

Protislovnost misli Camille Paglia

Zakaj Camille Paglia, feministko, najbolj sovražijo prav same feministke? Pa ne samo feministke, ampak tudi številni akademiki, politiki, cerkveni dostojanstveniki ipd. Njena moč je v večnosti, univerzalnosti in večplastnosti človeških tem, ki se jih loteva.

Paglia se uvršča v sodobno strujo radikalno-konservativne teorije feministične estetike. Postmoderna feministična estetika se je prebudila ob koncu šestdesetih let in ob bok nemški kritični teoriji, kritiki ideologije, francoski postrukturalistični kritiki in anglosaksonski analitični filozofiji postavila svojo značilno teorijo. Feministična teorija, ki se razcepi na tri glavne struje (radikalno, liberalno in konservativno), poudarja pomen telesa, percepcije in čutnosti, pri čemer utemeljuje njihovo družbeno zgodovinsko in spolno pogojenost. To pogojenost sta promovirali tako umetnost kot znanost: tako *radikalni feminizem* pokaže denimo na razmerje med jezikom in telesom, oziroma boljše na diskriminatornost jezika v odnosu do ženskega telesa. Jezik naj bi od vsega začetka ustvarili in nadgrajevali moški, ta jezik pa ni primeren za telo, spol in imaginacijo ženske. "Nismo videle izvornih pogojev diskurza; to dejstvo določa naša besedila,"¹ zapiše Donna Haraway. "Jezik je tisti, ki pogojuje spoznanja, ki pogojuje, kaj in kako vidimo ter vemo. Razkrilo se je, da je Umetnost kot kategorija organizirana tako, da preprečuje ženskemu pogledu njen avtentičen izraz in da ima prevladujoč estetski formalizem, ki izvira že iz Kanta, prav takšno restriktivno vlogo. Prvič je bilo izkazano, da tako domači pojmi in formalni sistem, v katerem so igrali vlogo kategorij, niso niti spolno niti spolno-socialno nevtralna stvar. Vsi po vrsti so maskulini in to take vrste, da so ženskemu pogledu preprečevali njegovo lastno izraznost."² In prav to onemogočanje izraznosti ženskega pogleda so si feministične

¹ Donna Haraway: *Opice, kiborgi in ženske*, Koda, Ljubljana 1999, str. 127.

² Lev Kreft: Lahko feminizem kaj pomaga?, *Anthropos* št. 29, Ljubljana 1994/95, str. 38.

teoretičarke prizadevale prikazati in dokazati denimo skozi raziskavo majhnega števila umetnic skozi zgodovino. Pri tem je radikalno feministična estetika zavzela pozicijo, da razlog majhnega števila umetnic tiči v družbenem vidiku zatiranja žensk skozi zgodovino, medtem ko je *liberalno feministična* estetika izšla iz kritike radikalizma – ta feminizem ne išče razlogov za majhno število umetnic le v družbenem zatiranju, ampak te razloge razdeli na zunanje in notranje, pri čemer so notranji rezervirani in omejeni na območje avtonomije umetnosti (na njeno ustvarjanje), zunanji pa na njeno uživanje (šele tukaj pridejo do izraza historični in družbeni vidiki umetnosti). Ti dve struji se zavzemata za pojmovanje spola kot družbeno konstruiranega. Celotno omenjeno feministično gibanje Paglia grobo napade: “Da bi se ta feminizem vzpostavil kot znanstvena disciplina ter hitro dokazal svojo akademsko legitimnost v 70. letih, je postal odvisen od teorije, ki je prevzela dva principa. Prvi je izviral iz knjige *Seksualna politika* (1970) Kate Millet, ki je zreducirala kompleksna umetniška dela na njihovo politično vsebino in napadla znane moške umetnike in avtorje zaradi njihovega domnevnega seksizma. (...) Milletova, ki je odgovorna za sedanji umik D. H. Lawrencea, Ernesta Hemingwaya in Henryja Millerja iz študijskih programov, je naredila velikansko škodo ameriškemu kulturnemu življenju. (...) Drugi glavni teoretski stil, ki ga je prevzel akademski feminizem, je posledica francoskega uvoza, ki izhaja iz skrajno nejasne in omajane dekonstrukcije in poststrukturalizma.”³ In seveda psihoanalize, nad uspešnostjo, kateri se Paglia nadvse čudi. “Zakaj je spremenljiv, ciničen in dolgozezen psihoanalitik Jacques Lacan – klasičen beli moški Evropejec – postal idol tolikšnega števila ameriških feministk, ostaja skrivnost.”⁴ Glavna tarča napadov akademskega in politično “korektnega” feminizma pa je pravzaprav njihova pozicija spola kot izključno družbeno konstruktivističnega. “Feministična teorija v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja je bila, dobesedno brez izjeme, družbeno konstruktivistična, saj je spolne razlike pripisovala izključno družbenim pogojem. Hormoni niso obstajali. Celo nejasne, sentimentalne meščanske izjave o ženski moralni superiornosti, psihologinje Carol Gilliganove, so se previdno izogibale “okuženosti” z biologijo. Vsako nanašanje na naravo so pokopali v kičaste, sanitetne figure Boginje ali avtomatično opustili kot ‘esencialistično’ – nerodna beseda, ki so jo uporabljali amaterski akademiki brez znanja filozofije.”⁵

Paglia se od predhodnih dveh struj razlikuje tako, da razlog majhnega števila umetnic vidi v sami fizionomiji ženskega telesa in ne v družbeni naravnosti do žensk. Večkrat pravi, da njeno pojasnilo moške prevlade v umetnosti, znanosti

³ C. Paglia: “Feminist must Fulfill Their Noble Animating Ideal,” <http://www.privat.uib.no/BUBSY/apollon.htm>.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

in politiki, nespornega dejstva zgodovine izhaja iz analogije med spolno fiziologijo in estetiko. Prav takšno pojmovanje, ki je pravzaprav klasično, pa jo glede na sodobno družbeno teorijo spolov uvršča v t.i. *konservativni esencializem*.⁶ V specifičnem kontekstu feministične teorije je esencializem biološki, anatomski determinizem, ki naj bi pomenil zanikanje možnosti kulturnih in zgodovinskih sprememb v strukturi subjektivitete oz. identitete in s tem spolne identitete subjekta (in kakor vemo, je v rezultatih psihoanalize “identiteta” subjekta tudi vedno njegova spolna “identiteta”). Kakor pove že sama beseda “esencializem”, si ta smer prizadeva za iskanje tistih določujočih prirojenih atributov, ki bi pokazali na *esenco* ženske, ki skozi kulture in zgodovino opredeljujejo njeno *nespremenljivo* bitje in v odsotnosti katerih ne more biti kategorizirana kot ženska.⁷ Esencializem torej pojmuje spolno identiteto (ženske) kot nekaj prirojenega, neizpodbitnega in stanovitnega, kajti pojmuje jo v nanašanju na (ženski) spol kot biološko, anatomsko danost. Toda zavedeti se moramo, da Paglia ni zgolj samo “esencialistka”. Povejmo, da je njen pristop k t. i. esencialističnemu pojmovanju spola ravno kljubovanje in kritika drugih smeri v smislu njihove popolne odsotnosti referenta, norm in pojma Resnice, ki se je skrčil na pluralizem resnic v postmoderni. Paglii gre pravzaprav za kritiko poststrukturalistične reprezentacije, ki je vsa do konca utopljena v kulturi in ji, kakor je pokazano, ne ustreza več nikakršen realno obstoječi referent, ki je posledica spoznanja, da je sama tradicionalna delitev na biološko spolnost in socialni spol zgolj socialno kulturna konvencija (“kar je bilo nekoč ‘naravno’, postaja vse bolj socializirano”). “Ko lahko rečemo: ni bralcev za tiste, ki pišejo, ni gledalcev za tiste, ki slikajo, ni poslušalcev za tiste, ki skladajo, to pomeni, da ni subjekta zgodovine. Ne moremo reči, da imamo vrednote, vrednote, ki priskrbijo formo subjektu.”⁸ Zato se Paglia znotraj postmodernizma odloči za že znani razsvetljsko-modernistični pristop, ki ga črpa iz Sada, Nietzscheja, Darwina in Freuda, ki spol dojemajo kot anatomsko danost našega telesa. Na podlagi tega ponovno obuja klasično zvezo ženska = narava, moški = kultura. Tako se pri opredelitvi značilnosti narave opre na 1) *Darwinovo postavitev narave* kot brutalne, bestialne in demonične “sile”, ta pa se

⁶ Povejmo še, kako in zakaj omenjeni feministični smeri zavračata esencializem: nasprotujeta pojmovanju človeka kot bitja, ki ga opredeljujejo prirojeni atributi, ter poudarjata predvsem družbeno konstitucijo človeškega individua kot subjekta v kulturni in zgodovinski razsežnosti. Zavrnitev esencializma kot zavrnitev pojmovanja spolne identitete v luči nečesa prirojenega in neizpodbitnega tako lahko (npr. psihoanalitično) pomeni pojmovanje spolne identitete kot nečesa, kar se konstituira v odnosu do Drugega (kot edinega mesta te konstitucije) in s tem kot nekaj razcepljenega in nestalnega pojmovanja, ki se nanaša na spol kot na nekaj, za kar je bistveno, da je nosilec nečesa, kar izhaja iz družbene konstitucije, zaznamovane z govoricami in ne s telesom.

⁷ Kje drugje bi lahko lepo videli to pozicijo kot v 18. stoletju? Lep prikaz odnosa med moškim in žensko, temelječ na anatomski podlagi, lahko vidimo npr. tako v Rousseaujevi *Novi Juliji* kot de Sadovi *Juliette*, čeprav imata popolnoma diametralen pristop h konstituciji njunih junakinj. Enako lepo to vidimo tudi v Richardsonovih sentimentalnih novelah, npr. *Clarissi* ali *Pameli*.

⁸ François Lyotard, *Just gaming*, str. 10.

manifestirajoč v boju za obstanek vrste in znotraj vrste v svetu pičlih virov kaže kot želja po prelivanju krvi in reprodukciji, po boju in ustvarjanju hierarhije. Po Paglii te narave ne bomo mogli nikoli premagati, četudi še tako sledimo in se trudimo za razsvetljensko (Bacanovo) paradigmo “znanje je moč,” kultura je moč. Pri opredelitvi ženske pa sledi 2) *Freudu in njegovemu utemeljevanju spola* na podlagi “resnice” o telesu, ki temelji na fizionomiji, biologiji in kulturni zgodovini,⁹ kar naprej vpliva na opredelitev spolnosti (in odnosa) moškega in ženske.¹⁰ Freud, kakor je bilo rečeno že zgoraj, signifikantno pokaže, da je “identiteta” subjekta vedno tudi njegova spolna “identiteta”.¹¹ Lahko govorimo o določitvi “procesa” identifikacije subjekta, ki določa tudi njegovo spolno identifikacijo.¹²

Paglia kot velika ljubiteljica Freuda ravno na njegovem temelju in v razliki do falocentričnega užitka zgradi ženski užitek, ki ga bomo prikazali kasneje. Njena feministična estetika namreč sprevrne pogled moškega, tako da končno vidimo žensko, žensko kot subjekt, ki gleda objekt (ženskega užitka).

Prav tako je pomembno povedati, da Paglia kritizira zaničevanje Freuda s strani ostalih feminističnih struj in poudarja njihovo ozkogledost, ko ga jemljejo kot seksita in biologističnega redukcionista, ki je ženskam ukradel užitek in spolnost. Sama mu priznava nedvomne dosežke pri odkrivanju psihofizičnih in arhetipskih/mitoloških vsebin moškega in ženske, spolnosti in razuma, osebnosti in družbe. Na splošno Paglia toliko povzdiguje moške, kolikor povzdiguje tudi ženske, in obema spoloma, brez dlake na jeziku priznava to, kar jima gre. In ravno zaradi vztrajanja na “biološkem” pristopu k opredelitvi moškega in ženske ter emancipaciji slednje se nenehno zapleta v protislovja. Tako bo, kot bomo videli, po eni strani trdila, da ne bomo mogli nikoli odpraviti hierarhičnosti (binarni sistem inferiornosti/superiornosti), ki je v samem temelju narave in naravnosti: “Politična enakopravnost ženske, zaželena in nujna, kot je, ne bo

⁹ Paglia ameriškim programom ženskih študij v 70. in 80. najbolj očita, da so bili narejeni brez temeljnih znanstvenih osnov. “Hitre posplošitve o spolu so humanistke naredile z malo ali nič znanja o endokrinologiji, genetiki, antropologiji ali družbeni psihologiji.” (ibid.)

¹⁰ Obenem pa ne smemo pozabiti, da je Freudov pristop plod specifično modernističnega okolja in časa.

¹¹ Identifikacijo jaza lahko po Freudu definiramo kot omejeno in razcepjeno. Razcep obstaja, ker je vsak otrok neizogibno soočen z dvema različnima in pogosto kontradiktornima željama v odnosu z zanj ključnima osebama – materjo in očetom. Omejena, ker sta v to vključeni dve in samo dve osebi. Ta dvojnost se v procesu identifikacije odraža v dveh glavnih mehanizmih, ‘identifikaciji’ in represiji, ki predstavljata dva vidika istega procesa – identifikacija razkriva zgornji, zavestni del, medtem ko represija predstavlja ‘potlačeni’ spodnji del. Postmodernega procesa identifikacije ne moremo več opisati v freudovski terminologiji razcepljene dualnosti. Sodobni posameznik se razvija v veliko manj stabilnem okolju z neznansko množico oseb, s katero se lahko identificira. Zgodnji Freudov pojem identifikacije je nadomestila Lacanova alienacija, v kateri subjekt v neskončnost drsi po označevalni verigi, razdeljen med številnimi referenčnimi figurami. “Predvidljiv učinek tega je pogosto obupno iskanje trdne točke, ki bo subjektu omogočila sidrišče za identifikacijo. Bolj ko je nekdo razcepljen, bolj išče nekaj, s čimer bi se lahko identificiral, četudi je to tako banalno kot biti navijač nogometnega kluba ali predstavnik določene blagovne znamke za oblačila.” (Paul Verhaeghe: *Love in a Time of Lonliness*, Rebus Press, London 1999, str. 119)

¹² Njegov predhodnik pa je, zanimivo, Rousseau.

popravila radikalne disjunkcije med spoloma, ki se začne in konča v telesu.” (Paglia, 1992, str. 92) Po drugi strani pa bo ravno na podlagi te naravnosti odnos med moškim in žensko obrnila na glavo in utemeljevala superiornost žensk v odnosu do moških in kulture.

PROBLEMATIČNA ZASTAVITEV ŽENSKOSTI SODOBNE ŽENSKE

Pagliino ukvarjanje z naravo, njeno telesno strukturo kot temeljem ženske, ki definira njeno razmerje z moškim, pravzaprav izvira iz zaskrbljenosti nad ženskostjo sodobne ženske. Šele po pogovoru s prijateljico, ki že štiri leta živi in dela v New Yorku in torej bolj nazorno vidi, o katerih problemih govori Paglia, ko govori o ženskosti ženske, njenih telesnih danostih (oblinah, maternici, spolnih organih, pa tudi o njenih hormonalnih in drugih fizioloških procesih), sem zapopadla, kam meri Paglia. Kot pravi prijateljica, je New York poln lepih, urejenih žensk, ki pa so samo na videz ženske. Njihova energija in vedenje izražata predvsem moškost. To so močne in agresivne ženske, ki vedo, kaj hočejo in da to hočejo. Njihov urnik traja od dvanajst do šestnajst ur na dan, njihove prehranjevalne navade težijo k anoreksičnosti, so brez družine in z nestalnimi partnerji. Vsepopšod razširjen ideal ženske je uspešna, močna, 175 cm ali več visoka, suha brez prevelikih prsi in zadnjice, ženska. Ta ženska je po Paglii pozabila svoje bistvo, svoje telo, kot primarni referent.

Peter Trawny, ki poiskuje skozi Rilkejevo pesnjenje in njegova pisma razumeti pojem ljubezni, spolnosti in spola, lepo prikaže temelj ženske, ki ga hoče Paglia ponovno osvetliti (čeprav še enkrat poudarjam, da to ni vsa njena zgodba): “Ženska je na videz tisto, kar je vedno že bila, tisto, kar že od nekdaj omenjajo vse pripovedi. Ona je narava, zemlja, rastlina tista, ki hrani, zanosi, je vrtno bitje. Ženske nimajo ničesar drugega kot ta vrt, so ta vrt in ta vrt je hkrati nebo in veter in povrhu še brezvetrje, ne morejo se premakniti drugače, kot v sebi lahko le sprejmejo bivanje in letne čase v ritmu pričakovanja, izpolnitve in slovesa. (...). S tem ko je ženska obenem vrt in vrtnarka, je vse to. Je na kraju, ki jo izključuje in varuje, ona sama je ta kraj. Toda ni več samo to. Ženska ne more več bivati v vrtu, torej v sami sebi.”¹³ To pa po Rilkeju zato ne, ker “kolikor je narava, ji morda občasno uspe, potem pa se na njej maščuje nasprotnost njene sestave, s katero ji je sojeno, da je narava in človek v Enem – hkrati izčrpana in neizčrpana. Ženska je osamljenka, ker je izgubila svoje bistvo, svoj kraj, vrt. Vrt je izgubila, ker ni le narava, temveč hkrati človek’. ‘Človek’, to je druga stran njene ‘sestave’ – to ‘nasprotnostno’.”¹⁴ To nasprotnostno

¹³ Peter Trawny: O ljubezni, Phainomena št. 25/26, str. 307, 1998.

¹⁴ Ibid., op. cit.

v njej in zunaj nje pa pomeni moškost in moškega. "Moški svet z umetnimi, na univerzalnih temeljih gradečih procesih in zakonitostih je tisti, ki je vpadel v ženski svet in tam spočel nepredvidljive posledice. Onstran vrta ženske so zanj le še kraji, neprimerni za bivanje: moško in univerzalno, kar je eno in isto. Ta napad na bistvo ženske pa jo zadene v njenem bitju. Drugačnost, ki jo napada, je njena drugačnost. Lahko da bi se ženska obrnila in se želela vrniti na vrt. Toda umetno je na vrtu samem zavzelo prostor. Ženska ne misli več, da je vrtno bitje, tega si ne pripisuje več. Tako pravzaprav nastane ženska razpoka."¹⁵

Če se ponovno vrnem na pripoved prijateljice. Feministke so pravilno pokazale ženskam, da se morajo zavedati svoje ženskosti, biti nanjo ponosne in jo (iz)živeti, a tisto, kar so spoznale za ženskost, Paglio moti, še bolj pa jo moti način ponovne pridobitve izgubljenega vrta: kakor je bilo že rečeno, je za ameriške (radikalno, liberalne) feministke spol nekaj, kar je družbeno-zgodovinsko konstituirano in pogojeno z (univerzalnimi, moškimi, družbenimi) ideologijami, drugič, ženske so v boju za svoje pravice "biti ženska", kakor jo razumejo radikalne feministke, izbrale napačen pristop, tj. moški: agresiven, univerzalen in radikalen.¹⁶ Prav zato tudi newyorške ženske, ki uveljavljajo svoje pravice do enakovrednih služb, delovnega časa, plač in socialnega statusa zapadajo v moški vzorec. Ženska, ki ves svoj čas posveti službi in karieri, to stori na račun svojega telesa (na račun zmožnosti rojevanja, družinskega življenja, materinstva in nosi posledice menstrualnih in drugih fizioloških težav), kajti Paglia specifičnost moškega ravnanja (sveta moške kulture) vidi v neposrednem odnosu z njihovim telesom, njihovimi genitalijami. In jasno od tod sledi, da ženske niso in nikoli ne bodo moški, zato si je nesmiselno na tak način prizadevati za enakopravnost žensk in moških.

To njeno pojmovanje ženske in ženskosti, ki ga povezuje neposredno z zmožnostjo rojevanja, sicer že dolgo obstaja, a to, da ženskost povezuje(mo) z ženo – materjo, je pravzaprav klasično modernistično pojmovanje. V poznem 19. stoletju in zgodnjem 20. stoletju se je vedno bolj zarisovala ločnica med domačim in delovnim okoljem, s čimer se je doma vedno bolj zmanjševal vpliv očeta in vedno bolj prevladala ženska – žena in mati.¹⁷ Pa tudi to spet ni nič novega, ampak znano in pojmovano že od začetka zahodne kulture, novost modernizma je samo v premiku nekaterih poudarkov, ki jih prej ni bilo.

Po drugi strani pa je res, da nihče ne more dejansko potrditi, ali je bila ženska kdaj (ontološko) 'cela' in je bila ta vrt in vrtnarka. Kakor trdi tudi sama Paglia in

¹⁵ Ibid., str. 308.

¹⁶ Kako kontroverzna trditev, saj je sama znana kot ena najbolj radikalnih in agresivnih sodobnih ameriških intelektualok, ki na svojih sodobnih križarskih pohodih, tj. konferencah in predavanjih s svojim ostrim jezikovnim mečem svoje nasprotnice in nasprotnike brez milosti takoj pobije na tla.

¹⁷ Več o tem glej v Anthony Giddens *Preobrazba intimnosti*, *cf, Ljubljana 2000.

nekateri drugi raziskovalci, je to po vsej verjetnosti umetno postavljena predpostavka,¹⁸ mit, ki nam ponuja enega bogatejših virov za nadaljnje izpeljave¹⁹ razvoja moške nadvlade nad ženskami v naši zgodovini²⁰ in žensko pozabo njega bistva (kar v njej ustvari 'strukturni razcep', družbeno negotovost in ogroženost).

Seveda pa nam ravno sprejetje predpostavke, da če pravzaprav ne vemo in ne moremo (zgodovinsko) potrditi, da se je ženska sploh kdaj doživljala in živela kot "naravno" bitje, ki se ravna in vlada zgolj skozi naravne cikle, omogoča trditev, da je njeno enačenje z naravo in telesnimi značilnostmi družbeno artificialni konstrukt, po katerem se prvotna naravnost ženske okuži s kulturo, moškostjo. Še več, to nam dovoljuje sklep, po katerem naj bi bila ženska po svojem izvoru ženska-"vrtarica" in bi se z vstopom v družbo okužila z moškostjo: *Ženska kot družbeno bitje je kontroverzna in androgina že od samega začetka kulture.*

Toda ali nismo prišli do točke, ki kaže žensko natančno tako, kot mi jo je opisovala prijateljica iz New Yorka in proti kateri naj bi se Paglia borila? Paglia ne zanika, da je opredelitev spola vezana na družbeno-zgodovinske okoliščine

¹⁸ Verjetno najslavnejše izvajanje in predpostavlanje ženske vladavine je delo *Matriarhat* nemškega arheologa Jakoba Bachofena, ki je sprožilo cel niz arheoloških, antropoloških in feminističnih razprav na to temo. V delu *Matriarhat* Bachofen govori. Na Bachofnovo izvajanje se je oprl in ga tudi podprl znani angleški arheolog Robert Graves v delu *Grški miti*, v katerem meni, da naj bi bili grški miti, v katerih moški del Olimpa nadvladuje ženskega, refleks in odpor moških na zgodnje čaščenje ženske kot boginje, vladarice in centra sveta – kar si lahko ogledamo na primeru boginje Hestije. V pradavni politični in religiozni vladavini žensk je ognjišče predstavljalo najstarejše družbeno središče in kako pomembno je bilo, lahko vidimo ob verskih praznikih in obredih, ko so prvo žrtev vedno posvetili Hestiji, boginji ognjišča. Hestijin bel lik se je v Delfih pojavljal kot *amphalos* ali popek – popek, ki so ga pri starih ljudstvih alegorično povezovali tudi s centrom sveta. Nebesni simbol boginje je bil mesec, a ne le mesec, ampak tudi sonce, ki je imel v tistem času inferiornejši pomen od lune. Tri mesečeve mene – mlad mesec, poln mesec in krajec so povezovali s tremi fazami v razvoju ženske – deklestvo, zrelost in starost. Mesec je prav tako predstavljal osnovo za čas, ki so ga merili v mesečevih menah, čeprav so že vedeli, da sončno leto traja tristo štirinšestdeset dni in nekaj ur. "Vsak mesec je štel osemindvajset dni, osemindvajset pa je veljalo tudi za sveto število, njegov smisel so videli v tem, da so mesec lahko častili kot žensko, katere menstrualni cikel navadno traja osemindvajset dni, toliko, kolikor časa traja tudi revolucija meseca na poti okoli sonca (...)" (Robert Graves: *Grški mitovi*, Nolit, Beograd 1987, str. 17). Premik k čaščenju moških kot vladarjev sveta in celo tistih, ki spočenjajo in rojevajo (primer Atene, ki se rodi iz Zevsove glave) je tihi premik od vladavine lune k vladavini sonca in priča, da 'prvotni' ljudje moškemu niso pripisovali moči oploditve.

Kot zanimivost naj povemo, da Deleuze v knjigi *Mazohizem in zakon* opisuje celotno strateško igro mazohizma kot žensko-materino kastriranje moškega-sina in ponovno vrnitev le-tega pod okrilje matere, in to Bachofnove tretje, dobre, uterunske matere. Na splošno, pravi Deleuze, se pri Masochu pojavljajo vse tri vrste (Bachofnove) matere (hetera, uterunska in amazonka), od katerih je tista prava in dobra samo uterunska mati.

¹⁹ Način takšnega izvajanja, sicer v drugem kontekstu, ponudi že Rousseau v *Razpravi o izvoru in temelju neenakosti med ljudmi*, ki govori o naravnem stanju. Tako razlaga že v predgovoru tega spisa, da govori o stanju stvari, ki ga ni več, ki ga *morebiti nikoli ni bilo in ki ga verjetno tudi nikoli ne bo*, o katerem pa si kljub temu moramo izoblikovati ustrezne pojme, da lahko pravilno presojamo o svojem trenutnem stanju. Rousseau 'naravnega stanja' ne jemlje kot goli faktum, medtem ko se pogloblja v njegovo opazovanje, potrebuje ga kot merilo in normo.

²⁰ Po drugi strani pa nam sama Paglia na začetku knjige *Spolne persone* predstavlja nekakšne materialne dokaze za obstoj ženske kot vrhovnega bitja, vrednega oboževanja in čaščenja. In sicer je zanjo tak emblematičen predzgodovinskega čaščenja kipec willendorfske Venere (okrog 30.000 p. n. št.), najden v Villendorfu v Avstriji. Kipec nage ženske, z velikim oprsem, debelimi nogami in zadnjico ter glavo (vključno s očmi) prekrito s "koruzastimi" lasmi, naj bi predstavljala enačitev ženske z naravo/zemljo.

(umetnosti in znanosti) in lingvistične značilnosti, vendar pa hkrati pravi, da tega spola ne moremo popolnoma ločiti od telesa in njegovih določujočih značilnosti oziroma da je ta “ločitev” izvedena kot “potlačitev” temeljnih anatomske, fizioloških značilnosti glede na potrebe, pogoje in razvoj določene družbe in njenih specifičnih okolij (npr. delovnega mesta, gospodinjstva ipd.). Zato na koncu koncev srečamo njeno takšno misel: “Debelost je ženskost, izobilje narave, ki je simbolizirano v nabrekli willendorfski Veneri. Kakor sem dokazovala, je ženskost primitivno in arhaično, medtem ko je ženskost družbeno in estetsko”.²¹

Toda čas je, da si od blizu ogledamo njen specifični pristop k “vrtu” (k naravi) in “moškosti” (kulturi), o spolnosti in spolu, o katerih nenehno govori v slavni knjigi *Spolne persone*. Paglia govori o človeku kot delu narave in o človeku kot individuumu v družbi, vse skupaj pa povezuje spol in spolnost, o kateri meni, da je križišče narave in kulture. Človekovo življenje kot družbeno bitje je sestavljeno iz pravil, definicij in socializacijskih načel. Tisti del človekovega življenja, ki nenehno ruši ta pravila in red družbe, je človekova spolnost – spolnost je povezana z našim telesom, našimi prastarimi nagoni in hormoni, z eno besedo z naravo samo. Narava je za Paglio Realno. Pri Lacanu zavzame Realno torej prazno mesto znotraj Simbolnega, kolikor se izmika simboliziranju; kolikor se ga z govorico ne da zajeti v red Jezika. Pri Kantu o tem ‘Realnem’, denimo, da je to ‘stvar na sebi’ sploh ni mogoče govoriti, saj le-te sploh ne moremo spoznati, dojeti, še več, je sploh ni. V Kantovi Kritiki čistega uma ‘stvari na sebi’ sploh ni – ta sintagma nastaja, če pomeni meje naše spoznavne zmožnosti. Vemo samo to in toliko, kolikor se nam stvari kažejo in jih opremimo s pomenom prek našega kategorialnega aparata. Pri Paglii je ‘Realno’ opredeljeno znotraj klasičnega tradicionalnega pojmovanja kot Narava in predvideva, da obstaja že zgotovljen svet, ki ga mi ali znanstveno odkrivamo ali umetniško posnemamo. Verjame v trdno podlago, zgotovljeno substanco, ki nam je dana in se nam kaže neodvisno od naše (miselne) konstrukcije: to ‘Realno’ je darvinistična narava. Narava, v kateri vladata pomanjkanje in boj za obstanek. Ta narava je nepredvidljiva, brutalna in miselno nezajemljiva v obsežen zgodovinski in kategorialni aparat, kar nam v veliki meri zbuja strah in grozo. Zato je temeljni princip narave thonijski oz. dionizični princip. Celotni napor človekove znanstvene in umetniške dejavnosti se koncentrira okoli spoznanja, predvidevanja in zajezitve tega thonijskega.

Spolnost pa je po Paglii ta nezmagljiva in brutalna narava v človeku; to je tista spolzka točka v družbenem bitju, tisto, česar ne bo nikoli dokočno zapopadel, obvladal, premagal. Spolnost je namreč ‘temna’ in ‘nevarna’ za človeško življenje, čeprav je hkrati središče vseh njegovih prizadevanj. Človek ne bo nikoli doumel

²¹ Camille Paglia: *Sexual Personae*, Vintage Books, New York 1991, str. 359.

spolnosti, ker ne bo nikoli dokončno doumel narave. V spolnosti vladata sila in nujnost, kakor nam ju vsiljuje narava. Za kaj sploh gre v spolnosti? Za boj, sluz, kri, agresijo in užitek. Razdevičenje in porod sta njeni posledici. Otrok je plod bolečine, pomešane z užitkom. Otrok se rodi, kot na dan privrejo urin in fekalije. Užitek ob bok nasilnosti, smradu in iznakaženosti. A kakor se to zdi strašno in grozljivo, se nam zdi obenem tudi fascinantno in spoštovanja vredno. Kakšna sila, kakšna moč. Spolnost je temno kraljevstvo protislovja in ambivalence, krutosti in nasilja, propadanja in spočetja. To se natančno sklada z De Sadovo filozofijo. De Sade v svojih delih na veliko govori o dreku, smradu, uničevanju iz slasti, o nasilni in zločinski naravi narave ter nasilni in zločinski naravi človeka. Še več, uničevanje je imperativ, ki ga človeku narekuje narava. "Če eden prvih zakonov narave ne bi bilo uničenje vseh bitij, bi kajpada lahko verjel, da s tem, ko sodelujem pri tem uničevanju, želim nedoumljivo naravo; ker pa ni nobenega procesa v naravi, ki ne bi dokazoval, da je uničenje za naravo nujno in da lahko ustvarja le, če tudi uničuje, potem sleherno bitje, ki se predaja uničenju, kajpada posnema naravo; (...), torej služimo njenim ciljem tem bolje, če čim več uničujemo."²² Zato na vsakem koraku njegovih del zasledimo nevarnosti in iluzornosti lepote, boleči užitek spolnosti in boj med spoloma. Nasilje, posilstvo, incestuozna in sadomazohistična razmerja ter umori iz strasti so običajna vsebina njegovih del. "Nesmiselnost ženske modrosti: ženske so ustvarjene samo zato, da bi bile pofukane; njihova modrost žali naravo, s tem ko ponujajo svojo zadnjico, ničesar ne tvegajo (...)"²³

Paglia nenehno opozarja na to drugo (negativno in negacijsko) narave: tisto, kar vidijo in na kar se usmerijo naše oči – listje in lubje, zuboreči potoček, trava in hrošček, tulipani, srnjak, itn. – pomeni le površino krogle, majhen del pretežno velike notranjosti, ki je njeno drobovje ali kakor ga imenuje *thonijsko*. Thonijsko je tista pretočna, mehka, sluzasta 'snov', iz katere se vse dviga in vanjo ponovno steka. Thonijsko je zelo blizu dionizičnemu, ki so ga povezovali z vinom, mlekom in medom. Kri, blato, znoj, gnoj, maternična tekočina, poplave, izbruhi vulkanov. "Razčlovečena brutalnost biologije in geologije, darvinistična potrata in prelivanje krvi, nesnaga, gniloba."²⁴

Od kod Paglii ideja o spolnosti kot boju, tekmovanju? Paglia svoje razmišljanje izvaja in utemeljuje na biologiji kot inženirski znanosti, ki je prevladovala predvsem do druge svetovne vojne. Ta biologija, pravzaprav psihobiologija, je gradila na fiziologiji organizma, na razmerju spolnega instinkta in razumskega

²² Markiz de Sade: *Juliette in Justine*, DZS, Ljubljana 1987, str. 115.

²³ Markiz de Sade: *Uživanje u zločinu*, Alef, Čačak 1987, str. 21.

²⁴ Camille Paglia: *Spolnost in nasilje ali narava in družba*, v *Moške fantazije*, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani 1998, str. 104.

mišljenja, endokrinega sistema in osebe. "Narava analize je organski funkcionalizem, njena ideološka privlačnost pa v izpolnitvi osebe,"²⁵ zapiše utemeljitelj psihobiologije Robert J. Yerkes. Yerkes (1876–1956), ki je imel klasično medicinsko znanje in je bil zavezan razvoju osebnostnih ved, ki so temeljile na modelu fiziologije in znanstvene medicine. Takrat je biologija veljala za vedo o fiziologiji spolnih organizmov. "Glavna naloga znanosti je bila izdelati biološko teorijo sodelovanja, zasnovano na hierarhijah nadzora. Potreben je bil nadzor nad organskim življenjem, instinktom, spolnostjo."²⁶ (...) Drugič, spolni instinkt naj bi bil temelj celotne piramide življenja in znanosti o življenju ter ključ do razumevanja kulture in osebnosti."²⁷ Podobno je menil seveda tudi Freud. Ključ do razumevanja družbene osebnosti je bilo torej razumevanje spolnega instinkta in njegovega nadzora. Spolnost moškega in ženske pa so postavili v hormonski zastavitvi razlik med spoloma. "Moški in ženske naj bi imeli enako psihološko (ideacijsko) in nagonsko (motivacijsko) strukturo. Obstajale pa naj bi razlike v izražanju nagonov kot posledica hormonske zgradbe."²⁸ Skratka, moški in ženske se razlikujejo po vedenju in fizični rasti zaradi različne količine hormonov v telesu. Prav tako je veljalo, da je reprodukcija bioloških organizmov inherentno tekmovalna. A vedeti moramo, da reprodukcija še ni spolnost, ki je moderni izum, kakor pokaže Foucault. Foucault pravi, da se spolni užitki spremenijo v seksualnost šele takrat, ko jih začnemo opazovati, opisovati, analizirati, skratka ko iz njih naredimo diskurz. Reprodukcijski pomeni ves čas izumljati, proizvajati razne novosti, ki jih narekujejo spremembe v okolju, če naj imamo prednost pred drugimi. Spolnost je možnost pridobiti takšno prednost z opazovanjem in analiziranjem dogajanja v okolju. A spolnost ima tudi svojo negativno plat. "Spolnost pomeni oviro za oblikovanje družbe, ker posamezniki, ki se spolno razmnožujejo, niso genetsko enaki in torej tekmujejo z različnimi investicijskimi strategijami."²⁹ Takšna analiza je poudarjala tekmujoče interese moških in žensk v evoluciji. Za psihobiologijo so bili torej ključni pojmi spolnost-inteligenčnost, dominantnost-podrejenost, moško-žensko z namenom izoblikovati družbene vloge na podlagi razuma.

A iz psihobiologije se vrnimo na Paglio in njeno razvijanje zahodne kulture, moških in žensk. Naša družba in umetnost sta se razvili kot odgovor na strah, ki ga je v človeku zbujevala narava. Tako družba kot umetnost po Paglii temeljita na

²⁵ Donna Haraway: *Opice, kiborgi in ženske*, Koda, Ljubljana 1999, str. 78.

²⁶ Slednjemu bi se s svojim orisom moderne pridružil tudi Foucault. V prvi knjigi svoje trilogije *Zgodovina seksualnosti* je pokazal, da je bila in je značilnost moderne znanosti (medicine, biologije in psihologije) ustanoviti "resnico telesa", in to povezati s centri moči in oblasti.

²⁷ Donna Haraway: *Opice, kiborgi in ženske*, Koda, Ljubljana 1999, str. 83 in 97.

²⁸ *Ibid.*, str. 92.

²⁹ *Ibid.*, str. 104.

iluziji, na iluziji lastne moči, ki lahko parira naravi. Razvili sta obrambne mehanizme, s katerimi ji preprečujeta, da bi se vrinila mednju: umetnost zapira naravo ven tako, da ji nameni ritualni prostor (oder-platno-papir), na katerem sicer 'divja', vendar nam sedaj ne more škodovati. Umetnost je red. Toda red ni nujno pravičen, prijazen ali čudovit. Družba pa jo iz sebe izključuje tako, da razvija prostor racionalne politike in komunikacije. Tudi družba je red, strogo urejen in simboliziran sistem, po katerem se ljudje ravnamo. Sistem in red nas varujeta pred spolnostjo in naravo. A kakor si že prizadevata ali se pretvarjata, da ju narava ne more doseči, se "thonijsko" narave prikrade skozi spolnost in vojne. Narava se kot nedoumljiva in nezajezljiva struktura nasproti družbi kot urejeni in hierarhizirani strukturi postavlja kot grozljiva, demonična, destruktivna, a hkrati fascinantna sila. Narava se kaže kot *numinozno* (kot tisto, kar prekrši pravila in red). Narava je numinozno v širšem pomenu, spolnost pa v ožjem. Numinozno se nam vedno kaže kot grozljivo in hkrati kot fascinantno, kot prepoved (tabu) in hkrati kot tisto, kar najbolj privlači.

Umetnost je orožje, s katerim se borimo proti thonijskemu narave. Umetnost je sublimacija, kar pomeni, da umetniškemu objektu podeli zastopstvo za to numinozno. Tako umetnik vzpostavi odnos z numinoznim, kar po eni strani pomeni udomačitev z njim, po drugi pa izognitev njegovi strašni plati. Medtem ko v naravi prevladuje njen thonijski (dionizični/temni) princip, v umetnosti vlada apolinični princip. To je princip razločnosti, vidnosti, sijočnosti, jasno določenih meja in oblik ter jeklenih, velikih, neustrašnih osebnosti. Umetnost v nasprotju z naravo, ki raztaplja/uničuje stvari, ustvarja in na plan prinese objekte, ki živijo samostojno življenje. Apolinično je zaslužno za ustvarjanje objektov (spolnih objektov: vsi umetniški objekti so po Paglii spolni objekti) in rojstvo osebnosti (individuma), tega granitnega bloka zahodnega potrošniškega sveta. Zahod personificira objekte in objektivira subjekte, pravi Paglia. Apolinično zahteva projekcijo, konceptualizacijo, kondenzacijo in koncentracijo. "Apolinična meja ločuje okrožja, ideje, osebe. Zahodna individuacija je apolinična. Zahodni ego je končen, artikuliran in viden. Apolon je integracija in združitev zahodne osebnosti, trdno določena oblika kiparske določenosti. (...). Apolon povezuje religijo in družbo. Je izmišljena oblika. Je ekskuliziven in ekskluzivnost."³⁰ A v umetnosti ne gre le za čisto podružbljanje, izbris numinoznega, ampak ravno za predstavljanje in hkrati omejevanje moči numinoznega, zato pravimo, da je umetnost splet apoliničnega in dionizičnega. Umetnost je kruti zakon bolečine, ki jo v umetniku proizvaja narava, proti kateri se bori, tako da jo spremeni v kontemplativni užitek. "Ali je tudi pornografija umetnost? Da. Umetnost je

³⁰ Camille Paglia: *Sexual Personae*, Vintage Books, NY 1992, str. 73.

kontemplacija in konceptualizacija, ritualni ekshibicionizem prvotnih misterijev. Umetnost spravlja v red ciklonsko brutalnost narave. (...). Grdota in nasilje v pornografiji zrcalita grdoto in nasilje v naravi.”³¹ Očitno je, da se ima Paglia prav tako veliko zahvaliti Nietzscheju in njegovemu apolinično-dionizičnemu pojmovanju umetnosti in življenja. Nietzsche je s svojo tezo o naravi in umetnosti kot skladu dionizično-apoliničnega principa močno vtisnil pečat na njeno pojmovanje umetnosti in življenja, ki se giblje prav na tej daljici. Njene spolne persone, ki se jih bomo kmalu dotaknili, so prav tako spoj apoliničnega-dionizičnega, medtem ko je umetnik sam trpeči in zlovešči Dioniz, ki doživlja muke egoistične agresivne, kreativno-destruktivne narave. Nietzsche pojmuje dionizično kot pratemelj vsega. Dionizično – to minljivo razpadajoče, gnijoče, smrdljivo, uničevalno. Zgodba o Dionizu kot rojenem, razkosanem in ponovno sestavljenem postavlja uničevanje, negacijo kot izvorni princip (pro)kreativne. Prav zato opazimo silni pesimizem Silena, ki pravi ‘dobro je hitro umreti, še boljše se sploh ne roditi’ (kajti je sploh smisel živeti zato, da boš umrl, in umrl zato, da boš živel?!).

Da pa vendar ni vse črna dionizična mlakuža, neobstoja žolca, sluz, v kateri se vsa bitja in stvari raztapljajo, že v sami naravi kot tudi kulturi obstaja apolinični princip – princip videza, sijočnosti, jasnih in trdno določenih oblik. Poglejmo si, kaj sam Nietzsche pravi o razmerju med apoliničnim in dionizičnim v grški tragediji, od koder je sploh črpal svoj binarni princip umetnosti in življenja: “Vse, kar v apoliničnem delu grške tragedije, v dialogu prihaja na površje, je videti preprosto, prozorno, lepo. (...). Če se pa ne zmenimo za junakov značaj, ki pride na površje in postane viden – in ni pravzaprav nič več kakor na temno steno projiciran diapozitiv, se pravi skoz in skoz prikazen – se lahko poglobimo v mit, ki odseva kakor v svetlih zrcaljenjih, in mahoma doživimo fenomen, ki je v obrnjenem sorazmerju z znanim optičnim. (...) svetle prikazni Sofokljevega junaka, skratka apoliničnost maske, (so) nujne stvaritve pogleda v notranjost in grozoto narave, tako rekoč sijoče lise za ozdravitev pogleda, ranjenega spričo okrutne noči.”³²

Skupaj s problematiko spolnosti in umetnosti pa vznikne tudi problematika spola. Kakor se Paglia dotika tistega grozljivega/fascinantnega v spolnosti, se enako dotakne tega tudi v spolu. Kaj je tisto v ženski, kar moškega že od nekdaj privlači/straši, da žensko venomer ponižuje, podcenjuje, jo krivi za svoje zgrešene ali neuspele podvige, vendar brez nje ne more. V najzgodnejših kulturah so žensko vedno povezovali z naravo – ciklusi ženske (osemindvajsetdnevni menstrualni cikel) sovpadajo s ciklusi narave (mesec potrebuje osemindvajset dni za svoje ‘nabrekanje’ oz ‘praznjenje’), prav tako je ‘plodnost’ narave identična z

³² Friedrich Nietzsche: Rojstvo glasbe iz duha glasbe, Karantanija, Ljubljana 1995, str. 55.

zmožnostjo rojevanja ženske. Ženska ima tako nekaj, kar moški nima (in zaradi česar se v moškem zbudi zavist). Po drugi strani pa se moški boji ženske spolnosti in ženskih spolnih organov, saj takrat podoživi kruto sceno rojstva: krvi, bolečine, prerezane popkovine, sluzi. Rojstvo je eden najboj krutih, (na)silnih dogodkov v življenju matere in otroka. Ženska se že od vsega začetka zdi grozljivo bitje. Za moškega je (bila), kakor pravi Paglia, črni vamp, ki ga je izpljunil in ga bo hkrati pogoltnil. "Metaforično ima vsaka vagina skriti zob,"³³ kajti moški izstopi manjši kot je bil, ko je vstopil. Temeljna mehanika spočetja zahteva od moškega akcijo, od ženske pa nič več kot pasivno sprejemanje. Spolnost, ki je prej naravna transakcija, je potemtakem v resnici nekakšno izsuševanje moške energije, ki ga izvaja ženska polnost. Fizična in spiritualna kastracija je nevarnost, v katero zabrede vsak moški med odnosom z žensko (...). Za moške je spolnost boj z identiteto.³⁴ Nasprotno pa se dogaja z žensko, ki ima identiteto ves čas. To, da je ženska osredščena v svoji temni, skrivnostni notranjosti, ji daje stabilnost identitete: ženska že je, medtem ko mora moški šele postati moški. In to postane s svojimi mogočnimi umetniškimi in znanstvenimi projekti, izumi (tehnoloških) naprav in sprejetjem teh dosežkov med drugimi moškimi. Moški so se povezali med seboj in kot v obrambo pred žensko iznašli kulturo. "Kultura neba je bil najbolj prefinjen korak tega procesa, kajti njegova premestitev ustvarjalnega lokusa z zemlje na nebo je premik od magije trebuha k magiji glave."³⁵ Ženska nima prav nobene potrebe po tem, da bi z miselno transcendenco, matefiziko presegala naravo in njeno dogajanje, kajti to, kar je narava, je tudi ženska. "Preprosto lahko rečemo: moški deluje in ženska se pojavlja. Moški gleda žensko. Ženska se opazuje in gleda tako, kot je gledana in videna."³⁶ Paglia pokaže na izvor takšnega moškega in ženskega obnašanja in delovanja: ženske in moške genitalije. Torej moško izumiteljstvo in gradbeništvo, umetniško in znanstveno udejstvovanje leži v moškem vidnem spolnem organu, penisu?! Natanko tako. Moški naj bi bil s penisom, ki je viden, v nasprotju z ženskimi spolnimi organi, ki so zastrti, nevidni, obsojen na vzorec linearnosti, žarišča, namena, direktnosti. "Namerjevanja se mora naučiti. Brez namerjanja se uriniranje in ejakulacija končata v infantilnem onesnaženju sebe ali okolice. (...). Uriniranje, (...) izredno dobro demonstrira koncentracijo in

³³ To je nedvomno lepo vidno tudi pri de Sadu. De Sade v najčistejši obliki predstavi moški strah pred žensko, vagino, maternico, pred njenim notranjim skritim bistvom, zaradi katerega moški postane agresiven do ženske. Nič kolikokrat lahko zasledimo napotek katerega izmed njegovih junakov, da je ženske slajši in boljše penetrirati v anus kot pa v vagino. "Ostanite' v položaju, v katerega vas postavljam (...) mi reče in me prime za bok (...), tako da je pred njim le zadnjica." (Markiz de Sade: 120 dana Sodome, str. 129.)

³⁴ Camille Paglia: Spolnost in nasilje ali narava in družba v Moške fantazije, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani 1998, str. 111.

³⁵ Camille Paglia: Spolnost in nasilje ali narava in družba v Moške fantazije, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani 1998., str. 107.

³⁶ John Berger: Ways of Seeing, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London 1972, str. 47.

projekcijo. (...). Projekcija je moško prekletstvo: večna potreba po nekom ali nečem, če naj bo človek popoln. To je eden izmed virov umetnosti in skrivnost te zgodovinske prevlade moških v njej. V umetnosti se je moški najbolj približal posnemanju veličastne samozadostnosti ženske.³⁷ Ta vidnost penisa je tudi tisto, kar postavlja oko za vrhovni spoznavni organ. Tako moški vse gradi na pogledu (videti je vedeti, vedeti pomeni imeti moč; jasno in razločno vedeti je, če izostrimo pogled, pogled izostrimo, če ga omejimo, omejimo, če namerimo v natančno določeno točko). Vidno je konceptualno, konceptualno je projektivno: penis-oko-misel.

Paglia se mora v veliki meri za to formulacijo zahvaliti tudi Freudu, kati ravno on je lepo pokazal, kako pomembne so človeške genitalije za razvoj človeške psihe, še več, v kolikšni meri so pomembne za konstitucijo zahodne družbe. Freud je ustanovitelj falocentričnosti moškega, kar pomeni, da moškega v njegovem splošnem, univerzalnem razmišljanju in delovanju v njegovem odnosu do ženske vodita falus in njegova vidnost. Fetiš, ki so si ga izmislili moški, naj prekrije, zaslepi moškega pred tisto praznino, ki zazija, ko moški pri ženski odkrije, da ne mestu, kjer je pri njem falus, pri ženski ni ničesar. Umanjkanje penisa pri ženski nadomesti njegov fetiš, denimo visoke pete, mini krilo ali erotično spodnje perilo, ki zamrzne, fiksira njegov pogled na fetiš in mu tako onemogoči spregledanje "tiste groze praznine". Prav tako je Freud lepo opozoril na moški strah pred žensko vagino, strah, ki ga uspava z lepoto in ljubeznijo, o čemer bomo več spregovorili v nadaljevanju. Po drugi strani pa Paglia preseže Freuda, ko teoretizira o ženski, ki je ne konstituira manjkajoči falus, ampak prav njena vagina in maternica. Paglia postavlja žensko nazaj v njeno telo – njene obline, hormone in reproduktivne organe. Govori o ženskem užitku, ki izvira iz njenega klitorisa in vagine. Demonškost in vladavina ženske izvirata iz njenega samozadostnega stroja, ki ji vlada dan in noč, leto za letom.

UMETNIŠKI SPOLNI OBJEKTI KOT SPOJ MOŠKIH IN ŽENSKIH LASTNOSTI – ANDROGINOST KOT KULTURNO ESTETSKI 'FENOMEN'

Pagliino revolucionarno odkritje je: da je tako ženska kot moški – zahodni subjekt, oziroma velika, sijoča, trda, apolinična, zahodna osebnost – spoj moškosti in ženskosti in to že od samega začetka zahodne kulture. Spolne persone alias umetniški objekti so nastali kot plod zaježitve thonijskega narave in ženske in pomenijo premik od grdega k lepemu, od neznosnega k znosnemu, od gnusne in strah zbujačoče Gorgone k hladni femme fatale, od thonijskega k apoliničnemu. "Apolinični odgovor, usmerjen proti ženski in stran od nje. Spolni objekt je nekaj, v kar se usmerja."³⁸

³⁷ Ibid., str 117, 118 in 125.

³⁸ Ibid., str. 129.

Paglia skozi knjigo *Spolne persone* kaže in dokazuje podobo/fenomen androginsti, ki je upodobljen v literarnih likih, kipih, slikah, filmskih igralkah in ne nazadnje v psihi samih umetnikov. Vse velike *persone*, umetno izdelane in izumljene, družbeno konstruirane osebnosti, ki so vodile zahodnega človeka skozi njegovo zgodovino, so androgine: od egipčanske Nefretete, atenskega efeba do Da Vincijeve Mone Lise ali Elvisa Presleyja in Judy Garland. Sama ob prvem pisanju profesorici Heilbrun, ki se je poglobljeno ukvarjala s fenomenom androginsti, opiše svoje delo: "Vznemirjena sem bila ob vaši drzni in radikalni redefiniciji romana, ki pomeni prvo domiselno uporabo androginsti od Junga naprej. Menim, da še danes nihče ni bistveno presešel Colerdigove formulacije androginsti. Moja metoda je psihološka, vendar ne freudovska, čeprav Freuda zelo občudujem. Disertacija se začne s klasičnim obdobjem in konča z 20. stoletjem (...)"³⁹

Poglejmo si predstavitev prvega takega androginega spolnega objekta, egipčansko Nefretete, s katero začne dolgo pot od starega Egipta do Elvisa Presleya: "Kraljica Nefretete je prav tako plod umetniške domišljije kot denimo sfinga. Za Nefretete je značilno, da je vsa glava – predstavljena je zgolj kot doprsni kip, ki simbolizira prevlado glave/razuma v Egiptu. Egipt je zaslužen za izum države, lepote, geometrije in ... androginsti. Če si od blizu ogledamo originalni kip, opazimo, da je ena polovica obraza moška, druga ženska. Njen pogled izraža namerjanje in izjemno koncentracijo. Njene ličnice so izbočene kot pri moškem. Obrvi ima pobrite in na novo narisane kot pri moškem. "Nefretete je ritualizirana zahodna osebnost, ravna stvar. (...). Zaradi svoje breztelesnosti je spolno nedostopna. (...). Nefretetin obraz je sonce zavesti, ki vzhaja na novem obzorju, oblika matematičnega okvirja človeške zmage nad naravo,"⁴⁰ in naprej: "Njen obraz izžareva svežino ponovnega rojstva. Obremenjena s samo-stvaritvijo je boginja mati-oče. Nosečnost willendorfske Venere je predstavljena gor in redefinirana. Willendorfska Venera je thonijska magija trebuha, Nefretete je apolinična magija glave. Mišljenje ji to omogoča."⁴¹ Ta odlomek prikazuje sporočilnost androgine Nefretete: to je ženska, ki poleg standardnih ženskih lastnosti, kot sta lepota in deviškost, uteleša še moške lastnosti, kot sta razum in moč. Prav tako pa moramo biti pozorni, da je androgina Nefretete zgolj za razkazovanje in ne za uporabo.

Za Paglio tako obstaja spol kot biološko dano dejstvo, medtem ko je družbeni 'spol' v obliki spolne persone pravzaprav dvospolen ali androgin. Vsaka persona je kombinacija moškosti in ženskosti. Spolna persona je družbeni spol in prav zato, ker je družbeni, je izumljen, prirejen. To je vedno koncept in zato ni nikoli telesen, seksualen, je kvečjemu aseksualen – spolna persona ni nikoli realna ženska

³⁹ Camille Paglia: profesorici Carolyn Heilbrun, NY 1972, <http://www.teleport.com/~polettij/Paglia/heilbrun.html>

⁴⁰ Camille Paglia: *Sexual Personae*, Vintage books, New York 1992, str. 70.

⁴¹ *Ibid.*, str. 69.

ali moški, ampak je prej prostor, kamor se stekajo ideje o moškem ali ženski, spolne persone niso nič drugega kot zgodovinski prostori/miselni projekti.

Plejada 'spolnih person – socialnih mask' skozi zgodovino – je tista, ki vstopa v naše sanje in prihodnost. Trda erotika, ki je tako izpostavljena v naši kulturi, je električno bojno bolje med maskama. Paglia meni, da nevrotičnost naše kulture izvira prav iz umanjkanja vidnih spolnih person. Danes vlada vse prevelika razpustitev moškega in ženske v poljubno heterogenost, partikularnost in kontingenco. Naša kultura je pač kultura moških in ženskih stereotipov, a stereotipi niso kar nekaj. Vsi nosimo maske, vsi utelešamo stereotip(e). Pod masko ni noben resničnejši jaz – je le divja strast, thonijska libidinalna energija, ki se v svojem povečevanju in naraščanju prej ko slej sprevrže v nasilje, tekmovanje in škripanje z zobmi zaradi napada besa in jeze. Z maskami, socialnimi vlogami ta naš kruti, zlobni, strastni in nasilni obraz potiskamo v temna kraljestva podzemnega in nezavednega, ki na površje izbruhne le ob posebnih dogodkih – ob nevarnostih, kriznih dogodkih. Zato Paglia pravi, da v obdobju premlahave socializacijske prisile dobimo več posiljevalcev. Posiljevalec ni preveč, ampak premalo podružbljen. Mi kot kulturna bitja smo prav ta maska, prav ta stereotip! Za masko ni ničesar več, le golo prazno mletje podzemnih sil. Posiljevalci so znanilci teh podzemnih sil in kazalec, da je v družbi nekaj hudo narobe. A med masko in libidinalno energijo vedno in povsod obstaja nepremostljiva vrzel. Zahodnjak je plod naporenega zgrajevanja/uresničevanja miselnega projekta: biti subjekt, trden granitni blok, bleščeči glamurozni oklep thonijske notranjosti. S spolno masko, ki je plod umetnosti, pa se je rodila tudi (njena) lepa oblika, lepota.

LEPOTICA *FAMME FATALE* KOT MOŠKA ABSTRAKCIJA THONIJSKE NARAVE

Klasično grška, matematična merila lepote, ki so si jih moški izmislili, naj omejijo arhetipsko spolno privlačnost žensk. To vidimo na primeru prikazovanja spolnih person kot tudi (današnjih) manekenk in oblek, ki jih nosijo. "Perfektnost kroja in tehnike šivanja, ki naj ustvarita brezčasno popolnost, ni nič drugega kakor prenos (mrtvega) platonskega ideala ženskega telesa iz sveta idej na raven skrojene obleke. To lahko lepo dokažemo tako, da svojo pozornost usmerimo na telesne in obrazne proporce manekenk, za katere se izkaže, da ustrezajo meram grških kipov. Visoka moda povezuje živo telo z anorgansko naravo. (...) Fetišizem, ki temelji na seksualnem apelu anorganskega sveta, je njegova vitalna sila."⁴² Takšno spolno strategijo si je moški izmislil sam. Manekenka ali femme fatale je "sveti objekt", ki se ga ne moremo zares dotakniti; če naj moškega ne uniči, mora

⁴² Katarina Majerhold: *Moda in narava*, Razgledi št. 20, 27.19. 1999, str. 15.

imeti status nedotakljivosti, kajti v sebi še vedno nosi thonijsko naravo, čeprav zamrznjeno in ritualizirano skozi formo lepote. "Femme fatale se lahko pojavi kot meduzja mati ali frigidna nimfa, maskirana v briljantni lesk apoliničnega visokega glamurja. Njena hladna nedostopnost namiguje, fascinira in uničuje. Meduza ni nevrotična, če je sploh kaj, je psihopatka, kar pomeni, da poseduje amoralno brezčutnost, mirno brezčutnost do trpljenja tistih, ki jih vabi in hladnokrvno opazuje, medtem ko preverja svojo moč. Mističnosti femme fatale ni mogoče v popolnosti prevesti v moške pojme. (...). Toda nevarnost femme fatale je v tem, da bo ostala negibna, spokojna in paralizirajoča."⁴³ Femme fatale ima lahko krvave roke, vendar je čista, ni le nekaj samozadostnega, ampak se namerja v oči drugega, provocira, draži, priteguje, čeprav potem nenadoma popusti in spusti. Napenja se onkraj sebe, pa kljub temu ostaja v sebi, nepremična in tiha, kot tiha in mirna zemlja, podpornica vsega. To je prava dimenzija femme fatale, medtem ko je lepa ženska, ki se pojavlja zgolj kot nekaj privlačnega in miroljubnega, ki se pojavlja zgolj kot žena (kot tista, ki ne da slutiti, da v ozadju skriva tudi svoj strašljivi, gnusobni, mračni zli obraz), drugotna. "V originalnem mitu je bila Meduza lepota, ki se je soočala z večnimi stiskami, ki so ji jih prizadejali moški. Razni bogovi so jo posilili, ubili in obglavili. Kljub vsej tragediji in ponižanju, ki jih je doživljala, pa je bila Meduza vseeno predstavljena kot smiselna figura. Trenutek zatem, ko so ji odrezali glavo, je iz njenega telesa vzletel Pegaz in označil rojstvo lepote. (...) V bolj popularni verziji, ki jo večina pozna, je Meduza pošast, ki ji na glavi leze na tisoče kač in ki vsakega, ki se ji zazre v oči, spremeni v kip. Helen Ciouxs razlaga, da je podoba Meduze kot pošasti neposredna posledica pogleda moškega nanjo."⁴⁴ Kar še enkrat potrjuje, da je lepa ženska odgovor moškega strahu na njeno skrito moč, skrito, kolikor njena skrita moč tiči v skritosti njenih spolnih organov in moškemu daje nelagodni občutek spolne izkušnje. Moški je erotično "fiksiran na 'skladnost oblik' ženske, tiste spužvaste materinsko maščobne usedline prsi, bokov in stegen, ki so, ironično, najbolj vodeni in najmanj trdni deli njene anatomije. S tem, da se je osredotočil na postavnost in iz ženske naredil spolni objekt, se je moški boril, da bi fiksiral in ustalil grozljivi tok narave. (...)."⁴⁵ Zato Paglia nič kolikokrat ponovi, da je spolni objekt ritualna oblika, vsiljena naravi, kakor ponovi, da je lepa ženska androgina, ženskost utelešena kot moška abstrakcija, kakor je tudi lep moški, spoj ženskosti in moškosti.

⁴³ Cammile Paglia: Umetnost in narava ali spolnost in nasilje, Moške fantazije, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani 1998, str. 113.

⁴⁴ [Http://www.vanderbuilt.edu \(...\)mesusa1.html](http://www.vanderbuilt.edu (...)mesusa1.html)

⁴⁵ Ibid., str. 128.

ZAHODNA POTROŠNIŠKA DRUŽBA KOT APOLINIČNO-DIONIZIČNA (GRŠKO POGANSKA) DRUŽBA

Za Paglio je naša kultura, torej kultura Zahoda, ki sloni na falusu, očesu, agresiji, spolnosti in znanstvenem dokazu, ki potrebuje utemeljitev v eksperimentih in meritvah, nadaljevalka poganke tradicije. Poganstvo je pojem, za katerim se skriva veliko konceptov. Pagliino pojmovanje poganstva je prav tako ena izmed stvari, po čemer se razlikuje od modernizma in postmodernizma. Njeno pojmovanje poganstva je fundamentalistično, kar njenemu razmišljanju odvzame relativizem in ga postavlja v nasprotje s celo vrsto teorij postmodernizma. Zato ji očitajo desničarstvo, fundamentalizem, povratek k darvinizmu itd. Če je za postmodernizem kaj trdno in resnično, potem je resnično zgolj to, da ni nič resničnega. V kritiki ameriškega visokošolskega sistema pravi, da so različna obdobja v zgodovini človeku vedno kaj dala: vedno so mu dala vrednote, presojo, okus, v nasprotju z današnjo dobo, ki nam tega ne more ponuditi. Če v postmodernizmu obstaja kakšen vzorec, ki bi bil enakovreden klasicizmu, je to moda, saj kriteriji za sprejetje npr. določene obleke ali knjige niso dobre in trdne vrednote, temveč arbitrarni sistemi selekcije z omejeno življenjsko dobo. Le-ti narekujejo oblikovalcu ali pisatelju številne konotacije, češ kje družba prepozna in spozna, izbira in pričakuje svoja pričakovanja. Tako oblikovanje kriterijev prihaja prav iz te situacije poskušanja. In današnji način umetnosti je prav eksperimentiranje, saj so vprašljivi vsi kriteriji presoje. Če se vprašamo, na podlagi katerih kriterijev ocenjujemo, nimamo odgovora. Obdobje tu ni pomembno, pa naj bo to čas Avguščina ali starih Grkov. Že Kant in Nietzsche sta pokušala razjasniti zmožnost presojanja in s tem tudi diskurza in delovanja brez uporabe konceptov, ki bi služili kot kriterij za prakso. S slednjim načinom dobimo delo, ki je ustvarjeno, kot da bi bilo model, hkrati pa je oblikovano v skladu s samim tem delom. In kadarkoli smo brez kriterija, to pomeni, da smo v modernizmu. Lyotard se tako kot Paglia strinja, da je modernizem poganstvo, vendar se od njega razlikuje po tem, ko trdi, da naša kultura temelji na grštvu (ki ga je šele krščanstvo definiralo kot pogansko), in ima tako temelj, izvir, kriterij, in da se poganstvo tako in toliko ukvarja s preiskovanjem narave in izdelovanjem objektov zato, ker krade od narave in se tako bori proti njej. Videti je vedeti, vedeti je imeti moč nad tistim, o čemer vse vemo. Sodobni kapitalizem, brezglavo naraščajoča proizvodnja in brezglava poraba niso nič drugega kot fetišistično posnemanje narave v ustvarjanju in uničevanju. Prav tako vidimo, da poganstvo priznava čustva, čustva, ki jih povezuje s čutnim, čutno pa s spolnostjo. Zato nas tako hitro prevzame spolna sla, ko se v nas prebudijo romantična čustva do nekoga. Poganska kultura je kultura, v kateri se prepletajo znanje, moč in spolnost. Poganska kultura se dviga iz grškega logičnega mletja in preiskovanja realnosti, do srednjeveškega oklepa, renesanse, romantike in množične kulture kina dvajsetega stoletja. Ne glede na to, kako si

je krščanstvo ali judovstvo prizadevalo prepovedati naslajanje s pogledom, spektakel s prelivanjem krvi, se je to obdržalo in se še celo okrepi v krščanski simboliki svetnikov: pogledajmo si sv. Sebastijana, preluknjanega v krvi, Kristusa, zabitega z žebli in bodičasto krono na glavi, izpod katere se vijejo kaplje krvi. Kaj je to drugega kot naslajanje s pogledom. Ne krščanska ne judovska religija nista zmogli s postavitvijo besede v središče zatrei mogočnosti in privlačnosti 'poganskega' očesa. Nasprotno: še okrepi sta ga.

To vidimo po naslednjem zgodovinskem obdobju: v zgodnji renesansi je značilno osredotočanje na oko – pogled gledalca. Samo oko postane središče vidnega sveta, vse je podrejeno očesu kot bistvu neskončnosti. Vidni svet je urejen po meri gledalca, tako kot je bil univerzum narejen po meri boga. Po izumu fotoaparata in kamere dobimo postavitev gledalca na mesto boga. "Jaz oko. Mehansko oko. Jaz, stroj-mehanizem, ti kažem svet na način, ki ga samo jaz lahko vidim. Danes se osvobajam človeške imobiliziranosti. Jaz preučujem in se odmikam od objektov. Jaz se plazim pod njimi. Jaz se gibljem vzdolž piste skupaj s dirjajočimi konji. Jaz padam in vstajam skupaj s padajočimi in vstajajočimi telesi. To sem jaz, stroj-mehanizem, manevriram v kaotičnih gibih, snemam gib za gibom v najbolj kompleksnih kombinacijah."⁴⁶

Za poganstvo je ključna osebnost, v kateri so zlite čutnost, agresija in misel. Misel pa je nedvomno povezana s trpljenjem – miselni užitek gre ob bok trpljenju. "Strast pomeni trpljenje. Če nekaj trpimo, to pomeni, da vlada usoda nad svobodno in odgovorno osebo. Ljubiti ljubezen bolj kot predmet ljubezni, ljubiti strast zaradi strasti (...), pomeni ljubiti in iskati trpljenje. Ljubezen – strast: želeti tisto, kar nas ranjuje in v svojem triumfu uničuje, to je skrivnost, ki je Zahod ni nikoli hotel priznati. (...). A zakaj hoče Zahodnjak prenašati strast, ki rani in jo njegov razum obsoja? Zato, ker samega sebe spoznava pod krutimi udarci življenje, v trpljenju in na pragu smrti."⁴⁷ Po Rougemontu obstaja globoka zveza med spoznanjem in trpljenjem: ljubezenskim uživanjem-trpljenjem in bojem, kar lepo ponazarjajo srednjeveški viteški turnirji. Na viteških turnirjih so se vitezi med seboj bojevali pod zastavo svoje Gospe. Viteštvo je bilo zakon umetnosti ljubezni in bojevanja. Tudi Rougemont nam odkriva enako srednjeveško trubadursko strukturo ljubezni, kot imamo zahodno strukturo osebnosti, umetnosti in družbene stvarnosti: misel, vojna, erotika, kakor jo, sicer na svoj specifični način, predstavlja tudi Paglia.

⁴⁶ John Berger: *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London 1972, str. 35.

⁴⁷ Denise de Rougemont: *Ljubav i zapad*, Matica Hrvatska, Zagreb 1974, str. 49.

LITERATURA

- Bachofen J. (1990): *Matrijarhat*, SK.
- Berger J. (1972): *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London.
- Darwin C.: *The Descent of Man*, http://www.infidels.org/library/history...s_darwin/descent_of_man.html
- Deleuze G. (2002): *Mazohizem in zakon*, Analecta.
- Freud S. (2000): *Tri razprave o teoriji seksualnosti*, SH, Ljubljana.
- Foucault M. (2000): *Zgodovina seksualnost 1*, ŠKUC, Ljubljana.
- Giddens A. (2000): *Preobrazba intimnosti*, *cf, Ljubljana.
- Graves R. (1987): *Grčki mitovi*, Beograd.
- Haraway D. (1997): *Opice, kiborgi in ženske*, Koda.
- Kreft L.: "Prostitutka, komedijantka", tukaj objavljen tekst.
- Kreft L. (1994/95): "Lahko feminizem kaj pomaga?", *Anthropos* št. 29, Ljubljana.
- Lyotard J.F. and Thebaud J.L. (1996): "Just Gaming", *Theory and History of Literature*, Volume 20, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Paglia C. (1998): "Umetnost in narava ali spolnost in nasilje", v: *Moške fantazije*, Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani.
- Paglia C. (1972): profesorica Carolyn Heilbrun, NY, <http://www.teleport.com/~polettij/Paglia/heilbrun.html>
[http://www.vanderbilt.edu\(...\)/mesusa1.html](http://www.vanderbilt.edu(...)/mesusa1.html)
- Paglia C. (2001): "The Mighty River of Classics: Tradition and Innovation Arion", v: *A Journal of Humanities and the Classics in Modern Education*. Santa Clara University.
- Paglia C. (1992): *Sexual Personae*, Vintage books, New York.
- Paglia C. (1993): *Sex, Art & American Culture*, Vintage Books A Division of Random House Inc. New York.
- Paglia C. (1994): *Wamps and Tramps*, Vintage Books, New York.
- Paglia C.: "Feminist must Fulfill Their Noble Animating Ideal," <http://www.privat.uib.uib.no/BUBSY/apollon.htm>
- Paglia C. (1991): *Crisis In The American Universities*, govor na Cambridgeu, september.
- Nietzsche F. (1995): *Rojstvo glasbe iz duha glasbe*, Karantanija, Ljubljana.
- Rousseau J. J. (1993): *Razpravi o izvoru in temelju neenakosti med ljudmi*, ŠOU, Ljubljana.
- de Rougemont D. (1974): *Ljubav i zapad*, Matica Hrvatska, Zagreb.
- de Sade (1987): *Juliette in Justine*, DZS, Ljubljana.
- de Sade M. (1987): *Uživanje u zločinu*, Alef, Čačak.
- de Sade M. (1981): *120 dana Sodome*, Prosveta, Beograd.
- Majerhold K.: (27.19. 1999) "Moda in narava", *Razgledi* št. 20.
- Trawny P. (1998): "O ljubezni", *Phainomena* št. 25/26, Ljubljana.
- Verhaeghe P. (1999): *Love in a Time of Lonliness*, Rebus Press, London.