil razlog za moško in žensko homoerotiko. Za Platona je ljubezen do dečkov celo višja od ljubezni do žensk, saj ni samo mesena, temveč bolj poduhovljena.

Življenjska praksa je imela svoje sledi tudi v grški literaturi. Največ seveda v poeziji, ki je opevala bogove, junake, atlete itd. Anakreon (6. st. p. n. š.) si ni pomišljal, ko je opeval dečkova stegna in celo ud. Pa tudi Pindar, Kalimah ali Teokrit, vse do Avtomedona (1. st. p. n. š.), ki je zašel celo v pornografijo. Ohranjene grške tragedije homoerotična razmerja samo kdaj omenijo, bolj pa so prisotna v komediji, ki karikira vsakdanjo stvarnost. Poglavitni pisec komedij Aristofan si je dal duška v *Ptičih* in pa v *Oblakih* (423 pr. n. š.), ko se norčuje iz vzgojnih prijemov.

Rimljani so grško ljubezen nekoliko preoblikovali, postala je manj duhovna in bolj telesna. Pedagoški moment je zamenjal odnos gospodar-suženj. Najbolj bogat vir o življenju rimskih vladarjev je zgodovinar Sueton, ki poroča o Tiberijevih užitkih ali pa o Neronu, ki je svojega ljubčka Sporusa kastriral, ga oblačil v žensko in se z njim poljubljal v javnosti. Skoraj vsi rimski pesniki

poznajo homoerotične elemente, od Vergila (Bukolika), Horaca (Ode), Tibula (Elegije), Katula (pesmi za Juventiusa) do Juvenala (Satire, X) ali Marciala (Epigrami).

Samo še en srebrnik imaš, Hillus, in ta je bolj obrabljen kot tvoja zadnjica. Ne boš ga dal ne peku ne špeceristu, ampak moškemu z ogromnim udom. Tvoj ubogi trebuh je vselej lačen, medtem ko se tvoja rit baše. (Marcial, Epigrami, II, 51)

Petronijev roman Satirikon je ohranjen le v manjšem delu. Pa vendar je osrednja zgodba tega opisa realnega življenja prav zgodba o ljubezni med Enkolpom, Asciltom in Gitonom.

Če povzamemo, je povsem očitno, da je bila homoerotika del antičnega vsakdana. Iz tega je prišla v mitologijo, zgodovino, literaturo in filozofijo. Opaziti je določene pomisleke, ki pa se tičejo bolj pravil v ljubezni do dečkov, lepega vedenja in meja. Težko bi našli kake občutke sramu, drugačnosti, izločenosti iz družbe, poskuse skrivanja ali dvojnega življenja. Literatura bolj izpričuje lepoto ljubljenega bitja ali slast užitkov, bolečino ob izgubi, težave pri zapeljevanju, nikakor pa ne avtorjevih občutkov sramu, nizkotnosti ali da hlepi po prepovedanem.

Srednji vek

Ali je bil srednji vek temačen ali razuzdan? Zdi se, da je bila njegova podoba dvojna. Res je poznal prave saturnalijske, kot praznik norcev, 11. januarja, dan obrezovanja, ko je bilo vse dovoljeno. Duhovniki so se preoblačili v ženske, parodirali mašo, odvijale so se hetero in homoseksualne orgije, včasih celo v samih cerkvah. Čeprav je praznik leta 635 obsodil koncilij v Toledu, se je slavil vse tja do 17. stoletja. Cerkev se je vse bolj borila proti vsakršnemu seksu, katerega cilj ni bila ploditev. Obsojena je bila vsaka sodomija (analni odnos), tako v hetero kot v homo odnosu. Še huje, obsodi tudi sam užitek, ker je spolnost samo zaradi potomstva in ne sme pomeniti šežitka. Tovrstna represija je postala močnejša zlasti v 12. stoletju, kar je bilo povezano tudi z željo po večji rodnosti. Umrljivost otrok je bila namreč vse do 18. stoletja izredno velika. Narodi z visoko nataliteto (Japonci, Kitajci, Indija, Afrika) niso imeli takih pomislov. Po drugi strani pa je sama cerkev z večanjem sovraštva do žensk nehote podpirala moško homoseksualnost. Množili so se samostani in prostori, v katerih ni bilo mesta za ženske. Ženska je vse bolj umazana, nečista, v dobi menstruacije, ki je božja kazen, ne sme stopiti v cerkev. Ustvari se mit o devici Mariji, kajti Kristus ni mogel biti spolno spočet. To je bilo kot nalašč za širjenje spolnosti med moškimi, zlasti v zaprtih družbah, torej v vzgojnih zavodih, samostanih in v vojski. Prav zato je sama cerkev močno obsodila homoseksualna dejanja, saj so se širila prav v njenih vrstah.

Zapisov o tem ni veliko, ker je bila cerkev tudi glavni cenzor. Do odkritja tiska so tekste prepisovali menihi, ki so se seveda vsaj pri tem držali cerkvenih navodil. Tako so lahko krožili le tisti teksti, ki so bili zapisani izven samostanov (recimo Villon). Sum na sodomijo je bil velikokrat izrabljen tudi samo kot del boja. Obsojeni so bili celo meniški redovi (recimo templarji), ki so odklanjali vsak odnos z žensko. Istospolnim dejanjem se ni godilo bolje niti pri Luthru niti pri Kalvinu, edino pri Erazmu Rotterdamskem odkrivamo neko dvojnost ali prikrito naklonjenost. Očitno je, da je imela oblast oziroma cerkev dokaj dvojna merila: kar je obsojala med prebivalstvom, je tolerirala pri gospodi. Froissartove Kronike (13. st.) zajemajo njegova številna potovanja po dvorih zahodne Evrope in med veljaki je odkril le enega, ki ne bi vzdrževal zveze s kakim mladeničem. Tudi Dante kaže popustljivost, ko pesnika Guida Guinizellija in trubadurja Arnauta Daniela postavi v vice in ne v pekel. Kako je bilo pravzaprav s tesnim moškim prijateljstvom, ki je družil viteza in oprodo, trubadurja in njegovega spremljevalca, Rolanda in Oliverja v Pesmi o Rolandu? Ženske so postale nedotakljive, saj so bile občudovane le kot device. Viteška ljubezen je le platonska, predmet njihovega oboževanja je nedotakljiv. Sicer pa se moški gibljejo med sabo in zdi se, da ne samo to.

Srednjeveška literatura oziroma kot nam je znana, pozna predvsem aluzije, ki se jih da razlagati različno. Poleg Dantejeve konkretnejše omembe v Božanski komediji in dveh Villonovih balad (iz rokopisa iz Stockholma) je tu seveda tudi Boccaccio in njegov prepovedani Dekameron. Smo že nekako na začetku renesanse, ki se ogleduje v antiki. Tako v drugi noveli prvega dne naletimo na Juda, ki odpotuje v Rim, kjer naleti na pravi razvrat, vse do greha sodomitov. Deseta novela petega dne pa govori o možu, ki se je poročil zaradi okolice. Ker žene ne zadovolji, si ta najde ljubimca. Zaloti ju mož, a ljubimca pogosti in noč preživijo skupaj. Avtor le namiguje, da je mladenič odigral tako moško kot žensko vlogo. Pravo homoerotično liriko pa odkrivamo pri Michelangelu oziroma v njegovih sonetih (25, 32, 42 in 48).

Novi vek

Zaznamuje ga renesansa oziroma njen interes za antiko in s tem tudi za antično (homo)erotiko. Ne samo Michelangelo, tudi Machiavelli in Tasso nista skrivala svojih nagnjenj (sicer na obe strani). Cerkev je še igrala svojo dvojno vlogo, obsojanje navadnih ljudi in toleriranje velikašev, a je bila vse manj napadalna. Kajti slabi zgledi so prihajali od samih kraljev in celo cerkvenih dostojanstvenikov (navadno tujih, zato je bila za Francoze to italijanska pregreha, za Italijane nemška, za Nemce in Špance pa

francoska). Zato ni čudno, da se je literatura (poleg k antični mitologiji ali avtorjem) zatekala prav k njim – junaki so aristokrati ali kralji (Henrik III. pri Ronsardu, Edvard II. pri Marlowu). Ti so lahko tudi kritizirani, kot pri Du Bellayu:

Če hočeš živeti na dvoru, se spomni, Dilliers, da boš vselej trčil ob gospodarjeve ljubljence, in če nisi pristaš, se vsaj delaj, da si, in se privadi kraljevih zabav. (Tožbe, sonet 139)

Ali celo napadani, kot je pesnik Ronsard napadel Henrika III. v sonetih, ki so prišli na dan šele po pesnikovi smrti ("Kralj dan in noč objema, poljublja in liže kožo svojih ljubljencev... Ti pa mu za denar drug za drugim nastavlja svoje riti...")

Temi se niso mogli ogniti niti veliki misleci. Tako se Montaigne v spisu O prijateljstvu obregne ob grško pederastijo in da večjo veljavo pravemu moškemu prijateljstvu, pri tem pa navaja navezanost na svojega prijatelja Etienna. Ko ta umre, se počuti, kot da ga pol manjka. Svojo bolečino izrazi posredno, tako da citira Katulovo žalovanje.

Pravo odkritost pa sta pokazala šele Marlowe in Shakespeare. Marlowe v dramah Pokol v Parizu, Didona, kartažanska kraljica in v kraljevski drami Edvard II. (1593). Ljubezen Edvarda II. do Gavestona je "večja kot Jupitrova do Ganimeda", "ljubkuje ga, poljublja, se mu nasmiha in mu šepeta na uho". Kraljici svetujejo, naj mu pusti njegovo ljubezen, "kajti še največji vladarji so imeli svoje ljubčke: Aleksander je imel rad Efestiona, Herkul je objokoval Hilasa, Ahil je hrepenel za Patroklom. Ne samo kralji, tudi modreci: Rimljan Ciceron je ljubil Oktavija, resni Sokrat je bil nor na Alkibiada..."

Shakespearovi soneti poznajo dolgo zgodbo, čigavi sploh so, komu so namenjeni, kakšen je spol nagovorjenega itd. Na vsak način so mnogi želeli velikega dramatika očistiti (kraljica Elizabeta I. je homoseksualnost trdo kaznovala). Kljub vsem naporom je avtor povsem jasen:

Dva ljubim. Vsak od njiju mi kot duh
prišepetava in srce razdvaja.
Moj angel fant je, lep kot nihče drug,
zli duh je ženska črnega sijaja. (144)

Sploh, sprva v žensko te oblikovala
priroda je, a v vnemi, z delom vneti,
se nehote zmotila in dodala
ti stvar, ki z njo jaz nimam kaj početi.
A če si že ustvarjen bil za žene,
daj slast ljubezni njim, a ljubi mene! (20)

S pojavom tiska je bilo tudi več možnosti uiti cerkveni cenzuri. Zato lahko odkrivamo skrajno realistične opise, kot pri

italijanskem dramatikumu Pietru Aretinu (1492–1556), ki v svojih Pismih blodeče kurbe opisuje njene dogodivščine, tudi z dvema mladeničema, ki občujeta med sabo (v stilu: "ko me je prvi porival, ga je drugi naskočil od zadaj").

Sedemnajsto stoletje nadaljuje prakso dvojne morale. Kakšen je odnos do homoseksualnosti oziroma sodomije, narekuje dvor, torej vladar. V Angliji vlada odkrit ljubitelj fantov Jakob I (za njim podoben Karel I.), v Franciji pa manj odkrit Ludvik XIII., kar se je kazalo v razmerah na dvoru in tudi v družbi. Francoski dvor je bil še bolj nestrpen s prihodom Ludvika XIV. Tu je bila še velikanska umrljivost otrok (pol novorojencev je umrlo), kuga, lakote, vojne, kar je vse narekovalo večjo moralnost. Medtem ko je pesnik Theophile de Viau še ušel kazni, je bil Claude Le Petit leta 1662 živ sežgan. Zagovor ljubezni do istega spola je bil pri pesniku Francoisu Maynardu erotičen (odkrito navajanje Grkov, "vse žene se čudijo mojemu nenaravnemu okusu... na svet so spravile lepe dečke, ki jih ti natepavaš"), podobno pri Saint Pavinu (sebe je imenoval princ Sodome), pri T. de Viauju dramatičen (ker je odkrit, je preganjan, zaprt, dela javno sežgejo), pri Le Petitu tragičen (zaradi pesmi sežgan pri 24 letih). Pri La Fontainu teme sploh ni opaziti, razen morda v basni Dva prijatelja. Zato pa je bolj prisotna v raznih spominih, pismih (Pisma Madame de Sevigne, zlasti Madame de Grignan, 16. 8. 1671, 6. 1. 72, 12. 2. 72, 26. 8. 75) ali biografijah (kraljev in dvorjanov seveda).

Medtem ko smo doslej opažali na eni strani norčevanje in obsojanje, na drugi pa hvalo homoseksualnosti, postane 18. stoletje bolj trezno. Veliki misleci jo omenjajo, a ostajajo nekje na sredi. Zdi se, da se zlasti roman, ki dobi pravi razmah, usmerja k vse večji svobodi, tudi erotični. Pa vendar je ljubezen do istega spola redkost, kolikor ni kar eksces (pri de Sadu ali Nerciatu). Kaznovanje z grmado postane redko, vse do francoske revolucije (1791), ki ukine kazen, kadar gre za polnoletne moške. Tako obravnavanje sprejme tudi Napoleon, z njim pa cela vrsta držav, vse tja do druge polovice 19. stoletja, ko v Nemčiji spet uvedejo smrtno kazen. Pa vendar so pisci pazljivi, saj tvegajo preganjanje, sojenje in zapor vse tja do 20. stoletja. Montesquieu postavlja na isti rang čarovništvo, herezijo in zločin proti naravi (Duh zakonov). Voltaire v svojem Filozofskem slovarju povzema katoliško teorijo, da homoseksualnost ogroža človeško reprodukcijo. Rousseau ima vsaj toliko poguma, da navaja osvajanja, ki jih je bil deležen (Izpovedi), čeprav jih zavrača. V literaturi, kolikor je sploh bilo, najdemo homoerotične elemente bolj na obrobju, recimo pri Casanovi ali še bolj pri de Sadu. Nič kaj bolje ni bilo s predromantiko in začetki romantike. Zanimanje za ljudsko književnost, za naravo in temačnost srednjega veka ni obrodilo kaj dosti erotičnih del. Goethe s svojo raznolikostjo seveda ni mogel zaobiti teme, ki

nas zanima. Zahodno-vzhodni divan (1819) se zgleduje po perzijski poeziji in njeni čutnosti. Tu najdemo tudi lepega točaja, ki pri pesniku vzbudi čisto ljubezen ("Ko svojemu gospodu nalijem pijačo, me v zahvalo poljubi na čelo /.../ In kar je še lepše, je da me imaš rad"). Goetheju se je zdelo primerno, da je v komentarju še omilil situacijo, tako da se je izgovoril na zahteve naših navad. V zadnjem dejanju drugega dela Fausta mnogi opozarjajo na homoseksualnost Mefista (ko nagovarja angele, lepe dečke, ki si jih želi).

Prav 19. stoletje je šele čas številnih del, knjig, literatura postane prav tako tržno blago. In v tej množici del so seveda tudi taka, ki navajajo homoseksualnost. Avtorji so lahko heteroseksualci, ki jo navajajo pazljivo, da ne bi prizadeli cerkev ali oblast. Homoseksualni avtorji lahko svoje težnje povsem zakrijejo, najraje z uvajanjem trdnih moških prijateljstev, ali pa so prisiljeni uporabiti psevdonim oziroma skrivati svoja preveč odkrita dela. Prav za ta čas so značilna številna sodna preganjanja, ki so dokaj podobna lovu na čarovnice. Verjetno ne samo zato dobi homoseksualnost neki tragičen pridih, sled trpljenja, ki se vleče še v 20. stoletje. Sredina stoletja je tudi čas, ko se razvije homoseksualna prostitucija, spet povezana z nevarnostmi, z izsiljevanjem, s kriminalom. Ta navezava postaja za okolico vse tesnejša, tako da se v javnosti ustvarja slika zgolj o takih odnosih, torej temelječih na finančni osnovi (celo Proust podobno analizira Charlusova razmerja). Tudi zato se za homoseksualce vse bolj zanima policija kot roka države. Cerkev je manj pomembna, medicina pa stopi v službo ozdravljanja, za državo seveda. Ta v času industrijskega napredka potrebuje vse več delavnih rok in ust, ki bi potrošile ustvarjeno blago. Redki drugačni se tedaj začno zatekati v Italijo in še bolj v Severno Afriko, kjer lahko prosto občudujejo lepoto arabskih dečkov.

Homoseksualne aktivnosti se iz sfere aristokracije (Stendhal, Wilde) pomikajo med meščanstvo (Zola) ali med ljudstvo (Whitman, Kavafis) ter celo v sfere umetnikov (Huysmans). Kot novi prostori se v veliki meri pojavijo internati. Težišče se prevesi v roman, ki pa zagotovo ne pozna take prostodušnosti kot Petronij. Prav proza omogoča bolj opisovanje družbenih elementov kot pa izpovedovanje lastnih nagnjenj. Stendhal postavi v svoj roman Lucien Leuwen homoseksualno osebo (Milord Link), a je le nakazana, kaj več izvemo šele iz avtorjevih opomb. Balzac že v delu Louis Lambert opisuje ženskost svojega sošolca, v Človeški komediji pa z Vautrinom ustvari pravega homoseksualnega junaka. V Očetu Goriotu osvaja Rastignaca, in to celo z denarjem. V Izgubljenih iluzijah pa ga na Rastignaca spomni Lucien de Rubempre (ki hoče narediti samomor), katerega streže na vse načine. Dokler v Blišču in bedi kurtizan (1838) eksplicitno ne pove, da je Vautrin (sicer kriminallec) teta, še točneje "tretji spol". Flaubert

je zelo diskreten in šele iz njegovih pisem lahko razberemo, kaj stoji za opisi v romanu *Salambo* (kako so Barbari tvorili pare, se skupaj bojevali, spali in "si padli v objem ter v poljubu umrli"). Za Dostojevskega je že Freud razvijal biseksualnost, čeprav lahko na kaj takega naletimo le v *Bratih Karamazovih*, ko se Mitja izpove Aljoši (Ali je v Sodomi lepota? Verjemi, lepota... obstaja le v grehu in pogubi... Če o tem toliko govorim, pomeni, da me to muči.). Morda ni nenavadno, da romantična poezija, razen drobcev pri Byronu, tako rekoč ne pozna nobene omembe. Zato pa je prišel svež val iz Amerike, Walt Whitman in Herman Melville. Whitman prinaša močne moške, prave gozdarje, brate, ki se ljubijo v znoju, Melville pa v svojem romanu *Billy Budd* uvaja lik mornarja, ki se je kasneje še večkrat pojavil kot homoerotični lik (Cocteau, Genet). Kot da so se proti koncu stoletja vsi predali čutom. Avtorjev, ki nakazujejo ali celo izpovedujejo homoseksualnost, je vse več. Verlaine ob krhkih aluzijah napiše tudi zbirko *Hombres*, ki že meji na homoseksualno pornografijo. Njegov ljubček Rimbaud ga v Obdobju v peklu spremeni v žensko figuro (bolje rečeno, ga ogovarja z ženskim spolom, kar ni slučaj med ljubitelji istega spola). Lautreamont opeva hermafrodita, grški pesnik Kavafis lepe dečke, ki jih srečuje na ulici. Oscar Wilde se v *Sliki Doriana Graya* povsem posveča lepoti deške mladosti, v domnevno njegovem delu *Teleny* pa da prosto pot svojim strastem ter že meji na pornografijo. Da ne omenjamo še številnih manj pomembnih avtorjev.

Pa vendar so bili le izjema tisti, ki niso le opisovali nagnjenj nekoga drugega. Šele 20. stoletje prinese pisce, ki so tudi izpovedovali lastno drugačnost. Toda izredno diskretno. Zdi se, da je prav ta zastrtost avtorje še bolj inspirirala. Homoseksualna ljubezen je pravzaprav nemogoča. Proust Alberta spremeni v Albertino, odnosi med Narcisom in Zlatoustom pri Hesseju so sramežljivi, odkrita Aschenbachova zaljubljenost v Tadzia v Mannovi *Smrti v Benetkah* je nemogoča. Musil je v *Zablodah* gojenca Torlessa zadržan, podobno D. H. Lawrence v *Belem pavu*. Podobno je s pesniki. Max Jacob, Fernando Pessoa, Wilfred Owen, Hart Crane so vsi nekako nedolžni. Edino Andre Gide je očitno imel toliko poguma, da se je postavil proti in trdil, da ljubezen do istega spola ni proti naravi, temveč proti navadi. "V naših navadah vse vnaprej določa en spol za drugega, vse uči heteroseksualnost, vse vabi vanjo: gledališča, knjige, časopisi" (*Corydon*, 1924). Drugi teksti pa so ugledali luč šele dosti kasneje, navadno po avtorjevi želji (Forsterjev Maurice, Sabin Ernesto, Lorcovi Soneti temne ljubezni ali Maumort Martina du Garda).

Prava sprostitvev pa je prišla šele po letu 1950. Morda že 1947, ko prejme Gide Nobelovo nagrado. Homoseksualnost je vse manj obsojana, sčasoma v vse več državah ni več kaznivo dejanje, dokler tudi uradno ni več bolezen. Ostaja le še greh, za cerkev. Tudi sami homoseksualci oziroma odslej geji se aktivirajo in borijo za svoje

pravice, do devetdesetih, ko postavljajo zahteve po popolni enakopravnosti z drugimi državljani. Cela vrsta piscev ne skriva več svoje drugačnosti in to prav nič ne zbija njihove cene. Jean Genet, Luis Cernuda, Christopher Isherwood, Sandro Penna, Roger Peyrefitte, Jerzy Andrzejewski, Tennessee Williams, William Burroughs, Pasolini, James Baldwin, Mishima, Allen Ginsberg, Gerard Reve, John Ashbery, David Leavitt, Dennis Cooper, Tondelli, Herve Guibert in cela vrsta drugih. Obenem je tu še kup literature, ki je lahkotnejše narave ali pa meji na pornografijo. Tudi homoerotičnost je namreč postala povsem običajno tržno blago.

Pa vendar je s pojavom aidsa kratkotrajna "mogoča ljubezen" dobila zopet temačnejše primesi ter morda tudi zato dala nov zagon kvalitetnejši gejevski literaturi.

Slovenski delež v tej zgodovini ni tako zanemarljiv. Poleg navajanj, zlasti v prozi, opisovanj dogajanj v internatih, vojski, samostanih, smo kar kmalu dobili tipičen roman o "nemogoči ljubezni". To so seveda Dečki Franceta Novšaka (1938). Tudi "problematičen pisec" je bil kar hitro "javni problem" – Ivan Mrak. Ne samo, da je delal škandale, napisal je kar nekaj dram, ki izpričujejo homoerotiko. V poezijo je tema stopila kasneje, dokler ni prešla celo na rob pornografije (Knabino). Zdi se, da homoseksualnost ni več problematična pri opisovanju, večje zadrege pa so še pri izpovedovanju.

LITERATURA

Andere Lieben, Homosexualität in der deutschen Literatur (1988), Suhrkamp, Frankfurt.

BOSWELL, JOHN (1980): **Christianity, Social Tolerance and Homosexuality**, University of Chicago Press, Chicago.

Discontents, New Queer Writers (1992), Amethyst Press, New York.

DOVER, K. J. (1978): **Greek Homosexuality**, Harvard University Press.

Drobci stekla v ustih, antologija poezije dvajsetega stoletja s homoerotično motiviko (1989), Aleph, Ljubljana.

LARIVIERE, M. (1984): **Les Amours Masculines, Anthologie de l'homosexualité dans la littérature**, Lieu Commun, Paris.

Matrosen sind der Liebe Schwingen, Homosexuelle Poesie von der Antike bis zur Gegenwart (1994), Insel Verlag, Frankfurt.

Modra svetloba, homoerotična ljubezen v slovenski literaturi (1990), Škuc, Ljubljana.

MOSS, K. (ur.) (1997): **Out Of The Blue, Russia's Hidden Gay Literature**, Gay Sunshine Press, San Francisco.

Not Love Alone, A Modern Gay Anthology (1985), GMP, London.

Sisijev ne mara nihče

Slabičev ne mara nihče. Še tega izraza ne. Celo v času seksualne revolucije, ko tradicionalne vloge niso bile več predmet zakoličenosti in so se kot dandanes spreminjale, vrata za takšne in drugačne drugačnosti niso bila – in niso – odprta na stežaj.

V Angliji so leta 1861 smrtno kazen za homoseksualna moška dejanja zreducirali na zaporno kazen. Zakon je bil naperjen izključno proti homoseksualcem, omejen seveda bolj na telesne kot duhovne “dejavnosti” med moškimi, lezbištva pa ni omenjal in s tem tudi ne sankcioniral. Sodni proces in bivanje za zaporniški zidovi, ki ga je bil deležen **Oscar Wilde**, pa je od začetnega molka, razumljivo pogojenega s skrbjo za lastno eksistenco, kmalu prerasel v glasno podpiranje pravic homoseksualcev. Žal je bilo to gibanje precej mlačno, z majhnim oziroma zanemarljivim vplivom v Združenih državah. Prva ameriška skupina za gejevsko liberalizacijo, **Society For Human Rights**, je bila ustanovljena v zvezni državi Illinois leta 1924, vendar je bila razpuščena še prej kot v enem letu, saj je njihove člane aretirala čikaška policija. Vse do vidnejšega gejevskega organiziranja po drugi svetovni vojni so bili hollywoodski homoseksualci razvajeni mehkužneži, ki so bili sinonim za slabost človekovega značaja.

Homoseksualnost, ki je bila na prelomu stoletja “nezaščiteno področje”, pa si je vedno znova znala utreti pot na film, čeprav se je na samem začetku pojavil že tudi prvi refleks na strahove in bojazni zaradi spreminjanja moških in ženskih funkcij. Karakterji,

ki so bili manj kot moški in več kot ženske, imajo prvi in pravi zgled v komedijah zmešnjav zamenjevanih identitet, transvestitski humor pa je svoje korenine našel v bogastvu slavne gledališke tradicije. Tako kot klasični predhodniki, moški in ženski impersonatorji, so tudi njihovi filmski kolegi oblikovali svež, živahen in vesel nastop v stilu vodvilske zapuščine.

Tako je že zgodnjega leta 1903 inovativni ameriški režiser **Edwin S. Porter** kot enega od protagonistov "uporabil" transvestita in ga postavil pred ogledalo. Vendar so se moški komiki v nemih komedijah zelo hitro ujeli v kliše ženskih vlog, ženska oblačila pa so postala samo še eno sredstvo za uspešno in učinkovito scensko šalo. Takšen je bil **Fatty Arbuckle**, ki je v svojem lastnem filmu *Miss Fatty's Seaside Lovers* (1915) odigral hčerko bogataša, ki skupaj s svojo famulijo izletnikuje na plaži. **Gus Leonard** je v filmu *Bumping into Broadway* (1919) odigral Ma Simpson, čuječo gospodinjo gledališkega penziona. Veseli pompoznosti, ki jo je v filmu *The Leading Lady* (1911) s plenjenjem drag scene v stilu veličastno bujne Marie Dressler izražal **John Bunny**, je bil pravo nasprotje **Wallace Berry** z vlogo skromne deviške švedske služkinje v serijalu *Sweedie* (1914–1916). **Harold Lloyd** je nastopil kot metalka v izključno ženskem baseball timu filma *Spit-Ball Sadie* (1915), vendar je kritika te prizore označila za odurne. Nič posebno pretresljivega, če vemo, da se je podobno zgodilo tudi scenam z **Jackom Lemmonom** v kultu *Some Like It Hot* (1959), katerega ženska impersonalizacija je edina, ki je doživela in preživela popoln in absoluten uspeh v svetu filma. V Hollywoodu pripravljajo remake, tako kot so ga s filmom *The Birdcage* (1996) priskrbeli francoskemu originalu *La Cage aux Folles* (1978).

Ideja, da se igralec Fatty Arbuckle, ki se je dražestno šobil in z obsežno postavo izkazoval svojo lepoto simpatične kopalke v drzni komični karakterizaciji od filma do filma – posebno v *Fatty in Cones Island* (1917), kjer je s seksi pozibavanjem, osvajalskim spogledovanjem in spretnim sukanjem senčnika spravljal ob pamet številne lokalne gospode – poimenuje "Miss", je bila zabavna. Kot je v Kletki norcev zabaven prizor, v katerem bi rad Albin, profesionalni ženski impersonator, skozi imitacijo postal John Wayne, a so njegovi nastopi v stilu šopirjenja vesele Mae West, največ, kar je sposoben ustvariti. Njegov ljubimec Renato v obupu vije roke in ugotavlja, da to pač John Wayne ni. Kvečjemu "Miss John Wayne".

Vsi ti liki so kot testament za večno trajanje izkoriščanja staromodnega pogleda na žensko in ženskost, ki zna tako uspešno služiti kot vzorec za moško homoseksualnost. Pa vendar, imena nam povedo, da so bili ustvarjalci teh vlog pretežno heteroseksualni igralci, kar potrjuje tudi njihov superiorni moški pogled na žensko vedenje, in čeprav gre le za komedijo, je

dramaturško dostikrat izjemno šibko utemeljen, če že ne povsem neutemeljen. Mnogi ženski impersonatorji ameriškega filma pa so znali in zmogli z elegantno in plemenito kreativnostjo preseči tudi v nemem filmu vreščeče in cvileče, čeprav vedno živahne in razgibane norosti, ki so jih v prvi vrsti predstavljali Arbuckle, Bunny in **Beery**. Tako sta subtilnost, milino in ljubkost izkazovala predvsem **Charlie Chaplin** kot *A Woman* (1915) in **Stan Laurel** v mnogih duetih s svojim nepogrešljivim partnerjem **Oliverjem Hardyjem**.

V filmu *Yankee Doodle in Berlin* (1919), ki ga je režiral **Richard Jones** in produciral **Mack Sennett**, je ameriški letalski heroj Bob White oblečen kot femme fatale, ker si le tako lahko zagotovi strogo zaupno informacijo, ki ji Kaiser pripisuje največjo važnost. Za vlogo Boba je Sennett najel slavnega ženskega impersonatorja **Bothwella Browna**, ki je bil tako kot **Julian Eltinge** na vrhu liste svoje profesije. Vendar je posluževanje drag scene za ženske kvalitete moškega heroja v tem primeru zgolj sredstvo ali orodje za lažjo dosego cilja. Poguba celotnega regimenta nemških vojakov namreč kljub ženskemu videzu dokaže njegovo resnično moškost, poleg tega pa Browne reši iz sovražnikovih rok še heroino, in sicer tako, da jo obleče v moškega. Še en filmski dokaz, da obleka ne naredi človeka. Ali pač?! Kot vojak pobegne povsem na varno, po zaslugi svojega moškega videza, kar bi ji kot ženski le s težavo uspelo. Čeprav obe zvezdi filma preživita večji del v drag podobi, pa je edini pravi junak filma pregovorno popoln ameriški pogum, skratka, njuna hrabrost in srčnost.

Predvsem pa je filmski duh zgodnjega dvajsetega stoletja izgoreval v slavljenju heroizma in romantike tistih, ki so krčili divjino in spoznavali pomen boja za obstanek. S tem je bila ustvarjena legenda, moški akcije pa so postali utelešenje ameriške (filmske) kulture, saj so živa priča, da je ameriški sen večni. Ti moški so bili močni, krepki, odločni in čvrsti, v glavnem pa tihi ali vsaj redkobesedni, predvsem pa nedostopni. Torej, niso se obnašali kot "ženske". Zato pa so potrebovali svoj antipod: razmerje med "tomboy" tipi, "pravimi moškimi" in sisiji, ki so se obnašali kot ženske, je bilo postavljeno. Zgodnji sisiji so bili vedno mera za primerjanje možatosti pri moških med seboj. V skoraj vseh ameriških filmih, od komedij do romantičnih dram, so bili namreč možje delavskega razreda predstavljeni mnogo bolj krepko in možato kot slabotni evropski dandyji, ki so kljub svojim uspehom pri ženskah bili videti vedno neodločni in v pravi moški družbi pomoči potrebni.

V filmu *Wild and Woolly* (1927) **Douglas Fairbanks** kot newyorški sin železniškega mogotca obtožuje "pansy" življenje velikega mesta in zahrepeni po preprostih mitskih užitkih starega ameriškega Zahoda, ki ga je koval v zvezde, ne da bi ga kdajkoli

doživel. V *The Mollycoddle* (1920) pa zapusti grobi in neprijetni svet svojih prednikov in ga zamenja za gizdalinsko življenje v Evropi. Zdi se mu, da bo z lahkoto pozabil na dediščino, opustil svojo trdo moško (pris)podobo in postal lahkoživec. A postaja vse bolj neodločen in mehkužen, skozi potek filma pa se nenadoma ozavešča in se iz oči v oči sooči z izgubljanjem moškega ponosa. V obeh filmih je njegova pot domov prikazana kot ritualni proces, izposojen pri imidžu kavbojskih junakov zgodnje Amerike. Tudi ti so se večno vračali, vsaj v duhu, če že ne v resnici, saj se je "pravi" moški vedno počutil kot dedič dedove divjine, katere prostranosti so pomenile tudi neomejene možnosti. Slednji film že v naslovu okarakterizira "razvajenca", potopljenega v supercivilizacijo, ki jo predstavlja velemesto. In visoka napetost mestnega življenja je svojčas veljala za glavni vzrok homoseksualnosti.

Za genezo sisijev, ki so se obnašali nenasilno, obzirno in široko, so bili "krivi" homoseksualci sami, saj je bil z njimi – če jim je že bila odvezta pomembna vloga v transvestitskih zabavah – zgodnji Hollywood najlažje, najmanj boleče in najbolj prikrito dostopen. Račun za to so plačali s samoironijo, saj so svoj tip obnašanja preselili iz igre izza kamere v igro pred njo. Moški, pri katerih je bilo zaznavno ženskam podobno obnašanje, so bili največkrat naivni "mamini sinčki", njihovo obnašanje pa je bilo pogojeno z refleksom preobila ženskega vpliva. Nepričakovano so postali pravi uspešneži nemega filma, pa naj je šlo za še neizoblikovane deške slabiče ali pa že osebno izdelane osebe. Četudi najprej ni šlo za izenačitev med sisiji in dejansko homoseksualnostjo, pa so se zaradi svojega obnašanja, zavestno pritajenega v podzavesti, vedno gibali na njenem robu.

Sisi je po splošni definiciji nasprotje "pravih" moških, pa naj je zgolj "nedolžni" karakter ali pa na homoseksualnost očitno namiguje. Povezava med efeminiziranim in možatim moškim se vseskozi rutinsko vleče skozi vse žanre ameriškega filma, vendar pa so bile prav komedije tiste, ki jim je bilo najpogostejše dopuščeno oziroma omogočeno eksplicitno izkazovanje homoseksualnosti. Resnično, zveza med pomehkuženostjo in homoseksualnostjo se je rodila v "karkoli se lahko zgodi" dovtipih nemih komedij in burlesk. Pretirano odštekana vsebina nekaterih filmov, ki bi ji včasih lahko rekli tudi primitivizem, je ponujala vedno polno možnosti za razne bedaste variante dogodivščin, med katere je bila priložnostno vrinjena tudi seksualnost "drugačne" vrste, žal pa ni bila nikoli vzeta dovolj resno, da bi bila lahko realna opcija. Poleg nenasilnih, obzirnih in širokih v najboljšem pa so bili za sisije v najslabšem primeru predpisani tudi zopni, nespodobni in včasih obsceni karakterji. V večini primerov so sicer delovali simpatično, žal pa nemalokrat močno pretirano. In izdali so mit moške superiornosti, kar samo potrjuje, da so homoseksualci tudi v resnici bili. Da pa tipi karakterjev

sisijev ne bi prevladali, so v filmih še dodatno krepili imidž popolnoma neomadeževane moške duše, absolutne in nevprašljive, ki ni bila samo nujnost, ampak zakon. V delih, ki so jih podpisali Chaplin, **Buster Keaton** in Harold Lloyd, velja zmaga v boju z nasilnežem ali osvojitev dekleta za večji dar duhu Amerike, kot je bil dar osvojitve dežele same.

Hollywood ni kraj zabave, je kraj večnega pretvarjanja. Večnega prikrivanja odkritega.

Čeprav je **Carole Lombard** javno priznala, da **Clark Gable** v postelji nikoli ni bil Clark Gable, njegov mit moškosti še vedno živi. V času svojega kraljevanja je pozabil, s kom je delil postelje, preden se je zavihtel na tron. Obnašal se je bolj moško kot moški. Vsi so se zgledovali pri njem, zato so se morali tudi neprestano potrjevati. In ko se jim je že uspelo potrditi, so potem iskali potrditev potrditve, skratka, šli so se lov za izgubljenim zakladom, ki sploh ni bil izgubljen, saj ni nikoli obstajal. Gable, ta večni diler sanj na platnu in izza njega, je najprej odločno odklonil, da bi kot Rhett Butler v filmu *Gone With the Wind* zajokal. Kasneje, ko je bil v filmu *The Misfits* njegov soigralec **Montgomery Clift**, pa je bil zanj le "that fag". Hollywoodu odleže, če peder reče pedru peder, kajti moški ideal ostane tako neokrnjen. In potrjen.

Leta 1933 je Clark Gable povozil neko žensko do smrti. Studijski sistem ga je uspešno zaščitil, obvaroval pred novinarji, plačal potrebno podkupnino za molk in izvensodno poravnavo, predvsem pa poskrbel, da tragedija ni niti za kanček vplivala na njegovo uspešno kariero. Leta 1933 pa je studijski sistem skrbel tudi za sesutje uspešnih karier. **William Haines** je bil špijoniran, zato pa tudi z lahkoto odkrit, ko je v svoji sobi sredi YMCA posteljo delil z nekim mornarjem. Oba sta bila aretirana in aretirana. Hainesa sicer niso ubili, ubili pa so njegovo kariero.

Vendar, v Hollywoodu gej ne more biti žrtev. Hollywood je kraj, kjer resnica laže. In sisijev ne mara nihče.

LITERATURA

DYER, Richard (1984): **Gays and Film**, Zoetrope, New York.

RUSO, Vito (1990): **Die schwule Traumfabrik**, Bruno Gmuender Verlag, Berlin.

HADLEIGH, Boze (1996): **Hollywood Gays**, Barricade Books, New York.



Citabnica



Andrej Kirn

Etična narava družbene znanosti

Razmisleki ob knjigi Douglas F. Challenger: Durkheim Through the Lens of Aristotle. Durkheimian, Postmodernist, and Communitarian Responses to the Enlightenment, Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 1994

Ravni družbene kritike

Profesor Challenger¹ se v svoji analizi Durkheima skozi Aristotelova očala v bistvu sooča s pozitivističnim programom ustvaritve vrednot prosta družbena znanost. Rdeča nit celotne analize je odnos med etiko in družbeno znanostjo. Razmerje med etiko in znanostjo se v raznovrstni obliki in intenzivnosti kaže na različnih znanstvenih področjih v različnem času in različno v

isti znanstveni disciplini glede na raznovrstnost njenih problemov in spoznanj. Tudi vsa znanja znotraj družboslovnih disciplin niso etično relevantna. Mnogi družboslovni pojmi se za razliko od naravoslovnih nanašajo na odnose, dogodke, ki implicitno ali eksplicitno izzivajo različna vrednotenja (samomori, splav, inflacija, izkoriščanje, distribucija bogastva, razveze, kriminal, totalitarizem, demokracija, kršenje človekovih pravic idr.). Samo znanje, pa naj bo družboslovno ali naravoslovno, je sicer moralno nevtravno, toda realnost, na katero se nanašajo mnoga družboslovna spoznanja, pa za ljudi ni vrednotno indiferentna. V tem je velika razlika v primerjavi z naravoslovnim znanjem. Nobeden ne razmišlja, da bi bilo mogoče za človeka bolje, če bi npr. bil zakon gravitacije drugačen, kot je, za družbeni svet pa so mnogi ljudje prepričani, da bi lahko bil drugačen in tudi boljši, kot je. Ekološki problemi, možnosti genskega inženiringa in moderne medicine zaostrojujejo etično-aksiološko razsežnost znanosti. Na dveh ravneh se vzpostavlja razmerje med znanostjo in etiko: neposredno na ravni raziskovanja (npr. genske raziskave, medicinske raziskave na bolnikih, psihološke, pedagoške, sociološke raziskave ipd.) ter posredno na ravni tehnološke in družbene uporabe znanosti. Sodobne kritike pozitivističnega in funkcionalističnega mišljenja po Challengerju poskušajo povezovati družbeno znanost z etičnimi zadevami, kar je bilo značilno za klasični marksizem in neomarksizem. Vendar pa ni čisto jasno, za kakšno raven kritike gre Challengerju. Možno je razlikovati reformno, znotrajsistemsko in radikalno metasistemsko kritiko. Sedanje družbene kritike so v glavnem reformne, znotrajsistemske. Trije osnovni aksiomi kapitalistične družbe ostajajo v glavnem nevprašljivi: tržna ekonomija, privatna lastnina in parlamentarna demokracija. Kritiki se ne sprašujejo, kaj bi jih lahko nadomestilo, ampak kako bi se jih dalo izboljšati, ali v smislu večje učinkovitosti ali v smislu večje socialne pravičnosti in vpliva ljudi na družbene odločitve in manj destruktivnega vpliva na naravo. Te tri predpostavke so začrtale domet kritične družbene imaginacije, ki si po propadu "realnega" in jugoslovanskega samoupravnega so-

¹ Profesor Challenger je v študijskem letu 1996/97 predaval tudi na ljubljanski Fakulteti za družbene vede študentom kulturologije in mednarodnih odnosov.

cializma ne more zamisliti resnične alternative obstoječi družbi, ki bi bila hkrati humana, bolj pravična, spoštovala človekove pravice, človekovo svobodo in dostojanstvo ter imela drugačna razmerja do narave. Če nekatere radikalne sistemske kritike kapitalistične družbe niso prestale preizkušnje v mišljenju in v praksi, mar to pomeni, da so enkrat za vselej izgubljene možnosti za metasistemsko kritiko? Ali kapitalistična družba trajno ostaja najboljša družba izmed vseh možnih? Trenutno predvsem radikalna družbeno-ekološka misel prestopa meje reformne notranje-sistemske kritike družbe.

Možna razmerja med znanostjo in etičnimi vrednotami

Znanost stopa ne samo v nov dialog z naravo, ampak tudi v nov dialog z družbo in etiko. Zgodovinsko gledano, je razmerje med znanostjo in etiko šlo skozi tri obdobja. a) Antično-grško prekrivanje ontologije in etike. Vse znanje pri Aristotelu teži k dobremu. Najvišja forma je hkrati najvišje dobro. Pri Sokratu človek ravna nemoralno samo zato, ker ne ve, kaj je dobro. Po Hipokratu pa je samo dober človek lahko dober zdravnik. b) Moderno novoveško razdvajanje znanosti, ontologije in epistemologije od etike, ki je dobilo pregnanten izraz v Humovem razkolu med "je" in "treba" (is – ought, sein – sollen), razuma in moralnosti. (Proctor R. N., (1984): *The Politics of Purity. Origins of the Ideal of Neutral Science*. Dissertation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University. Proctor 1987: 90;98) Ta moderna drža je znanost naredila nepomembno za etično ravnanje. Pomenila je popoln odmik od Aristotelovega pogleda o pomenu znanja za moralno ravnanje, čeprav Aristotel ni sprejel Sokratove intelektualistične utemeljitve morale, ki se je izrazila v formuli episteme = arete, znanje = vrlina. c) Ponovno povezovanje znanosti in etike ter zaton Humovega razkola med "je" in "treba" ter Webrova koncepta (Weber M., (1988): *Smisel vrednotne nevtralnosti socioloških in ekonomskih znanosti*; v: A. Kirn. (ur.), 1988, *Znanost v družbenovrednotnem svetu*. Ljubljana: Delavska enot-

nost.) o vrednoti prosti družbeni znanosti. Zagovorniki o etični nevtralni družbeni znanosti najpogosteje spregledajo, da vrednotenje v družboslovju ne obstaja predvsem v formi eksplicitnih vrednotnih sodb. Te so redke v družboslovni znanosti. Vrednotenje v družboslovju obstaja implicitno v obliki samih spoznavnih, indikativnih sodb in vrednotno obremenjenih pojmov. Za ugotavljanje prisotnosti ali odsotnosti vrednotenja v družboslovju ni pomembna sama forma vrednotenja.

V igri so trije možni scenariji med znanstvenotehničnimi možnostmi in etičnimi vrednotami. 1. Hud konflikt med njima. 2. Prilagoditev in sprejemba vrednot, da bi se lahko uresničile in uveljavile znanstvenotehnične možnosti. Obstoječe vrednote se postavljajo pred izvršena dejstva in se pričakuje, da se bodo poleg prve burne negativne reakcije in se bodo ljudje sprijaznili z novo okoljsko realnostjo ali v primeru genskega inženiringa z gensko spremenjenimi živali, rastlinami, živalmi idr. 3. Omejitev uresničevanja znanstvenotehničnih možnosti, da bi se zavarovale in ohranile obstoječe predstave o človečnosti, identiteti in dostojanstvu osebnosti.

Treba pa je priznati, da Max Weber s svojim konceptom vrednot proste znanosti ni zanikal vrednotnih temeljev znanosti ter koristnosti razpravljanja o vrednotenjih za empirično raziskovalno delo. Kljub temu pa je sodil, da ni nobene potrebe in nuje za vrednotne sodbe znotraj empiričnega družboslovnega raziskovanja. Tudi znanje za odločanje, torej znanje v svoji praktični funkciji, po Weberu ne vključuje vrednotnih presoj, ker je to znanje o dejanskem možnem, ne pa o tem, kaj je treba. Medtem ko je Weber sodil, da vrednotni vstop družboslovca v predmet raziskovanja in tudi praktična uporaba znanja ne potegneta za seboj vrednotenja v sami znanosti, pa so mnogi prepričani, da je ta temelj nujno povezan, če že ne z eksplicitnim, pa vsaj z implicitnim vrednotenjem v družbenih znanostih.

Profesor Challenger se ne spušča na operativno, tehnično raven problema o nujni ali nenujni navzočnosti vrednotnih sodb v družboslovni znanosti, ampak ostaja pri bistvenem vprašanju etosa, etičnega temelja družboslovja. Ta temelj pa

odkriva tako pri Aristotelu kot pri Durkheimu. V odvajanju družbenih znanosti od etične vrednotne zakoreninjenosti nekateri (Habermas, Hans Georg Gadamer) vidijo izvor krize relevantnosti sodobne družbene znanosti. Vendar pa sama povezava znanosti z etičnimi zadevami družbene znanosti še ne dela kritične. Znotraj same etike lahko srečujemo radikalno družbeno kritično ali kritično funkcionalistično naravnost. Aristotel in Durkheim, ki sta predmet Challengerjeve obravnave, to potrjujeta. Ne Aristotel in ne Durkheim nista reprezentanta radikalne kritične družbene misli, čeprav sta oba uvidela in priznala etično naravo znanosti o družbi. Aristotel je sprejemal in opravičeval suženjsko, Durkheim pa meščansko družbo. Vsaj na načelni ravni Durkheima ni mogoče obtožiti plehkega konformizma. Kot je opozoril Challenger (Challenger D. F., (1994: 189): *Durkheim Through the Lens of Aristotle. Dukheimian, Postmodernist, and Communitarian Responses to the Enlightenment*. Boston: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.), je zrel Durkheim bil celo prepričan, da je posameznik upravičen do upora nasproti nezdravi družbi na temelju informirane sodbe, kakšna, da je družba. Akt upora naj bi bil moralni akt. To še ne dokazuje, da je Durkheim prestopil okvire notranjesistemske kritike in upora. Durkheim je, kot ugotavlja Challenger (1994:199), skušal najti osnovo za skupnost znotraj novega družbenega reda, ki se je izoblikoval v Zahodni Evropi v 19. in začetku 20. stoletja. To pa je seveda bil meščanski, kapitalistični družbeni red. Sodim, da samo povezovanje etike z družbeno znanostjo še ni zadostno, da bi postavilo Durkheima zunaj funkcionalistične paradigme mišljenja. Tudi funkcionalisti so lahko družbeno kritični, toda vprašanje je, na kakšni ravni se giblje ta kritika, do česa so kritični in do česa niso. Ne smemo pa tudi spregledati, da ima temeljita znanstvena analiza družbene realnosti lahko večjo moralno mobilizatorsko moč za spremembo odnosov kot pa lahkotno moralizirajoča družbena znanost. O tem se lahko prepričamo, če primerjamo npr. Marxovo družbeno analizo v Kapitalu in drugih delih z moralizirajočo družbeno refleksijo utopičnih in "resničnih" socialis-

tov. Spoznanje o družbeni realnosti lahko izzove moralnopolitično ogorčenje, moralnopolitični protest, vodi k drugačnemu "treba je", in obratno, raznovrstni "treba je" nas lahko usmerjajo k razkrivanju teh ali onih razsežnosti družbene dejanskosti. Vzajemno učinkujejo družboslovna spoznanja in moralne vrednote. V ignoranci etične razsežnosti družbe in družbenosti se kaže naturalistična drža velikega dela sodobnega družboslovja. Družbene znanosti se že dolgo ne teoretsko in ne metodološko ne zgledujejo več po naravoslovju, toda odnos do njihovega predmeta raziskovanja je v bistvu ostal naravosloven, če zanemarimo osnovno dejstvo, na katerega je opozarjal Durkheim, da je moralnost tista, ki v temelju loči družbo od narave. Narava je moralno indiferentna, družba pa ni. Če se v družbeni znanosti pozablja na to temeljno razliko, potem imamo v bistvu opravka z naturalizacijo družbe, z naravoslovno držo družboslovca do svojega predmeta raziskovanja. Ta prikrita oblika naturalizma dela družbeno znanost vse bolj etično in humanistično ravnodušno, nevtravno in s tem vse bolj "znanstveno". Moderne oblike naturalizacije družbe imajo praviloma za predpostavko razdvajanje, ne pa ujemanje etike in ontologije. Aristotel je družbena razmerja projiciral v naravo, potem pa takšno naravo vzel za model družbe. Temeljno družbeno razmerje gospodar-suženj je bilo odločilno za Aristotelovo hierarhično ontologijo forma-materija. Challenger ugotavlja, da je pri Aristotelu pojem "physisa" bil v temelju tako fizike kot tudi družbene znanosti (etike in politike). Novoveški koncepti znanosti, družbe in narave pa so po Challengerju razdvojili physis, polis in ethos, etiko in politiko, javno in privatno, individualno dobro in dobro skupnosti. Vse pa kaže, da zaton "binarnega" mišljenja in "binarne", dualistične ontologije zopet odpira možnosti za vzpostavljanje povezave med njima. Kot ugotavlja Challenger, je teleološko gibanje bilo pri Aristotelu v temelju razumevanja naravnega in človeškega sveta. Toda kljub tej enotnosti fizisa in polisa sodim, da pri Aristotelu ostaja bistvena razlika med njima: svet fizisa se spreminja vedno na enak način, človekov svet pa je lahko drugačen, kot je.

Ločevanje znanosti od etike je bila ključna intelektualna predpostavka razvoja in vzpona noveške znanosti. Temeljila je na ontološkem razdvajanju primarnih in sekundarnih kvalitete. Francis Bacon je na začetku novega veka svaril pred moralnostjo, češ da ovira napredek znanosti. Francoski zgodovinar A. Koyré (Koyré A., (1988): *Od sklenjenega sveta do neskončnega univerzuma*. Ljubljana: ŠKUC. Filozofska fakulteta. 1987: 12) je v devalorizaciji, razvrednotenju bivajočega, ločitvi sveta vrednot od sveta dejstev videl najgloblji pomen znanstvene revolucije v novem veku.

Najprej razkroj spekulativne holistične filozofije narave, potem pa holistične socialne filozofije je naravoslovno in družboslovno znanost oddaljil od filozofije in s tem tudi od širšega vrednotno-kulturnega, humanističnega konteksta. Izguba tega konteksta je pripravila teren za vzpon in uveljavitev koncepta vrednotno nevtralne znanosti, ki je specifičen način videnja razmerij med družbo in znanostjo, znanostjo in človekom, med dejanskostjo in možnostjo, med etiko in znanostjo.

Tudi moderno družboslovje ostaja zavezano Aristotelovemu prepričanju, da je pač družbeni svet lahko drugačen, kot je. Toda to ni razlog, ki bi družbo povezoval z etiko. Navsezadnje so redki družboslovci, ki ne bi bili prepričani, da je z njihovim znanjem mogoče družbo na neki način izboljšati. Vendar pa imamo opravka z naslednjim paradoksom: prakseološke možnosti in ambicije sodobne družbene znanosti so se neznanosko povečale, a hkrati se je bolj oddaljila od etičnih zadev kot kdaj koli prej. Max Weber in kasneje nemški kritični racionalist Hans Albert (Albert H., (1988: 104–128): *Vrednotna nevtralnost kot metodično načelo: k vprašanju nujnosti normativne socialne vede*; v: A. Kirn (ur.), 1988, *Znanost v družbenovrednotnem svetu*. Ljubljana: Delavska enotnost.) je dokazoval, da uporaba znanosti v procesih odločanja ne zahteva vrednotenja v samem izjavnem sistemu znanosti. Še več, Hans Albert, ki je nastopil proti neonormativizmu v družboslovju, je trdil, da ravno normativna drža preprečuje, da bi družbena znanost kot družbena tehnologija postala temelj

racionalni politiki. Priznal je sicer, da pri uporabi znanje pridobi normativne učinke, toda zanikal je, da bi to zahtevalo normativne izjave v samem kognitivnem sistemu znanosti.

Družbeni pogoji človeške sreče kot predmet družbene znanosti

Ideal vrednotne nevtralne znanosti je daleč od Durkheimovega namena, kot ga je identificiral Challenger (1994: 120), da bi oblikoval znanstveno osnovo za Rousseaujevo spekulacijo o moralni vsebini človeške eksistence in o družbenih temeljih človeške sreče. Kar je bilo nekdaj za Aristotela ključni problem znanosti o človeku in družbi, to je, kako postati srečen, je za sodobno sociologijo, ekonomijo, politologijo popolnoma nepomembna, čisto individualna, privatna, neznanstvena zadeva, s katero se kvečjemu ukvarjajo filozofi, teologi in morda še psihologi. Iz anketnih odgovorov pa je razvidno, da ljudje povezujejo individualne in družbene pogoje svoje sreče, ko njene osnovne razsežnosti iščejo v delu, družini in odnosih v skupnosti. Glede na to povezavo je v zavesti ljudi veliko bolj ohranjeno Aristotelovo razumevanje sreče, kot pa so to pripravljene priznati in upoštevati družbene znanosti. Pri Aristotelu živeti politično, družbeno, pomeni živeti razumno in v skladu z vrlino. Pri takšnem razumevanju družbeno-etičnega življenja pa je očitna zveza med znanjem in etičnim ravnanjem. Aristotel, kot ugotavlja Challenger, ni sreče posameznika ločeval od narave političnega, družbenega. Ker je ta zveza izgubljena, se je po Challengerju izgubil tudi temeljni smoter politike in skupnosti. Kar zadeva etične smotre, sodobno družboslovje (politologijo, sociologijo, ekonomijo) ločujejo od Aristotela globoki miselni prepadi. Kdo pa še danes razmišlja kot Aristotel, da bi bil temeljni smoter države, družbene skupnosti srečno življenje njenih državljanov? Družbene znanosti si prizadevajo biti čim dlje od morale, to pa je čim dlje od človeškega in človečnosti, in na ta način bi bile vse bolj znanstvene, objektivne. Pri človeku moderne se je spremenilo razmerje med sredstvi in cilji. Kar je

bilo pri Aristotelu sredstvo za doseganje sreče, so nam postali cilji na sebi. Zaradi tega po Challengerju tudi ne moremo biti več srečni, saj ne vemo, kaj je samozadostnost in kaj je mera. Sreča se nam je spremenila v nekaj količinskega in zato je tudi nikdar ne moremo doseči. Spomniti se moramo, da je Descartes na začetku novega veka še ugotavljal, da je sreča v bistvu kvalitativni pojem, ko jo je primerjal s polnostjo velikega in malega soda. Če sta oba soda polna, se ne more reči, da je velik sod bolj poln kot majhen. Podobno je tudi Durkheim sodil, da je normalen "divjak" prav tako lahko srečen kot normalen civiliziran človek. Najbolj enostavna in najbolj kompleksna bitja po Durkheimu uživajo isto srečo, če enako uresničujejo svojo naravo. To je po Challengerju (1994: 165) pomemben korektiv modernističnih in liberalnih teorij, po katerih modernizacija neizogibno vodi k povečevanju človekove blaginje.

Filozofski in metodološki temelji pri Durkheimu

Profesor Challenger (1994: 137) nas opozori, da če odkrijemo pri Durkheimu Aristotelove pojme, so bili ti preoblikovani delno pod vplivom Montesquieuja ali Rousseauja. Kljub tem vplivom pa Challenger sodi, da so Durkheimovi pogledi unikatni in temeljijo na specifični koncepciji narave. Durkheimova sociologija kot znanost o morali je po Challengerju pomembna za probleme, s katerimi se soočamo danes. Tudi v teoretskem pogledu ostajajo pomembne mnoge Durkheimove teze, npr.: razumevanje družbenih dejstev, ki ne eksistirajo niti ločeno od individuov, niti v posamičnem individuumu, da je družbene sisteme dojel kot omrežje dejanskih odnosov, da je zavrnil dualizem in zagovarjal enotnost fizikalnega in družbenega sveta, da so ljudje samo kot družbena bitja postali individui. Durkheim sicer evolucijsko in ontološko povezuje družbo z naravo, vendar vidi med njima tudi temeljno razliko, ko trdi, da nas je družba osvobodila narave. Za sodobno utilitarno liberalno progresistično kvantitativno mišljenje je gotovo izziv Durkheimovo spoznanje, da obstaja omejena človekova

zmožnost za srečo in da ta ne narašča s produktivno močjo dela. Zmožnost človeških bitij, da razširijo svoje želje v neskončnost, je po Durkheimu izvor njihove bolečine, trpljenja in nesreče. (Challenger 1994: 181). Tako stanje pa vodi v človekovo avtodestrukcijo. Neomejene želje so po definiciji nenasitne, postavljajo nedosegljiv cilj. Postaviti si nedosegljiv cilj pa pomeni po Durkheimu obsoditi se na stanje nesreče. Za sedANJI čas ima daljnosežne ekološke implikacije Durkheimova misel, da neomejene želje stalno in neskončno presegajo sredstva. Neomejene želje so v nasprotju z omejeno nosilno zmogljivostjo planeta. Zasedovanje neskončnega ne vodi samo, kot je mislil Durkheim, v avtodestrukcijo človeka, ampak vodi tudi v ekološko destrukcijo planeta. Vendar pa ostaja odprto: ali bomo moderno eksponencialno gibanje kapitala izpeljevali iz človekove zmožnosti neomejenega širjenja želja ali pa bomo izvor želja iskali v nenehni razširjeni in inovativni reprodukciji kapitala, ki nenehno s pomočjo znanosti in tehnologije ustvarja nove in nove potrebe in želje. Kontrolo neomejenih želja Durkheim postavlja v sfero morale kot družbene prisile in regulatorja, ki stopi namesto instinktov. Da bi človek živel uravnoteženo, srečno, je potrebna zmerna regulacija njegovih aktivnosti od morale in družbenih struktur. Durkheim je v bistvu iskal kompromis, sredino med ideali, normami, pravili družbe in svobodo posameznika, med anomijo in revolucijo. Pri Durkheimu je človek homo duplex, sestavljen iz dveh delov: družbenega in individualnega. Živeti z neko stopnjo harmonije z drugimi po Durkheimu pomeni, da je družbeni del v nas samih zmožen disciplinirati poželenja, ki so osnovana na naši eksistenci kot fizičnega, telesnega individua. Gotovo je še vedno tehtna Durkheimova ugotovitev, da gledati bogastvo kot nemoralno ni nič bolj skrajna zmeta, kot v njem videti dobro par excellence. Challenger zavrača, da bi Durkheima obravnavali kot predhodnika razdvajanja etičnega raziskovanja in družbenih znanosti, četudi je pogosto okarakteriziran kot utemeljitelj modernega funkcionalizma. Pri takšni oceni se po Challengerju (1994: 138) precenjuje pomen Pravil sociološke metode, ki poudarjajo znan-

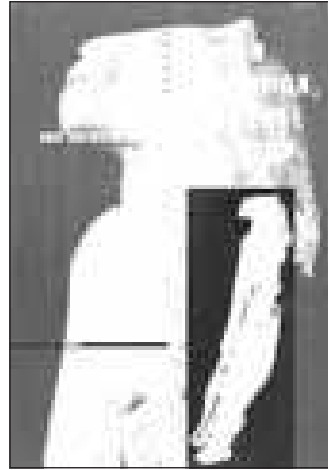
stveni študij empiričnih dejstev, za celotno Durkheimovo delo. Ker Durkheim govori o zdravi družbi kot o vrednotno pozitivnem družbenem stanju, bi lahko rekel, da je zgolj deklarativno Durkheimovo zagotavljanje v uvodu k Delitvi dela, da gre za poskus obravnavati dejstva moralnega življenja v skladu z metodami pozitivne znanosti, saj je temeljna značilnost teh metod ravno v tem, da ne samo, da ne potrebujejo, ampak tudi izključujejo vsako vrednotenje. Ali je možno dejstva moralnega življenja obravnavati brez vrednotenja? Je možno moralna dejstva obravnavati moralno indiferentno, kar bi bilo edino v skladu z metodami pozitivnih znanosti? Seveda se je možno strinjati z Durkheimom, da je treba začeti s skrbnim opazovanjem človekovega izkustva in aktualnih moralnih dejstev, ne pa začeti s pojmom človeka in od njega deducirati ideal. Toda ta identičnost z metodami pozitivnih znanosti se neha, ko se začenjajo dejstva vrednotiti, ko se družbena realnost poskuša izboljšati z vidika določenih vrednot. Sociologija kot znanost o morali ima po Durkheimu dva cilja: teoretičnega, ki raziskuje, razume in razlaga moralna dejstva, in praktičnega, ki ovrednoti in oblikuje sodbe o primernosti, ustreznosti moralnih pravil (Challenger 1994: 191). Če se pred sociologijo postavljajo takšne naloge, potem se zapuščajo metodološki okviri pozitivnih znanosti. Če sodobne naravoslovne, medicinske, tehnične znanosti poskušajo "izboljšati" naravo, rastline, živali, človekovo telo, zdravje z vidika določenih vrednot, kriterijev, standardov, se približujejo odnosu družbenih znanosti do svojega predmeta. V tem primeru imamo opravka s procesom aksiologizacije naravoslovja, ko le to vse bolj intenzivno in eksperimentalno prehaja v uporabo.

Durkheim je po Challengerju poskušal ustvariti družbeno znanost, ki sicer razlikuje med etiko in znanostjo, toda ju ne ločuje. Po Challengerju je bil končni cilj Durkheimove sociologije najti znanstvene temelje za etiko in politiko. Za Durkheima je akt družbenega druženja bil neke vrste moralni sporazum in niso bili egoistični interesi tisti, zavojo katerih so prišli ljudje skupaj. Z Aristotelom Durkheima družijo temeljno prepričanje o politični oziroma družbeni naravi človeka.

"Izzivalec" izziva

Profesor Challenger je napisal odlično študijo, polno globokih posplošitev in miselnih inovacij. Je levo komunitarno usmerjen mislec, ki je sicer kritičen do liberalizma, toda kritičen tudi do takšne kritike liberalizma, ki bi lahko imela barbarske totalitarne posledice in ogrozila stabilnost demokracije. Durkheimova družbena teorija po njegovem ostaja pomembna za probleme, ki se jih dotikajo sodobni družbeni teoretiki, ki kritizirajo in formulirajo odgovore liberalizma in moderne družbene teorije. Challenger je kritičen do radikalnega etičnega in spoznavnega relativizma ter skepticizma postmodernistov kot tudi do liberalcev, ker ne eni ne drugi ne priznajo potrebe po mejah individualnih želja in akcije. Dodal bi, da je z vidika ekološke krize in fizičnih omejitev rasti priznanje teh meja še posebno potrebno. Nihilistični zaključki postmodernistov po Challengerju spodkopavajo kakršnekoli standarde, ki bi omogočali racionalen razgovor znotraj družbe ali med družbami. Možno se je strinjati s Challengerjem (1994: 202), da je svoboda samo nujni, ne pa še zadostni pogoj resnične zdrave družbe. Odlika Challengerjevega pristopa je tudi v tem, da vidi praktične družbene, etične implikacije teoretičnih in epistemoloških konceptov in idej, npr. postmodernistov. Analizo Durkheima skozi optiko Aristotela poveže s sodobnimi idejami postmodernistov in komunitaristov. Durkheim po Challengerju pomaga osvetliti slabosti celo najbolj zmernih in sicer postmodernih družbenih teorij. Temeljni motiv analize ni čisto akademski, teoretski, zgodovinskoprimerjalni, ampak je angažiran: v Durkheimovi družbeni teoriji Challenger odkriva nastavke za družbeno znanost, ki bo kritična, vendar ne bo marksistična in neomarksistična. Ostaja odprto, ali je takšna družbena znanost lahko metasistemsko kritična ali pa ostaja v okvirih znotrajsistemske kritike. Challenger (1994: 210) poziva, naj temeljito pregledamo podmene naše politične tradicije, kot je tendenca, da naše probleme lahko rešimo z avtonomnimi individui, tržno ekonomijo in proceduralno državo. Dobro bi se bilo spomniti Einsleinovega opozorila, da problemov ne moremo

rešiti z istim načinom mišljenja, s katerimi smo jih ustvarili. Ko Challenger ugotavlja, da problemov, s katerimi se soočamo, ne moremo rešiti s tehnologijami, tehnično ekspertizo ali stalnim razširjanjem bruto domačega proizvoda, je zelo blizu radikalni ekološki kritiki, da ni tržnih in znanstvenotehničnih rešitev za probleme, ki jih poraja eksponencialna rast. Nekateri (Wolfgang S., (ed.) (1995): *Global Ecology. A New Arena of Political Conflict*. London: Zed Books.) imajo celo razvpiti koncept trajnostnega razvoja samo za staro igro z novimi pravili. Cilji so ostali enaki, rešitev se išče samo v novih sredstvih in v revoluciji učinkovitosti. Po Challengerju je potreben nov uvid v našo družbenost, da priznamo, da je to, kar nas končno dela za človeške in določa našo zmožnost, da uspevamo kot individui, naša družbena eksistenca. Lahko se strinjamo s Challengerjem, da je naloga graditi človeško skupnost bistveno moralen in ne samo tehnični, ekonomski in političnoorganizacijski problem. To pa po Challengerju (1994: 210) pomeni, da družbena znanost, če hoče biti del rešitve, namesto da bi bila del problema, ne sme več postopati tehnokratsko z držo vrednotne nevtralnosti. Challengerjev stil je logičen, jasen in koncizen. Mislim, da Challengerjeva knjiga spada med tiste, za katere lahko rečemo, ko jo odložimo: prebrali smo jih in se spremenili.



Andrej Pinter

Arheologija jezika

William Noble in Iain Davidson.
Human Evolution, Language and Mind. A Psychological and Archaeological Inquiry.
 Cambridge: Cambridge University Press.
 1996. 272 strani.
 Pb: ISBN 052157635 (15.95 £); Hb: ISBN 0521445027 (45 £)

Če nekoliko posplošimo, lahko rečemo, da se o problemu izvora jezika pojavljata dve konkurenčni teoretski opciji v sodobni literaturi: gradualistična in punktualistična. Ideja, ki stoji za prvo, je, da se je jezik v človekovi filogenezi razvil postopoma. Od svojih prvih protojezikovnih oblik, ki naj bi nastajale zaradi različnih vzgibov in potreb iz okolja (posnemanje, opozarjanje, klicanje, odganjanje itd.), se je jezik po tej teoriji postopoma razvijal v vse bolj kompleksne oblike in se končno ustalil s slovnico, ki je njegova najvišja razvojna oblika. Raziskovalci se pri tem opirajo na arheološko evidenco glede razvoja anatomije v celoti in še posebej glede razvoja možganov (Falk, Tobias, Calvin idr.), na kom-

parativno etologijo primatov (Hockett, Gibson, Savage-Rumbaugh idr.), na razvojno psihologijo (Wynn idr.) in podobne discipline, ki dajejo takšne, relativno zelo oprijemljive informacije. Punktualistične teorije pa po drugi strani poskušajo identificirati neko točko v človekovem filogenetskem razvoju, ko se zaradi takšnih ali drugačnih razlogov jezik (prevelike kompleksnosti družbe in manka integrativnih vezi – Aiello in Dunbar; pojava uma ali povečanja možganskih sposobnosti, imenovanega tudi "field effect") pojavi v človekovi kulturi. Prav zaradi tega pa so teorije te druge vrste precej bolj drzne, spekulativne in – tudi – intelektualno zanimivejše.

Pravega konsenza med obema teoretskima opcijama pa v bistvu ni ne glede implikacij niti teoretskih rešitev; ponekod celo za skupne koncepte ni mogoče najti skupnega imenovalca. Kar pa je vsem razpravam o nastanku jezika oziroma o glotogoniji skupno, je izrazita interdisciplinarnost: takšen pristop pogojuje sama narava problema, kajti neposredne evidence, ne glede na izbrano teoretsko opcijo, preprosto ni. Ugotovitve in spoznanja, ki se nanašajo na nastanek jezika, je zato potrebno iskati posredno, to pa pomeni predvsem z metodologijami in pristopi, ki to omogočajo. V literaturi o nastanku jezika zato najdemo kompleksne teoretske preplete, ki vključujejo mnogo precej različnih raziskovalnih področij: od mehkih, torej humanističnih in družboslovnih znanosti, pa do trdih, naravoslovnih znanstvenih disciplin. Še najbolj ustrezno je zato, da zaradi takšnega sintetičnega preseka, kakor ga narekuje problem nastanka jezika, posamezne teorije, ki se s tem ukvarjajo, uvrstimo na področje lingvistične antropologije.

V vse omenjene kontroverze se vpenja tudi nedavno izdana knjiga z naslovom *Human Evolution, Language and Mind (ELM)*, ki sta jo napisala psiholog zaznavanja William Noble in arheolog Iain Davidson. Gre za soavtorja, ki sta se skupaj že pogostokrat pojavila v epicentru aktualnih debat o glotogenezi (1989a, 1989b, 1991, 1992, 1993, 1994 itd.). Kot pomembno referenčno izhodišče pa sta se v zadnjem času uveljavila po njunih inspirativnih soočenjih z zelo eminentnimi avtorji na tem področju, Liebermanom, Burlingom, Chaney-

jem itd. Njuna prednost je v tem, da lahko združujeta znanje dveh bistvenih disciplin za razpravo o glotogenezi, arheologije in psihologije, ki v bistvu edini ponujata relativno dovolj oprijemljivo evidenco za drzne, hipotetične sklepe, ki so zaradi narave problema brez dvoma potrebni za zadovoljivo pojasnjevanje nastanka jezika.

Knjiga, ki sta jo avtorja izdala pri znani založbi Cambridge University Press, prinaša v bistvu nekakšen programski ekspezo njune pozicije in prav značaj programskega, ki ga jima gre pripisati, je izjemno pomembna informacija pri branju in ocenjevanju knjige same. Izraža se v načinu, kako avtorja nizata posamezne teoretske (v tem primeru neizogibno tudi hipotetične) sklepe, v načinu, kako se sklicujeta na obstoječo literaturo, v načinu, kako strukturata svojo argumentacijo, in v nekem smislu tudi v načinu, kakšen odnos avtorja kažeta do konkurenčne teoretske opcije, do gradualističnih teorij o nastanku jezika. Če gremo po vrsti: nizanje posameznih sklepov ELM ni v smeri od konkretnih k splošnim ali od manj pomembnih k bolj pomembnim ali pač kaj podobnega, kar bi nedvoumno razkrivalo spoznavno pot od evidence do teoretske rešitve avtorjev oziroma s čimer bi bila nakazana vsaj njuna namera, da je treba knjigo brati kot pripomoček k nekemu spoznavnemu napredku. Poleg tega se avtorja na literaturo sklicujeta zelo selektivno. Glede na ogromno količino zbranega materiala sta pozornost posameznim referencam namenila zelo neenako. Večino gradiva zgolj omenita in do njega ne vzpostavljata kakršnegakoli eksplcitnega stališča, kaj šele kritičnega odnosa. Vendar pa del uporabljenega gradiva zelo vehementno zavračata in argumenti, ki jih za to ponujata, niso prav zelo poglobljeni (gre naprimer za interpretacije prazgodovinskih vedenjskih vzorcev pri hominidih, za interpretacije morfoloških posebnosti neandertalskega skeleta, najdenega v Nariokotomeju itd.). Podobno pa velja tudi za njuno obravnavanje konkurenčne teoretske opcije, za gradualistične teorije o nastanku jezika. Na kratko je torej mogoče reči, da ELM imponira tako po obsežnosti zastavljene problematike, po ogromni količini zbranega, sodobnega, gradiva kot tudi po drznosti sklepanja in jasnosti predstavljanja argumentov, toda njuna teoretska rešitev je prikazana na način, ki ne

vključuje oziroma ne pojasnjuje neposrednih pogojev kritike.

Zdi pa se mi potrebno povedati, da zaradi specifičnih okoliščin, v katerih se je knjiga ELM pojavila, programska ni negativna oznaka. Prav takšen način aktualiziranja problema glotogonije (ki – priznati je treba – kljub mnogim poskusom vendarle še ni zadovoljivo rešen), kakršnega sta na ogled postavila Noble in Davidson, prinaša nekakšen nov, prepotreben veter v razprave o nastanku jezika. V zadnjih letih se je namreč razpravljanje o tem pričelo po eni strani izgubljati v minucioznih podrobnostih, torej v specializaciji na posamezne fragmente, ki se nanašajo na problem nastanka jezika; po drugi strani pa je bilo mogoče opaziti, da so se sporna vprašanja poenostavljeno izvajala na konceptualna oziroma epistemološka izhodišča, kjer je sam problem nastanka jezika vse hitreje izginjal z obzorja. Način torej, ki sta ga v epicenter razprav o glotogoniji vrgla Noble in Davidson, se zdi prav zaradi teh specifičnih okoliščin zelo stimulativen, glede nekaterih vprašanj morda celo provokativen. Tu imam v mislih ne le strogo glotogonične kontroverze, ampak predvsem dileme (o problemih filogeneze, človeških prednikov, arheološke metodologije, naravnem izboru, ključnih vprašanjih lingvistike itd.), ki se preko uporabljene evidence vežejo na splošne kontroverze antropološke znanosti in ki jih avtorja komentirata z enako samozavestnostjo, kot bi šlo za njuno osnovno področje, področje glotogeneze.

Teorija, ki jo Noble in Davidson pojasnjujeta v knjigi, je, kot rečeno, punktualistična. Njuna osnovna ideja je, da je šele sposobnost za uporabljanje določenih znakov kot simbolov v različnih oblikah interakcije tisti temelj, na osnovi katerega lahko to vedenje upravičeno označujemo kot človeško. Pogoj za takšno uporabo je po Noblu in Davidsonu "umnost" /*mindedness*/, vendar pa to v njuni teoriji ni kakšna konceptualna oznaka za neko "stvar" (str. 10), temveč predstavlja ime za način, kako nekatera bitja (t.j. ljudje) "go about their business". Um zato v njuni teoriji ni izenačen z možgani, ampak je vpeljan kot oznaka za konkretno vrsto vedenja. Umno uporabljanje simbolov lahko po njunem mnenju opišemo tudi kot to, da cenimo

oziroma da znamo ceniti njihovo uporabnost skozi samo uporabo (str. 223), ne pa skozi nereflektirano in nezavedno oddajanje /*giving off*/, kot je temu rekel Goffman (str. 101), gestikularnih kretenj, kar lahko, kot potrjujejo sodobne študije, zasledimo pri nekaterih človeku podobnih opicah (orangutanah, gorilah, šimpanzih). Um oziroma umnost je torej predpogoj za uporabo jezika; skozenj pa se tudi reflektira, pravita avtorja (str. 14). Kljub temu pa je nastanek uma omogočen šele zaradi jezika in sam jezik je mogoč šele zaradi njegove družbenosti. In to, s čimer njuna teorija prispeva k aktualizaciji problemov glotogeneze, so odgovori na vprašanja, kako in kdaj je jezik kot evolucijska novost nastal in kaj je evolucijsko upravičilo (za) njegov biološki obstoj oziroma kaj je (bila) "selektivna prednost" jezika. Na osnovi arheoloških interpretacij rezultatov vedenj zgodnjih hominidov avtorja menita, da se je moral jezik pojaviti šele v zadnjih 100 000 letih. Dokazi, s katerimi potrjujeta to svojo tezo, so – če čisto nič drugega – vsaj zelo zanimivi. Zanimive so, denimo, njune analize migracij oziroma "kolonizacij", v katerih med drugim pravita, da se človek ne bi mogel izseliti s področij današnje Afrike in se naseliti, denimo, na avstralskem kontinentu, če ne bi bil sposoben simbolnega mišljenja in načrtovanja. To pa je po njuni definiciji značilno tudi za človekov jezik. Zelo lucidno zavračata tudi (gradualistične) interpretacije obdelovanja kamenega orodja, ki naj bi po njunem mnenju, in v skladu z gradivom, ki ga navajata, ne vključevalo kognitivnih sposobnosti, ki so nujen pogoj za obvladovanje jezika. Ustavljata se tudi pri lovu, metanju in kazanju, ki naj bi kazali na neke vrste sposobnosti, potrebnih za jezik; medtem ko iz arheološke evidence, ki se nanaša na uporabo ognja, na zatočišča in na način prehrane, po njunem mnenju ne izhaja nujen zaključek, da indicirajo obstoj jezika. Pojav jezika pri človeku je zato pri Noblu in Davidsonu vezan na pojav simbolov, skromno arheološko evidenco – skromno glede na njihovo občo uporabnost simbolov v razmerju z njihovim obsegom v najdbah – pa avtorja iščeta v sledovih okre, v vklesaninah v kamnu itd.

Glotogonična rešitev, ki verjetno izvira predvsem iz Noblove strani, je torej precej podobna Gibsonovi teoriji o nastanku jezika. V skladu z

njo se je ključen kvalitativen preskok v hominidnem, recimo temu "umu", zgodil ob ustvarjanju prve reprezentacije: prve zamrznjene podobe, ki je iz nekega širšega konteksta izrgala podobo nečesa (str. xi). Izjemno pomembno dejstvo pa je, da Noble in Davidson v svoji knjigi nakažeta na globlje, bolj fundamentalne razlike, kot pa so zgolj izpeljava na teoretski površini: ali se je jezik pojavil v razvojnem procesu ali v razvojni točki. Implikacije, ki jih izkristalizirata v knjigi *Human Evolution, Language and Mind* razkrivajo različnost punktualistične in gradualistične teoretske opcije na časovni ravni, na ravni predpostavljene evolucijske teorije in pa, kar je morda sploh najpomembnejše, na ravni razumevanja samega jezika. Glede časovne ravni sta Noble in Davidson suvereno prepričana, da je pojav jezika mogoče vezati šele na čas poznega paleolitika, ne pa na predhodne hominidne vrste in rodove. Glede predpostavljene evolucijske teorije sta Noble in Davidson prav tako zelo eksplicitna. Po njunem mnenju so razlogi nastanka in razlogi ohranitve te novosti – jezika – v "najbolje dokumentiranem evolucijskem procesu" precej bolj verjetni, če so pojasnjeni s punktualistično kot pa z gradualistično teorijo. Morda pomembnejša implikacija pa je ključna razlika v razumevanju jezika pri obeh teoretskih opcijah, kajti gradualistične teorije pogosto zapelje v neustreznost prehitrih arheoloških sklepov, medtem ko punktualistična teorija Nobla in Davidsona operacionalizira veliko kvalitativno razliko med jezikovnimi in predjezikovnimi oblikami komuniciranja in/ali izražanja. Ne gre torej toliko samo za vprašanja o tem, ali so imeli "nemoderni hominidi kakršnokoli sposobnost za rabo simbolov in ali so bili morfološko sposobni za govor" (Milo in Quiatt), ampak gre za precej bolj temeljite teoretske premisleke. Ideja Nobla in Davidsona je pri tem osnovana preprosto na tem, da je jezik neka interakcijska entiteta; oziroma na operativni ravni se to glasi: "jezik mora biti konceptualiziran kot oblika interaktivnega vedenja" (str. 226). Kar pa pri tem avtorja še posebej poudarjata, pa je intencionalnost oziroma planiranje, nameravanje uporabe določenega niza simbolov oziroma konkretne jezikovne komunikacije. Sploh tema, ki

se v knjigi konsistentno pojavlja tako skozi empirično kot tudi skozi teoretično gradivo, je vedénje oziroma predpostavka, da ima vedénje ključno vlogo pri nastajanju človekovega uma in jezika.

Osnovna težava knjige Nobela in Davidsona je povsem podobna, kot je težava večine drugih raziskovalcev, ki se v sodobni antropologiji ukvarjajo s problemom glotogenije: pomanjkanje znanja iz lingvistike. Noble in Davidson sicer zelo obsežno predstavljata ključni korpus lingvističnega znanja, in sicer kar v dveh oziroma v treh poglavjih. Vendar pa obseg ne more skriti dejstva, da posamezne interpretacije avtorja prikrajata zelo po svoje: nepravilno bereta tri avtorje, ki jim posvečata relativno največ pozornosti, Saussurja, Peircea, Chomskega, pa tudi za nekatere druge avtorje imata Noble in Davidson precej težav. Kar zadeva tri osrednje lingviste, Noble in Davidson predvsem preveč poenostavita kompleksnost lingvističnega programa Chomskega; ne razumeta Saussurjeve desubstancijalizacije znaka in iščeta označeno kot objekt; popolnoma pa tudi zgrešita Peirceovo konceptualizacijo semiotične logike in iz nje izrgata potrebno konceptualno mašilo. Morda še večjo napako pa avtorja zagrešita, ko ne upoštevata tudi drugih lingvističnih spoznanj: manjkajo nekateri pomembni avtorji, manjkajo spoznanja fonologije, sintaktike, morfologije itd. In v luči vsega tega bi se nekatere Noblove in Davidsonove konceptualizacije zdele več kot le banalne.

Za nekakšno splošno oceno knjige pa je vendarle mogoče reči, da *Human Evolution, Language and Mind*, ki sta jo podpisala William Noble in Iain Davidson, predstavlja zelo inspirativno, zelo berljivo, lahko razumljivo in zelo informativno delo. Zdi se, da sta v danih okoliščinah ubrala zelo učinkovito pot integrativnih teoretskih rešitev, sintetičnega akumuliranja obstoječe evidence in združevanja disciplinarnih znanj. Po moji oceni sta tudi kar uspešno združila tudi deleže kritičnih pretresov, informativnih navedb in programskih napotkov, ko gre za arheološko evidenco, in kljub očitanim napakam se mi zdi, da predstavlja pomemben prispevek k aktualiziranju nekaterih vprašanj glotogeneze, lingvistične antropologije in tudi same antropologije.

Samo Škrbec

Nove resničnosti postkapitalistične družbe

**Peter F. Drucker – POST-CAPITALIST
SOCIETY, Harper Collins, San Francisco,
1994**

str. 232; cena USD 13.00

**Peter F. Drucker – THE NEW REALITIES,
Harper Collins, San Francisco, 1990**
str. 276; cena USD 12.00

VSÍ ČAKAJO na revolucijo razen Petra Druckerja. Zanj se je revolucija že zgodila in sedaj živimo v porevolucijskem obdobju. Polni nela-godja bivamo v fragmentih razbitega sveta, ki ga Drucker imenuje postkapitalistična družba. Transformacija, ki se dogaja pred našimi očmi, je za Druckerja veliko razpotje zgodovine, podobno kot je bila trgovinska revolucija v trinajstem stoletju, intelektualna revolucija v renesansi in reformaciji ter industrijska revolucija v osemnajstem stoletju. Morda je zdajšnja revolucija celo pomembnejša od poprejšnjih, ki so vplivale le na Zahod, zato ker je globalna. "Ne govorim o stvareh, ki se bodo šele zgodile," piše v svoji prejšnji knjigi *The New Realities*, "o naslednjem stoletju." Njegova teza je, da je "naslednje stoletje" že tukaj, pravzaprav smo že krepko v njem. Ne poznamo odgovorov. Možne opcije, ki se nenehoma odpirajo, komaj prepoznavamo... Realnosti so drugačne od tistih spornih vprašanj in problemov, o katerih politiki, ekonomisti, učenjaki, biznismeni, sindikalisti še vedno govorijo in pišejo knjige. Prepričljiv dokaz tega je globok občutek nerealnosti, ki je tako značilen za večino današnje politike in ekonomije."

Drucker piše zgodovino prihodnosti že dolgo časa, brez posebne publicitete. Slaven je le med mandarinami menedžmenta. Njegova pojma sta vsem znana "privatizacija" in "producenti znanja". Bil je prvi, ki je že leta 1939 dejal, da je sovjetski

eksperiment ekonomski polom. Od tistih časov je mnogo ljudi izjavilo, da je pogorel politično in moralno, vendar je bil skoraj vsak intelektualec v tridesetih letih prepričan, da bo ekonomija prihodnosti neke vrste socializem. Večina jih je upala, da bo to demokratični socializem. Za druge, kot Fredericka Hayka, je bil socializem pot v suženjstvo. Prevladovalo pa je skupno prepričanje, da bo politična forma prihodnosti "megadržava" (Druckerjev pojem) blaginje, ki bo svojo lastno ekonomijo nadzirala z manipuliranjem povpraševanja in investiranja ali z neposrednim lastništvom.

Drucker je dokazoval ne toliko nelegitimnost kot nekompetentnost države, da lahko izboljša gospodarstvo. Podobno stališče najdemo pri desnici, vendar Druckerju ne moremo pripisati ekonomskega konzervativizma. Odprto spodbuja delavsko participacijo na način, ki je lahko izziv za španske in druge tovrstne eksperimente. Branje Druckerja prinaša nekakšno svežino, ki jo gre pripisati opisovanju dejstev onkraj ravni, ki jo določa običajno razmerje med levim in desnim. Takšne spopade sam vidi kot relikvije nesmisla.

Njegovo videnje zgodovine politične ekonomije je takšno: Starega liberalizma (*laissez-faire*) je konec okrog leta 1873 z zlomom dunajske borze. Sledi mu obdobje družbenega reševanja problemov. Bismarckova socialna zakonodaja, komunizem, nacionalni socializem, demokratični socializem, New Deal in država blaginje so vsi del takšnega pristopa. Leto naftnega šoka, 1973, pomeni konec tega obdobja, čeprav slogani in poze ostajajo kot "smile on Garfield the Cat".

Dogodki, ki označujejo prehod, niso pomembni kot določen učinek ali sekvenca, Drucker jih imenuje "ne-dogodki", temveč bolj kot indikator nečesa. Prave spremembe se dogajajo v ekonomskih temeljih, ki slonijo na znanju kot pomembni ekonomski spremenljivki. Pomen velikih treh: zemlje, kapitala in dela, pa se zmanjšuje. Po tej shemi je bilo znanje sprva uporabljeno za stvari, oblikovanje tehnologije in uvod v industrijsko revolucijo. Ob koncu devetnajstega stoletja pride do premika, ko se začne znanje uporabljati pri delu samem.

Po Druckerju je ključna figura v revoluciji pro-

duktivnosti Frederick Winslow Taylor, katerega je rešil obskurnosti in klevet. Levica ga je vedno imela za demoničnega eksperta učinkovitosti, ki krade delavcem spretnost, nabrano z leti, ter jo prodaja kapitalistom s svojimi neživiljenjskimi, poniževalnimi tekočimi trakovi. Dejansko je Taylor vedno zahteval, naj gre levji delež od povečane produktivnosti delavcem. Neznano je dejstvo, da ni sodeloval s tistimi lastniki tovarn, ki se niso strinjali s tem. Obenem se je zavzemal za nekakšno delavsko participacijo. Tako je bil njegov sloves pri kapitalistih prav tako slab kot pri sindikalistih. Taylorjeva vizija je bila "družba, v kateri bi lastniki in delavci imeli skupen interes povečati produktivnost in uporabiti pri delu čim več znanja".

Zadnja stopnja Druckerjeve formulacije je revolucija menedžmenta, ko se znanje uporablja na znanju samem. O tem pravi: "Uporabiti znanje, da bi odkrili, kako najbolje izkoristiti obstoječe znanje, je tisto, kar mislim z menedžmentom. Znanje se sedaj uporablja, da definiramo, katero novo znanje je potrebno in kaj je potrebno, da postane učinkovito. Z drugimi besedami, znanje uporabljamo za sistematično inovacijo... Ta sprememba pomeni, da sedaj na znanje gledamo kot na bistven vir. Zemlja, delo in kapital so pomembni kot rezerva... ko imamo uspešno izrabo znanja z znanjem, imamo vedno na voljo tudi preostale tri vire. S tem ko je znanje postalo pomemben vir, je naša družba postala postkapitalistična." To dejstvo v temelju spremeni strukturo družbe. Ustvarja novo družbeno in ekonomsko dinamiko. Ustvarja novo politiko.

Drucker postavlja organizacijo v srce nove družbene strukture. Prepričan je, da družba, temelječa na organizaciji, pomeni radikalen premik, primerljiv s tistim, ko nacionalna država zamenja pleme kot organizacijski princip družbe. Iz tega povzame takšne konsekvence:

Prvo, za razliko od vsekompetentnih struktur, kot so družina, klani, pleme ali narod, je organizacija usmerjena v naloge. Posameznikove spretnosti, ki so najpomembnejše za uspeh organizacije, so vkomponirane v naloge organizacije. Druckerjev paratip za postkapitalistično družbo je simfonični orkester: skupina izvedencev, ki znanje uporabljajo za izvedbo natančno dolo-

čenih nalog. Glasbeniki igrajo na svoje instrumente in njihov prispevek je odvisen od zahtev dirigenta, toda dirigent jim ne pove, kako naj izvabijo zvok iz svojih instrumentov. Ker je vsak član organizacije, ki temelji na znanju, specialist in nosi "kapital" organizacije v svoji glavi, hierarhijo zamenja kolegialnost.

V organizaciji obstajajo ljudje, katerih naloga je usmerjanje delovanja organizacije, vendar to niso "šefi" v starem pomenu. V postkapitalistični družbi nekdanji "položaj" zamenja "pooblastilo". Kapitalist starega kova je skoraj izumrl. Drucker pravi, da v novih razmerjih tudi ne more več obstajati, če primerjamo le postkapitalista Billa Gatesa z J. P. Morganom. Morgan je bil lastnik jeklarn U.S. Steel. Bil je lastnik vsega, kar je proizvedlo končni produkt. Če bi ga zapustili vsi njegovi delavci, bi v svoji rokah še vedno imel produkcijska sredstva in naslednja ladja imigrantov bi nadomestila izgubo. Bill Gates ni lastnik produkcijskih sredstev za produkcijo softvera v omembe vrednem obsegu. Zgradbe v Redmondu so trivialni del celotnega podjetja. Dejanska produkcijska sredstva so v glavah zaposlenih v Microsoftu, katerega lastnik je.

Drugo, za razliko od družine in skupnosti, ki so v svojem bistvu konzervativne, postkapitalistična organizacija destabilizira. "... ker je njena funkcija, da udejanja znanje, mora biti (organizacija) organizirana za nenehne spremembe... Organizirana mora biti za sistematično opuščanje utečenega, udobnega, preverjenega, naj bodo to izdelki, storitve in procesi, človeški in družbeni odnosi, spretnosti ali organizacija sama. Sama narava znanja je takšna, da se hitro spreminja. Vsa današnja gotovost bo jutrišnja absurdnost." Implikacija tega je, da mora vsaka za življenje sposobna postkapitalistična organizacija vgraditi v svojo strukturo menedžmentske spremembe. Načrtovati mora opustitev vsega, s čimer se ukvarja. Nenehno mora izboljševati izvedbo svojih nalog – čemur Japonci pravijo kaizen. Razvijati mora novo uporabnost svojih spretnosti in predvsem mora nenehno vpeljavati novosti.

Tretje, v postkapitalistični družbi je izobraževanje neprekinjeno. V tem obdobju bo tudi v šolah končno prišlo do sprememb. Drucker po-

stavlja presenetljivo tezo, da je šola edino področje družbe, v katerem ni revolucije produktivnosti. Zasnova šole, kakršno imamo danes z učiteljem in knjigo, je nastala v sedemnajstem stoletju in se od tedaj ni veliko spremenila. Drucker pričakuje, da bo šola postala kapitalsko intenzivna, podobno kot druga področja gospodarstva. Upa, da bo "tehnološka revolucija, ki že pometa po naših šolah", in sedanje nezadovoljstvo z izobraževanjem prvi korak k velikim spremembam v našem načinu gledanja na šolanje.

Iz zgornjega izhaja, da mora biti postkapitalistična organizacija majhna in nebirokratska, ker bi bila kot birokratske strukture, ki so vladale v poznem kapitalizmu v novem okolju, premalo prilagodljiva. Začela bi se drobiti (kot IBM), krčiti ali odmirati. To celo še bolj velja za vlade. Skoraj vsem, z izjemo Japonske, ki jih Drucker imenuje megadržava oziroma razviti narodi, je spodletelo, da bi zagotovili napredek s fiskalno politiko. Vojaški pomen megadržave (Drucker jo imenuje država hladne vojne) je začel upadati po koncu blokovskega konflikta. Vojaško de trop, je megadržava tudi ekonomsko impotentna. Njen ekonomski naslednik je regija: Evropska unija, Severna Amerika, JV Azija. Denar nima domovine, prav tako ne informacija – "kapital" postkapitalizma. Nacionalne države ne morejo nadzirati svojih gospodarstev. Njihov prispevek je bolj skromen, toda zato nič manj pomemben. Ker ne morejo nadzirati ekonomskega "vremena", lahko vsaj ohranjajo ozračje, ki spodbuja rast: infrastrukturo, javni red, učinkovito izobraževanje in zdravje. Zaradi nesposobnosti države, ki v poznem kapitalizmu erodira in postaja administrativna enota ter so ekonomske odločitve prenesene na globalno raven, ljudje prenesajo svojo lojalnost in patriotizem v subnacionalne skupine. Drucker jih imenuje plemena. Velikost nima več nobene vloge.

Stara oblika političnega državljana izumira v megadržavi, toda državljan ni mrtev. V postkapitalizmu pride do renesanse aktivnega državljana v socialnem sektorju. Drucker je eden redkih, ki posveča pozornost temu množičnemu fenomenu. Devetdeset milijonov Američanov, polovica odrasle populacije, daruje vsaj tri ure tedensko

vsaj eni od več kot milijon neprofitnih organizacij, katerih proračun znaša 10 odstotkov bruto domačega proizvoda. Družbeni sektor je v ZDA največji nacionalni delodajalec, in če bi bilo delo prostovoljcev plačano, bi znašali stroški 150 milijard dolarjev letno. Do leta 2000 se bo število takšnih oseb povzpelo na 120 milijonov in njihov povprečni časovni prispevek na pet ur tedensko. "Razlog za takšen porast prostovoljnega dela je v hotenju po skupnosti, zaupanju, sodelovanju... Obnavlja državljansko odgovornost, ki je znak državljanstva, in njegov ponos, ki je znak skupnosti."

Organizacije (in Drucker ima mnoge neprofitne organizacije za najboljše sodobne organizacije) imajo nalogo obnoviti skupnost, ki jo je preteklost razjedla. Tisto kar nam Drucker poskuša pokazati, je nastajajoča družba, v kateri so delavci lastniki produkcijskih sredstev, kjer je fizična lastnina kapitala večinoma v rokah delavskih pokojninskih skladov, kjer je položaj izgubil svoj pomen, kjer je namen sodelovanja opravljen delo, kjer se večina bistvenega dela opravi zunaj denarnih razmerij in kjer država odмира. Ali ni vse to nekam znano?



Mitja Velikonja

"Dvojna Slovenija"

MARKO KERŠEVAN: CERKEV, POLITIKA, SLOVENCJI PO LETU 1990, ČZP Enotnost, Ljubljana, 1996, 202 strani

Naraščanje knjižne in prevodne produkcije na področju sociologije religije na Slovenskem v zadnjih letih – med drugimi so pri ZPS izšle sijajna Smrketova *Religija in politika*, prvi pravi učbenik sociologije religije pri nas izpod tipkovnic Kerševana in Flereta, ter zbornik Debeljakovih esejev, naslovljen *Oblike religiozne imaginacije*; pa knjige založbe Hieron; Eliadova trilogija pri DZS – gre pripisati več dejavnikom. Med njimi je gotovo prvi relativno dolga tradicija spremljanja religijskih pojavov – tudi empiričnega – od konca 60. let, in pluralnost pogledov na to temo tudi v prejšnjih desetletjih.

Druga dva sta prav tako pomembna: namreč številna odprta vprašanja med verskimi skupnostmi (predvsem Rimskokatoliško cerkvijo) in slovensko državo in družbo, ki so se v zadnjih letih izrazila z vso silovitostjo in ki terjajo utemeljene pojasnitve, onstran dnevnopolitičnih prefe-

renc in ideoloških floskul. Knjige nenazadnje dokazujejo razveseljujočo pluralizacijo socioloških pogledov na religijo pri nas, od bolj filozofskih do komparativnih, od zgodovinskih do aktualističnih, empirično podkrepjenih z izsledki domačih in mednarodnih raziskav, od analiz religij kot organiziranih sistemov verovanj in praks do analiz cerkva kot religijskih institucij.

V pričujoči knjigi je Marko Kerševan zbral znanstvene in publicistične članke, komentarje in intervjuje povečini iz let od 1990 do 1995, se pravi iz obdobja bolj ali manj temeljitega redefiniranja slovenske politične, družbene in religijske stvarnosti. Njegovo stališče v preučevanju večplastnih odnosov med slovensko družbo in državo in rimskokatoliško religijo in cerkvijo je uravnoteženo. Avtor je celovit in izčrpen v predstavljanju različnih opcij reševanja aktualnih dilem, raziskuje zgodovinske dimenzije teh procesov, obenem pa se jih loteva primerjalno široko. Ravno vpeljevanje teh razsežnosti – torej postavljanje v širši kontekst – pokaže, da ta problematika ni značilna samo za naše razmere, ampak da so se s podobno ali celo enako razvpitimi zadevami ukvarjali v različnih obdobjih tudi drugod po svetu ter jih seveda reševali na različne načine.

Po drugi strani pa avtorju ravno ta širina možnih variant na nekaterih mestih zamegljuje jasnejšo opredelitev do določenih očitnih pojavov in tendenc, ki prestopajo meje akademske klasifikacije in ki se jasno izpostavljajo kot družbeni in politični problemi z zainteresiranimi nosilci, zagovorniki in sledniki ter razvidnimi središči moči. Drugače rečeno, naravnost zgledni znanstveni razgrnitvi bolj ali manj realno obstoječih možnosti mora slediti tudi izpostavljanje in eksplicitno analiziranje tistih najbolj – očitno ali prikrito – ostrih, problematičnih in nevarnih.

Prva povezovalna nit njegovih zapisov je, da je odnos krščanstva oz. katolištva in slovenstva oz. Slovencev večplasten. Če te različne nivoje združimo, dobimo ambivalentno sliko: prvič, Slovenija je dežela z močno, dolgovečno, vplivno in večinsko katoliško tradicijo, ki je prisotna na različnih področjih, in kjer se verski pluralizem pojavlja šele v zadnjih desetletjih; drugič, na-

stajanje slovenske kulturne in narodne identitete je povezano s kratkim, a za Slovence doživetim obdobjem protestantizma, prav tako pa je v zadnjih dveh stoletjih očitna od prevladujočega katoliškega/krščanskega izročila neodvisna, laična tradicija. Skratka, katoliški in krščanski element je bil in je v slovenski zgodovini pomemben, ne pa prevladujoč, tako da avtor upravičeno govori o "dvojni", katoliški in laični Sloveniji (kot tudi npr. o "dveh Francijah" ali "dveh Španijah").

Preteklost obeh tradicij na Slovenskem je praviloma zaznamovana z medsebojno konkurenčnostjo, nestrpnostjo, izključevanjem, poskusi monopolizacije. Slovenska zgodovina je zato v marsičem zgodovina konfrontacij med skrajnostima, ki sta stremeli k medsebojnemu uničenju, dosegali pa sta ravno nasprotno: krepitev drugega pola, radikalni revanšizem, vračanje s podvojeno brezobzirnostjo, kompromitacije z mračnimi političnimi usmeritvami, obsedenost s totalitarističnimi vizijami prežemanja in usmerjanja vsega ipd.

Zato se prihodnost obeh "taborov" oz. katoliške in nekatoliške tradicije na Slovenskem ne more zgledovati po nobenem dosedanjem precedensu pri nas ali po kakem vsestransko optimalnem zunanjem zgledu. Nujen je kvalitativen preskok, ki ga doslej nista bili zmožni: namreč prizadevanje za mirno sožitje, vzdržnost, ki bo podkrepljena z medsebojnim spoštovanjem, odpoved naslanjanju na arbitrarnost notranjih ali zunanjih političnih sil ali na hegemonijo militantnih ideoloških mitov. Pogoj za to pa je vztrajanje na ločenosti med državo in RKC oz. med politiko in religijo nasploh, "zid", ki bo jamčil versko svobodo in enakopravnost vseh pripadnikov neke družbe. Ki bo zagotavljal avtonomnost, kredibilnost in simbiozo obeh.

Druga nit tekstov v Kerševanovem zborniku zadeva dilemo vitalnega pomena za sodobne družbe, posebej pa še za tiste "v prehodu", v obdobju iskanja novih identitet na različnih področjih. Cerkve v postsocializmu se soočajo z izbiro: ali spoštovati že precej diferencirano, sekularizirano strukturo teh družb, avtonomnost njihovih podsistemov kot posledico modernizacije, ali se sprijazniti s pluralizmom verskih, svetov-

nonazorskih in političnih opredelitev; ali pa zavrteti kolo časa v desetletja in stoletja pred socialistično revolucijo in potegniti na plano zablode fundamentalizma, religijskega nacionalizma, moralnega absolutizma, predmodernega (in v primeru RKC predkoncilskega) integrizma, bojevitega klerikalizma (ki so storili v preteklosti ogromno škode tako "odpadnikom" od večinske cerkve kot tudi vernikom in večinski cerkvi samil!).

Avtor to povzame z dilemo, ki se postavlja tudi pred RKC kot najpomembnejšo religijsko institucijo na Slovenskem: katolištvo ali katolicizem? Od konstruktivne rešitve tega razpotja – med vero ali močjo, služečo ali vladajočo cerkvijo – pri kateri mora nujno sodelovati čim širši krog zainteresiranih strani, je v marsičem odvisna tudi prihodnost postsocialističnih družb. O nevarnostih in skušnjavah, ki pri tem nastajajo, smo govorili na lanskem srečanju slovenskih sociologov, referati pa so bili objavljeni v 21. številki *Družboslovnih razprav*. Kerševan sicer optimistično ugotavlja dobre osnove za nespolitiziran in neklerikaliziran prihodnji razvoj krščanstva pri Slovencih, vendar kljub temu ohranja do tega zadržan dvom (ki se je – glede na dogajanja v zadnjih dveh letih – po mojem prepričanju tako pri njem kot pri drugih preučevalcih religijskih sprememb na Slovenskem precej okrepil).

Knjiga izbranih Kerševanovih tekstov ima vse prednosti in slabosti zbornika: npr. moteče ponavljanje določenih stališč in ugotovitev, raztezanje v širino namesto v globino problemov, večkratno pojasnjevanje že dovolj pojasnjenega; odpira pa možnost kronološkega spremljanja razvoja pojavov in problemov, na katere se je avtor sproti javno odzival, dialoškosti z izpraševalci in svojimi prejšnjimi izjavami in nenazadnje na enem mestu pokaže na celoto avtorjevega znanstvenega in publicističnega početja v tem obdobju. Založbi ČZP Enotnost, ki je knjigo izdala, pa bi priporočil boljšo distribucijo, saj knjige v ljubljanskih knjigarnah praktično ni mogoče dobiti.



Rajko Muršič

Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine

(Frontier, ZKO Pesnica, Pesnica 1995, 292 str., cena: 2.250 SIT)

Kljub temu, da teče že drugo leto od izida zadnje knjige Rajka Muršiča "Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine", je potrebno zopet spomniti na to zanimivo in edinstveno delo, saj gre za realizacijo zamisli, ki je v slovenskem prostoru prva in edina, ki skuša rock obravnavati z etnološkega in tudi antropološkega vidika.

Delo bi si zaslužilo večjo pozornost med slovenskimi bralci, tako tistimi, ki jim je rock glasba blizu in so že dobobra seznanjeni z načinom rockovskega življenja, kot tudi med drugimi, katerih interesi in cilji so usmerjeni drugam, pa vendar bi se želeli vsaj približati razumevanju rocka, tiste podkulture, ki je bila v našem prostoru preganjana od svojega nastanka in je na žalost še danes za marsikoga ena izmed glavnih nevarnosti za varno in umirjeno življenje, za katerega ni potrebno misliti s svojo glavo, temveč zadostuje

izvrševanje nalog in doseganje ciljev, ki jih človeku zastavijo drugi. Muršičeva knjiga pa je odgovor na takšne predsodke, saj na izviren način opisuje rockovsko dogajanje in "avtohtonjenje" (podomačevanje) rocka v okolici Slovenskih goric ter dokaže, da podkultura rocka ni strogo ločena od matične kulture, temveč je z njo v nenehnem dialogu in tako na samosvoj način oblikuje podobo družbeno-kulturnega življenja.

Rajko Muršič je magister kulturne antropologije (dipl. etnolog in filozof) in prav to je eden izmed vzrokov, zakaj se problema rocka loteva na etnološki način. Poleg tega je vstop "tujega" kulturnega elementa v vaško okolje zelo zanimiva tema za etnološko obravnavo, v kateri se ruralnost kot klasični etnološki problem sreča z rockom, ki ni omejen zgolj na vprašanje glasbenega izraza, temveč v svoje območje vključuje problematiko socializacije, svobode, užitka, kolektivizacije itd.

Pri rocku se ne moremo omejiti zgolj na muzikološko analizo glasbene dejavnosti, saj se samo bistvo rocka navezuje na konkretne življenjske izkušnje: "Kultura kot celovit sistem, ki zaziblje človeka v svet, je tista točka, v katero je lahko uperjen pogled kulturnega antropologa. In kultura je tudi jedro topoloških vrtncev, v katerih se premetava rock'n'roll, ne samo kot glasbena forma, ampak kot način življenja," (str. 21) zapiše v svojem delu Rajko Muršič.

Za rock je značilen ritem, ki zbujajo izrazito čutno energijo, polno erotike in hedonizma, tako da koncertni nastopi rockovskih skupin spominjajo na model rituala, kjer pride do žive interakcije med izvajalci in poslušalci, zrušijo se meje med posamezniki, ki se poenotijo z množico in pozabijo na svoje vsakdanje socialne funkcije. Gre za ekstatično doživljanje glasbe in ravno ta ekstatičnost doživljanja omogoča katarzične učinke, in zato se sodobna glasbena antropologija ukvarja z glasbo kot kulturo, družbo in zgodovino, kar pa je tudi rdeča nit pričujočega dela.

Proces "avtohtonjenja" na lokalni rav-

ni je za etnologa ena od bistvenih lastnosti rock kulture in prav podkulturno (punk) gibanje v vasi Trate ponuja različne vidike tega procesa. Opis in analiza lokalne punk skupine, njen razvoj, socialni in kulturni položaj v družbi je zastavljen na etnografski metodi. Etnografija se je v svojih začetkih omejevala na raziskovanje svojega ljudstva, medtem ko se je etnologija ukvarjala z izvenevropskimi ljudstvi. V povojnem obdobju sta se obe tradiciji zlili v enotno etnologijo, ki se je ukvarjala z duhovnimi in družbenimi značilnostmi ljudskega življenja. Za sodobno etnologijo ni pomembno samo delovanje na ravni etnične skupine, ljudstva, naroda, temveč se loteva tudi raziskav določenih podkulturnih skupin. Za opis rockovske podkulture je nujno, da se raziskovalec vživi v samo gibanje in način življenja, kajti zunanji opazovalec si pri svoji analizi ne more obetati nikakršnih pozitivnih rezultatov, in to je bilo tudi vodilo pri nastajanju pričujočega dela. Muršič se strinja z mislimi Simona Fritha, enega izmed temeljnih raziskovalcev rock kulture, ki v svojem leta 1987 napisanem delu Sociologija rocka zapiše: "Eden od najpomembnejših sociokulturnih habitusov, v katerih prihaja do vstopanja (vkulturnja oz. inkulturacije) v svet 'globalne vasi', so mladinske podkulture, vezane na popularnoglasbene prakse. Glasba je v tem primeru sredstvo za samodefiniranje skupine, obenem pa predstavlja temelj statusa pripadnosti skupini." (Str. 57.)

Ravno mladinske podkulture so tiste aktivne, samoustvarjalne moči v družbi, ki nakazujejo in poženejo drugačne, sodobne poglede na življenje, v svojih končnih konsekvencah pa vplivajo na delovanje celotne družbe, kar se danes izkazuje predvsem na področju množične kulture (moda), ki je ena od temeljnih značilnosti življenja v občestvu "globalne vasi". Muršič opozarja: "da bi se antropologi lahko prav pri rojevanju podkultur in spremljanju obnašanja mladostnikov ogromno naučili o 'kulturalizaciji' človeka kot takega. Človek namreč postane člo-

vek skozi konkretno (posamezno) življenjsko izkušnjo. Vstop v kulturo omogoča partikularna življenjska izkušnja konkretne (nacionalne, regionalne, planetarne itd.) kulture" (str. 27).

Knjiga je razdeljena na pet osnovnih poglavij, ki delujejo kot zaključene celote, tako da lahko knjigo prebiramo po posameznih poglavjih, če nas pač določene obravnavane teme zanimajo manj ali smo z njimi že seznanjeni.

Tako je v prvem poglavju izpostavljena zgodovina rocka v vseh razsežnostih, od nastanka in samega pomena rocka pa vse do transformacij na posameznih področjih. Okvirno je izražena problematika razlikovanja med rock in pop kulturo, ki se preko številnih interpretacij ozira predvsem na ugotovitve Simona Fritha, ki je v svojih delih opozarjal na iskrenost in ustvarjalnost rockovske kulture in na drugi strani pop kulturo predstavlja kot območje medijskega, komercialnega delovanja, temelječega na profitnih ambicijah in zadovoljevanju širokih množic. Rock vedno temelji na principu užitka, pop pa na principu ugodja, toda vprašati se moramo, ali so danes še mogoče takšne interpretacije, saj se s pojavom "virtualnih prisotnosti", tu mislim predvsem na možnost spremljanja koncertov prek domačega računalnika in še pred tem na pojav MTV-ja, dodobra zamaja tudi mitološki prestol rock'n'rolla. Ob pojavu egocentričnega individualista, "sodobnega človeka", katerega družabni in socializacijski moment se skrči na prostor računalniške tipkovnice, se izgublja občutek in potreba po kolektivizaciji, ki pa je bila pri rockovskih gibanjih vedno temelj občutka pripadnosti in eden izmed temeljnih smislov rocka samega. Kot nazoren primer se lahko izkaže ponoven izbruh punk gibanja v 90-ih letih, pri katerem oblačila, frizure in obnašanje, ki so bili včasih znak samoizražanja, ne pomenijo ničesar več drugega kot izkazovanje prestižne mode in pomanjkanje zdravega okusa za izvirnost.

Mitološke interpretacije rocka so se

dodobra zamajale tudi z Nengusovo razlago v njegovi zadnji knjigi *Producing pop*, ki sicer izhaja iz Frithovih raziskovanj, vendar opozarja na enoznačen vzorec zvezdniskega sistema, ki velja tako za velike zvezde kot tudi za neodvisne glasbenike. Vsi si namreč prizadevajo, da bi svoje izdelke kar najbolje plasirali na trg in jih tudi najuspešneje prodali. Opozarja tudi na medsebojno odvisnost in povezanost med neodvisnimi in velikimi, multinacionalnimi založbami, ki je bila v preteklosti pozabljena, in prav zaradi takšnih razumevanj glasbene industrije so bile mogoče tako imenovane "modernistične" interpretacije rock glasbe. Vprašati bi se morali, ali je rock kot globalni medijski pojav sploh še mogoč ali pa je skrčen zgolj na lokalno-klubsko delovanje.

Ta vprašanja pa so pomembna predvsem zaradi preohlapne uporabe tega pojma.

Opozoriti moramo na Muršičevo domiselno kritiko Adornovega razumevanja popularne glasbe, za katerega pomeni množična kultura ustvarjanje lažnega individualizma in lažnega kolektivizma, ker naj bi bila popularna glasba zgolj sredstvo za ustvarjanje profita, brez svoje lastne vrednosti v smislu kulturne kakovosti. Avtor Adornu očita: "da iz estetskih predhodkov izvaja kritiko ideologije (ki se manifestira v estetskih formah), pri tem pa je vsaka specifična estetika prav tako 'ideološka forma' par excellence. Izenačevanje 'elitne' kulture in 'prave' umetnosti je v današnjem času popolnoma neustrezno." (str. 31)

Zanimiva je ugotovitev, da vsa univerzalna sporočila, s katerimi se soočamo preko množičnih medijev, nastajajo in se oblikujejo na lokalnih ravneh in šele kasneje postanejo univerzalna. Socializacijski mehanizmi v okviru družine in šole danes ne zadostujejo za oblikovanje sodobne osebnosti, zato so tudi moderna podkulturna gibanja, povezana z glasbo, zelo pomembna za proces iniciacije in inkulturacije.

Pomembna je povezanost med pod-

kulturnim svetom in matično kulturo. To se pokaže tudi pri posameznikih, ki uporabljajo obleke svojih starih staršev za oblikovanje svoje lastne podobe, svoj argot izoblikujejo z uporabo lokalnih narečij, uporabijo najrazličnejše predmete (sponke, značke, deli televizorja, ...) za oblikovanje vizualnih identifikacijskih znakov, obratno pa podkulturni stili vplivajo na drugačno razumevanje pomena množične kulture.

Avtor poudarja pomembnost ritma za popularno glasbo in njeno nenehno povezanost z gibanjem in plesom. Zgodovina popularne glasbe je v bistvu zgodovina plesa.

V drugem poglavju se avtor loti analize rockovske zgodovine v Sloveniji. Prve rock skupine so nastale v začetku 60-ih let. Te skupine so nastopale na plesnih prireditvah in so zato izvajale lahkotnejše skladbe tujih izvajalcev, namenjene plesnemu občinstvu, njihovi protagonisti pa so kasneje končali v popevkarskih vodah. Prve rock skupine, ki so izvajale tudi svoje skladbe, so se pojavile ob koncu 60-ih let. Buldožer pa je bila prva prava rock skupina, z močnimi besedili in ustvarjalnim rock zvokom. Njihovi koncerti v 70-ih so bili dobro obiskani in so naznanjali punk izbruh, katerega glavni predstavniki so bili Pankrti. Pravo rockovsko vzdušje se je torej pričelo šele s pojavom prvih punk skupin, ki so med prebivalstvom zanetile neverjetno moralno paniko. Meje mladih generacij so bile normalno povsem drugačne od meja njihovih staršev.

Muršiča zanima predvsem Maribor, ki je nedvomno vplival na nastanek skupine Center za dehumanizacijo. Maribor je bilo mesto, ki se ni sprijaznilo z novimi izbruhi punkovskih mladcev. Tu punk ni nikoli dosegel množičnih razsežnosti, v svojih začetkih je bil od številnejše rockovsko usmerjene publike celo zasmehovan. Šele v začetku 80-ih se pojavijo odzivi na punk, vendar še ti so prihajali bolj ali manj iz obrobnihi vasi, iz katerih so v srednjo šolo prihajali mladeniči, katerim je Maribor kot industrijsko mesto povzročal ne-

kakšen urbani kulturni šok. V Mariboru ni bilo na začetku 80-ih niti enega kluba, kjer bi vrteli punk glasbo. Vendar je bil punk vseeno zelo pomemben za oblikovanje mladinskega življenja. Pripomogel je k oblikovanju Mladinskega kulturnega centra in vplival na nastanek neodvisne radijske postaje (MARŠ). Mladi so bili ob svojih poskusih, da bi si izborili svoj prostor pod soncem, hitro in učinkovito zatrti z najrazličnejšimi birokratskimi zankami. Tudi v 90-ih letih je podkulturno delovanje v Mariboru zelo šibko, alternativna dogajanja se dogajajo edino v zasedeni vojašnici (Pekarna). Živahneje je v okoliških manjših mestih, kot so Ptuj, Ormož, Gornja Radgona in Šentilj.

Punk se je v začetku 80-ih najbolj razvil na področju Slovenskih goric, kjer je nastalo kar nekaj lokalnih skupin, kot so npr.: Masakr, Butli, Džumbus in Center za dehumanizacijo. Pomembna je bila predvsem vas Trate, kjer je pričel delovati rock klub, v katerem se je ob koncu tedna zbirala mladina. Prihajali so celo iz Maribora, tako se je razširil glas o tamkajšnjem klubu, v katerem so vrteli punk glasbo, prirejali koncerte, nekateri posamezniki pa so začeli izdajati tudi punkovski fanzini "Bla Bla Bla". Obiskovalci kluba so imeli nenehne težave z lokalnimi avtoritetami, katerih nameni so bili preprečiti delovanje kluba.

Tretje poglavje se na izviren etnografski način ukvarja z zgodovinskim opisom Slovenskih goric in njenega lokalnega prebivalstva. Avtor nam predstavi ljudsko glasbeno ustvarjalnost na teh področjih, vplive in interakcije med ruralno kulturo in "zunanjjo" podkulturo, socialno okolje in ozadje punkovske scene v Slovenskih goricah in reakcije lokalnega prebivalstva na delovanje kluba.

Od zgoraj navedenih skupin je danes aktivna samo še ena in to je Center za dehumanizacijo. Nastanek, razvoj in opis vseh vidikov delovanja te skupine je tema četrtega poglavja. Izčrpen opis vaše rock skupine je bil mogoč le s pomočjo številnih pogovorov, ki jih je avtor opravil

s člani skupine. Individualni posamezniki so s svojo ustvarjalnostjo prestopili meje lokalne, najstniške angažiranosti in s svojim izvirnim glasbenim izrazom dokazali, da pripadajo svetu rock glasbe. Njihova glasbena govorica se je z leti vse bolj izoblikovala, njihova besedila so postajala čedalje bolj izdelana in kritična, in čeprav govorijo le o preprostih ljudeh s področja Slovenskih goric, so del neizbrisne globalne rock scene, ki temelji na klubskem dogajanju, kjer se srečujejo zvesti privrženci tovrstnega načina življenja in po svoje oblikujejo svoje okolje v iskreno glasbeno doživetje. Temeljna izkušnja tega poglavja je prepletenost lokalnega in globalnega sveta, odnos med tradicijo in inovacijo, ki oblikuje celovito osebnost, katere temelj je toleranca in razumevanje za drugačnost in drugega.

V zadnjem poglavju avtor analizira odnos med ljudsko in popularno glasbo. Odgovori na ta vprašanja niso enostavni, toda dejstvo je, da je rock globalni fenomen, ki pa ne more delovati drugače kot skozi lokalne forme in univerzalne vsebine množične kulture se lahko univerzalizirajo le skozi partikularno izkušnjo.

Knjigo Rajka Muršiča je potrebno označiti kot pozitivno delo, saj je delo pomembno za razumevanje slovenskega rock življenja v preteklosti kot tudi v sedanjosti. Res pa je, da je potrebno rock živeti, kajti šele tako ga bomo sposobni tudi razumeti.

Bran Škerjan



Kronika človeštva

Mladinska knjiga, 1996,
1147 str.
prevedla Nada in Dušan
Voglar

Pred nami je prevod ene od knjig iz nemške založbe Kronik Verlag. To pot ne gre za katero od ožje specializiranih kronik te založbe kot sta *Kronika 20. stoletja* ali *Kronika druge svetovne vojne*, ampak kar za *Kroniko človeštva*. Knjiga velikega formata tehta tri kilograme in pol; verjemite mi, tega podatka ne prepisujem kot sholastik iz drugih virov, ampak sem ga tudi sama preverila. Teža, trdo vezane platnice in gladek papir se zdijo že kar zagotovilo za kakovost, še posebej ko gre za izdelek made in Germany. Odločila sem se, da me teža, bogato slikovno gradivo in velik format knjige ne bodo prestrašili, poskušala bom poiskati dobre in slabe strani knjige, njenega vsebinskega razporeda, načina obravnave.

Kakšna je zunanja oblika? V začetke človeštva nas uvedejo pregledi dogodkov, ki so na naslednjih straneh prikazani posamično. Pregledi jih umeščajo v širši kontekst zgodovinskega dogajanja, opozarjajo na civilizacijske in kulturne značilnosti obdobja, so kot okvir, v katerega se zložijo drobci zgodovinskih dogodkov. Poglejmo nekatere naslove pregledov: *Pot do Homo sapiensa*, *Neolitska revo-*

Lucija, Visoke kulture Mezopotamije, Stari Egipt, Kreta in Mikene so naslovi, ki segajo do 1200 pr. n. š. Dvajseto stoletje razlagajo pregledi: *Imperialistične svetovne države, Judovstvo in cionizem, Prva svetovna vojna in kriza buržoazije, Oktobrska revolucija in komunizem, Svetovna gospodarska kriza in druga svetovna vojna, Oblikovanje blokov in supersil, Osamosvajanje tretjega sveta*. V 20. stoletju se "človeštvo" zoži na zahodni del, ko beremo prikaze dogodkov, pa vidimo, da je malo več poudarka na nemškem delu "človeštva".

Glavni del knjige ima koledar na levi strani, ta v časovnem zaporedju strnjeno opisuje zgodovinske dogodke. Za vsak kontinent je določena posebna barva, modra označuje Evropo in se pojavlja pogosteje od drugih. Pri nekaterih dogodkih so kazalke, ki nas opozarjajo, da obširnejša razlaga sledi desno od koledarja. K prikazom spadajo tudi številne slike, ki dopolnjujejo besedilo, oblikovano kot članki iz časopisa, puščice vodilke nas usmerijo k drugim dogodkom, ki so s tem povezani. Pogosto desna stran ponovi tisto, kar je strnjeno povedano na levi strani, in to malo širše razloži. Še enkrat se za deva ponovi v pregledu, torej so najpomembnejši dogodki omenjeni trikrat. Na koncu knjige je imensko kazalo.

Kronika človeštva nas vodi po 1148 straneh, ki so varčno odmerjene od hrbta knjige do notranjih strani, kjer je že po nekaj straneh težko listati in prebrati tisto, kar je na skrajnem robu strani. Malo širši notranji robovi bi torej olajšali branje.

Obseg: od začetkov človeštva, torej ko se je imenovanje naših predhodnikov še končevalo na -pitek, do 7.5. 1995. Ramapitek je prvi iz skupine pračloveka, nato je šel razvoj strmo proti homo sapiensu. Prikazan je znanstveni pogled na nastanek človeške vrste, o katerem je neki anglikanski škof, davno je že tega, menil: "Darwin naj kar išče svoje prednike v živalskem vrtu, moji pa so blaženi v nebeškem raju." *Kronika* nam ne ponuja nobenega sprenevedanja o slabem izvoru

človeka, ki bi ga nekateri radi mistificirali in prikazali, kot da izhajamo iz boljše družine. Vsaj na začetku ni slutiti privilegiranega in superiornega položaja človeka glede na druge oblike življenja na našem planetu, ki nimajo tako razvitih umskih sposobnosti. Saj je že Kurt Vonnegut razkrinkal izvor vsega zla pri človeštvu: to so težki možgani, ki nas silijo v zapleteno razmišljanje in napeljujejo k samomorilskim, sebičnim, morilskim namenom. Za te se izkaže, da igrajo glavno vlogo v *Kroniki človeštva*.

Pred nami je register umorov, smrti, vojaških spopadov z najbolj krvavimi izidi, s političnimi in družbenimi spremembami. *Kronika človeštva* le ni tako črna, kot je videti na prvi pogled; človeštvo, ki je morilo in uničevalo, je hkrati doseglo tudi precejšnje uspehe. Številni izumi, iznajdbe, znanstvene in literarne stvaritve in še mnogo drugih sadov človeške ustvarjalnosti nas vsak s svojim datumom opozarjajo na pozitivno stran človekovih težkih možganov.

V antiki prevladujejo podatki o političnih premikih, o državnikih, filozofih, pesnikih, športnikih, v sodobnem svetu se jim pridružijo tudi člani britanske kraljevske družine (predvsem Fergie in Diana). Seveda so poslastice á la Fergie omejene na evropsko dogajanje, o podobnih dogodkih v Aziji, Afriki in Oceaniji ne izvemo. Te tri celine so v kroniki zastopane predvsem, kadar gre za večje politične spremembe ali za katastrofe, ki jih je povzročil človek ali narava. Evropsko-ameriški del človeštva se tako izkaže za pomembnejšega in zanimivejšega, kar je razumljivo, saj je knjiga namenjena ravno tem bralcem. A vendar se mi zdi naslov *Kronika človeštva* malce preveč visokoletič, ker velik del človeštva površno obravnava.

V *Kroniko človeštva* so uvrščena tudi različna besedila iz obravnavanih obdobj. Če pokukam v grško-rimsko antiko, me zmoti to, da nas Herodotove *Zgodbe* brez dodatnega komentarja popeljejo v zgodovino, kot so jo videle grške oči, se

pravi, da avtor dogodkov ne predstavlja ravno objektivno. Ne smemo pozabiti, da nam Herodot pripoveduje skozi ideološki filter, ki vse tuje, se pravi barbarske običaje razume po svojih grških merilih. Dostikrat nam avtorji *Kronike človeštva* ne dodajo še koščka konteksta, ki bi nam povedal, kako so razumeli podatke, ki jih navajajo. Ko Herodot pripoveduje o čaščenju bogov pri Perzijcih, to beremo kot citat brez konteksta; informacija, da Perzijci častijo živali kot bogove, pa je nepopolna, če obenem ne izvemo, da je bilo za Grke upodabljanje bogov znamenje civiliziranosti, le barbari se zadovoljujejo z "naravnimi" bogovi.

Osebe, ki so si zaslužile omembo v *Kroniki človeštva*, so predstavljene pod letnico njihove smrti. Za čas pred našim štetjem je to manj primeren način, saj niti ne vemo točne letnice smrti. Pri obravnavi antičnih avtorjev, za katere ne vemo, kdaj so se rodili in umrli, je uveljavljen primernejši način, da navajamo akmé, vrh njihovega ustvarjanja. V pričujoči knjigi se izkaže za najpomembnejše, da je nekdo umrl.

S stališča antropologije antičnih študij bi pripomnila, da je za pisce *Kronike človeštva* večina institucij in konceptov preteklega časa samoumevna in točno takšna, kot jih poznamo in razumemo zdaj, čeprav so iz oddaljenih obdobj. Grškega pesnika Arhiloha predstavijo kot subjektivnega pesnika, ne razlagajo pa tega, da subjektivni pesnik vse do obdobja romantike pomeni pesnika, ki piše v prvi osebi. V antiko preprosto ne smemo prenašati današnjih konceptov, pesmim, kjer je izjavljalec "jaz", ne smemo pripisati, da gre za osebno izpovedno liriko. Tudi iskrenost, ki jo pripišejo Sapfo, je šele romantična invencija, je del nove poetike intenzivnih čustev, ki vrejo iz pesnikove notranjosti. To, da je Sapfo pesnila svatovske pesmi, pomeni, da je za poroko svoje učenke spesnila ritualni spev; kdo bi ob tem pomislil, da zbor ob poroki poje in izpoveduje osebna iskrena čustva pesnice Sapfo? Neka druga teorija, nam-

reč tista o ustnem pesništvu, zagovarja stališče, da so Homer, Sapfo, Anakreon, Arhiloh in še vrsta drugih grških pesnikov iz arhaičnega obdobja le mitska imena, katerim so pripisovali pesmi, ki so nastale v tradiciji ustnega pesništva.

Kronika človeštva ne obravnava dogodkov poglobljeno in problemsko, ne navaja različnih teorij, ampak se odloča za eno razlago, ki je čimbolj ustaljena, bolj ali manj ustrezna. Poglejmo, kaj nam knjiga obljublja na prvi strani v uvodniku z naslovom Bralcu: "*Bralca Kronike vabimo, da z očmi sodobnika spremlja velike dogodke in procese v zgodovini človeštva – od začetkov do današnjih dni.*" Res je, kar nam obljubijo v uvodu, tudi dobimo: pogled na preteklost skozi današnja očala. Vendar avtorji prenašajo današnje razumevanje pojavov na preteklo tudi takrat, ko je to napačno.

Poglejmo, kako nam *Kronika človeštva* razgrne razumevanje in delitev časa v preteklosti s poudarkom na začetku zgodovine. Prva letnica v koledarskem delu knjige je 3000 pr. n. št. Naj omenim vsaj tri druge različice začetka zgodovine, časa ali sveta: bizantinsko štetje od leta 5509, judovski koledar se začne v letu 3761, rimski koledar v letu 753, vse seveda pred našim štetjem. Judovska zgodovina se začne s stvarjenjem sveta, začetkom vseh začetkov, čas se enakomerno in linearno pomika h končni točki na premici, k sodnemu dnevu. Rimski koledar se prične manj usodno, z mitsko ustanovitvijo mesta Rim. V grško-rimski antiki je bilo ciklično pojmovanje časa pomembnejše od linearnega, rimski čas se ne bo končal z določeno točko kot judovski. Dve različni pojmovanji časa sta v *Kroniki* predstavljeni, kot da bi šlo za nekaj istovetnega, samo z različnim izhodiščem.

Linearnost in enakomernost časa nam je težko razumeti, saj ista časovna doba različno dolgo traja za otroka kot za odraslega, za plezalca v gorah drugače kot za ribiča. Tudi rastlina najprej zelo hitro zraste, nato pa se skoraj zdi, da se je

razvoj skoraj ustavil. V *Kroniki človeštva* je čas predstavljen kot enakomeren, vsebinsko se vedno več dogaja proti koncu knjige. Če si obdobja v zgodovini razdelimo po urah dneva in se vse človeštvo "začne" ob polnoči (recimo tako, kot Jostein Gaarder razdeli zgodovino filozofskega mišljenja v Zofijinem svetu), potem ugotovimo, da so večerne ure človeškega dneva v *Kroniki* veliko bolj na temeljito opisane. Več izvemo o športnih dosežkih (predvsem nemških športnikov) in podrobnosti iz življenja slavnih ljudi, ki so zehali ob večeru človeštva. Tehtnost in zgodovinska raven *Kronikinih* podatkov je spremenljiva. Tako kot izvemo kak manj pomemben trač iz sodobnega sveta, nam knjiga postreže tudi s trači, pardon, mitskimi zgodbami iz antike, npr. da je iz "Herodotovih spisov znana zgodba, kako je pesnika (Ariona) rešil delfin". *Kronika človeštva* je mešanica znanstvenih in poljudnih dognanj, zgodovinsko pomembnih in manj pomembnih dogodkov. Ali kot je v uvodu drugače povedano: "*Knjiga prikazuje zmage in poraze, blišč in bedo zgodovine, dejanja cesarjev in kraljev, dela genijev in šušmarjev, pa tudi slasti in trpljenje ljudi v petih tisočletjih. Kronika človeštva je hkrati leksikonski priročnik in zanimivo branje, slikovna dokumentacija in podatkovnik obenem.*"

Fenomenološki čas je v *Kroniki* neusmiljeno razdeljen na enakomerne enote; tisto, kar se nam je zdelo posebno pomemben dogodek tudi v svetovnem merilu, je v *Kroniki* obravnavano tako kot vsi drugi dogodki ali pa je celo izpuščeno. Le kako razumejo aktivni udeleženci študentskega gibanja člančič o maju 1968, *Protestno gibanje proti kapitalistični ureditvi*, kjer izvemo, da je šlo za študentsko-delavsko gibanje v Franciji, Nemčiji in drugod po svetu (kje?), tudi v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu. Dogajanje, ki je zaznamovalo življenja mnogih, se skriva med podatki o zimskih olimpijskih igrah, ki so bile tistega leta v Grenoblu, in o neodvisnosti republike Nauru v Oceaniji.

Dobra stran knjige je bogato slikovno gradivo, 3600 barvnih slik nas vodi po različnih svetovih. Pohvaliti je treba večino pregledne in jasne shematične prikaze npr. razporeditve vojaških sil ali politične moči. Kakovost zemljevidov niha, a nekateri so malo razmazani, kot če bi jih pogledali skozi očala s premočno dioptrijo. Posnetki krajev, umetnin, portreti slavnih ljudi nam približajo opisane dogodke. Martin Ivanič in Dušan Voglar sta *Kroniko človeštva* dopolnila z najnovejšimi podatki o dogajanju na Slovenskem področju.

Knjiga nam je najbolj v pomoč, če hočemo na hitro najti kako letnico, si osvežiti spomin na avtorjeva najpomembnejša dela, potek katere izmed vojn, politična razmerja v kaki družbi, toda napak bi bilo jemati vse podatke za suho zlato. *Kronika človeštva* je stereotipen in konzervativen popis zgodovinskega dogajanja, ki ne skuša osvetliti in razložiti dogodkov z več strani, ampak le z drobcem iz zgodovinske učenosti. Mislim, da lahko najbolje sestavimo drobce zgodovine iz *Kronike človeštva* v celoto, če beremo francosko novo zgodovino oziroma zgodovinsko antropologijo; ti projekti se posvečajo predvsem vsakdanjemu življenju. Ne morem trditi, da v pričujoči knjigi ni sledu o vsakdanjem življenju v posameznih obdobjih, a ti opisi so odrinjeni na rob velikih dogodkov. Če nas zanima razvoj zasebnega življenja od antike do danes, je zanimivo branje Zgodovina zasebnega življenja (uredila Georges Duby in Philippe Ariès). Drug zanimiv projekt iz drugačnega testa je Zgodovina žensk na Zahodu (uredila Michelle Perrot in G. Duby) in Zgodovina družine (André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber in drugi). V nasprotju s *Kroniko človeštva* so v naštetih knjigah zbrani avtorski članki, v katerih letnice rojstev in smrti niso tako v ospredju, ampak jih zanima razlaga posameznih institucij v zgodovini. Subjektivni pogled raziskovalca v delih iz nove zgodovine ni prepovedan, medtem ko *Kronika človeštva* zamolči svojo nujno sub-

jektivno interpretacijo in pristransko uporablja kot objektivno razlago. Avtorji nove zgodovine in zgodovinske antropologije opozarjajo tudi na institucije iz preteklosti, ki so navidez enake današnjim, a njihova semantika je popolnoma drugačna.

Zdi se mi, da bi se bilo najbolje razgledovati po preteklosti s *Kroniko* in zgolj z naštetimi zgodovinami institucij v preteklosti. A kaj bomo vzeli v roke, bo vplivalo tudi dejstvo, da imamo *Kroniko* v slovenskem prevodu, zgoraj naštete projekte pa je treba brati v tujih jezikih.

Darja [terrac]

Leonard Koren

WABI SABI for Artists

**Designers, Poets and Philosophers, Stone Bridge Press, ZDA, 1994
str. 95; cena USD 14.95**

Pojem WABI-SABI je silno težko definirati... je "lepota stvari v njihovi nepopolnosti, nestalnosti in nedovršenosti". Gre za vrsto japonske estetike, ki išče poezijo v grdih, nepomembnih stvareh, stran od svetlobe, v nejasnosti in prehodih. V tem smislu ima veliko skupnega z antiestetiko dade ali grunga. Vabi-sabi je časovno in intimno povezan z zenom in serviranjem čaja, ki sta bila stoletja značilnost japonske kulture.

Vabi-sabi je nasprotje zahodnega ideala lepote kot nečesa monumentalnega, spektakularnega in trajnega. V naravi to ni čas cvetenja in bohotenja, je čas začetka in odmiranja. Ni videz bujne rasti, veličastnih dreves in izjemnosti pokrajine, je estetika skritega, nepopolnega, nejasnega in kratkotrajnega. Videz, ki je tako subtilen in izmikajoč se, da je skoraj neviden za grob, vsakdanji pogled.

Leonard Koren je arhitekt in pisec o popularni japonski kulturi. V svoji drobni knjigi poskuša z analiziranjem, kodificiranjem, primerjanjem ter anekdotami in fotografijami razložiti vabi-sabi kot živo estetiko.

Vabi lahko pomeni:

- * način življenja, duhovna pot
- * ponotranjeno, subjektivno
- * filozofski konstrukt
- * dogodki v prostoru

Sabi lahko pomeni:

- * materialne stvari in literatura
- * povnanjeno, objektivno
- * estetski ideal
- * dogodki v času

Vabi-sabi ima svoj izvor v taoizmu in Čan budizmu, otožni kitajski poeziji in enobarvnem slikanju s tušem v devetem in desetem stoletju. Svoj dokončni videz in duh dobi v čajni ceremoniji. Okakurova

klasika Knjiga o čaju, ki je izšla v osemdesetih letih tudi na Hrvaškem (GHZ, 1984), evocira okus vabi-sabija, čeprav ga ne imenuje.

Približno v šestnajstem stoletju vabi-sabi dobi svojo razpoznavno estetsko formo po zaslugi Sena Rikjuja, ki je bil čajni mojster pri šogunu Nobunagi in njegovem nasledniku Hidejošiju. Rikju je naredil revolucijo v okusu: preusmeril je pozornost čajne ceremonije od razkošnega, v kitajskem porcelanu sijočega rituala k uporabi grobih, domačih posod in pohištva. Namesto banketne, z zlatimi listi okrašene čajne sobe je čajna ceremonija preselil v kmečko kočjo z njenimi grobimi, blatnimi zidovi, slamnato streho in leseno konstrukcijo. Zanimive so postale naravne, nekonvencionalne stvari. Kmalu se je duh vabi-sabija razširil onkraj sveta čajne ceremonije.

Sto let po Rikjujevi smrti je čajna ceremonija prenehala biti "umetnost" in je postala "Pot", način življenja in oblika duhovnega treninga. Po avtorju je vabi-sabi še vedno v središču čajne ceremonije, čeprav so "osebne sodbje in domišljija v veliki meri odstranjeni iz nje". To je seveda prednost za meditativno disciplino, lahko pa pomeni smrt za umetnost.

Kljub temu, da je bilo v zadnjem času na Japonskem nekaj poskusov (Kyoto Journal, 1991), da bi oživil vabi-sabi, je njegova prihodnost sama vabi-sabi. Korenova knjiga je "skromen, osebni korak k rešitvi tistega, kar je nekoč sestavljalo izreden in prepoznaven estetski univerzum". Avtor je prepričan, da je vabi-sabi nekaj živega in primerneza za ves svet in ne le artifakt za japonske kustose.

S svojo opremo sama knjiga dejansko predstavlja tisto, o čemer govori. S pravo izbiro papirja, skromnim sivim tiskom in postavitvijo stavka je prijetna in topla. Ovitek je primerno mračen – sivo-rjava naslovnica z odpadlim listom ter motno zeleno-črna zadnja stran s čajno skodelico. Knjiga je polna Korenovih fotografij, ki evocirajo duh vabi-sabija in so kot senca tekstu. Prikazujejo vabi-sabi

keramiko, blatne zidove, zarjavele žeblice, torej nezahtevne podrobnosti. Osebnost mi je najbolj všeč fotografija riževega keksa z ribo, kakršne delijo v japonskih veleblagovnicah. Videti je hkrati kot list in fosilni ostanek.

Pred Korenom še nihče ni poskušal sistematizirati vabi-sabi. Zvestoba zenovskemu izvoru vabi-sabija je narekovala pikolovsko izogibanje jasni definiciji. Sam Koren pa pravi, da bodoče generacije potrebujejo pojmovne kažipote. Včasih pa njegovo nasilno sistematiziranje zgreši namen in moti pri branju. Knjiga prinaša serijo izjav v obliki tabel kot je "Univerzum vabi-sabija". Primeri: "Stanje uma – sprejemanje Neizogibnega" ... "Moralni predpisi – bodi pozoren na notranje bistvo in zanemari materialno hierarhijo." Iz vsebine knjige je jasno, da je narava vabi-sabia takšna, da se izmika vsakršni formulaciji. Nekatere izjave bi bile boljše kot aforizmi, "lepota nas mami iz grdega". Nekaj, kar je lahko praktični izziv lastnega čutenja vabi-sabija.

Primerjava z modernizmom pa je omejena na modernizem po drugi svetovni vojni. Za referenco avtor uporabi eksponate, kot jih najdemo v Museum of Modern Art v New Yorku in pri katerih prevladuje beton, jeklo, steklo in minimalizem. "Podobnosti: oba sta abstraktna, nereprezentativna ideala lepote." "Različnosti: modernizem – geometrična organizacija forme (ostra, natančna, definirane oblike in robovi); vabi-sabi – organska organizacija forme (mehke, nejasne oblike in robovi)."

Korenova primerjava je smiselna v kontekstu povojnega dizajna in arhitekture, vendar se nekako ne sklada s slikarstvom iz istega obdobja. Pollocka in Rothka bi težko uvrstili v takšen modernistični profil. Bolj v opuščanje nadzora in prepuščanju umetnosti, da posnema naravo na svoj način delovanja kot nenaмерne igre in naključju. Bolj afirmacija življenja kot ustvarjanje reda iz kaosa.

Knjiga, ki jo je užitek imeti poleg sebe. Borghes je ta užitek poznal. Že samo

branje te nežno sili, da gledaš in gledaš in gledaš. Razpoke v razpadajočem zidu in blatnih tleh začnejo sporočati na svoj lasten način... Stvari postanejo takšne, kot so, preproste, smiselne, onkraj upanja in strahu v veliki Praznini prostora, iz katerega prihajajo in kamor se vračajo...

Samo Škrbec



zusammenfassungen

povzetki

abstracts

POVZETKI

Rajko Muršič

VASE UKRIVLJENA DOBA KONCA ZGODOVINE IN NJENI ZVOČNI IZTREBKI: MEDITACIJE O GLASBI DANES

(Povzetek)

Konservativno obdobje konca zgodovine se pozna tako v produkciji popularne kot resne glasbe. Ali je mogoče skupaj s koncem zgodovine govoriti tudi o koncu glasbene družbene angažiranosti? Če bi sklepali po sodobni glasbeni produkciji, bi se s pesimizmom skorajda morali strinjati, če le ne bi bilo nekaterih pomembnih vidikov, ki še dajejo upanje.

Najprej gre za vplive in pomen množičnih medijev pri (re)produkciji sodobne glasbe. Razvoj popularne glasbe je pokazal, da nobena koncentracija in globalizacija medijev ne vodi k nastanku amorfnih množic in ne uničuje lokalnih drugačnosti. Še več. V sodobnem svetu se na podlagi "neprisotne participacije" ob spremljanju oddaj na elektronskih medijih ali umetniških proizvodov na nosilcih slike in zvoka ustvarjajo ter potrjujejo in (začasno) ohranjajo zelo različne družbene plasti (oz. navidezne skupnosti), ki imajo pač podobne preference pri participiranju v "virtualni ritualnosti", torej pri aktivni percepciji kulturnih dobrin, posredovanih skozi medije.

Tako popularno glasbo kot elitno "resno" glasbo je mogoče opazovati kot sredstvo za ustvarjanje podkulturnih družbenih presekov. V obdobju postmoderne ni več mogoče govoriti o velikih zgodbah, kar velja tudi za glasbo. Za glasbo tega stoletja velja, da jo je Schoenbergova revolucija razdvojila na dve ločeni sferi, izmed katerih nobena ne more ponuditi temelja za veliko glasbeno zgodbo. Zato pa je, na drugi strani, radikalna demokratizacija v dostopnosti glasbe (tako v smislu percepcije kot aktivnega izvajanja) ponovno privedla do podobne situacije, kot je bila pred razkolom na elitno in množično glasbo.

Ključni pojmi: *popularna glasba, "resna" glasba, avantgarda, postmodernizem, modernizem, mediji, improvizacija, ritual.*

Peter Stankovič

EVROPSKA KLASIČNA GLASBA IN FILOZOFIJA SUBJEKTA

(Povzetek)

Evropska klasična glasba ni imela od vedno vratičnega statusa vzvišene umetnosti. Njen prestižni status je vezan na dobo romantike, v kateri je z interpenetracijo novoveškega filozofskega koncepta subjektivnosti v glasbena umetniška dela nastalo novo razumevanje pomena glasbe kot umetnosti. Umetniško delo v tem času postane kraj razkrivanja globin človekovega notranjega bistva in v skladu s tem se tudi spremeni umetnikov družbeni status. Skladatelj ni več anonimni obrtnik, ki skrbi za dekoracijo sakralnih in posvetnih ritualov, ampak genij, katerega delo je avtentični izraz univerzalnega človekovega hrepenenja, tesnobe in upanja. Ta tektonski premik v pomenu glasbe poskuša avtor članka ponazoriti z analizo življenja in dela treh velikih skladateljev, tako imenovanih "dunajskih klasikov", Haydna, Mozarta in Beethovna. Pokaže se, da ne da je življenjska izkušnja le pri Beethovnu (prvem romantiku) našla svoj odraz tudi v njegovi glasbi, ampak tudi, da je ravno to verjetno tudi njena največja vrednost.

Ključni pojmi: *klasična glasba, Beethoven, Mozart, Haydn, novoveška filozofija, Descartes, interpenetracija sistemov, romantika, subjekt.*

Branko Kostelnik

OD EKSKLUZIJE DO INKLUZIJE: PROCESI, KI OMOGOČAJO MANJŠINSKI SKUPINI DOSEČI DRUŽBENO PRIZNANJE (PRIMERA NAJPOMEMBNEJŠIH POGANJKOV AMERIŠKE IN HRVAŠKE ROCK KULTURE DEVETDESETIH: NIRVANA IN MAJKE)

(Povzetek)

V devetdesetih letih smo na rock sceni, kljub invaziji dance glasbe in govoru o zatonu rock'n'rolla, pričla presenetljivo inovativnim družbenim praksam. Avtor teksta poskuša skozi analizo dveh zanimivejših primerkov sodobnih rock skupin, ameriške Nirvane in hrvaških Majk, pokazati, kako danes še vedno lahko marginalne skupine do-

sežejo družbeno priznanje, ne da bi se odpovedale svojim brezkompromisnim stališčem. Še več, zdi se, da je ravno njihova nepopustljiva in načelna drža tista, ki jim prinaša uspeh. Pri vsem tem pa je zanimivo, da podobnosti med omenjenima skupinama segajo doli globlje od skupne pripadnosti načelnemu in brezkompromisnemu rock'n'rollu. Obe prihajata iz mest (Seattle in Vinkovci), ki zaradi svoje geografske odrinjenosti ne igrata pomembnejše vloge v nacionalni kulturi, obe sta v pomembni meri zavezani karizmatičnima pevcema, prav tako se obe gibljeta na tistih nevarnih okopih hedonizma, ki tako radi vodijo v zdrs v (samo)uničenje ...

Ključni pojmi: *rock, družbeno priznanje, Majke, Nirvana, Seattle, Vinkovci, procesi inkluzije, družbena izključnost, Sub Pop, komercializacija.*

Primož Jurman

SLOVENSKA SUBKULTURNA MOTORISTIČNA SCENA NA PRIMERU "MC ROLLING BONES" IZ ŽIROV

(Povzetek)

Motoristična subkultura za svoje delovanje in izražanje uporablja motorno kolo. To ima med pripadniki tega subkulturnega gibanja ekskluzivni pomen in status. Pripadniki te subkulture ga dojemajo na drugačen način, kot ga sprejema konvencionalna družba. Zanje je to objekt združevanja, opredmetenje njihovih idej in vrednot, velikokrat pa mu dodelijo celo kultno vlogo. Za motoristično subkulturo je izjemnega pomena tudi rock glasba. Ta se s svojo sporočilnostjo in ritmom prekriva z vrednotami, ki so značilne tudi za motoristično subkulturo (neodvisnost, svoboda, moškost, grobost, neprilagodljivost ...).

Tudi pri prvem slovenskem subkulturnem motorističnem klubu MC Rolling Bones je moč zaslediti tipične značilnosti motoristične subkulture. Prav tako kot njihovi vzorniki, predvsem Hell's Angelsi, sledijo klasičnim motorističnim vrednotam in poslušajo podobno glasbo (rock). Tudi motorno kolo dojemajo na način kot drugi MC klubi. Zanje je motorno kolo podaljšek njihove individualnosti, potrditev in opredmetenje temeljnih idej. Kljub svoji drugačnosti pa člani vendarle oh-

ranjajo nekatere tradicionalne vrednote dominantne družbe (vodilna vloga moškega).

Ključni pojmi: *subkultura, motoristi, motorno kolo, rock glasba, MC (moto klub), vrednote, stil, moškost, druženje.*

Tatjana Greif

SEKSUALNE POLITIKE V ANTIKI: ŽENSKA HOMOEROTIKA

(Povzetek)

V situaciji t. i. determiniranosti virov, ki govore o ženskem spolu v antičnih družbenih sistemih, je problematika ženske seksualnosti še posebej kočljiva. Vprašanje lezbistva kot specifične forme ženske seksualnosti pa je v tem kontekstu tako rekoč skorajda neobstoječe. Ženska homoerotika je v antičnih družbah zagotovo bila, in vendar je morala biti čisto specifičen problem, izhajajoč iz samega družbenega statusa ženske. Ključen je način, kako antični viri poročajo o lezbistvu in kako o njem molčijo. Kljub temu, da nastajajo številne znanstvene interpretacije, pristopi in analize družbenega statusa ženske v antiki – od feminističnih do ženskih študij in nove zgodovine – ostaja lezbistvo še vedno bodisi nevidno bodisi nekaj, kar zahteva opravičilo.

Ključni pojmi: *študije seksualnosti, historični pristop, antika, ženska homoseksualnost, viri, znanstvena interpretacija lezbistva.*

Suzana Tratnik

LEZBIČNA SKUPNOST KOT DOM: ALI JE KDO DOMA?

(Povzetek)

Besedilo obravnava lezbično skupnost kot obliko alternativnega doma in kot proizvod interpretacij. Na primeru pogovorov z lezbijkami v Sloveniji ugotavlja, da ne identiteta ne skupnost/dom nista nikoli enotni. Lezbična skupnost oziroma dom je kakor perforiran zemljevid, sestavljen iz mnogih sistemov relacij ali domov. Slednje je mogoče označiti kot geto, zavetišče, kot geografsko lokacijo, diasporo in tako naprej.

Ključni pojmi: *lezbična/gejevska skupnost, scena,*

dom, identiteta, družina, geto, zavetišče, queer nacionalnost, osebna naracija, osebna zgodovina.

Nataša Velikonja
RAZREDNI BOJ
(Povzetek)

Tekst "Razredni boj" razgrinja hiter zgodovinski oris nastajanja meščanske družbe, saj so se znotraj nje začeli razvijati temeljni pojmi, ki opredeljujejo sodobnost, tudi tisti, ki v sebi nosijo obet ali potencial pozitivnih družbenih sprememb. Razloge očitnih blokad in meja emancipatornih gibanj ali njihovo razpršitev umešča znotraj ideologije o homogenosti revolucionarne skupine (meščanstva, delavskega razreda, novih družbenih gibanj, torej tudi gejevskega in lezbičnega aktivizma) ali o predpostavljene revolucionarnem subjektu. V vseh nakazanih zgodovinskih presekah se je namreč pokazalo, da v določenem momentu (meščanska, delavska ali nova civilna) gibanja niso več znala vzdržati kontinuitete načel, da niso več zmogla odgovarjati, ne reagirati na spreminjajoča se razmerja v družbi, zaradi česar so sprva liberalni impulzi zapadli v konservativne monopole. Družbeno dinamiko, ki jo avtorica izsleduje, tako pogojuje stalna dialektika med fiksiranostjo (kolektivne, posamične) identitete in njeno izmuzljivostjo, med političnim angažmajem in njegovim socio-ekonomskim zapisom, skratka, nenehni kontinuum med idejo in ideologijo. Kar ostaja kot stalnica na jezičku spremembe, je – razredni boj.

Ključni pojmi: *revolucija, enakost, egalitarnost, demokracija, meščanska družba, heterogenost, razredni boj, enotnost, hegemonija, antagonizem, hendikep, homofobija, homoseksualnost, politike identitet, nova družbena gibanja, tranzicija.*

Nataša Sukič
IDENTITETE DEVETDESETIH
(Povzetek)

Tekst "Identitete devetdesetih" obravnava povezavo med postmodernizmom in pojavom novih družbenih gibanj, kamor sodijo tudi gibanja za odpravo diskriminacije spolnih manjšin – queer, lezbično in gejevsko gibanje. Avtorica posebej obravnava *queer identiteto* kot krovno identiteto

devetdesetih, pojav androgynosti kot posebne identitete senzibilnosti znotraj gejevske kulture in kot populistični izraz postmodernističnega narcizma v sodobnem obdobju personalizirane kulture. Zatem avtorica nameni pozornost povezavi med postmodernizmom in tako imenovano umetnostjo identitet oziroma refleksijo (v sodobnih umetniških tokovih) na povezavo med postmodernizmom in feministično identiteto ter postmodernizmom, gejevsko in lezbično identiteto ter ACT-UP aktivizmom; skratka, gre za obravnavo socialnih razsežnosti v sodobni umetnosti.

Članek se zaključuje s polemičnim vprašanjem glede primernosti kategorizacij, kot je to recimo pojem *queer* ter s kritičnim pogledom na pojavnost psevdo-pop-identitet v *mainstream* kulturi.

Ključni pojmi: *nova družbena gibanja, gej, lezbijka, queer, transgender, heteronormativ, spolna identiteta, politika identitet, umetnost identitet, straight, butch, femme, androgin, personalizirana kultura, aids, ACT-UP aktivizem.*

Brane Mozetič
LITERATURA NA MARGINI?
(Povzetek)

Homoerotična literatura sega v najstarejše ohranjene literarne tekste, gotovo pa je dosegla svoj prvi vrh v grški in rimski antični književnosti. Tu je bila tudi najbolj osvobojena vseh obsodb. Krščanstvo, ki je strogo obsodilo nenaravno spolnost, je vplivalo tudi na zastrtost homoerotike v literaturi. Vseeno pa se zdi, da je večjo represijo kot cerkev prinesla industrijska družba oziroma zahteve kapitala. Homoerotika je izključena, s slabo vestjo, ker ni del nastajajoče kapitalistične družbe in ni v službi njenih interesov. Bolj moralna kot fizična represija se stopnjuje do fizičnega zatiranja med drugo svetovno vojno, po kateri pa pride do osvobajanja. Homoseksualnost ni več kazniva, ni več bolezen, napade pa jo nova nadloga – aids. Po sprostitvi v literaturi spet pridejo temnejši toni, ki delajo homoerotično ljubezen tragično, tako kot je že večino novega veka.

Ključni pojmi: *literatura, homoseksualnost, gej, poezija, roman, antika, srednji vek, novi vek, represija, greh, bolezen.*

Gusti Leben
SISIJEV NE MARA NIHČE
(Povzetek)

Tekst "Sisijev ne mara nihče" govori o tistem delu hollywoodske filmske kulture, ki vzpostavlja protipol med možatostjo in feminilnostjo moških igranih likov, da bi tako potrdila in utrdila prvega. Na tak način lahko Hollywood uzremo tudi v luči vzpostavljanja togega socio-seksualnega sistema, ki promovira mačizem in negira vsakršne drugačne osebne drže: kot tak seveda dopolnjuje heteroseksistični ali patriarhalni vrednotni sistem.

Ključni pojmi: *Hoolywood, homoseksualnost, ženski impersonatorji, sisi, tomboy, ameriška filmska kultura.*

ABSTRACTS

Rajko Muršč
THE CONVERGING PERIOD OF THE
END OF HISTORY AND ITS SOUND
EXCREMENTS: MEDITATIONS ON
CONTEMPORARY MUSIC
(abstract)

The conservative end of history is evident in the production of both popular and serious music. Is it possible that the end of history is also bringing the end of social engagement in music? According to contemporary music, this pessimistic conclusion seems inevitable, but a few important signs giving reason for hope remain.

First of all, the mass media has a great influence on and plays an important role in the (re)-production of contemporary music. The development of popular music has shown that the media's concentration or globalisation can in no way result in the emergence of amorphous masses and does not destroy local characteristics. Moreover, in the modern world, different social strata (or apparent communities) are generated, confirmed and (temporarily) preserved on the basis of different broadcasts of electronic media or artefacts based on image and sound. These strata share similar preferences in the participation in "virtual reality" or active perception of culture as presented

by media. Both popular music and elite "serious" music can be defined as the means for the creating sub-cultural social borders. In the post-modern era, it is no longer possible to speak about great stories, which also holds true for music. What is characteristic of the 20th century music is that it was divided by Schoenberg's revolution into two different spheres, neither of which can offer adequate foundations for a great musical story. At the same time, the radical democratisation of the accessibility of music (both with regard to reception and active participation) has led to a similar situation to that before the split between the elite and popular music.

Keywords: *popular music, "serious" music, avant-garde, post-modernism, media, improvisation, ritual.*

Peter Stankovč
EUROPEAN CLASSICAL MUSIC AND
THE PHILOSOPHY OF THE
SUBJECTIVITY
(abstract)

European classical music did not always enjoy the status of high art. It first achieved its prestigious status in the Romantic Period, when the interpretation of the modern philosophical concept of the subjectivity in music gave rise to a new understanding of music's artistic significance. During this period, a work of art became a space where the depth of man's inner being was revealed and, in accordance with this, the artist's status in society changed. The composer was no longer an anonymous craftsman in charge of decorating religious and secular rituals, but a genius whose work was an authentic expression of the universal human yearning, anxiety and hope. This tectonic shift in the significance of music is presented by the author through an analysis of the lives and works of three great Viennese composers: Haydn, Mozart and Beethoven. It appears that the experience of life was not only fully expressed in the work of Beethoven (the first romantic composer), but also that this was the greatest value of his work.

Keywords: *classical music, Beethoven, Mozart, Haydn, modern philosophy, Descartes, interpretation of systems, Romantic period, subjectivity.*

Branko Kostelnik
FROM EXCLUSION TO INCLUSION:
PROCESSES ENABLING A MINORITY
TO ACHIEVE SOCIAL RECOGNITION
(TWO EXAMPLES FROM THE MOST
IMPORTANT ACHIEVEMENTS OF
AMERICAN AND CROATIAN ROCK
CULTURE OF THE 1990S: NIRVANA
AND MAJKE)
(abstract)

Despite the invasion of dance music and rumours about the end of rock'n'roll, the 1990s brought about surprisingly creative social practices. The author attempts to analyse two interesting examples of contemporary rock music, the American band Nirvana and the Croatian band Majke, and prove how marginal groups can still achieve social recognition without giving up their uncompromising views. Moreover, it appears that the very fact that they remained faithful to their principles brought them success. It is interesting that the similarities between the two bands extend beyond their mere adherence to the principles of uncompromising rock'n'roll. Both groups come from urban environments (Seattle and Vinkovci, respectively), which due to their geographic remoteness do not play an important role in the national culture. Both bands depended greatly on their charismatic singers and navigated the dangerous waters of hedonism which verge on (self)-annihilation.

Keywords: *rock, social recognition, Majke, Nirvana, Seattle, Vinkovci, processes of inclusion, social exclusivity, Sub Pop, commercialisation.*

Primož Jurman
SLOVENE SUBCULTURAL
MOTORCYCLISTS' CIRCLES SEEN
THROUGH THE EXAMPLE OF "MC
ROLLING BONES" OF ŽIRI
(abstract)

The motorcyclists' subculture uses the motorcycle as the focus of its activities and its means of expression. The motorcycle is attributed an exclusive significance and status by the members of these subcultural circles. The members of these circles understand the motorcycle differently to

conventional society. For them, it is a reason for their meetings and a materialisation of their ideas and values, and it is often given cult status. Another extremely important element in the motorcyclists' subculture is rock music. Its messages and rhythms coincide with the values characteristic of that subculture (independence, freedom, masculinity, toughness and a rejection of conformity).

Slovenia's first subcultural motorcyclist club, MC Rolling Bones, has the characteristic features of motorcyclists' subculture. Like their idols, the Hell's Angels, they cherish traditional motorcyclist values and listen to similar (rock) music. They give the motorcycle the same meaning as other MC clubs. They see it as an extension of their individuality, the confirmation and materialisation of their basic ideas. But, despite their being different, the members nevertheless preserve some of the traditional values of mainstream society (such as the leading role of men).

Keywords: *subculture, motorcyclists, motorcycle, rock music, MC (motor club), values, style, masculinity, association.*

Tatjana Greif
SEXUAL POLICY IN ANTIQUITY:
FEMALE HOMOEROTICS
(abstract)

In the context of the finality of the sources speaking about women in the social systems of the Antiquity, the issue of female sexuality is particularly neglected, whilst the issue of lesbian love as a specific form of female sexuality is almost completely ignored. In these societies, female homoerotics undoubtedly existed but, given the social status of women, it must have represented a specific problem. The way in which ancient sources speak about or even ignore lesbian love is of key importance here. Despite the fact that there have been numerous scientific interpretations, approaches and analyses of women's social status in antiquity – from the feminist and women's studies to new history – lesbian love remains either ignored or something that has to be justified.

Keywords: *gender studies, historical approach, Antiquity, female homosexuality, sources, scientific interpretation of lesbian love.*

Suzana Tratnik
THE LESBIAN COMMUNITY AS
HOME: IS ANYBODY HOME?
(abstract)

The article discusses the lesbian community as an alternative form of home and as the product of different interpretations. Having interviewed a number of Slovene lesbians, the author concludes that the identity and the community/home never coincide. The lesbian community or home is like a perforated map, composed of a myriad of systems of relations or homes. These may be defined as ghettos, shelters, geographical locations, diasporas, etc.

Keywords: *lesbian/gay community, scene, identity, family, ghetto, shelter, queer nationality, personal history.*

Nataša Velikonja
CLASS STRUGGLE
(abstract)

The article gives a brief overview of the emergence of bourgeois society, within which the basic notions defining the present age, including those containing the promise of or the potential for positive social changes, were developed. The reasons for the obvious blockages and limits of emancipational movements and their dispersion are found within the ideology of the homogeneity of the particular revolutionary group (middle class, working class, new social movements including gay and lesbian activist groups) or within the ideology of the preconceived revolutionary individual. In all the historical periods discussed, it becomes evident that in a given moment, the middle class, working class or new civil movements have not been able to guarantee the continuity of principles, have failed to provide answers and have not been able to avoid reacting to changes in society, as a result of which their originally liberal impulses have turned into conservative monopolies. The social dynamics presented by the author are therefore defined by the permanent dialectics between the finality and elusiveness of the (collective or individual) identity, between political engagement and its social and economic effects, in short, by the permanent continuum between ideas and ideology. The only

constant in view of all of these changes is class struggle.

Keywords: *revolution, equality, egalitarianism, democracy, bourgeois society, heterogeneity, class struggle, unity, hegemony, antagonism, handicap, homophobia, homosexuality, identity policies, new social movements, transition.*

Nataša Sukič
IDENTITIES OF 1990S
(abstract)

The article discusses the connection between post-modernism and the emergence of new social movements such as the movements for the abolition of discrimination against sexual minorities, such as the queer, lesbian and gay movements. The author pays special attention to *queer identity* as being a general identity of the 1990s and the phenomenon of androgyny as being a special identity of sensuality in gay culture and as a populist expression of post-modernist narcissism of this recently personalised culture. Further, the author discusses the connection between post-modernism and the art of identities or the contemporary artistic reflection of the connection between post-modernism and feminist identity and between post-modernism, gay and lesbian identity and ACT-UP movements; in short, the author's points of interest are the social dimensions of contemporary art.

The article ends with a polemic question concerning the suitability of different categorisations, such as the notion *queer*, and with a criticism of the phenomena of pseudo-pop-identities in *mainstream* culture.

Keywords: *new social movements, gay, lesbian, queer, trans-gender, hetero-normative, sexual identity, policy of identities, art of identities, straight, butch, femme, androgeny, personalised culture, AIDS, ACT-UP movements.*

Brane Mozetič
LITERATURE MARGINALISED?
(abstract)

Homoerotic writing dates back to the oldest preserved literary sources and undoubtedly reac-

hed its climax in ancient Greek and Roman literature, having been liberated of all prejudices. However, Christianity condemned »unnatural« sexuality, which resulted in the concealment of homoerotic subjects in literature. Nevertheless, it appears that the industrial society and the demands of capital have brought about an even greater repression of homoerotics than that induced by Christianity. With a bad conscience, homoerotics have been excluded because they are not part of the emerging capitalist society and do not serve its interests. During the Second World War, moral suppression escalated into physical prosecution, which was then followed by general liberation. Homosexuality has ceased to be a criminal offence and a disease, but it has come to be attacked by a new suppresser – AIDS. After a period of liberation, homoerotic literature is again characterised by dark tones which make homosexual love as tragic as it has been for most of the modern era.

Keywords: *literature, homosexuality, gay, poetry, novel, Antiquity, Middle Ages, repression, sin, love.*

Gusti Leben

NOBODY LIKES SISSIES

(abstract)

The article discusses that part of Hollywood film culture which creates a balance between the masculinity and femininity of male roles with the intention of highlighting and affirming the former. In this light, Hollywood can be understood as a conservative social sexual system which promotes macho values and negates any other type of personal stature. As such, it of course complements the heterosexual or patriarchal system of values.

Keywords: *Hollywood, homosexuality, female impersonators, sissy, tomboy, American film culture.*

ZUSAMMENFASSUNG

Rajko Muršič

**DIE IN SICH GEKRÜMMTE EPOCHE
DES AUSKLANGS DER GESCHICHTE
UND IHRE MUSIKALISCHEN
AUSWÜCHSE: MEDITATION ÜBER
DIE ZEITGENÖSSISCHE MUSIK**
(Zusammenfassung)

Das konservative Zeitalter des Ausklangs der Geschichte zeigt sich sowohl in der Produktion der ernsten als auch Unterhaltungsmusik; kann mit dem Ausklang der Geschichte auch vom Ende der musikalischen gesellschaftlichen Engagiertheit gesprochen werden? Angesichts der zeitgenössischen Musikproduktion müsste man dem Pessimismus beinahe zustimmen, wenn da nicht einige bedeutende Standpunkte existierten, die Grund zur Hoffnung geben.

Zuerst handelt es sich um die Einflüsse und den Stellenwert der Massenmedien bei der (Re)Produktion zeitgenössischer Musik, denn die Entwicklung der Unterhaltungsmusik hat gezeigt, daß keine noch so große Konzentration und Globalisierung von Medien zur Entstehung amorpher Massen und zur Zerstörung lokaler Unterschiede führt. Mehr noch, in der modernen Welt bilden, bestätigen und erhalten sich (vorübergehend) aufgrund der „abwesenden Partizipierung“ beim Konsum von Sendungen in elektronischen Medien oder von Kunstprodukten auf Bild- und Tonträgern sehr verschiedene gesellschaftliche Schichten (bzw. scheinbare Gruppen), die ähnliche Präferenzen bei der Partizipierung, also bei der aktiven Perzeption, von Kulturgütern in der durch die Medien vermittelten „virtuellen Wirklichkeit“ haben.

Sowohl die elitäre „ernste“ als auch die Unterhaltungsmusik kann als Mittel zur Bildung von subkulturellen gesellschaftlichen Schnitten betrachtet werden. In der Postmoderne kann nicht mehr von großen Erzählungen geredet werden, was natürlich auch für die Musik gilt. Für die Musik dieses Jahrhunderts gilt einerseits, daß sie durch die Schönberg-Revolution in zwei geteilte Sphären entzweit wurde, in denen keine der beiden Fundamente für eine große Musikerzählung bilden kann, andererseits hat dafür die radikale Demokratisierung der Zugänglichkeit zur Musik (sowohl in der Perzeption als auch in der aktiven

Ausführung) zur einer ähnlichen Situation wie vor der Aufspaltung in ernste und Unterhaltungsmusik geführt.

Schlüsselwörter: *Unterhaltungsmusik, „ernste“ Musik, Avantgarde, Postmoderne, Moderne, Medien, Improvisation, Ritual.*

Peter Stankovič

**DIE EUROPÄISCHE KLASSISCHE
MUSIK UND DIE PHILOSOPHIE DES
SUBJEKTS**

(Zusammenfassung)

Die europäische klassische Musik hatte nicht von ihrem Anbeginn den steifen Status erhabener Kunst. Diese Stellung wurde ihr in der Romantik zugeteilt, in der durch die Interpretation des neuzeitlichen philosophischen Konzepts der Subjektivität in der Musik ein neues Verständnis der Musik als Kunst entstand. Das Kunstwerk wird zu dieser Zeit als ein Ort angesehen, wo sich die innere Tiefe des menschlichen Wesens offenbart, wodurch sich dementsprechend auch der gesellschaftliche Status des Künstlers verändert. Der Komponist ist nicht länger ein anonymer Handwerker, der für die Untermalung von sakralen und weltlichen Ritualen sorgt, sondern ein Genie, dessen Werk einen authentischen Ausdruck der universalen menschlichen Sehnsucht, Hoffnung und Beklommenheit darstellt. Diese tektonische Verschiebung in der Bedeutung der Musik versucht der Autor anhand einer Analyse des Lebens und Schaffens der drei großen Komponisten, den sog. „Wiener Klassikern“, Haydn, Mozart und Beethoven zu veranschaulichen. Es stellt sich heraus, daß die Lebenserfahrungen nur bei Beethoven (den ersten Romantiker) in seine Musik miteingeflossen sind und daß wahrscheinlich gerade dieser Umstand seine Musik so wertvoll macht.

Schlüsselwörter: *klassische Musik, Beethoven, Mozart, Haydn, Philosophie der Neuzeit, Descartes, Systeminterpretation, Romantik, Subjekt.*

Branko Kostelnik

**VON DER EXKLUSION ZUR
INKLUSION: PROZESSE, DIE ES
ERMÖGLICHEN, DAß
MINDERHEITENGRUPPEN DURCH
DIE GESELLSCHAFT ANERKANNT
WERDEN (AM BEISPIEL ZWEI DER
BEDEUTENDSTEN SPRÖßLICHE IN
DER AMERIKANISCHEN UND
KROATISCHEN ROCK-KULTUR DER
NEUNZIGER: NIRVANA UND MAJKE)
(Zusammenfassung)**

In den Neunzigern kann man in der Rock-Szene trotz der Invasion der sog. Dance-Musik und den Gerüchten über den Untergang des Rock 'n' Rolls überraschend innovative gesellschaftliche Praxen beobachten. Der Autor des Textes versucht mittels einer Analyse zweier interessanterer zeitgenössischer Rockbands, Nirvana aus den USA und Majke aus Kroatien, aufzuzeigen, wie heutzutage noch immer marginale Gruppen gesellschaftliche Anerkennung finden können, ohne von ihren kompromißlosen Standpunkten abzuweichen. Ganz im Gegenteil, es scheint, daß ihr Erfolg gerade auf dieser hartnäckigen und grundsätzlichen Haltung basiert. Dabei kommt man zu der interessanten Feststellung, daß die Ähnlichkeiten der beiden Gruppen tiefer wurzeln, als der gemeinsamen Angehörigkeit zu einem grundsätzlichen und kompromißlosen Rock 'n' Roll. Beide Gruppen stammen aus Städten (Seattle und Vinkovci), die wegen ihrer geographischen Ablegenheit in der nationalen Kultur keine größere Rolle spielen, sind in hohem Maß einem charismatischen Sänger verschrieben, und genauso bewegen sich beide auf dem gefährlichen Rand des Hedonismus, der so leicht zum Abrutschen in die (Selbst)Zerstörung führt ...

Schlüsselwörter: *Rock, gesellschaftliche Anerkennung, Majke, Nirvana, Seattle, Vinkovci, Inklusionsprozesse, gesellschaftliche Ausgrenzung, Sub Pop, Kommerzialisierung.*

Primož Jurman

**DIE SLOWENISCHE SUBKULTURELLE
SZENE DER MOTORRADFAHRER AM
BEISPIEL DER „MC ROLLING BONES“
AUS ŽIRI**

(Zusammenfassung)

Die Subkultur der Motorradfahrer bedient sich für ihren Ausdruck und Tätigkeit des Motorrads, das unter den Anhängern dieser Bewegung eine exklusive Bedeutung und Status einnimmt. Die Angehörigen dieser Subkultur begreifen das Motorrad anders als die konventionelle Gesellschaft, und sie gruppieren sich um dieses Objekt, das ihre Ideen und Werte vergegenständlicht und dem häufig eine Kultrolle zugeteilt wird. In der Subkultur der Motorradfahrer spielt die Rock-Musik u.a. eine bedeutende Rolle, denn diese deckt sich durch ihren Rhythmus und Botschaft mit den in dieser Subkultur charakteristischen Werten (Unabhängigkeit, Freiheit, Männlichkeit, Roheit, Unangepasstheit, ...)

Auch beim ersten slowenischen subkulturellen Motorradklub „MC Rolling Bones“ sind die vorher genannten typischen Charakteristika zugegen, denn wie auch ihre Vorbilder, vor allem den „Hells Angels“, folgen sie den klassischen Werten der Motorradfahrer und hören ähnliche Musik (Rock). Auch das Motorrad nimmt einen anderen Stellenwert ein als bei anderen MC-Klubs, denn für sie ist das Motorrad die Verlängerung ihrer Individualität, die Bestätigung und Vergegenständlichung ihrer Grundsätze. Trotz der Unterschiede erhalten die Mitglieder einige traditionelle Werte einer dominanten Gesellschaft (z.B. die führende Rolle des Mannes).

Schlüsselwörter: *Subkultur, Motorradfahrer, Motorrad, Rock-Musik, MC (Moto-Klub), Werte, Stil, Männlichkeit, Gruppieren.*

Tatjana Greif

**SEXUELLE POLITIKEN IN DER
ANTIKE: WEIBLICHE HOMOEROTIK**
(Zusammenfassung)

In der Situation der sog. Determiniertheit von Quellen, die über das weibliche Geschlecht in antiken gesellschaftlichen Systemen sprechen, ist das Problem der weiblichen Sexualität besonders pre-

kär, denn über die Frage der weiblichen Homosexualität als besondere Form der weiblichen Sexualität wird in diesem Kontext praktisch nicht gesprochen. Die weibliche Homoerotik war in der antiken Gesellschaft bestimmt präsent, aber trotzdem mußte sie ein sehr spezifisches Problem darstellen, das allein aus dem gesellschaftlichen Status der Frau hervorging. Eine Schlüsselrolle nimmt dabei die Art ein, wie antike Quellen über die weibliche Homosexualität berichten und wie sie darüber schweigen. Obwohl zahlreiche wissenschaftliche Interpretationen, Ansätze und Analysen erscheinen, die von feministischen bis zu Frauenstudien und der neueren Geschichte reichen – bleibt die weibliche Homosexualität entweder etwas Unsichtbares oder etwas, das eine Entschuldigung verlangt.

Schlüsselwörter: *Sexualitätssstudien, historischer Ansatz, Antike, weibliche Homosexualität, Quellen, wissenschaftliche Interpretation der weiblichen Homosexualität.*

Suzana Tratnik

**DIE LESBISCHE GEMEINSCHAFT ALS
HEIM: IST JEMAND ZU HAUSE?**

(Zusammenfassung)

Der Text behandelt die lesbische Gemeinschaft als eine Art alternatives Heim und als Ergebnis von Interpretationen. Am Beispiel von Gesprächen mit lesbischen Frauen wird festgestellt, daß niemals weder die Identität noch die Gemeinschaft / das Heim eine Einheit bilden. Die lesbische Gemeinschaft bzw. das Heim kommt einer perforierte Landkarte gleich, die aus vielen Systemen von Relationen bzw. Heimen besteht; letztere können als Getto, Hort, geographische Lokation, Diaspora u.s.w. bezeichnet werden.

Schlüsselwörter: *lesbische bzw. Gaygemeinschaft, Szene, Heim, Identität, Familie, Getto, Hort, Queer, Nationalität, persönliche Naration, persönliche Geschichte.*

Nataša Velikonja
DER KLASSENKAMPF
(Zusammenfassung)

Der Text „Der Klassenkampf“ gibt einen kurzen historischen Überblick über die Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft, denn innerhalb dieser Gesellschaft begannen sich jene Grundbegriffe zu entwickeln, die die Gegenwart prägen und die in sich die Möglichkeit oder das Potential positiver gesellschaftlicher Veränderungen tragen. Gründe für offensichtliche Blockaden und Grenzen der emanzipatorischen Bewegungen oder ihre Auflösung werden innerhalb der Ideologie über die Homogenität revolutionärer Gruppen (des Bürgertums, der Arbeiterklasse, neuer gesellschaftlicher Bewegungen, dazu zählt auch die Homosexuellenbewegung) oder der Ideologie über die Voraussetzung von revolutionären Subjekten eingeordnet. In allen dargestellten historischen Momenten hat sich herausgestellt, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt die Bewegungen (seien es Bürger-, Arbeiter oder neue zivile Bewegungen) nicht mehr die Kontinuität der eigenen Prinzipien aufrecht erhalten konnten und daß sie auf gesellschaftliche Veränderungen weder antworten noch reagieren konnten, weshalb anfängliche liberale Impulse in konservative Monopole umschlugen. Die von der Autorin ermittelte Gesellschaftsdynamik wird somit durch die ständige Dialektik zwischen der Fixiertheit (sowohl der kollektiven als auch individuellen) der Identität und ihrer Wandlungsfähigkeit, zwischen dem politischen Engagement und seiner sozio-ökonomische Aufzeichnung, kurzum, durch das immerwährende Kontinuum zwischen Idee und Ideologie bedingt. Was als Konstante auf dem Zünglein der Veränderungen bleibt, ist – der Klassenkampf.

Schlüsselwörter: *Revolution, Gleichheit, Egalität, bürgerliche Gesellschaft, Heterogenität, Klassenkampf, Einigkeit, Hegemonie, Antagonismus, Handikap, Homophobie, Homosexualität, Politik der Identität, neue gesellschaftliche Bewegungen, Transition.*

Nataša Sukič
DIE IDENTITÄT DER NEUNZIGER
(Zusammenfassung)

Der Text „Die Identität der Neunziger“ behandelt die Verbindung zwischen der Postmodernen und dem Auftreten neuer gesellschaftlicher Bewegungen, zu denen auch die Bewegungen zur Abschaffung der Diskriminierung von sexuellen Minderheiten – Queer, die Homosexuellenbewegungen, zählen. Die Autorin befaßt sich insbesondere mit der *Queer-Identität* als allumfassende Identität der Neunziger und das Phänomen der Androgynität als besondere sensible Identität innerhalb der Gaykultur und als populistischer Ausdruck des postmodernen Narzißmus in der gegenwärtigen Epoche der personalisierten Kultur. Darauf widmet sich die Autorin dem Zusammenhang zwischen der Postmodernen und der sog. Kunst der Identitäten bzw. Reflexion (in den zeitgenössischen Kunstströmungen), der Verbindung zwischen der Postmodernen und der feministischen Identität sowie der Postmodernen, der Identität der Homosexuellen sowie dem ACT-UP-Aktivismus. Mit einem Wort, die Autorin behandelt die gesellschaftliche Spannbreite in der zeitgenössischen Kunst.

Der Artikel schließt mit der polemischen Frage hinsichtlich der Angemessenheit von Kategorisierungen, wie z.B. dem Ausdruck *Queer*, und mit einer kritischen Betrachtungsweise des Phänomens der Pseudo-Pop-Identitäten in der *Mainstream-Kultur*.

Schlüsselwörter: *neue gesellschaftliche Bewegungen, Gay, Lesbe, Queer, Transgender, heteronormativ, geschlechtliche Identität, Politik der Identitäten, Kunst der Identitäten, straight, butch, femme, androgyn, personalisierte Kultur, AIDS, ACT-UP-Aktivismus.*

Brane Mozetič
LITERATUR AM
GESELLSCHAFTLICHEN RAND?
(Zusammenfassung)

Homoerotische Literatur ist in den ältesten erhaltenen Texten zu finden; unzweifelhaft erlebte sie ihren ersten Höhepunkt in der antiken griechischen und römischen Literatur, in der sie

auch an meisten von allen Anklagen befreit war. Das Christentum, das jede Art von unnatürlicher Sexualität verurteilte, übte auch einen Einfluß auf die Orakelhaftigkeit der Homoerotik in der Literatur aus, trotzdem scheint es aber, daß es mit dem Industriezeitalter bzw. mit den Forderungen des Kapitals zu einer größeren Repression kam als durch die Kirche.

Die Homoerotik wurde, mit schlechtem Gewissen, verbannt, weil sie nicht Teil der entstehenden kapitalistischen Gesellschaft war und nicht im Dienst ihrer Interessen stand. Die sittliche Repression, nicht so sehr die physische, steigerte sich bis zur physischen Unterdrückung im Zweiten Weltkrieg, nach dem es zu einer Befreiung kam. Homosexualität wird nicht mehr als Straftat geahndet, sie wird auch nicht mehr als Krankheit verstanden, dafür wird sie aber von einer neuen Plage befallen – AIDS. Nach einer Phase der Entspannung in der Literatur werden wieder düstere Töne angeschlagen, die die homoerotische Liebe zu einer tragischen machen, so wie es der Großteil der Neuzeit ist.

Schlüsselwörter: *Literatur, Homosexualität, Gay, Poesie, Roman, Antike, Mittelalter, Neuzeit, Repression, Sünde, Krankheit.*

Gusti Leben
SISSYS MAG KEINER
(Zusammenfassung)

Der Text „Sissys mag keiner“ behandelt jenen Teil der Filmkultur Hollywoods, der den Gegenpol zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit in männlichen Rollen bildet um somit die Männlichkeit zu bezeugen und zu erhärten. Auf diese Weise kann man Hollywood auch unter dem Gesichtspunkt der Herstellung eines starren sozio-sexuellen Systems beobachten, das den Machismus unterstützt und jede andere Form der persönlichen Haltung negiert. Als solches ergänzt dieses System selbstverständlich das heterosexuelle bzw. patriarchale Wertesystem.

Schlüsselwörter: *Hollywood, Homosexualität, weibliches Impersonatorium, Sissy, Tomboy, amerikanische Filmkultur.*