

E E

1/2 93

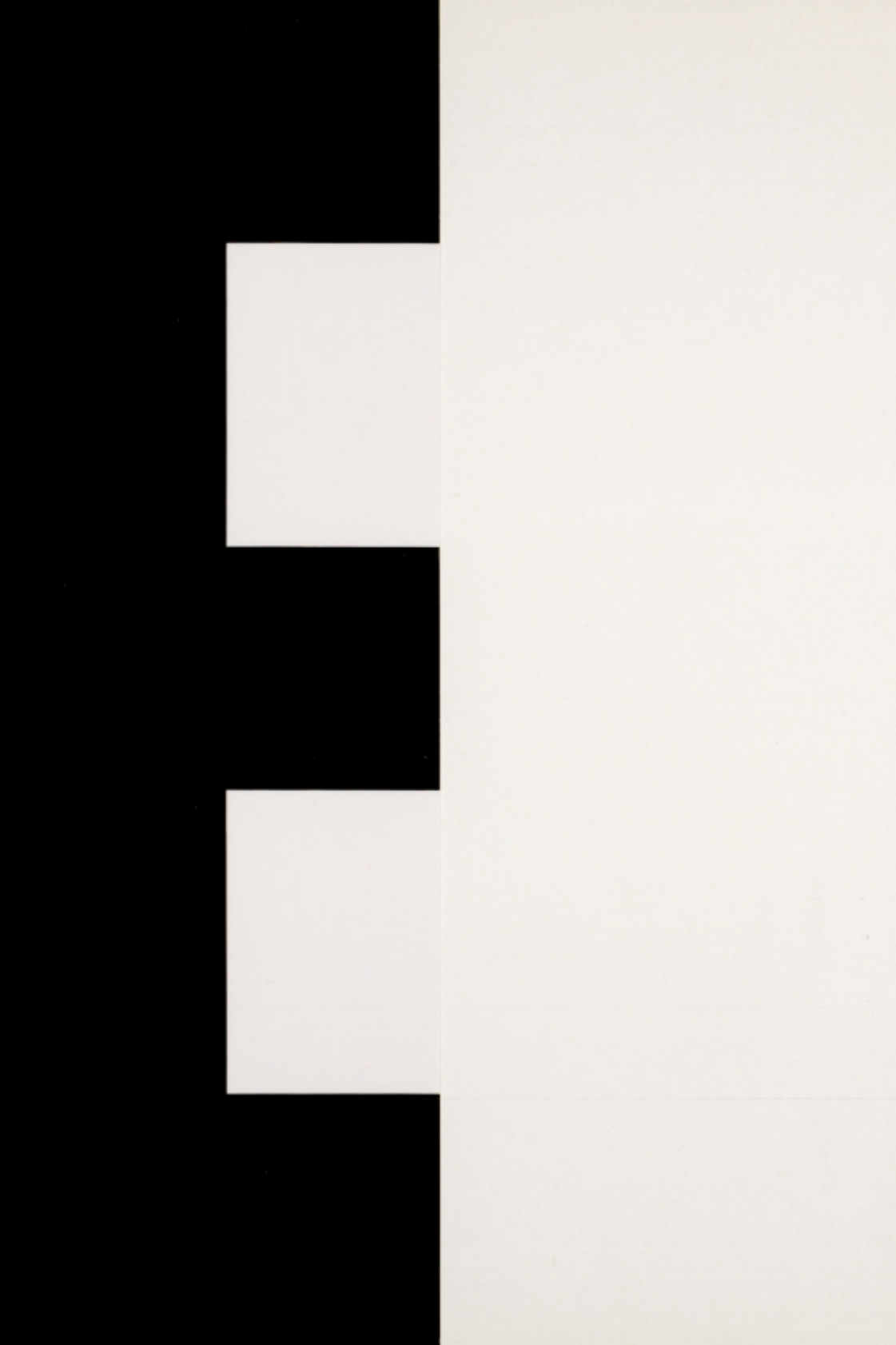
S S

E E

J J

I I





K A Z A L O

I. POVEČAVA: STARI 1

- Max Modic, *Najlepše razpisnice v bližnji izgubljenega časa ali
kako je hotel čas preživeti, če ga je in vedno ufol* 1
Ivo Stankov, *XX. stoletje* 21

II. NELAGODJE V KULTURI 113

- Jean-Claude Milner, *Lacan in moderna znanost* 113
Zoran Kandič, *O paradoksnih »nečakih«* 131

III. ŽIVI IN PUSTI UMBRETI 147

P R O B L E M I 149

- Bernard Mendelov, *BASIS O ČERNOBILU* 149
ali ZASEBNE PREGREHE JAVNE KORISTI (oseb) 161
– Godolje panje slovenskega 169
– Uvod 182
– Raziskovanje tvora moralne vrline 183
Goran Korošec, *Interpretacija ameriške revolucije I.* 191

IV. OSMI POTNIK 207

- Stavoj Žilek, *Od dvorane igre do igrala* 207
Mory Ann Dozance, *Ljubecenska zgodba* 221
Janez Krek, *K šolski literaturi* 251

V. ROSE IS A ROSE IS A ROSE 263

- Claudio Novelli, *Stavaj, ali* 267
Suzana Jankov, *Stavaj, ali* 277



99500180

I. POVEČAVA: STRIP 7

Max Modic, <i>Najlepše razglednice o iskanju izgubljenega časa ali kako je hotel čas pobegniti stripu, pa ga je ta vedno ujel</i>	9
Ivo Štandeker, <i>XX. stoletje</i>	51

II. NELAGODJE V KULTURI 113

Jean-Claude Milner, <i>Lacan in moderna znanost</i>	115
Zoran Kanduč, <i>O paradoksu »necele« norme</i>	131

III. ŽIVI IN PUSTI UMRETI 147

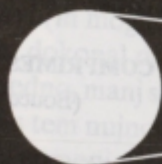
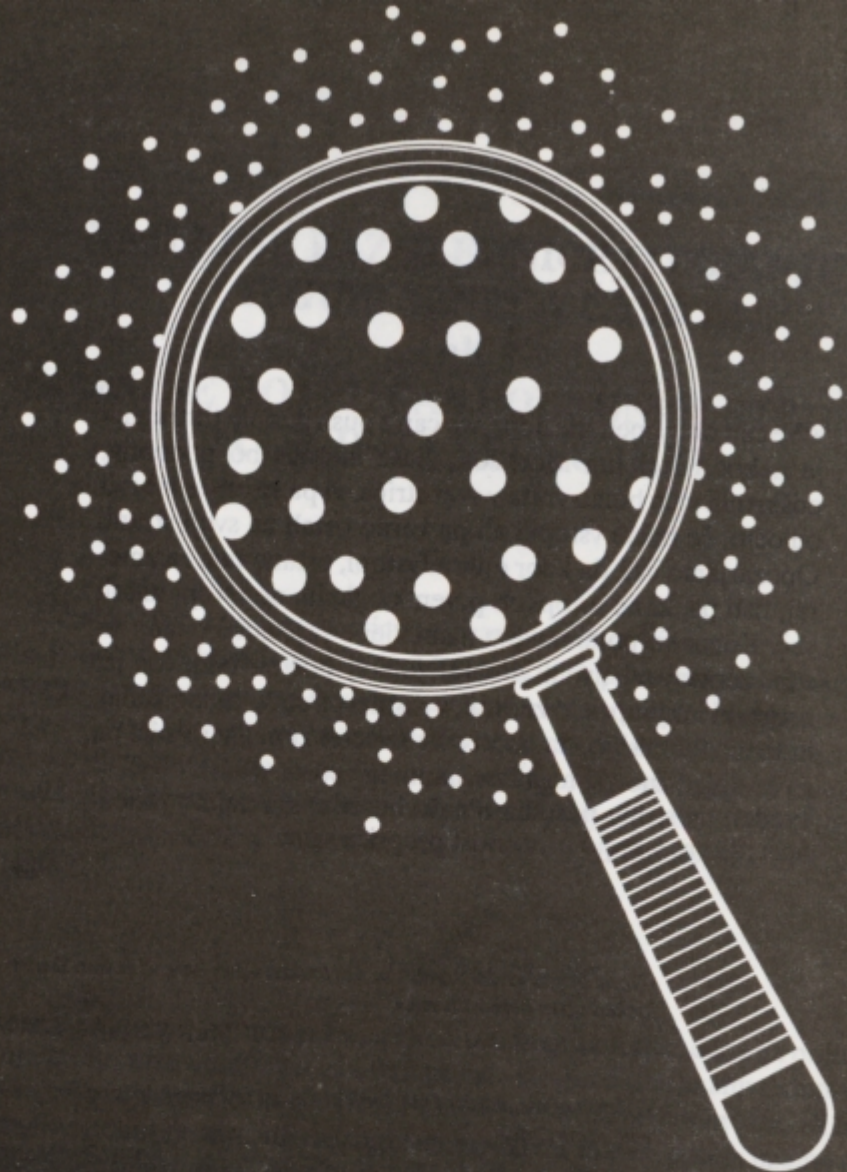
Rado Riha, <i>Akterji in gledalci demokratske reinvincije</i>	149
Bernard Mandeville, <i>BASEN O ČEBELAH</i> <i>ali ZASEBNE PREGREHE, JAVNE KORISTI (izbor)</i>	167
– <i>Godrnjavi panj ali falotje postanejo častni možje</i>	169
– <i>Uvod</i>	182
– <i>Raziskovanje izvora moralne vrline</i>	183
Gorazd Korošec, <i>Interpretacije ameriške revolucije I.</i>	191

IV. OSMI POTNIK 207

Slavoj Žižek, <i>Od dvorske igre do Igre solz</i>	209
Mary Ann Doanne, <i>Ljubezenska zgodba</i>	221
Janez Krek, <i>K ženski literaturi</i>	251

V. ROSE IS A ROSE IS A ROSE 265

Claude Conté, <i>Človeška seksualnost</i>	267
Susan Zimmermann, <i>Svoboden človek in ljubeča ženička</i>	277



P O V E Č A V A

»We can only open the door, we can't push people through,«
je nekoč rekel Jim Morrison. Naša metoda bo podobna;
odškrtnili vam bomo vrata v svet stripa, vi pa se boste morali
odločiti, če boste vstopili ali pa varno ostali na svoji strani.
Opozarjamo vas, da kdor enkrat vstopi, ostane tam za zme-
raj; tisti pa, ki ne vstopi ob prvem pogledu, ne vstopi nikoli
več. Komu so potemtakem namenjene pričujoče strani: ti-
stim znotraj ali tistim zunaj? Najbolj pošten odgovor je:
tistim, ki mislijo, da so znotraj, v resnici pa so še vedno zunaj,
in tistim, ki mislijo, da bodo ostali večno zunaj, v resnici pa
so že dolgo znotraj tega fascinantnega sveta.
Preden pa stripu posodimo našo besedo, mu dajmo prilož-
nost, da vas v svojo prisotnost prepriča sam:

*»None of you understand. I'm not locked up in here with you. You're
locked up in here with me.«*

WATCHMEN (Moore & Gibbons)

*»Dream of me, think of me, look at me. Everything I do is so that you
will admire me.«*

FIRES (Mattotti)

*»Je viens d'inventer le piano pour en voir de toutes les couleurs; le
piano-pictural!«*

LA DERISOIRE EFFERVESCENCE DES COMPRIMES

(Boucq)

»...e ora siete anche voi un'immagine, una visione, uno spettro...«

DYLAN DOG (Sclavi & Freghierì)

»Hmgrgh?«

MARTIN MYSTERE (Castelli/Pennacchioli & Chiarolla/Pepe)

Max Modic

**NAJLEPŠE RAZGLEDNICE O ISKANJU
IZGUBLJENEGA ČASA**
ali
**KAKO JE HOTEL ČAS POBEGNITI STRIPU,
PA GA JE TA VEDNO UJEL**

Uvod

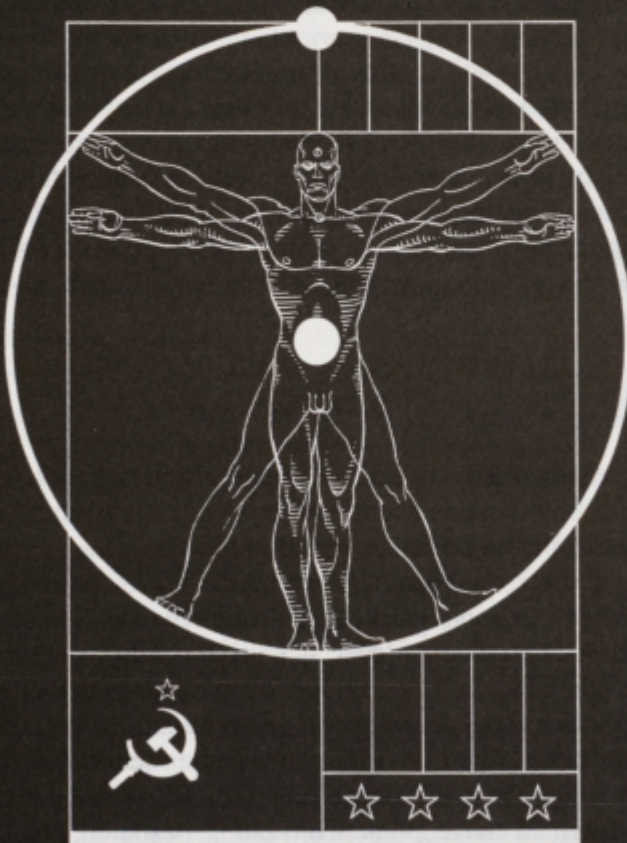
Zakaj je strip ena najbolj stigmatiziranih oblik izražanja in podoživljanja sveta, verjetno ne bomo nikoli dokončno odkrili ali pa razjasnili; še posebej pa kakšnega konkretnjšega »*feed backa*«¹ glede tega medija ne moremo pričakovati od teoretikov in čistilcev »*lepih umetnosti*«, ki se zapletejo v banalnost takoj, ko jih začnejo (umetnosti namreč) prešteti in vrednotiti. Vzemimo za trenutek pod drobnogled oznako, ki so jo stripu nalepili zato, da bi ga bilo lažje (dis)kvalificirati: deveta umetnost; kaj se pravzaprav skriva za to komično sintagmo?

1. TEZA

ali želja, da se strip dokončno izključi iz umetniških sfer, da se ga prilepi na zadnje mesto niza umetnosti in s tem pokaže njegovo (naj)manjvrednost, češ glejte, če je umetnost tisto, po čemer vedno prepoznamo čas in svet, ali bolje, če umetnost nastaja zato, da skozi razumemo čas in svet, potem imamo takih »*pripomočkov*«, »*ključev*«, »*optik*«² ali kakorkoli temu že rečete osem; ob treznem premisleku lahko rečemo sedem preveč — kajti če nekdo sveta ne prepozna v prvi (in mogoče edini; katera je že to?), kako naj od njega pričakujemo, da se bo dokopal do resnice skozi drugo, tretjo ali pa sedmo, že po definiciji manj vredno, manj senzibilno (vemo, da vsako oštevilčenje v sebi vključuje hierarhijo in s tem nujno privilegirane in inferiorne subjekte). Biti deveti v tem kontekstu ne pomeni uvrstitve med enake; pomeni biti zadnji, neznaten, nepotreben, tak, ki se že zaradi svojega položaja ne bo upal pokazati, izražati in primerjati v okolju, kjer jih je to pred njim počelo že osem.

Morda gre le za naključje, vendar je bilo tudi Dantejevih krogov v peklu devet in v devetem, zadnjem, so se znašli tisti, ki bi jim to skozi »*zemeljsko*

DR. MANHATTAN: SUPER-POWERS AND THE SUPERPOWERS



BY PROFESSOR MILTON GLASS

WATCHMEN (Alan Moore & Dave Gibbons, 1986)

stvarnost« bolj težko pripisali; podobno je s stripovsko umeščenostjo na lestvico umetnosti: strip iz realnosti vsrka vase vse tisto, kar bi sicer spadalo v kakšnega od osmih predalčkov pred njim, pa tja ne zna priti; bodisi zaradi slepote in akademskosti tistih, ki predalčke odpirajo, bodisi zaradi svoje lastne specifičnosti, ki na nobeni od višjih stopničk ne bi prišla do izraza.

S klasifikacijo umetnosti se tako neizogibno srečamo s paralelo o devetih krogih pekla — globlje ko gremo, bolj jasna sta resnica in spoznanje, bolj izostrena postaja podoba realnosti in manj je opazna meja, ki deli realnost od fikcije. In tu je hkrati mesto, kjer prvi postanejo zadnji, in trenutek, ko apologetom lepih umetnosti ni več do preštevanja, ko vendarle priznajo, da se v devetih jezikih govori o eni in isti stvari. Gre le zato, da so nekateri razumljivejši in da znajo z manj besedami povedati dosti več.

2. ANTITEZA

ali želja po discipliniranju, usmerjanju in poenotenju stripa z njegovimi predhodniki po načelu *»Zdaj si eden od nas in se boš moral obnašati v skladu z našo etiketo in bontonom«*, v čemer se skrivajo zametki paranoje prav zaradi različnih usmeritev *»višje uvrščenih«* umetnosti, ki vedno stremijo h klasičnosti, lepoti in kreaciji nečesa, kar se bo skozi večnost spreminjalo zato, da bi ostalo isto; strip, podobno kot film, učinkuje ravno nasprotno: ostaja isti zato, da se spreminja in s to fleksibilnostjo, sposobnostjo prilagajanja, lahko ujame trenutek za trenutkom, ju razčleni ter ponovno sestavi (spomnite se na skoraj neizbežni *»trade mark«* serijskega stripa: *»nadaljevanje prihodnjič«*), kar ustvari dosti bolj razgibano, plastično (in konec koncev razumljivo) sliko kot nekaj, kar ti ponuja, da večnost popiješ na dušek ter se tako prikrajšaš za užitek v trenutkih, ki so bili nekoč sestavni del tvojega lastnega dožemanja sveta; tudi zato, ker si jih imel možnost dojemati korak za korakom in vsak korak sproti utrditi, sproti analizirati in sproti zavreči ali ohraniti. Mogoče je ustaljena praksa staršev in vzgojiteljev, ki odrekajo stripe svojim *»podrejenim«*, le strah, da bi *»malčki«* določene stvari prezgodaj doumeli, ker imajo možnost brati in gledati hkrati; spomnite se na dva najbolj pogosta predsodka o stripu:

a) *»Stripa ne razumem. Če ga berem, ga ne morem gledati, in če ga gledam, ga ne morem brati.«*

b) *»Stripov se ne bere. Stripe se gleda.«*

V tem kontekstu, torej v akademski naklonjenosti, dati stripu nalepko *»umetnost«*, ki je, gledano s strani, za svojo afirmacijo resnično ne potrebuje — spomnite se, da je nekoč tudi v stripovsko zahojeni Sloveniji obstajalo *Društvo*

devete umetnosti, ki je kmalu postalo samo sebi v breme, rezultat njegove »kreativne« inertnosti pa je bilo to, da so privrženci stripa masovno požirali Zagorja (*Sergio Bonelli & Gallieno Ferri*, 1961), Komandanta Marka (*Giovanni Sinchetto, Dario Guzzon & Pietro Sartoris*, ki so se skrivali pod imenom *EsseGesse*; pred Markom, 1966, so kreirali še **Capitana Mikija**, 1951, ravno tako zelo priljubljen »pulp« na področju bivše Jugoslavije) in Texa samo zato, da bi Društvu dopovedali, kako o stripu nič ne ve, se skriva poanta »one joke« stripa **Petra Kuperja** (iz seriala **Modern Age**) — ko pride sekira v gozd, drevesa med sabo zašepetajo: »Kar mirno kri, ročaj je eden od naših.«

3. SINTEZA

ali želja stripa, da s sebi lastno ironijo opozori na dejstvo, da »umetnost« dejansko ni nobena umetnost, temveč nastaja kot vzporedni produkt popolnoma komercialne, obrtniške dejavnosti in da umetnost sploh ne obstaja, če ni množic, ki bi jo lahko prepoznale kot umetnost. Si predstavljate najboljšo knjigo na svetu, ki je ne bi nihče prebral? Ali pa najlepšo sliko, ki jo še nihče ni videl? Strip je poleg filma edini medij, ki je dokazal, da umetnost nastaja tako, da se medij čim večkrat pokaže čim več ljudem, ki potem to umetnost ustvarijo (bodisi skozi lasten pogled bodisi skozi pogled generacij, ki so bile fascinirane nad tistim, kar mi lahko samo podoživljamo), in ne tako, da se spreminja v prah elitnosti in okostenelosti, ki se nabira na določenem delu ali opusu. Strip je tudi eden tistih medijev, ki zaradi hitrosti življenja, ki jo uteleša, ne prenese pojma »klasika«; že mogoče, da je strip kot tak star nekaj čez sto let, toda poskušajte se dandanes prebiti skozi njegova zlata leta in zlate avtorje, kot npr. *Burne Hogarth (Tarzan)*, *Alex Raymond (Rip Kirby)*, *Harold Foster (Princ Valiant)*, 1937; nekakšen »middle age« **Flash Gordon** s karakteristikami **Robina Hooda**) ali pa *Milton Caniff (Steve Canyon)*, 1947; »*American Way*« strip s primesmi bogartovskega cinizma in pod močnim vplivom Hollywooda iz zgodnjih štiridesetih), *Frank Robbins (Johnny Hazard)* in *Dan Barry (Flash Gordon)* — težko bo, kajti v njih se ne boste prepoznali tako kot v *Enkiju Bilalu*, *Moebiusu*, *Hermannu* ali pa *Franku Millerju*, *Billu Sienkiewicz* in *Daveu Gibbonsu*; klasika je pač v stripu prenosljiva kategorija, ki si jo ustvarja vsak sam — in se pri tem ne moti v oziru na druge; strip skupaj s filmom umetnost prodaja v stotisočih izvodih, klasiko pa reciklira tako, da jo pozabi.

Strip s svojim edinstvenim kvantitativnim pristopom do umetnosti ustvarja množice »posvečenih«, ki svojega poznavanja stripa ne pokažejo tako, da povedo kaj je dober strip, temveč tako, da znajo prepoznati slabega; podobno kot pri filmu: vsakdo bo prepoznal dober film, le poznavalci pa bodo znali s prstom



BLUEBERRY (Jean-Michel Charlier & Jean Giraud a.k.a. Gir a.k.a. Moebius, 1963) – Če so filmski divji zahod odkrili Italijani, potem so stripovskega zavzel Francozi.

pokazati na slabega. In tisti, ki strip ali film le za trenutek spustijo izpred oči, nikoli več ne bodo prepoznali slabih stripov ali filmov.

Strip je torej medij, ki vključuje idejo o umetnosti bolj, kot bi si to želeli njegovi kritiki, in manj, kot si tega želijo njegovi goreči »die-hard« privrženci. Ali hodita umetnost in strip z roko v roki ali negirata drug drugega, je potem-takem vprašanje, na katerega si mora odgovoriti vsak sam pred sabo. Strip je edini medij, ki zase lahko reče: »Skromnejšega od mene ne boste našli«, pa pri tem ostane skromen, in ki je vulgaren, obscen ter banalen samo zato, ker zna popolno odslikati realnost in njeno resnico, da je realnost najbolj podobna sama sebi ravno takrat, ko je najbolj podobna fikciji. Če še vedno dvomite, si oglejte Verhoevnov film *Basic Instinct* še enkrat, tisti pa, ki mislite, da film ni dovolj relevanten, prisluhnite *Friedrichu Nietzscheju*, ki je strip zagovarjal že leta 1883:

»Čistemu je vse čisto,« tako pravi ljudstvo. Jaz pa vam pravim: svinjam postane vse svinjsko.

Zato pridigajo sanjači in malodušneži, katerim se tudi srce poveša: »Svet je zadrekana pošast.«

Vsi ti so namreč nečistega duha; še posebej pa tisti, ki nimajo ne miru ne počitka, dokler ne pogledajo na svet od zadoj — ti onstranci!

Tem povem v obraz, pa tudi če ne zveni nič prijazno: svet je v tem podoben človeku, da ima zadnjo plat — toliko to drži!

Na svetu je veliko umazanije: to drži! Ampak zato svet sam še ni zadrekana pošast.

Modrost je v tem, da marsikaj na svetu neprijetno vonja: stud sam nam daje krila in moč, ki slutijo izvir!

Še ob najboljšem je kaj studljivega; in še najboljši je nekaj, kar je treba preseči!

O, bratje, veliko modrosti je v tem, da je na svetu polno umazanije!

(Tako je govoril Zaratustra, tretji del, »O starih in novih tablah«, 14. del)

Dobrodošli v čudoviti svet zlobe in nasilja!

HEROJI, SUPERHEROJI IN ANTIHEROJI

1. HEROJI ALI ZAKAJ JE STRIP POSTAL STRIP?

Strip je medij, v katerem je prisotnost osrednje osebnosti nujno potrebna, kajti skozi njega se izlušči profil stripa in njegova usmerjenost. Kakršen je glavni junak, takšna je tudi njegova publika — še več, lahko bi rekli, da ima stripovski heroj funkcijo prizme, skozi katero se lomi pogled ciljne publike, ki ji je strip namenjen, kajti karakterni okvir glavnega junaka ponavadi zajema tudi emocionalno-sociološki tloris njegovega konzumenta. Po tej poti pridemo do zaključka, da centralna osebnost stripa vidi in spoznava tisto, kar lahko spoznava njen

bralec, ki se že po definiciji z njo identificira, tako da ne moremo reči, da si bralstvo izbira svoje stripovske heroje, temveč da stripovski heroj sam ve, koga bo pritegnil, in se skladno s tem tudi obnaša. In ker vemo, da je strip živ medij, ki zna dokaj hitro ujeti utrip časa, dejansko dosti hitreje, kot lahko čas ujame strip, se morajo tudi njegovi protagonisti podrežati razslojevanju publike, ki je bila na začetku enotna in je zajemala bralstvo različnih starosti, različnih družbenih struktur in različnih intelektualnih nivojev. Drugače tudi ni moglo biti, kajti konec koncev sta bila v stripovski mladosti, v njegovih »zlatih letih«, kot stripovski akademiki popularno imenujejo prodor stripa v ospredje, tudi strip in njegov glavni junak enotna, celo do te mere, da so vsi stripi nosili naslove po svojih herojih: npr. **Little Nemo** (*Winsor McCay*, 1905), **Buck Rogers**, **Tarzan**, **Flash Gordon**, **Brick Bradford** (*William Ritt & Clarence Gray*, 1933) etc. Gledano iz perspektive odraščanja stripa je bralec dobil vpogled v kompleten serial že s prvo epizodo, ki je ponavadi zajemala genezo glavnega junaka, ga umestila v tipično in najbolj primerno okolje in opredelila njegovo polje delovanja, iz katerega se strip junak ni oddaljeval. Npr.: **Little Nemo** je obvladoval sanjski svet obsesij in fantazij otroka (in kot tak prvi prestopil meje realnosti), **Buck Rogers** je ostal pionir odkrivanja vesolja, kamor mu je pozneje sledil »posodobljeni« **Flash Gordon**, **Rip Kirby** in **Secret Agent X-9** (*Dashiell Hammett & Alex Raymond*, 1934; morda edini herojski strip, ki bi mu lahko priznali patino nadčasovne »klasičnosti«) sta se gibala v neekscitabilnih sferah velemestnega kriminala, **Tarzan** je s civilizacijskimi posegi ustvarjal red v džungli, podobno kot njegov »mestni« derivat, skavt **Tim Tyler** (*Lyman Young*, 1928), **Brick Bradford** pa se je zadovoljil z avanturo samo in z njenimi mejami, ki so na trenutke nedolžno drezale v »julesvernovsko« znanstveno fantastiko. Čeprav se je ta trend stripa, se pravi izenačevanje vsebine s svojim protagonistom (in z realnostjo kot edinim možnim prizoriščem dogajanja), ohranil vse do dandanes, pa so v tovrstnih »odraslih« stripih jasno vidni odmiki od šablonskosti — že v samem gnezdu te linearnosti, »špageti« stripu, ki ga že več kot trideset let zastopajo junaki »botra« italijanske stripovske avanture, *Sergia Bonellija*.

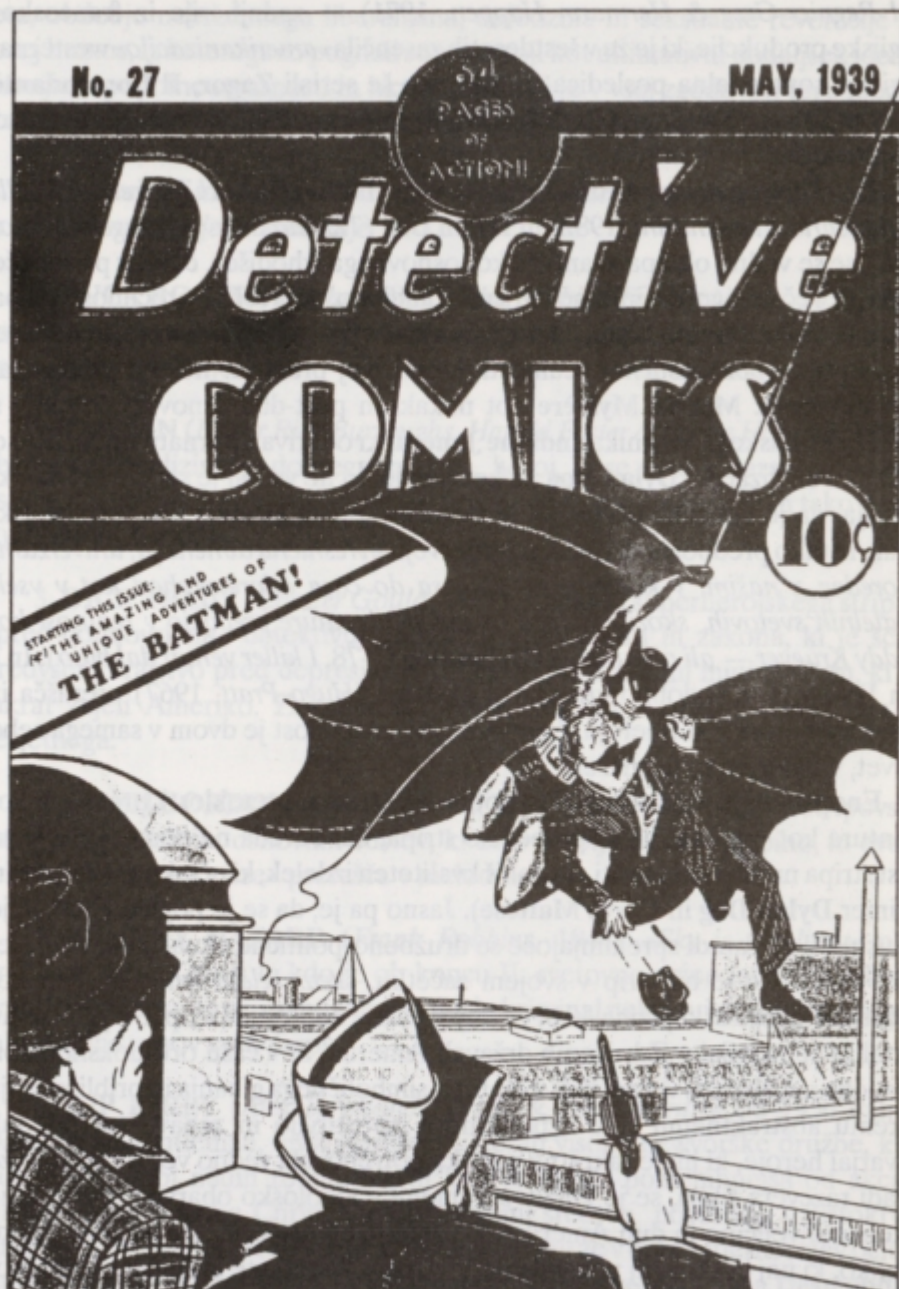
Bonellijeva legija herojev je eksploatirala hkrati strip in film: strip kot edini medij, ki je nekoč obstajal samo v slavo avanture, film pa kot eksploatacijo eksploatacije, čemur je botrovala ekspanzija italijanskega westerna v njegovo domovino, se pravi v Severno Ameriko, češ, če je italijanski film nadgradil ameriškega, zakaj ga ne bi mogel nadgraditi tudi strip. In da se Bonelli ni motil, dokazuje tudi v devetdesetih njegov serial **Tex**, ki je zaradi priljubljenosti v domačem okolju dobil vzdevek »*Tex nazionale*« in je pustil za sabo celo take legende western stripa kot **Cisco Kid**, **Jerry Spring** (*Joseph Gillain-Jijé*, 1954), **Blueberry** (*Jean-Michel Charlier & Jean Giraud-Gir*, 1963) in **Comanche** (Mi-

DYLAN DOG

I KILLER VENUTI DAL BUIO



DYLAN DOG (Tiziano Sclavi & Angelo Stano, 1986) — Eden tistih stripov, čigar glavni junak je prepričan, da meja med fikcijo in realnostjo ne obstaja — čeprav vam tega nikoli ne bo priznal; ali bolje, tudi vi ste, tako kot on, privid, ki ga nekdo sanja.



lettering Adriano Attus

BATMAN (Bob Kane, 1939) — Vsi superheroji so imeli moč
— le Batman je imel (svojo) noč.

chel Regnier-Greg & Hermann Huppen, 1971) — zadnji trije iz francosko-belgijske produkcije, ki je že v šestdesetih zasenčila »amerikanizacijo« westerna. Logična komercialna posledica so bili nato še seriali **Zagor, Il Comandante Mark** in **Mister No** (Sergio Bonelli & Gallieno Ferri, 1975), če naštejemo samo najvpilivnejše.

Bonellijeva nova garnitura junakov, npr. **Martin Mystère** (Alfredo Castelli & Giancarlo Alessandrini, 1982) in **Dylan Dog** (Tiziano Sclavi & Angelo Stano, 1986), se še vedno oklepa avanture kot osnovnega izhodišča, čeprav prizorišče stripa ni več strogo definirano ali celo omejeno, temveč sporočilnost stripa prerašča realnost samo s tem, da poglobi njene vzporedne dimenzije, ki podane skozi optiko »pozitivistične« realnosti dobijo svoj pravi čar nečesa prikritega, toda možnega: **Martin Mystère** kot nekakšen post-danikenovski detektiv s primesmi filmskega vzornika **Indiane Jonesa**, ki odkriva alternativne razlage o nastanku civilizacije, **Dylan Dog** pa kot nekdo, ki ne ve, ali je stripovski junak, ki sanja, da je resnična oseba, ali je resnična oseba, ki sanja, da je stripovski junak, in tako predpostavlja, »da so sanje svoja in resnična dimenzija, univerzum, vzporeden z našim, v katerem se od časa do časa odpre prehod kot v vseh paralelnih svetovih, skozi katerega se sanjske kreature prebijejo v realnost kot Freddy Krueger — ali obratno...« (Dylan Dog št. 78, *I killer venuti dal buio*). In s tem **Dylan Dog** podobno kot **Corto Maltese** (Hugo Pratt, 1967) prerašča iz tipičnega heroja v antiheroja, čigar osnovna značilnost je dvom v samega sebe in svet, v katerem se je znašel.

Enoplastni papirnati heroji so potemtakem stvar preteklosti, prav tako kot avantura kot gonilna sila in prapočelo stripa, kar seveda ne pomeni, da je to zvrst stripa nujno zanemariti, da dobiš kvaliteten izdelek, ki učinkuje v več smeri (primer **Dylan Dog** in **Corto Maltese**). Jasno pa je, da se je pogled generacije preusmeril že zaradi spreminjajoče se družbeno-politične situacije in razslojenosti sveta. Če je bil strip v svojem začetku, skozi »zlata leta«, mišljen kot sredstvo blagega eskapizma, ki bi v svinčene čase depresije (strip je kljub vsemu nastal in se razvijal v Združenih državah Amerike in v času ortodoksne kapitalistične miselnosti) vnesel duh avanture, simboličnega gibanja in približevanja nekemu abstraktnemu cilju vzporedno s sprostivjo in zabavo ter kot tak ustvarjal heroje, ki jih je takratna publika potrebovala vedno več, posredno že zaradi razcveta filma, se je kmalu spremenil v ideološko obarvan medij, ki je potenciral veličino in duh Amerike. Že zato je bil usmerjen na adolescentsko publiko, ki naj bi skozenj pozabila na Vietnam, Watergate in splošni politično-moralni razkroj ameriškega sna; torej kot nekakšna protiutež, ki naj bi premaknila pogled iz realnosti v fikcijo. In ker je bila realnost preveč ekstremna, da bi jo prepoznali kot tako, je tak postal tudi strip: pisala so se sedemdeseta

leta, obdobje nebrzdanega liberalizma, defetizma in seksualne revolucije – torej humus, iz katerega so pognali superheroji kot ultimativni podaljšek idealiziranja nepopolne stvarnosti in hkrati trend, ki je v vsej zgodovini tega medija strip najmočnejše zaznamoval s političnimi in seksualnimi konotacijami.

Deset najbolj linearnih, »klasičnih« stripov, v katerih je strip glavni junak sam in snov za nadaljnje modeliranje:

1. **BUCK ROGERS** (*Richard W. Calkins & Philip Francis Nolan, 1929*): Prvi znanstveno-fantastični strip, ki je za zmeraj ostal samo to. Repetitivna avantura, projicirana v vesolje.

2. **TARZAN** (*Edgar Rice Burroughs, Harold Foster & Burne Hogarth, 1929*): Težnja po idealiziranju dobrega in zlega, heroj, ki se vrne k naravi, a vseeno ostane civiliziran in poskuša formirati družbene zakone v džungli in tako ostati (tudi) njen gospodar.

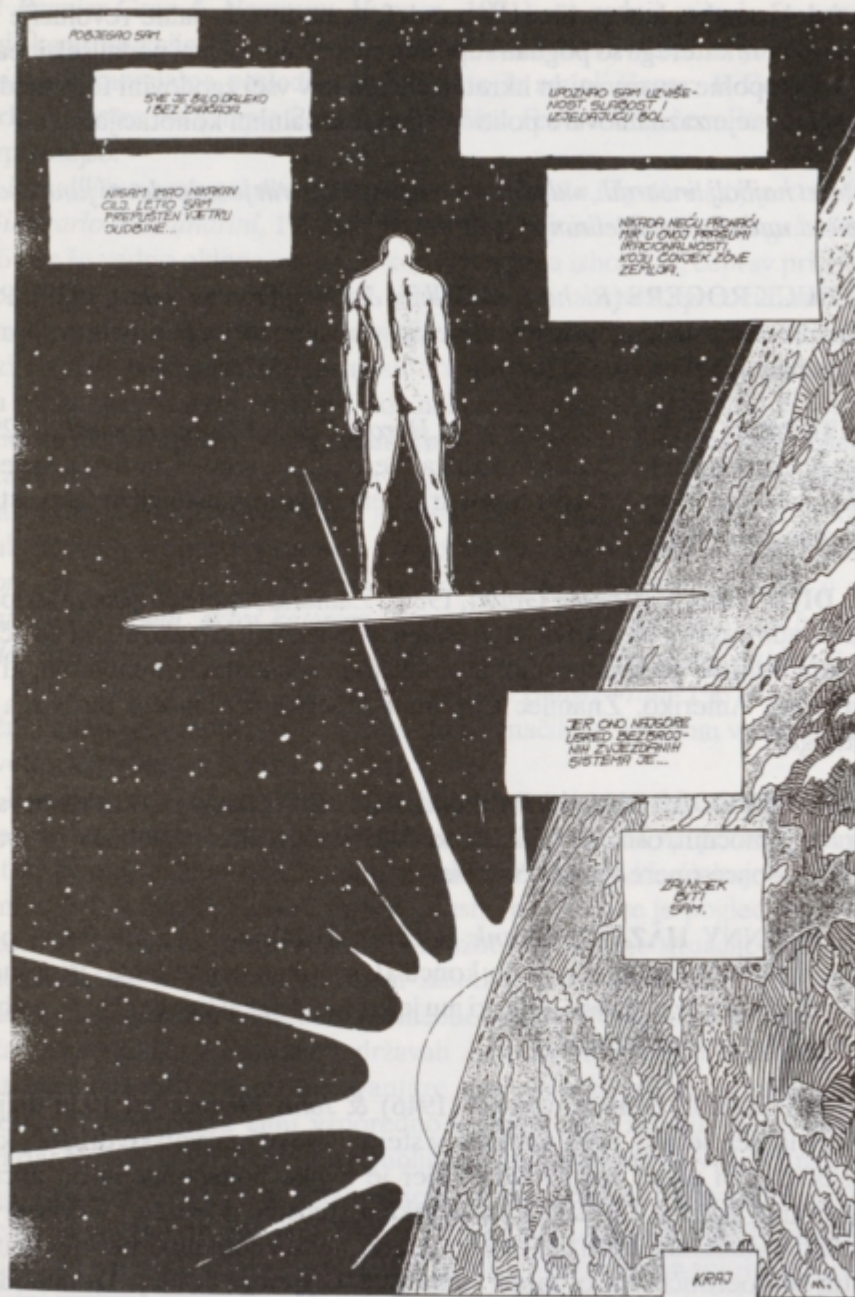
3. **DICK TRACY** (*Chester Gould, 1931*): Zаметki superherojskega stripa v »pred-bondovskem« detektivu, utelešenju pravičnosti in zakona, ki je ščitil predvsem bralstvo pred depresijo, prohibicijo in socialnim minimumom, ki so takrat zajeli Ameriko. Znanilec **Captaina Americ**e v območju možnega in verjetnega.

4. **FLASH GORDON** (*Alex Raymond, 1934*): Stilizirana risba kot stripovska nadgradnja močnih, osnovnih čustev, ki dajo veselju mitsko globino, in avantura, ki iz »space-opere« prerašča v melodramo.

5. **JOHNNY HAZARD** (*Frank Robbins, 1944*): »*Sky is the limit*« plus predčasni »*Top Gun*«; le kdo je ob koncu II. svetovne vojne lahko uspešneje branil resničnost, če ne ravno pilot, ki mu je kriminal nekaj tujega? Eden najbolj šablonskih stripov vseh časov.

6. **RIP KIRBY** (*Alex Raymond (1946) & John Prentice od 1956 dalje*): Detektiv in gentleman, bivši marinec, v sferah visoke newyorške družbe, kjer tudi zločin dobi nadih romantike in kjer je logika pomembnejša od akcije. Nadaljevanje Agathe Christie z stripovskimi sredstvi, povezano v čistokrvni stripovski »*whodunit*«; eden tistih stripov, ki so mu že v dobi superherojev očitali latentni homoerotični naboj zaradi vdanega **Kirbyjevega** butlerja **Desmonda**.

7. **TEX** (*Gian Luigi Bonelli & Aurelio Galleppini-Galep, 1948*): Kavboj, s katerim je Italija začutila strip in strip začutil Italijo, kar je imelo že znane



SILVER SURFER (Stan Lee & Jack Kirby, 1966) — »Meje mojega sveta so meje moje nostalgije« — v Moebiusovi izvedbi še toliko bolj.

posledice v poplavi »špageti« stripa, filma in ideologije, drugače pa preprosto western, brez katerega ne bi bilo ne **Corta Malteseja** ne **Dylan Doga**.

8. **CISCO KID** (*Red Reed & Jose Luis Salinas*, 1950): Idealistični western z idealističnim junakom, čigar »sidekick« se imenuje Pancho — torej več kot očiten namig na SanCHA PANso, ki dobi dodatno težo v Ciscovem načičkanem imageu. Odlična Salinasova likovna izvedba ni mogla preprečiti, da tudi tega stripa ne bi povozil »špageti« western.

9. **JAMES BOND** (*Harry Gammidge, John McLusky* (1957) & *Yaroslav »Larry« Horak* od 1963 dalje): Vse, kar je lahko angleški strip dodal ameriškemu, in sedativ za tiste, ki so v hladni vojni in politiki prepoznali nekaj paranoičnega.

10. **MODESTY BLAISE** (*Peter O'Donnell, Jim Holdaway* (1963) & *Romero*): James Bond v ženskem telesu, ki pa smo ga zaradi mačistične karakterizacije komajda ločili od moškega kljub dejstvu, da je bila Modesty večkrat pomanjkljivo oblečena. Njeno ženskost je poudarjal le njen moški partner Willie Garvin. Strip deluje, kot da bi nastal zaradi feminističnega nerganja nad poplavo moških herojev; do ženske, ki tudi v stripu ohrani ženskost, je bilo še daleč.

2. SUPERHEROJI ALI KDO BO BRANIL AMERIŠKI SEN?

Superherojskemu stripu lahko brez slabe vesti rečemo mitologija 20. stoletja; kot tak je ta strip prerasel v fenomen, ki je navduševal milijone in z nezmanjšanim entuziazmom skozi desetletja ustvarjal svoje svetove, svoje civilizacijsko pogojene bogove, ki so bili sposobni v vsakem trenutku uničiti svet ali pa celoten univerzum, toda zavedajoč se svoje moči so svoje dejavnosti preusmerili v obrambo Zemlje in s tem dokazovali, da je premoč nekaj plemenitega, kar lahko služi splošnemu dobremu, ter da sta pokvarjenost in destruktivnost analogno le človeški lastnosti. Superheroji so tako idealno sovpadli s časom, ko je bilo zaupanje v moč in njeno koristno usmeritev, kar naj bi odražala državna politika in njen operativni aparat, močno načeto z vietnamsko vojno, ki je s časom v očeh posameznika izpadla prav kot zloraba te moči. Kako torej povrniti vero v potrebo po moči, če ne ravno skozi sterilno, ekscesno utelešenje pozitivnosti same, torej superheroja, ki je s pomočjo racionalnega obvladoval iracionalno željo po moči celo do te mere, da se je transformiral v nekaj, kar tudi fizično presega človeške lastnosti. Superheroji so tako prav zaradi svoje, na prvi pogled neopazne angažiranosti, podprte z »brezspolnostjo« (kljub tesno oprijetim kostumom, zaščitnim znakom vseh superherojev, so bile njihove

genitalije — tisto prvobitno, kar bi jih lahko »kompromitiralo« s »človeškostjo« — vedno prikrite: bodisi s pozo samo, ki je na ta sporni del metala senco, bodisi tako, da izbokline v mednožju risarji sploh niso narisali) in z očitno nedolžnostjo, postali priljubljeno branje mlajših generacij, ki so v tej zvrsti stripa našli vse, kar so potrebovali: non-stop akcijo, gibanje, ki ga je še dodatno aktualiziralo specifično kadriranje stripa ter eksplicitna, »čista« risba in samopotrditev skozi avanturo in popolno identifikacijo s svojim herojem, ki jim je dosti bolj prepričljivo vtepal v glavo tisto, česar od staršev, okolja in vzgojnih institucij niso hoteli sprejeti.

Vse skupaj se je začelo s **Supermanom** leta 1938 (*Jerry Siegel & Joe Shuster*) in se nadaljevalo z **Batmanom** leto pozneje (*Bob Kane* z malenkostno pomočjo *Billa Fingerja*). Toda publika je zahtevala nove like, ki bi preverjali meje njene domišljije ter posredno nadgrajevali trend in poudarjali veličino ameriškega duha in sna, ki ga je realnost postavljala pred nenehne preizkušnje. In če so bile te nedolžne kreature tja do konca šestdesetih resnično namenjene adolescentskemu eskapizmu, se je superherojski strip skozi sedemdeseta razvil v eno najbolj posesivnih vej tega medija, ki je kot magnet vabila pogled s strani, ki so ga predstavljali različni teoretiki stripa, ki so se tega žanra lotili iz različnih sociološko-ekonomskih zornih kotov.

Zaključek je bil vedno isti; tak, ki velja tudi dandanes za to zvrst, ki je s **Supermanovo** smrtjo (18. novembra 1992), s pojavo stripa **Watchmen** (*Allan Moore & Dave Gibbons*, 1986) in še prej s transformacijo **Batmana** v psihično nestabilnega heroja le dobila nove razsežnosti: klasični superherojski strip je inertna oblika stripa, ki ji primanjkuje svežine in humorja, kar je posledica recikliranja minimalne sporočilnosti in ohranjanja nespremenjenega stanja po formuli: zaplet kot geneza superheroja — klimaks kot pojava superzla in dvom v superheroja — ter superherojeva samopotrditev in restavracija reda, »*statusa quo*«, ki bolj kot »*happy-end*« funkcionira kot anti-klimaks, predvsem zaradi nikoli zaključene zgodbe — kar poleg strahu založnikov, da bi z zaključkom padla popularnost superheroja, evocira tudi neinventivnost scenarija ter vsiljuje mišljenje, da mogoče ravno superheroj sam odlaša s končnim obračunom, izničenjem zla, zato, da ne bi s to potezo izničil tudi samega sebe, torej zaradi potrebe za lastnim obstojem. Bi sploh potrebovali supernegativce, če ne bi bilo superherojev? Bi bili superheroji kot taki potem sploh zanimivi? In kaj potem, če je supernegativec le ena od preoblek superheroja (glede na to, da njegova prava identiteta javnosti ni znana), ki tako umetno ustvarja potrebo po lastni prisotnosti?

Zanimivo je, da so se v svoji prvobitni obliki, tisti, ki jo ustvari epizoda z njihovo genezo, ohranili ravno tisti superheroji, ki so bili najbolj premočrtni,



PUNISHER (Gerry Conway & Ross Andru, 1974) — »You are a disease and I am the cure!« ali upornik z razlogom.



LA NOSTRA PRIMA
RISSA IMPORTANTE È
FINITA E NOI SIAMO
ANCORA IN PIEDI. IL
NOSTRO ADDETTAMEN-
TO SI È RIVELATO EFFICA-
CE... SPLINTER NE
SARÀ FELICE.

UNA SIRENA DELLA PD-
LIZIA RISONA NON
LONTANO E SI AVVICINA
VELOCEMENTE. QUAN-
DO ARRIVANO TROVE-
RANNO SOLO I
RESTI DELLA GANG
DEI PURPLE DRAGONS.



TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES (Peter Laird & Kevin Eastman, 1984) — Parodija kot edina resničnost, v kateri superherojem kot takim lahko še vedno verjamemo.

najbolj črno-beli, najbolj sterilni in najbolj brezspolni: npr **Superman**, **Captain Marvel**, **Captain America**, **Fantastic Four**, **Wonderwoman** in **Spiderman**, če naštejemo samo nekatere od najbolj »večnih«; to je povsej verjetnosti posledica dejstva, da se tako kot Disneyeve antropomorfne kreature niso nikoli znašli pod udarom cenzure — njihova enoplastnost, neelastičnost je bila pač tako dolgotrajna, da se z njimi niso hoteli ubadati niti dušebrižniki, kar seveda pove vse o njihovi sociološki katatoniji. Problem nasilja v superherojskem stripu je sprožila šele pojava **Conana** in pozneje **Punisherja** — bržčas zato, ker sta oba, podobno kot »novi« **Batman**, človeška lika, ki se ne skrivata za simbolično masko. V brutalna angela maščevanja, ki se v prvi vrsti znašata ravno nad družbenim redom, ju spremeni prav okolje, ki v sebi skriva tisto latentno, abstraktno zlo — pa naj bo to kruti pred-civilizacijski svet ali pa vele mestna urbana džungla. **Conan** in **Punisher** sta tako produkta okolja, ki ne podpirata ustaljenega reda, temveč s svojo neopredeljenostjo za dobro ali zlo posredno odpirata nezaželeno vprašanja. Ostali mutantski »*freak show*« pozitivnih superherojev jih ne, ker je njihova opredelitev jasna — ščitijo zakon, kar pomeni, da je družbeno-moralna situacija, ki jo definirajo njegovi členi in sistem sam, več kot ugodna. V nasprotnem primeru je kot superheroji, jasno, ne bi podpirali.

S svojo nespremenljivostjo, moralno neoporečnostjo in odsotnostjo dvoma pri vsaki svoji odločitvi in akciji so določeni maskirani liki hočeš nočeš vzbujali tudi sum seksualno frustriranih osebnosti, ki nosijo masko zato, ker je njihova intima družbeno nesprejemljiva. Obsesivna borba proti zlu kot nečemu ekscesnemu glede na moralne norme lahko služi tako le kot konstantno zatiranje lastne »grešnosti«, občutka krivde, ki izvira iz njihove drugačne spolne usmeritve. In če pogledamo, kako vestno in inkvizicijsko Comics Code of America izganja iz superherojskih stripov kakršnokoli spolno obarvanost, bo ta insinuacija samo še pridobila na teži.

Konkretno: v primeru **Wonderwoman** dajo slutiti njen latentni sadomazohizem tesno oprijeto triko v nacionalnih barvah, škornji z visoko peto ter bič in ostala orodja, s katerimi nadvlada pretežno moške nasprotnike; **Batman** in **Robin** (nastal leto po **Batmanu** kot »*Boy Wonder*«, nadomestek za **Batmanovo** izgubljeno družino; avtor je isti) sta bila tudi »*off duty*« nerazdružljiva — živela sta v dvorcu proč od pogleda javnosti, kar je dalo misliti na njuno homoseksualno razmerje in na **Batmanova** pedofilska nagnjenja; **Superman** se je vedno tudi kot »*alter ego*« Clark Kent bolešno bal žensk — edina, ki mu je bila fizično enaka in ki je od začetka poznala njegovo skrivnost, je bila **Supergirl** (*Otto Binder & Mort Weisinger*, 1959 — nastala s sloganom: »*At last... by popular demand! Superman presents Supergirl to the world!*«), ki pa je bila z njim v sorodstvu; superheroji so se kot enaki med enakimi združevali v razne **Justice**

League of America (katerih glavni štab je bil v zemeljski atmosferi, torej spet izven »vidnega polja«), kar je vzbujalo podobnost s kakšno ekstremno swinger-sko grupo, ki se sestaja ob vikendih in si izmenjuje partnerje, etc. Bolj kot so avtorji hoteli potlačiti človeškost in normalnost superherojev, bolj je prihajala v ospredje njihova deformiranost kot razlog za skrivanje identitete, kar je skozi freudovski pristop evociralo raznorazne seksualne frustracije in komplekse ter tako opravičevalo masko.

Žanru superherojskega stripa, ki se je z vsakim novim karakterjem bolj spreminjal v anahronistično travestijo, so zabili prve žeblje v krsto *Frank Miller*, vodilni ameriški avtor »novega« stripa, z albumom **Return of the Dark Knight** (1988), ki **Batmana** predstavi kot psihično neuravnovešenega, petdesetletnega vigilanta, ujetnika lastne slave in preteklosti, **Supermana** pa kot ultimativno orožje Pentagona, režimskega plačanca in podaljšek »reaganomike«, in še dve leti prej *Alan Moore & Dave Gibbons* v legendarnem stripu **Watchmen**, ki je javnosti razkril tisto, kar smo vsi vedeli, da superheroj skriva pod svojo masko — frustracije, čustveno nestabilnost, impotenco in bolešno slo po moči ter dejstvo, da superheroji v resnici niso nikoli obstajali: izmislili so si jih ljudje, ki so si nadeli njihove maske in vzeli nemočen zakon v svoje roke, kar jih je transformiralo v nevarne psihotike; »superheroji« so se preko bralca prvič vprašali: *quis custodiet ipsos custodes*; kdo potemtakem nadzira tiste, ki nadzirajo? Še posebej če so ti superheroji, ti »nadzorniki«, **Watchmen**, politični ekstremisti, zaznamovani s strahom in kompleksi pred spolnostjo, nevrotične, psihično labilne osebnosti (do česar jih je pripeljala njihova identifikacija s fiktivnim likom, ki ga je predstavljala njihova preobleka), prevzetni in nekateri od njih odkriti nacionalsocialisti — kot je v svojem skritem dnevniku zapisal eden iz te skupine vigilantov, **Night Owl**; ostali z zakonom nezadovoljni meščani iz te groteskne grupe, ki je funkcionirala, dokler so bili mladi, so bili še **Comedian**, **Rorschach**, **Dr. Manhattan**, **Hooded Justice**, **Silk Spectre**, **Mothman**, **Dollar Bill** in **Captain Metropolis**. Za vsakim imenom se je skrivalo tisto, kar je posameznik hotel doseči ali uveljaviti s pozicije moči, neizživet strah ali pa preprosto obsesija s tistim imaginarnim, ki ga je evociralo določeno ime.

»Klasični« superheroji so postali to takrat, ko so, ponavadi zaradi posledic nesreče, izgubili nekaj človeškega, kar jih je že samo po sebi spremenilo v »izobčence« družbe, ki jih ksenofobično okolje zavrača zato, ker so fizično drugačni — toda igra usode jim podari nadnaravne moči kot nekakšen znak božanske pravičnosti, ki preseže posameznikovo stigmatiziranost in mu omogoči nešteto dobrih dejanj, skozi katera se bodo »normalni« ljudje zamislili nad svojo pokvarjenostjo in majhnostjo. **Watchmen** na poti do superherojskega statusa, ki se tekom samega fiziološkega razvoja spremeni v svoje groteskno



SUPERMANOVA (Jerry Siegel & Joe Shuster, 1938) smrt (18. 11. 1992) ali somrak super-
herojev.

nasprotje, niso žrtvovali ničesar človeškega; ostali so ljudje, ki so dobili neko imaginarno moč, »božanskost«, za katero so stale institucije in tako načrtno pumpale njihov pohlepni ego, da bi ga lahko potem s pridom eksploatirale. **Watchmen** se (psihično in idejno) sesujejo ravno zato, ker so mislili, da so dobili vse, brez da bi morali karkoli žrtvovati — v resnici pa je bilo ravno obratno: žrtvovali so vse, brez da bi karkoli dobili. Ostali so brez realnosti, v kateri bi njihova moč imela svoj smisel in učinek, zato so si morali ustvariti svojo. Toda v tej realnosti razen njih ni bilo nikogar več, ki bi jo lahko prepoznal kot tako.

Natanko takšna je tudi pot pozabe in demistifikacije, po kateri so se vsi ostali stripovski superheroji podali resnici naproti... Največji in najboljši so podlegli pezi lastnih superlativov (**Superman**), ostali so preživeli in se skozi spoznanje nehote preobrazili v antiheroje (**Batman**), ali pa so ostali prepuščeni na milosti in nemilosti publiki, da jih oblikuje po svojem okusu.

Deset »klasičnih« superherojskih stripov na poti v večnost (ali pa v pozabo, kot vam je ljubše) in nekatere od najvažnejših začimb novega stripa v devetdesetih:

1. **SUPERMAN** (*Jerry Siegel & Joe Shuster, 1938*): Prišlek s planeta Krypton je nastal že leta 1933, a ga je vrsta založnikov zavrnila kot »preveč revolucionarnega«. Prišel, videl in zmagal je v prvi številki strip magazina *Action Comics*, ki je med zbiralci trenutno vreden okoli 10.000 \$ — čemur je botrovala zelo nizka naklada te revije. Simbol stripa, Amerike in pop-kulture nasploh, ki je pomagal zaveznikom zmagati v II. svetovni vojni (kot edini lik, ki je visel na omaricah marincev poleg bujnih *pin-up girls*); podlegel posledicam dvoboja z **Doomsdayem** v *Superman* št. 75, 18. 11. 1992; **Supermana** ni pokončal kryptonit, kot bi lahko sklepali, temveč čas: konstantno padanje naklade, repetitivne zgodbe, ki so poudarjale **Supermanov** altruizem in plemenitost (ki sta mu branila, da bi koreniteje posegel v zemeljsko zgodovino, njen čas in njen kaos), kar so bralci v devetdesetih prepoznali kot prvovrstni anahronizem. Odločitev o morebitnem vstajenju je preložena na leto 1994.

2. **BATMAN** (*Bob Kane & Bill Finger, 1938*): Temni princ s pravim imenom Bruce Wayne in zaščitnik Gotham Cityja, čigar obsesija z vigilantstvom je posledica umora staršev, ki ju zaradi par dolarjev in biserne ogrlice ustrelijo pred njim, še ne desetletnim dečkom. Medtem ko so drugi superheroji imeli moč, je imel **Batman** noč — in iz te simbolične »noči«, temne strani stvarnosti, izvira njegova moč: **Batman** si status superheroja pridobi skozi splet intelekta, bogastva, tehnike in strategije, torej nič »nadnaravnega«. Do leta 1988 **Batman** še zaupa zakonu, po letu 1988 postane zakon on sam. Iz **Batmanove** konstruktivne introspekcije, iz njegovega pogleda v svoje bistvo, labirint psihoz,

fobij in insinucij (ki so posledica tega, da nikoli ni vedel, kje je prava stran zakona), izvirajo nekateri največji dometi novega ameriškega stripa (npr. **Arkham Asylum**).

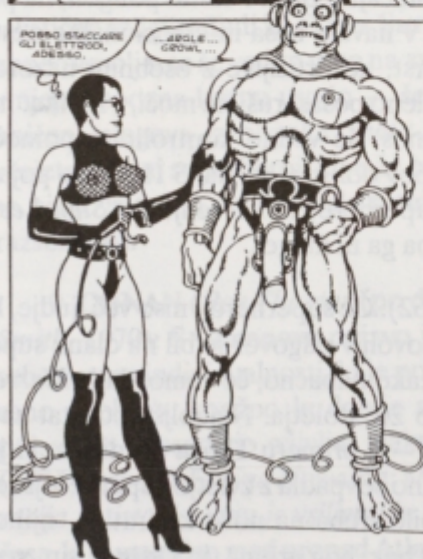
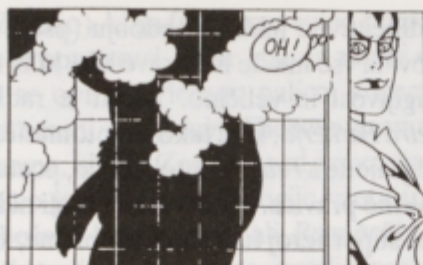
3. **CAPTAIN AMERICA** (*Joe Simon & Jack Kirby, 1941*): Za propagandne potrebe ustvarjen ameriški superheroj, oblečen v nacionalne barve, in skratka prvo konkretno, superpatriotsko utelešenje Amerike kot čuvaja svetovnega miru in demokracije. Za dodatno simboliko poskrbi še izvor junaka: mladi *Steve Rogers* bi se rad pridružil ameriški vojski, toda ta ga na podlagi njegove telesne nerazvitosti zavrne. Razočaran in kot žrtev slučaja naleti na serum ter njegovega izumitelja, profesorja iz vladinih laboratorijev, ki je za potrebe ameriške vojske delal na nekakšnem »magičnem napitku«. Preden mu uspe projekt dokončati, ga ubijejo nacisti, tisto malo seruma pa zadrži v sebi *Steve Rogers*, ki se spremeni v **Captaina Americo** — po uspeli transformaciji tako »alter ego« **Captaina Americo** ni več *Steve Rogers*, temveč ga v tej vlogi zamenjajo domoljubna čustva; **Captain America** maske ni nikoli snel... Po zmanjšanem zanimanju po koncu vojne in tekom petdesetih se leta 1964 ta superheroj priključi grupi »enakih med enakimi« z imenom **Avengers**. Da, vaše sume lahko takoj potrdimo: obstajal je tudi **Captain Britain**, toda ta se je pojavil šele leta 1976 v izvedbi *Chrisa Claremonta & Herba Trimpea* v britanski »podružnici« Marvela; sposobnosti, učinkovitost in propagandna vrednost se od ameriške različice niso kaj prida razlikovale.

4. **WONDER WOMAN** (*William Marston, Charles Moulton & Harry G. Peters, 1941*): Prepričljivo pionirko »captivating comics about fantastic females« je ustvaril *William Marston*, psiholog po poklicu in eden tistih, ki so že zelo zgodaj začeli raziskovati vzroke in posledice »women's lib« gibanja in ženske emancipacije nasploh. V **Wonder Woman** je združil Atenino modrost, Herkulovo moč, Merkurjevo bliskovitost, vse skupaj pa zapakiral v pregovorno Afroditino lepoto. Njen poglavitni namen je bil blažiti morebitne ženske frustracije (vsi njeni nasprotniki so bili brez razlike moškega spola) in hkrati zadovoljiti pogled moške publike, ki naj bi se ujel v njen »pin-up« image. Ker revolucije ni bilo, je **Wonder Woman** kmalu padla v pozabo, česar pa ne moremo trditi za njeno arhetipskost, iz katere so pognale vse bodoče heroine (**Ghita, Red Sonja, Liberty Belle** in vsi ženski ekvivalenti moških superherojev, kot npr. **Spider-Woman, She-Hulk, Supergirl, etc.**) in anti-heroine (**Vampirella, Druuna, Girl, Valentina, Commanche...**).

5. **SPIDERMAN** (*Stan Lee & Steve Ditko, 1962*): Po moških in ženskih super-ego poganjkih je bilo samo še vprašanje časa, kdaj se bodo v superheroje



WATCHMEN (Alan Moore & Dave Gibbons, 1986) — «Quis custodiet ipsos custodes?»



NECRON (Ilaria Volpe & Roberto Raviola a.k.a Magnus, 1981) — Kako smo spoznali nekrofilijo, kanibalizem in antiheroje ter se pri tem smejali.

začeli sprevračati tudi teenagerji — in odločitev je padla v obdobju (pred)vi-etnamske psihoze, ko je Amerika potrebovala vse mlade in zdrave sile, ki bi na tujih terenih dokazovali njeno nepremagljivost in veličino. Takrat je radio-aktivni pajek ugriznil mladega študenta *Petra Parkerja*, ki je tako simptomatično pridobil vse pajkove lastnosti, in te so, nadgrajene s *Petrovo* inteligenco, postale smrtonosno orožje — toda v rokah abstraktne pravice. **Spiderman** nikoli ni šel v Vietnam, ostal je doma in dokazal, da ima superheroj tudi superprobleme, kot npr. kako pred svojo ljubeznijo skriti dvojno identiteto, kako uskladiti mladost in supermoč, kako normalno odraščati etc. **Spiderman** je eden prvih superherojev, ki je bralcu vsaj nakazal, da realnost obstaja in da status superheroja ni zdravilo zanj. Med zvezde ga je še dodatno pognala risba *Johna Romite*, ki je idealno odražala teenagersko senzibilnost.

6. **HULK** (*Stan Lee & Jack Kirby*, 1962): Ker na maskiranih obrazih in telesih superherojev ni bilo videti psihičnih sprememb človeka, ki bi jih lahko povzročila »kontaminacija« s supermočjo in tako morebiti obudila stari sen o nadčloveku in »novem redu« (ki so se mu superheroji še vedno racionalno zoperstavljali in zatirali instinktivnost, kar je bilo preseženo v »antiherojski« fazi stripa osemdesetih), se je *Stan Lee* odločil kreirati bitje, ki ga tovrstna moč tudi fizično spremeni, deformira v nekaj, kar že na prvi pogled vzbuja strah in potencira nelagodnost. *Bruce Banner* je znanstvenik, ki preživi eksplozijo gama-bombe, pred katero je rešil otroka, ki je slučajno zašel v testni poligon; na prvi pogled z *Bannerjem* ni nič narobe, toda v navalu besa in emocionalne nestabilnosti, ki jo povzročijo krivice vseh vrst, nezdružljive z osebnim nazorom glavnega junaka, se *Banner* spremeni v zeleno pošast rušilne moči, v **Hulka**: maščevalno gmoto, ki pa svojo destruktivnost še vedno kontrolira s pomočjo moralnih norm znotraj ustaljenih principov dobrega in zla. S **Hulkovo** pojavo smo lahko prvič odkrito dvomili, če so superheroji sploh še ljudje. *Stan Lee* je ta dvom sicer dobro zakamufliral, skriti pa ga ni mogel.

7. **THOR** (*Stan Lee & Jack Kirby*, 1962): Če superheroji niso več ljudje, kaj potem sploh so? Najbolj preprost in zadovoljiv odgovor je bil na dlani: superheroji so bogovi. To mogoče niti ni bilo tako napačno, če vemo, da je *Marvel* s svojimi liki zavestno ustvarjal mitologijo 20. stoletja. Najboljša podstat za to nadgradnjo je bila tako mitologija sama — v primeru **Thora** nordijska, ki je s svojim naturalističnim panteizmom idealno sovpadla z zvrstjo superherojskega stripa in njegove estetike. Junakov ni bilo treba na novo kreirati — njihova imena so pobrali direktno iz originala: **Thor**, bog groma, je **Odinov** sin, večni nasprotnik in princip zla pa je njegov polbrat **Loki**, bog zla in prevare. **Thor** se sicer izmenično giblje med *Asgardom* (nordijskim Olimpom) in *Midgardom*

(Zemljo), ki ga fascinira s svojo preprostostjo in nepoznavanjem zla, ki izvira iz te preprostosti. **Thor** ima na zemlji »sleherniško« podobo šepavega zdravnika, ki se opira na leseno palico; s tremi udarci ob tla se na *Midgardu* ta palica spremeni v *Mjolnir*, **Thorovo** gromovniško kladivo, zdravnik sam pa v boga groma, ki ščiti Zemljo pred prevzetnostjo in zaničevanjem ostalih bogov. Zanimivo je, da je iz mitologije vzeta tudi usoda, ki ji niti bogovi ne bodo mogli ubežati: konec sveta ali *Ragnarök*, dan, ko bosta propadla tako *Asgard* kot *Midgard* — in to ravno zaradi zlorabe božanske moči (v marvelovskem jeziku: transfer supermoči v prid zlega). Če vas bo čudilo, kako to, da je *Asgard* prikazan kot hipertrofirani *Metropolis*, se spomnite, da ste še vedno v *Marvelovem* svetu.

8. **SILVER SURFER** (*Stan Lee & Jack Kirby*, 1966): V smiselno reševanja Zemlje pred njeno lastno primitivnostjo, pogojeno s civilizacijsko megalomanijo in vkoreninjenim zlom, je dvomil tudi ta superheroj, ki ga je v srebrno, brezspolno kreaturo, ki na surferski deski odkriva meje zemeljskih absurdov, spremenil **Galactus**, utelešenje kozmičnih razsežnosti, ki se hrani z energijo planetov, katere je zanj odkrival ravno **Silver Surfer**. Ko je naletel na naseljeno Zemljo, se je **Galactusu** uprl in mu ni dovolil, da bi uničil ta zeleni planet; **Galactus** ga je za kazen zaprl v zemeljske meje, v katerih se ta najbolj patetično obarvani superheroj skozi dobra dela v prid Zemlje nenehno sprašuje o smiselnosti svojega početja. Njegova tragičnost izvira iz vere v ljudi, ki naj bi bili po duši dobri, le zaslepljeni z učinki materialnih dobrin kot produkti post-kapitalistične religije. Tudi ko **Silver Surfer** prebije **Galactusovo** bariero in pride na konec vesolja, se še vedno vrne na avtodestruktivno, samomorilsko Zemljo, ker v njej prepozna lastno usodo — še posebej ko izve, da je tudi njegov planet uničen, njegova izvoljenka *Shala-Bal* pa že dolgo mrtva. **Silver Surfer** je verjetno edini superheroj, ki je že od samega začetka dvomil vase, zaradi česar so njegova dobra dela postala rutina, delo za tekočim trakom superherojskih razsežnosti.

9. **CONAN** (*Roy Thomas* (po delih *Roberta E. Howarda*) & *Barry Windsor Smith*, 1970): S **Conanovo** pojavo je superherojska obsesija zatiranja samega sebe, lastne individualnosti, ki je posledica žrtvovanja za splošno, nikoli definirano »dobro«, končno le dobila anahronistične odtenke. **Conan** je s svojo pojavo in telesnostjo oživiljaval maksimo svojega tragično preminulega avtorja (1936) *Roberta Erwina Howarda*: »Naravno človeško stanje je barbarstvo; civilizacija je tisto, kar mu je vsiljeno in nenaravno priučeno.« **Conan** je bojevnik iz časa, ki je vmeščen med propad Atlantide in začetek nam znane, dokumentirane zgodovine, in heroj, ki je vedno znal v prvi vrsti poskrbeti samo zase, kajti »civilizacija«, ki naj bi odsevala splošno dobro, je bila v njegovem svetu pred-



ALACK SINNER (*Carlos Sampayo & José Muñoz, 1975*) — Antiheroj, ki se v džungli velemesta proti umiranju sanj in iluzij bori z novimi sanjami in iluzijami.

stavljena vedno kot avtoriteta in oblast, ki so ju utelešali magi, pošasti in kralji — zato ne preseneča, da je bila njegov cilj vedno le individualna, s hedonizmom prežeta svoboda. Ta svojevrsten odpor do vsakršnega moralističnega balasta je povzročil, da se **Conan** nikoli ni spreminjal in da ima tudi dandanes svoj nezmanjšan krog privrženecv — kljub dejstvu, da se je ta potencirano gotski superheroj v svoji serijskosti, ki je v veliki meri zasula njegov antiherojski naboj, že precej obrabil.

10. **PUNISHER** (*Gerry Conway & Ross Andru*, 1974): Eksploatacija filmske esence antiheroizma, **Dirty Harryja**, ter hkrati v sedanost prenešeni **Conan**, nekoč prepričan zagovornik ameriške politike trde roke, bivši marinec *Frank Castle*, zdaj pa **Punisher**, kritika ter slaba vest zakona in reda, ki nista zmogla niti toliko moči, da bi poiskala in kaznovala morilce njegove družine, edine institucije, ki ga je še prepričevala, da zakon in red obstajata. Ko ni več reda, ki bi uravnaval sistemsko podano vizijo o družbi, in ko je zakon le inertna institucija, nezmožna opravičiti samo sebe, takrat nastopi **Punisher**, sodnik, porota in krvnik v eni osebi. **Punisher** tako predstavlja tisto, kar so si superheroji vedno želeli biti, a si tega nikoli niso upali priznati in spoznati. **Punisher** je bil tudi prvi, ki je znotraj lastne založniške hiše, torej *Marvela*, legendarne valilnice superherojev, le tem začel kopati grob in tako oznanil čas antiherojev — čas, v katerem bo strip realnosti bolj podoben od realnosti same. **Punisher** bi to lahko postal, toda nikoli mu ni uspelo pobegniti iz *Marvela* in njegovih stereotipov.

ANTIHEROJI ALI ČAS, KO JE STRIP REKEL: »REALNOST — TO SEM JAZ!«

Antiheroji v stripu osemdesetih in devetdesetih funkcionirajo na dva načina: najprej v prvotnem pomenu oznake, se pravi kot »negativ« tistega, kar so predstavljali klasični, enodimenzionalni protagonisti, ki so se v stripu pojavljali kot vsebina in tematika seriala, kot čista negacija in parodiranje superheroizma kot pretiranega, predimenzioniranega sredstva za masovno manipulacijo s čustvi adolescentske publike. Antiheroje je najavil že underground, socialno angažirana, vizualno agresivna in vseh junakov osvobodjena smer v stripu, ki je v šestdesetih in sedemdesetih apelirala na intelektualno orientirano strip publiko, ki v superherojih in klasičnih stripih ni našla več zadostne motivacije za poglobljeno ukvarjanje s tem medijem. Za pionirje tega trenda lahko štejemo avtorje, kot so *Gilbert Shelton* (*The Freak Brothers*, 1967), *Harvey Kurtzman* (*Little Annie Funny*, 1962, in urednik revij *New Trend*, *Two Fisted Tales* in *Frontline Combat* ter ustanovitelj legendarnega, danes že precej upehanega

magazina *Mad*, 1952), *Robert Crumb* (**Fritz the Cat**, 1968, sodelavec in idejna nadgradnja *Harveya Kurtzmana*; njegova dela se najprej pojavijo v magazinu *Help!*) in nepozabni *Richard Corben*, ki je s svojimi kratkimi, bizarnimi in grotesknimi stripi kmalu postal zaščitni znak revij, kot so *Skull*, *Fantagor*, *Death Rattle* in *Anomaly*, kjer se je podpisoval kot *Gore* — in to z namenom: njegove morbidne zgodbe, vključno z zelo domiselnimi strip-verzijami pesmi ter novel *Edgarja Allana Poeja*, so resnično predstavljale krvave bajke za odraslo publiko. Dandanes je *Corbena* bolj kot trenutna družbeno-moralna situacija obsedel biologizem, ki ga izžarevajo njegovi seriali **Den**, **Bloodstar**, **Rowlf** in **Mutant World**, ki temeljijo na *fantasy* ikonografiji ter prvinskih nagonih, ki jih bolj kot karakterni profili njihovih junakov (in predvsem junakinj) izražajo telesa in filmsko, dovršeno kadriranje risbe in spolne privlačnosti kot edine lastnosti, ki se je človek še spomni v prvinski obliki.

Druga razsežnost stripovskega antiheroja je vzpostavitev njegove glavne vloge v zgodbi, ki liku ni podrejena, temveč predstavlja prazen list, ki mu njegovo sporočilnost da ravno glavni junak — se pravi antiheroj. Z drugimi besedami, okolje, v katerega je postavljen antiheroj, lahko obstaja tudi samo zase, junakova figura nam ne zakriva vpogleda vanj, temveč ga naredi bolj razpoznavnega in bolj plastičnega — z junakom torej okolje pridobi dimenzijo stripa s to razliko, da identifikacije z junakom-antiherojem ne potencira kot izhodišče za avanturo; ravno nasprotno — antiheroj predstavlja skupek lastnosti določenega okolja, s katerim se nikoli ne bi hoteli poistovetiti, potem-takem lastnosti, ki se morajo v antiheroju utelesiti zato, da jih prepoznamo kot nekaj živega in nevarnega. Antiheroj nam v bistvu sugerira post-civilizacijski odnos z realnostjo: takrat, ko se čas izteka in ni več ne upanja ne raja, takrat, ko dan sovpadе z nočjo in se vračajo nezaželeni mrtvi, izgubljeni in pozabljeni, takrat, ko živiš v strahu pred seksom, takrat, ko razpadata nebo nad tabo in zemlja pod tabo in takrat, ko nihče več ne verjame v pekel, ker je že poln in zato viške prišlekov naseljujejo v norišnice, takrat pride trenutek, ko sploh ni več težko iti ven in nekoga ubiti — celo nasprotno, lahko je zelo zabavno, če imaš pravi razlog in izbereš pravi način...

Če so stripi s klasičnimi heroji predpostavljali, da fikcija ne obstaja (realnost je postala avantura in edini svet, ki ga lahko obvladujejo, pri tem pa še dajejo avanturi svoj smisel), in če je superherojska faza stripa zastopala načelo, da realnost ne obstaja (fikcija postane avantura in edini svet, v katerem superheroj preživi in najde svoj smisel — ter ga hkrati izgubi v istem trenutku, ko ga poskušamo projicirati v realnost), potem antiheroji utelešajo strip, ki misli, da razlika med fikcijo in realnostjo ne obstaja — in kot taki predstavljajo prehod, skozi katerega se lahko poljubno prestavimo v eno od teh paralelnih dimenzij

in obenem osebo, v kateri se ti dve dimenziji zlijeta v eno, ne da bi opazili prevlado prve nad drugo; in če že moramo, potem povejmo, da je antiherojski strip vedno realnost, s katero ga skupaj s fiktivno nadgradnjo v eno spenja ravno antiheroj; in tu tiči tudi razlog, zakaj so nekateri antiherojski stripi še vedno zaznamovani z junakom, čeprav je za podoživljanje in razumevanje stripa pomemben ravno podnaslov stripa: npr. *Arkham Asylum*, *Return of the Dark Knight*, ali pa *Death in the Family*, ne pa **Batman**, kar piše nad naslovom.

Antiheroji so poleg herojev in superherojev pokopali tudi klasične in dolgo edine prepoznavne forme stripa: časopisni, v pasicah podani »sindkalni« strip, pulp-zveščice, ki jih še vedno izdajata *Marvel* in *DC Comics*, in samostojne strip serijale, ki so se vlekli iz strip revije v strip revijo. Ostali so samo albumi — edina oblika stripa, v kateri je strip vedno hotel zaživeti, pa mu tega nikoli niso pustili. In to je tisto, o čemer smo tudi mi vedno hoteli govoriti.

Deset tistih antiherojev in njihovih realnosti, ki se jih bomo večno spominjali:

1. **DIABOLIK** (*Angela* in *Luciana Giussani & Luigi Marchesi*, 1962): Medtem ko so v šestdesetih superheroji branili svet pred zlom, še pomislili niso, da se je v Italiji iz domišljije dveh učiteljic priplazil v svet stripa **Diabolik**, genij zločina, ki je nehote postavil meje antiherojskega stripa in v sebi strnil ves bodoči italijanski strip: tistega, ki ga hitro prerastemo (*Zagor*, *Tex*, *Il Comandante Mark*), kult in klasiko (*Ranxerox*, *Corto Maltese*, *Dylan Dog*) in tistega, ki ga zaradi omenjenih dveh le težko opazimo — torej **Diabolik**, ki je fascinacija generacije, ki je danes ni več, ker je bodisi prestara bodisi premlada, da bi v tem stripu uživala (**Diabolik** izhaja že 30 let!), **Diabolik**, ki je prerasel linearni črno-beli svet, in **Diabolik**, ki je mit o večni hipokriziji ljudske morale in stranskih učinkih demokracije. **Diabolik** je **Torpedo** (*Sanchez Abuli & Jordi Bernet*, ki ga je prevzel zaradi moralističnih zadržkov od *Alexa Totha*, 1981) dvajset let pred svojim časom, ki nas opozarja, da svoje mladosti ne pozabljamo mi, temveč jo pozabljata sistem in država — in zato se dandanes ob **Diaboliku** sprašujejo samo še to, kako zleze v kostum, če ni nikjer zadrge.

2. **ALACK SINNER** (*Carlos Sampayo & Jose Muñoz*, 1975): **Alack Sinner** je bil sprva policaj, zdaj je privatni detektiv, torej realistični (anti)heroj za realistične čase: popotnik skozi lasten svet, ki ga spletajo solidarnost, prijateljstvo, predsodki, razizem in ogorčenje nad resničnostjo samo. **Alack Sinner** za razrvanim obrazom skriva mešanico ras in značajev, saj so njegove poteze kolaž severnoameriških Indijancev, južnoameriških emigrantov in stereotipnega arijskega hladnega obličja; obraz, ki odraža prostor in čas, ki ga zaznamujeta; obraz, ki nam šepeta, da je meso šibko. **Alack Sinner** se največ zadržuje

v *Joejevem baru* (**Joe's Bar**, naslov drugega seriala — tokrat brez osrednjega lika — ki sta ga argentinska emigranta ustvarila pod vtisom Severne Amerike), kjer odkriva skrivnosti moških in žensk vseh ras, verstev in spolnih nagnjenj, spoznava zakone ulice, korupcije in potlačenih strasti ter se skozi pijačo, cigarete, seks, jok in smeh proti umiranju iluzij in sanj bori z novimi iluzijami in sanjami; prav tako kot vsak od nas... grešnikov, »sinnerjev«.

3. **NECRON** (*Ilaria Volpe & Roberto Raviola-Magnus*, 1981): Vrhunska parodija z nasmehom Frankensteinove pošasti ali kako narediti ključno fantazmo o živih mrtvecih do konca prepoznavno in se ob tem smejeti: ona je *Frieda Boher*, biologinja, ki se odlikuje po nadnaravni inteligenci, nečloveški krutosti in nezadržnem spolnem nagonu — vzbujajo pa jo na žalost samo trupla, le s temi lahko doživi vrhunec naslade. Rešitev: velik hladilnik, en kos trupla od tam, eden od tu, igla in sukanec... in on je **Necron**, frankensteinovski stvor, dober po duši in vedno na razpolago gospodarici ter njenim nekrofilskim izpadom. In ker nihče ni popoln, tudi **Necron** ni: ne samo da je živ in mrtev hkrati — tudi kanibalizmu se ne more upreti... **Necron** je test najbolj brutalne in zabavne vrste hkrati, na katerem padejo tudi tisti, ki mislijo, da so brez predsodkov; berejo ga pa samo tisti, ki vedo, da se sol življenja skriva ravno v tistem, kar je večini nedostopno, nedostojno ali pa nerazumljivo.

4. **ELEKTRA** (*Frank Miller*, 1981): **Elektra Natchios**, hči grškega diplomata, se prvič pojavi v svetu stripa v 168. številki seriala **Daredevil**, enega tistih superherojev, ki ga je *Miller* s svojo izvedbo in filmskim pristopom do ustvarjanja dinamičnega stripa dvignil visoko nad povprečje. Po smrti njenega očeta **Elektro** ugrabijo ninje in iz nje skozi grozljivi dril naredijo cno najpopolnejših živih orožij, kar jih je kdajkoli zaživel na straneh tega medija, žensko kot simbol destrukcije in osebnost, ki ponazarja vso tragiko superherojstva, ujeto v svet izpranih možganov in hladnokrvnih morilskih spretnosti, iz katerega ni poti nazaj. Tisto, kar so ninje začele, sta nadaljevala *Frank Miller* kot scenarist in *Bill Sienkiewicz* z izjemno, nekonvencionalno grafično podobo, ki sta **Elektro** oživel v samostojnem serialu leta 1986, po njeni smrti v nanizanki **Daredevil**. Serial je s svojo politično angažiranostjo in podrobnim orisom hermetičnega sveta ženske, ki živi le zato, da ubija, šokiral tako založnike in bralce. Podoba sedanjosti, ki jo sestavljajo seks, droge, politične spletki in nenehna želja po moči in uničevanju, je v albumu **Elektra Assassin** postala splet norosti in bolečine, s katerima je prežet svet osamljene superheroine, borilnega stroja, čigar *death wish* obsesija je tako močna, da ne preneha niti po smrti. **Elektra** je stranski produkt ameriškega sna, ki ga je zob časa razgrizel na bogastvo, dolgčas in letargijo, torej to, kar povzroča, da se v zavesti tistih, ki ga še vedno sanjajo,



V FOR VENDETTA (Alan Moore & Alan Lloyd, 1988) — Resnica o totalitarizmu, kaos in holokavstu s strani, ki je do zdaj še niste poznali; za nameček pa še britanski fašizem in zakon kot sadomazohistična institucija.

rojevajo patološke želje po nadvladi. In ravno zato, ker je **Elektra** razčlovečeni simbol kolektivne želje po samouničenju, ne more nikoli umreti; in ravno zato se slepi advokat **Matt Murdock**, nekoč **Daredevil**, v *Millerjevem* stripu **Elektra Lives Again!** (1990) pa s pomirili načeta groteskna podoba superheroja, ki nima v post-kapitalističnem svetu več kaj reševati in braniti, zaljubi vanjo; ker je slep, **Elektre** kot ženske ne more zaznati, lahko pa zazna njeno suvereno destruktivnost, premoč nad šibkim svetom in človeštvom, ki je nikoli nista načeli patetika in vera v zakon in poštenost institucij. *Miller* je z **Elektro** dokazal, da je dozdajšnja, linearna atmosfera v stripu zadrževala ta medij v preteklosti in hkrati uspešno odganjala nove bralce, da bi se posvetili takemu stripu. Z **Elektro** so tako bralci kot sam strip doživeli nov izziv.

5. **V FOR VENDETTA** (*Alan Moore & Alan Lloyd*, 1982): »*Dober večer, London. Ura je devet in to je Glas usode, ki oddaja na srednjih valovih, na kanalih 275 in 285.*« Piše se leto 1997 in na angleškem prestolu sedi šestnajstletna kraljica Zara, tisto, kar je ostalo od nekdanje Velike Britanije, pa razžirata fašistična diktatura in politični totalitarizem, ki poskušata vzpostaviti red po nuklearnem holokavstu, ki je sledil vojni med Ameriko in Rusijo. Vojna je razdejala dobesedno cel planet: Afrika ne obstaja več, Evropa je poplavljena. Angleški otok je zaradi svoje izolacije ostal cel — toda le fizično: totalitarna oblast getoizira vse obarvane in homoseksualce, vse drugače misleče pa v koncentracijskih taboriščih uporablja kot poskusne zajce. V gledališču senc, neke v črevesju londonske podzemne železnice, prebiva skrivnostna figura, ki v nočnih pohodih rešuje žrtve fašistoidnih milic in poskuša prebuditi trop prestrašenih ovc, v kar se je zaradi pomanjkanja, neinformiranosti in diktature spremenilo prebivalstvo. Popolnost maščevanja skrivnostnega odrešenika, ki se podpisuje z **V**, rimsko številko celice, v kateri so z njim eksperimentirali, je v tem, da ne napada predstavnikov oblasti, njihovih teles, česar se najbolj bojijo, temveč napada njihov sistem sam in poskuša zrušiti njihovo ideologijo: »*Kakovost dela pada,*« pravi **V**, »*toda za to ne gre kriviti vodstva, ker je slabo, z eno besedo nezmožno. Vedno je nek norec, ali pa prevarant, sprejemal katastrofalne odločitve — res je, toda kdo ga je izvolil? Vi, ki ste mu dovolili odločati v vašem imenu! Enkrat se lahko zmotite, toda ponavljati ene in iste napake skozi stoletja, to se mi zdi že malce perverzno. Vi ste to dovolili, vi morate preprečiti!*«

V For Vendetta je v integralni, barvni verziji izšel leta 1988, torej leto pred holokavstom, ki se zgodi v stripu; in **V** množicam tudi razjasni, zakaj je do holokavsta moralo priti: »*To, kar se dogaja, je kaos. Anarhija je želja po življenju brez voditeljev, brez gospodarjev; anarhija ima dva vidika: destruktivnega in konstruktivnega — ko nam vse uničijo in ostanejo samo še ruševine, takrat, ko nobeno orožje nima več veljave, takrat se začne ustvarjanje novega, boljšega*

sveta.« Če ste mislili, da so bili Robin Hood, Nietzsche, Huxley, Orwell, Hitler in Bradbury vedno pred ali pa za časom, potem **V For Vendetta** pomeni, da se vam vsi naštetih zgodijo naenkrat, na istem mestu ter v istem, pravem času.

6. BELL'S THEOREM (*Mathias Schultheiss*, 1988): November je mesec, za katerega bi lahko rekli, da s svojo podobo odseva posledice divjega razmaha civilizacije in ujetost posameznika v džunglo velemesta, ki je tako kot betonska džungla sama podrejen nekim neusmiljenim eksistencialnim zakonitostim, ki se jih ne da predrugačiti ali se jim izogniti. Velemesto, njegovo drobovje, sivina in večna jesen se včasih zlijejo v nedeljivo celoto, ki ima tudi v stripu svojega poeta — to je *Mathias Schultheiss*, Nemec, ki je ušel stripovsko blede domovini in se povzpel daleč nad povprečje evropskega stripa in postal ena njegovih kulturnih figur. Hkrati je tudi eden redkih Nemcev, ki mu je to uspelo, in eden še bolj redkih Nemcev, ki se je sploh poskusil ukvarjati s stripom. Njegovi stripi so črni, pesimistični in apokaliptični, mogoče tudi zato, ker svojih privržencev v domovini nikoli ni uspel najti. Nemci imajo preveč radi superheroje, je večkrat poudaril, in zato ne dopuščajo sentimentalnosti. *Schultheissovi* junaki so zelo netipični; majhni, neznatni in nemočni v post-civilizacijskem vrtincu 20. stoletja, labilne osebnosti, ki se nagonsko oklepajo svojega prav. In eden takih je kaznenec *Shalby*, protagonist trilogije **Bell's Theorem**, slehernik, ki pobegne pred nevarnim eksperimentom o vzdržljivosti telesa. Mogoče pa eksperimentu le ni uspel popolnoma ubežati: takoj ko se znajde na prostosti, ga nedefinirana obsesija žene, da bi izvedel, kaj je izza zidu, ki ga ustvarja naša percepcija, želi poiskati skupne točke med nami kot posamezniki in vesoljem, v katerem smo vsi del vsega — tudi v najbolj oddaljenih galaksijah, ki jim včasih rečemo tudi paralelni svetovi ali pa virtualna realnost. In skozi to iskanje se *Shalby* poskuša približati bogu — seveda pod pogojem, da se resnica še vedno imenuje bog.

Skelet in oblika stripa **Bell's Theorem** izhajata iz misli **Garyja Zukava**, ki jo najdemo v njegovi knjigi *Dancing Wu Li Masters* in ki je zapisana kot uvod v tretji, ključni del s podnaslovom *Contact*:

»Reality is what we accept as true.

What we accept as true is what we believe.

What we believe is based on our perceptions.

What we perceive depends on what we seek.

What we seek depends on what we think.

What we think depends on what we perceive.

What we perceive determines what we believe.

What we believe determines what we hold to be true.

What we hold to be true is our reality.«



FAUST (David Quinn & Tim Vigil, 1989) — Prihod psiho-heroja in eksplozija čustev ter prvinskih nagonov.



VIOLENT CASES (Neil Gaiman & Dave McKean, 1988) - Strip, ki zna biti večji celo od vaše mladosti.

In del naše realnosti, če ne celo njena resnica, je tudi **Bell's Theorem**.

7. **JESUITA JOE** (*Hugo Pratt*, 1988): Leta 1885 so se francosko-kanadski mestici in mešanci v krvavem uporu dvignili proti takratni North-West Mounted Police (NWMP), bolj znani kot *Rdeče suknje*, katere moto je bil *«maintiens le droit»*, ohraniti pravico — in to za vsako ceno. Svet jih je poznal po tem, da so vedno in povsod polovili vse, še tako neulovljive kriminalce ali pa tiste, ki so bili ožigosani kot kriminalci. Pri tem so uporabljali vse metode, kar je včasih bolj spominjalo na linč kot na dolgo roko pravice — toda svoj cilj so dosegli. Omenjeni upor je med francoskimi katoliškimi manjšinami v iskanju svoje izgubljene, pozabljene identitete na severozahodu Kanade povzročil veliko trenje, ki se je odražalo tudi na političnem področju. Vodjo upora francosko-kanadskih mesticev, Louisa Riela, so ujeli in javno obesili. In Louis Riel je zgodovinska podlaga, na kateri je *Hugo Pratt* izoblikoval svoj strip **Jesuita Joe**, zgodbo o slepoti pravice, ki jo uteleša mestic, ki se ne more socializirati s tujim okoljem in njegovo nadvlado — ravno tako, kot se okolje zaradi civilizacijskih predsodkov ne more sprijazniti in spoprijateljiti z njim. Poleg vsega je Joe zaznamovan še s tem, da je nezakonski sin francoskega oficirja in indijanke, staršev, ki jih nikoli ni spoznal. Ko gre na lov v severno Kanado, v zapuščeni koči najde uniformo pripadnika NWMP; takoj ko jo obleče, **Jesuita Joe** postane zakon, ki mu nihče nič ne more. Njegovo sejanje pravice od tega trenutka dalje opravičujeta samo njegova vest in bog, tisti edini pravični bog, ki ga razume vsak s svoje strani; ali kot se Joe izpove duhovniku, preden skalpira kip device Marije: *»Vedno si mi govoril, da moram trpeti, da bom našel pot v raj. Poskusil sem in ni mi uspelo. Zato sem povzročal, da so trpeli drugi. Zanima pa me, če si ti, prerok in predstavnik velikega trpljenja, trpel dovolj.«* Potem, ko z nožem pribije duhovnikovo dlan na mizo, mu pove: *»Nisem nor; le tvojim naukom hočem slediti — in ti bodi ponosen: zato, ker sem dober učenec.«*

Jesuita Joe je poosebljenje pravice, ki je spregledala skozi oči religije, simbolov in prepričanj, ki nikoli niso bili njeni. **Jesuita Joe** teh relikvij ni nikoli razumel, vedno so mu bile vsiljene — celo do te mere, da potlači lastno identiteto in jo nadomesti z uniformo NWMP, uniformo zakona, ki po njegovi sprevrženi logiki postane tudi božji zakon. In ko se na koncu srečata **Jesuita Joe** in predstavnik zakona, pripadnik NWMP, obe skrajnosti iste pravice, ugotovita, da imata prav oba in hkrati nobeden. Čeprav je bog na strani obeh enako, je na saneh samo ena puška — in zakon bo v rokah tistega, ki jo bo prvi pograbil.

Hugo Pratt, potopisec človeške zgodovine, se je tokrat podal na temno stran človeške duše; kot vedno brez patosa, z risbo, ki nadomesti besedo. Če hoče *Pratt* nekaj povedati, to vedno nariše — in bralec mora za popolno doživetje

vsakega *Prattovega* stripa prebrati tudi tisto, kar ni narisano. To pa mora, jasno, najprej najti.

8. VIOLENT CASES (*Neal Gaiman & Dave McKean*, 1988): Strip je nastal najprej kot zgodba *Neala Gaimana* za *Milford Science Fiction Writers' Workshop*. Če zgodbe ne bi dobil v roke risar *Dave McKean* in ji tako ne bi vdihnil pravilno usmerjene vizualne energije, bi verjetno končala v kakšnem zaprašenem in pozabljenem zborniku kratkih zgodb. *McKean* je v njej videl izredno priliko za razmišljujoči, neakcijski strip, nabit z likovno dinamiko in brez glavnega junaka, ki bi bil nosilec zgodbe — če pa že hočemo imeti glavnega junaka, potem je to v stripu **Violent Cases** mladost, ali bolje odraščanje, in tista točka v tem procesu, ko človek iz sveta pravljič, mitov in fantazij vstopi v svet realnosti.

Čeprav *McKeanov* stil malce spominja na *Billa Sienkiewicza*, je kljub vsemu originalen in samosvoj: *McKean* je risar, ki zna do popolnosti izkoristiti gibanje in prostor skozi razporeditev prizorov na strani ter skozi kombinacijo tehnik: njegov razpon v istem stripu seže od svinčnika, tuša in akvarela pa vse do tempere, olja in kolaža, strip pa dobi na ta način nekakšen sanjski, mistični nadih in resnično vsrka bralca v svoj svet, od prve do zadnje strani.

Violent Cases ni roman ali ep; nastal je kot kratka zgodba in avtorja sta njegovo sporočilnost znala poudariti tudi v stripu, ki obsega klasičnih, »evropskih« 48 strani, pripoveduje pa o odraščanju dečka po srečanju z osebo, ki je sprožila njegovo domišljijo: oče ga je nekoč peljal k ostarelemu zdravniku, ki dečku pove, da je svoje dni zdravil samega Ala Caponeja in mu ravnal kosti. Dečkova domišljija se od takrat dalje začne prepletati z resničnostjo, ustvari si sliko o tem, kaj je gangster, in od takrat jih potem vidi vsepovsod okoli sebe. Deček dobesedno prestopi v svet fantazije vsakič, ko mu ostareli zdravnik po kozarčku ali dveh odkriva, zakaj je pobegnil iz dobre službe Pri Alu Caponeju.

Deček tako skozi zdravnikove zgodbe najde svojo domišljijo in zrelost, zdravnik pa v dečku izgubljeno in nedolžno mladost, neomadeževano z gangsterji in zločini. Romantika in krutost se zlijeta v eno na zabavi, ko zdravnik pod vplivom alkohola podrobno opiše masaker, ki ga je Capone izvršil s kijem za baseball nad svojimi neodločnimi sodelavci, privezanimi na stol, nemočnimi in nedolžnimi (*McKean* ga zna v vsej njegovi krutosti okusno, diskretno in stilizirano prikazati). Pravljičica postane grozljivka in gangsterji niso več le mrki možje z violinskimi škatlami, ki nosijo velike klobuke in se vozijo z velikimi avtomobili. So gangsterji možje, ki na silo odpeljejo zdravnika in tako dečku vzamejo domišljijo in mu vsilijo resničnost? Kdo sploh odpelje zdravnika — domišljija ali resničnost?



ELEKTRA ASSASSIN (Frank Miller & Bill Sienkiewicz, 1986) - Ženska kot simbol destrukcije.

Neil Gaiman in Dave McKean pustita odprt, toda dovolj zgovoren konec — za vse tiste, ki ločijo domišljijo od resničnosti tako, da ju združijo, kot je to napravil deček. In **Violent Cases** je strip, ki zna biti večji celo od vaše mladosti.

9. **FAUST** (*David Quinn & Tim Vigil*, 1989): **Faust** je krvava in morbidna saga o psihopatskem heroju, ki ne loči več resničnosti od more, ki razjeda njegove možgane. *John Jaspers* je bil nekoč shizofrenik, eden od mnogih v newyorškem sanatoriju, ki so mu ljubkovalno rekli *Bates Motel*, in eden tistih, na katerih so testirali nove metode za ozdravitev te bolezni. Zdaj je *John Jaspers* izgubljen v lastni podzavesti in namesto njega se je prebudil **Faust**, ki se je v zunanji svet vrnil po svoje: po bolečino, ki so mu jo poskušali vsaditi v možgane. Ubijanje je zanj postalo užitek in vrhunec naslade, njegova surova energija pa strah tistih, ki so ga spravili v ta umetni pekel, ki ga je nato **Faust** spremenil v resničnost in ga uprizoril na ulicah New Yorka.

Faust je precej drzen strip za ameriško produkcijo, ki je še vedno pod velikim vplivom »majorsov«, kot sta *Marvel* in *DC Comics*; zato je izšel pri neodvisni založbi Northstar. Zaradi eksplisitnih, brutalnih prizorov seksa in nasilja, ki sta na trenutke združena v nedeljivo celoto, je **Faust** predstavljal tisti kamen, na katerem se je morala spotakniti ameriška cenzura. Strip je do objave leta 1989 prehodil dolgo in mučno pot, da bi potem lahko končno izšel v specializiranih trgovinah in z nalepko *adults only*. Toda zgodba o potencialni eksploziji čustev in njenih katastrofalnih posledicah je tako prevzela intelektualno publiko (za povprečnega bralca stripov je **Faust** vsebinsko, tematsko in grafično preveč grob in neposreden), da je prerasla meje kulta in s četrtem ponatisom postala svojevrstna getoizirana uspešnica.

Faust predstavlja eksplisitni primer stripovskega »splatterpunka«, smeri, ki so jo v horror-literaturi začrtali John Skipp & Craig Spector, David Schow ter Rex Miller in ki potencira prvinske nagone in hkrati razgalja nezavedno sadistično naravo človeške duše, ki teži k pogubljenju. **Faust** je metafora o svetu, v katerega upanje nima več vstopa in iz katerega bolečina noče oditi, ker ji je človeško meso preveč všeč. **Faust** je junak, ki ga obsedajo spomini — in to v takem ritmu in zaporedju, da jim lahko rečemo norost; edino orožje in zdravilo, ki ga pozna, pa je seveda nasilje in bolečina drugih; ali kot pravi njegov avtor, *David Quinn*: »Ni personifikacij dobrega in inkarnacij zla — razstavljati ta dva pola istega magnetnega polja pomeni zatiskati si oči pred stvarnostjo. Faust pozna oba obraza svojega značaja; ker je rojen z zlom v sebi, se lahko ta psiho-heroj približa nedolžnosti le skozi svojo zlobo — tako, da jo do konca izživi.«

V intervjuju za *Amazing Heroes* je *Tim Vigil*, risar **Fausta**, izjavil, da so njegov glavni vzor dela Leonarda da Vincija in Michelangela — in seveda pop-art kultura (**Faust** alias *John Jaspers* je le besedna premetanka Jasperja

Johnsa, enega največjih umetnikov pop-arta). Ostala imena iz stripovskega sveta, ki so vplivala na *Vigila*, pa najdemo v **Faustu** samem — in v kartoteki pacientov zloglasnega Bates Motela: *Frank Miller, Gil Kane, Mike Golden, Will Eisner, Frank Frazetta, Howard Chaykin, John Buscema* in *Neal Adams*.

10. **ARKHAM ASYLUM** (*Grant Morrison & Dave McKean*, 1990):

»Nočem iti med norce,« pravi Alice. »Tu se ne da pomagati,« ji odvrne Mačkon, »tu smo vsi nori. Jaz sem nor in ti si nora.« »Kako lahko rečeš, da sem nora?« ga vpraša Alice. »Zato,« ji odgovori Mačkon, »ker drugače ne bi prišla sem.«

Če je nekoč Lewis Carroll poslal Alice v čudežno deželo, potem sta v današnjih časih *Grant Morrison* in *Dave McKean* to Alice spremenila v **Batmana** in ga poslala v tisto čudežno deželo, ki se ji reče norišnica — v tem briljantnem stripu je to **Arkham Asylum**, kjer se **Batman** prvič psihično zlomi in prvič sreča s sovražnikom, ki mu ni kos — s samim sabo, ali bolje tistim, kar je *Bruca Waynea* spremenilo v **Batmana**.

Arkham Asylum je ustanovil Amadeus Arkham, potem ko je po očetovi smrti ostal v veliki hiši sam z materjo, ki se ji je zmešalo. Do mučnega konca je skrbel zanj in se prebijal skozi travme in frustracije otroštva. Nekega dne so materi iz ust prilezli ščurki in takrat je vedel, da je umrla srečna, kajti ščurek je simbol reinkarnacije in srečnejšega življenja. Matere tako ne bo več strah, da bo prišel netopir in jo odnesel v norišnico...

Ta ogromna hiša je postala ves njegov svet. Tudi potem, ko je srečal Junga, se pogovarjal z Aleisterjem Crowleyem, in tudi potem, ko se je poročil, dobil hčerko in mislil, da je zaživel normalno, kot renomiran psihiater. Takrat njegov pacient postane Mad Dog Hawkins, serijski morilec, ki svojim žrtvam zmaliči obraz in genitalije. Po šestih mesecih dela z njim Amadeusu Mad Dog zmasakrira ženo in hčer — in Amadeus ga scvre na aparatu za elektrošoke. Tistega dne se Amadeusu dokončno zmeša; tako kot njegova mati konča v sanatoriju, ki ga je sam ustanovil, in tako kot njegovo mater ga obsede strah pred netopirjem. V svoji celici z golimi rokami in z lastno krvjo vreže v beton urok proti netopirju. Kri je vidna še čez dolga leta, ko **Batman** prvič vstopi v ta zakleti grad, ki se hrani z norostjo svojih prebivalcev.

Dandanes je **Arkham Asylum** sanatorij za supernegativce, ki jih je vanj dal zapreti **Batman** — in danes oni zaprejo vanj njega. Tu sta tudi **Double Face** in **Joker**, ki pripomoreta, da se **Batman** sreča s svojo nesrečno mladostjo, s svojimi fobijami in strahom, pred katerim za masko skriva svoj obraz — in to je strah pred blaznostjo. Eden od ujetnikov mu pove: »Navidezni nered univerzuma ni nič drugega kot vzvišen red izven našega razumevanja. Zato me zanimajo otroci. Vsi so nori, toda v vsakem od njih je odrasel človek, ki se formira iz kaosa. Včasih



ARKHAM ASYLUM (Grant Morrison & Dave McKean, 1990) - Batmanov psihični zlom in norišnica kot ogledalo, v katerem so supernegativci njegova podoba.

se mi zdi, da je norišnica ena velika glava, v katero smo zaprti in ki sanja, da obstajamo — mogoče je to tvoja glava, Batman... Arkham Asylum je ogledalo in mi smo ti v njem.»

Ko se **Batmanu** uspe prebiti skozi vse kroge tega pekla, ga **Joker** spusti, uničenega in potrtega, v zunanji svet. Pospremi ga z besedami: *»Spet je prišla žalost slovesa. Toda ne moreš reči, da se nismo zabavali. Zabavaj se še naprej, tam zunaj, v norišnici... Če pa stvari postanejo preveč neznosne, ne skrbi, in ne pozabi — tu bo vedno prostor zate.«*

Arkham Asylum je svojevrstno posvetilo Lovecraftu, Poeju, Freudu in Carrollu hkrati in je podobno tako Boschevim slikam kot Cronenbergovim filmom; v njegovem objemu pa je **Batman**, zaznamovan z bolečino in krizo eksistence, postal večji kot kdajkoli, osvobojen superheroizma in povzdignjen v mučenika.

EPILOG:

Preden se razidemo, še odlomek iz stripa *Alfreda Castellija* in *Mila Manare*, **L'Abominevole Uomo delle Nevi**, ko tibetanski menih razlaga angleškemu novinarju-konvertitu, kdo so pravzaprav Jetiji, ki branijo pohlepnim in radovednim dostop do himalajskih samostanov, v katerih se skrivata resnica in spoznanje, zapisana in shranjena v Babilonski knjižnici človeškega duha: *»Moralni smo poiskati nenasilen način, da ubranimo našo samoto. Po potrebi spremenjamo naš videz, tako da oddajamo hipnotično auro, ki v radovednih sproži prvinske strahove glede na to, česa se nezaželeni najbolj boji. Tu na Himalaji nas poznajo kot Jetije, snežne ljudi, v drugih delih sveta, kjer se skrivajo naši samostani, nam dajejo drugačna imena: pošasti, gozdni ljudje, duhovi... in noben opis ne sovpadе s tistim drugod po svetu — zato, ker si svojo podzavest vsakdo razlaga tako, kot si jo sam želi...«*

Če ste v tem odlomku vsaj za trenutek prepoznali strip in njegovo poslanstvo, je prav. Če ga niste, je ravno tako prav...

Ivo Štandeker

XX. STOLETJE

Ko se je Ivo Štandeker odpravil po poti stripa in njegovega spomina, ni bilo dosti tistih, ki so si ga upali spremljati; še manj je bilo tistih, ki so vedeli, da je **XX. stoletje** čas, ki ne potrebuje besede, ki bi razlagala sliko ali pa slike, ki bi razlagala besedo; **XX. stoletje** je pač čas, ko se slika in beseda zlijeta v eno, torej v strip. In strip je tisto, kar je postalo bolj resnično od resničnosti same, tisto, kar nam je Ivo hotel dopovedati skozi zapise o **XX. stoletju**, ki jih je hranil v svojem bogatem arhivu. Košček te zbirke je izšel na straneh **MLADINE** v času od 9. 1. 1987 do 2. 2. 1990, košček, ki vam ga še enkrat v celoti predstavljamo.

Ko sem nekoč Iva vprašal, zakaj na straneh **MLADINE** ni več arhiva **XX. stoletja**, mi je odvrnil, da nima smisla razlagati, kaj so **Watchmen**, če nihče ne ve, kdo sploh so **Watchmen**.

Takrat nismo; toda zdaj vemo.

In zdaj, ko vemo, se nam **XX. stoletje** razkrije v vsej svoji lepoti; in bolj resnično kot kdajkoli.

Max Modic

Uredništvo *Problemov-Esejev* se zahvaljuje tedniku *Mladina*, ker je prijazno privolilo v ponatis tekstov Iva Štandekerja.

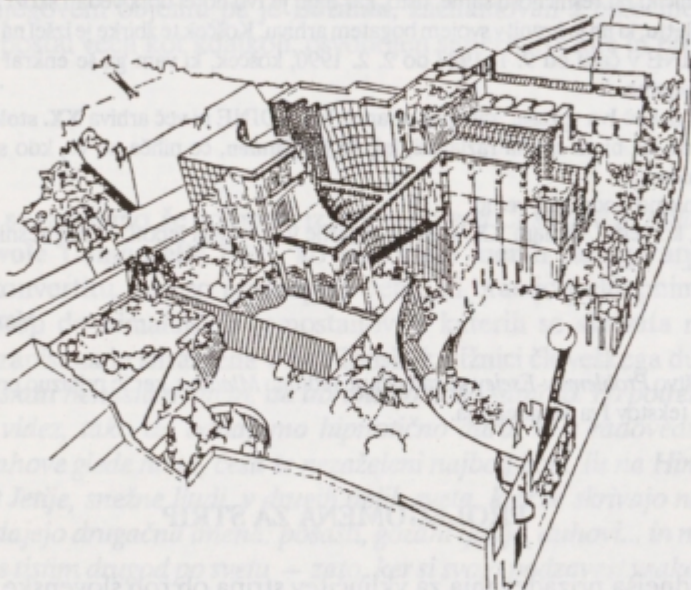
PROLEGOMENA ZA STRIP

Vsa vidnejša prizadevanja za vključitev stripa ob rob slovenske kulture so v zadnjih petnajstih letih seveda izhajala iz vrst mladinske kulture in njej zavezanih glasil in publikacij. Uspeh pa je moral izostati že zavaljo legendarne »enkratnosti« takih podvigov, saj je po naše glavna značilnost in drugačnost stripa prav v **kontinuiteti** niza sličic in niza epizod. Preostane pač brezskrbna odvisnost od srbohrvaške ponudbe, ki se navkljub zavidanja vredni tradiciji sama otepa utečenih težav.

Tako je slovenski ozkosti skoraj neopazno ušla večina raznolikosti, prevratov in dosežkov enega važnejših ter simptomatičnih načinov vizualnega užitka človeka 20. stoletja. Tukaj nočemo povzeti pridigarskih izpadov o stripu kot neki (oštevilčeni) umetnosti, s katero se privrženci kakega žanra mnogokrat zapirajo v samovsečne okvire svoje izobčenosti, niti nočemo spregledati vseh dejanskih prispevkov na tem področju. Opozoriti želimo le na povsem prak-

tično dejstvo, kako se je denimo zapravila priložnost obogatitve jezika v tistem vmesnem pasu med pogovornim in knjižnim, brez katerega je težko prevajati Chandlerja, ker pojavna oblika pogovorne slovenščine ostaja zgolj neaktivna zmes neobvladanja struktur in revnega besedišča. Ali na to, da je brez večšče zgrajenih, kakopak trivialnih stripovskih pripovedi slovenska literarna in filmska produkcija prikrajšana za tisto protiutež, ki bi ji v očeh javnosti zaslužno nadela avreolo visoke umetnosti. Strip enostavno manjka.

Centre National de la B. D. et de l'Image, Angoulême 1988



Zato bi ga bilo treba importirati. Kajti tudi popularno glasbo se je po NOB importiralo, in vsi tedanji očitki o njeni tujosti niso bili zmotni. Toda šele ta tujek je omogočil nastanek novega, pristnega izraza. Nato je moralo vseeno slediti še nekaj transplantacij, preden se je lahko neka slovenske skupina odpravila osvojiti Novo Evropo. Žal pa na 89.3 in 104.3 MHz ne moremo spremljati takih stripov neodvisnih založb, ki so neločljivo povezani s prav tam poslušano godbo. Sploh so zaenkrat za nas vsi stripi, ne glede na njihovo umeščenost znotraj zahodnega tržišča, tako rekoč alternativni. Skorajda vse novejše jugoslovansko stripovsko ustvarjanje se sicer navezuje na tuje progresivnejše ali vsaj kvalitetnejše stripe, ki tukaj praktično niso dostopni, tako da ga bralec težko pravilno dojame in ovrednoti; vendar se ne moremo izogniti osnovam, ki

vplivajo na nastanek stripov, če nočemo, da bi nadejani razvoj ubral regresivno pot. Teh osnov pa ni.

Vzpon evropskega stripa, ki je mimogrede edina medijska oblika, pri kateri so bile resnično odvržene in osupljivo daleč presežene ameriške korenine, se je začel s pametno kulturno politiko na francoskem govornem področju. Od naših resnih velemož vsekakor ne smemo pričakovati takšne bebave navezanosti na stripe, kot jo je kazal Mussolini do — takrat celo protifašistične — Miki Miške. Tudi MLADINA ne bo mogla kaj dosti spremeniti njih naravnosti. Lahko pa bo nadaljevala z zgoraj omenjeno skrbjo za neuglednejše pritikline visoke kulture, čeprav s tveganjem, da se tematizirani populizem sprevrže v ezoteričnost.

9. 1. 1987

PRETEKLOST JE PRED NAMI

Znanstvena fantastika je **out**. Zgodovina je **in**. Vsaj znotraj osnovnih žanrskih usmeritev stripa. In ta se zavoljo razmeroma **enostavnega načina produkcije** vse bolj izpostavlja pri zarisovanju svetov, ki lahko nudijo zadovoljitev našemu pogledu.



Ti svetovi pa nočejo biti več neko zavetrje na bregu pred stvarnostjo — tak glas namreč bije znanstvenofantastične in druge pustolovske stripe, ki so naselili določena preferirana obdobja in ozemlja iz človeške preteklosti. Ravno nasprotno. Novo zanimanje stripa za zgodovino si izbira manj obdelane ali sploh neznane historične splete, od zgodnjega srednjega veka do začetka druge svetovne vojne, na prizoriščih od Sibirije preko Afganistana do Dahomeja. Če

se je prej rado posegalo po raznih izmišljenih »kraljevinah v osrčju Evrope« ter podobnih neobveznih in neživljenjskih spakah po vsem globusu (da se prav razumemo: tudi preimenovanja tipa »divji Texas«, »Francija za časa Ludvika XVI.«, nemara celo »leta 1942 globoko v okupirani Jugoslaviji«, so večinoma označevala take neobvezno in neživljenjsko standardizirane spake), se zdaj denimo ponovno odkriva bogata raznolikost življenja v predvojni Evropi, ko ta še ni bila razcepljena na dva brezoblična strdka. Tako si lahko bralec končno oddahne od vsiljivega ponavljanja sleherne ncokusne banalnosti iz že nezanimive ameriške imperialistično-liberalistične zgodovine, saj ni dvoma, da nam je potek secesijske vojne z njenimi junaki vred znan neprimerno bolj kot neverjetno fascinanten svet nekdanjega osmanskega cesarstva, skozi katerega se **Corto Maltese** 1921 prebija proti Samarkandu (od Stripoteke 876 dalje).

Ob primeru Huga Pratta ni težko pokazati značilne natančnosti pri podajanju zgodovinskih okoliščin, ki oblikuje to novo opredelitev stripa, ko pa se naenkrat znajdemo v norem vrtincu turškega nacionalnega gibanja generala Mustafe Kemala, kurdskih upornikov, separatista Enver-beja, ki s turkestan-skimi nacionalisti Alim-kana napove sveto vojno zoper Sovjetsko zvezo, pri čemer pomagajo Angleži, Francozi in Američani itn. Prav s to doslednostjo pri oblikovanju zunanje podobe nam tujega sveta, za katerega pa vemo, da **je obstajal**, se doseže razburljiva napetost vanj položene zgodbe. Historizacija okvira je bila nujen korak v razvoju zahtevnejšega pustolovskega stripa, sama pustolovščina je postala premalo. In ker se prodaja le verodostojnost, Hermann za **Stolpe Bois-Mauryja** proučuje gradbeništvo in vaško življenje 11. stoletja; Cothias in Juillard za **7 življenj sokola** obujata francoski dvor pred ubojem Henrika IV. 1610; Bourgeon (ki je še mnogo bolj fanatičen) pa za **Potnike v vetru** brska po zapiskih afriškega misijonarja abbé Bulleta iz 1776 in dela modele ladij iz tega časa, s posebnimi študijami prostorov za prevoz sužnjev.

Torej lahko napeto pričakujemo nov zgodovinski pristop v stripu **1945**, ki ga je Zoran Smiljanić začel objavljati v Katedri.

16. 1. 1987

REALNOST KOT NEKONVENCIONALNO

Prejšnjič smo videli, kako skuša strip v novejšem času prebiti že dolgočasne in neprepričljive žanrovske obrazce, znotraj katerih so se bolj ali manj čistunski junaki pustolovci odpravljali reševat zahodni svet pred neizrekljivo nevarnostjo. To še ne pomeni, da so se stripi v 80. letih povsem odrekli obscenemu mani-

puliranju z »moškimi fantazijami«, vendar so z rekonstruiranjem zanemarjenih zgodovinskih prizorišč vnesli vznemirljiv tujek v zamišljene pustolovščine, kjer smo se še nedavno tega znali tako dobro orientirati, kjer smo vsakega stražarja ukanili z obveznim kamenčkom ali celo vedeli, kako v noči brez mesečine uiti španskim ladjam (trik s pozicijsko lučjo).



Iskanje novih prizorišč seveda ni nič novega, še več, prav spretno izbrano prizorišče novopečenega junaka osvobodi za pričakovane podvige, ki si jih doma ne more privoščiti. In tako se je 1929 tudi začelo v džungli (Tarzan) in vesolju (Buck Rogers), vsak nadaljnji »izgubljeni svet« pa je skrival zgolj isto staro zgodbo. Radikalni obrat novih zgodovinskih stripov, ki so zbrani predvsem okoli magazina VECU (založba Glénat, prva številka je izšla marca 1985), je v **zamejevanju** zgodbe in njenih oseb z realn(ejš)im okoljem, ki mu pri branju — gledanju velja vse večja pozornost.

Navidezna omejitev se je torej izkazala za prvi pogoj funkcioniranja pripovedi, upoštevanje zgodovinskega **zakona** je znova sprostilo žanrovske stalnice. In tudi na ravni slike se nekonvencionalno realen pristop obnese bolje od konvencionalno-obsesivne svobode risbe.

Vzemimo tokrat dva ameriška primera, saj se prav v odklonu od »fantastičnih« superherojskih pravljic, kjer je brez težav vse mogoče, zgledno potrdi prepričljivost »spon realnosti«, s katerimi je vse oteženo, zato pa gre zares. Tako so vesoljske ladje pri **Basilu Wolvertonu** prej podobne čudnim, otrplim kopalnim kadem, in njegovo delo je pred vojno naletelo na vsesplošno nerazume-

vanje. Nenavadno resničnost naposled izžarevajo tudi mišičasta gola telesa v akcijskih prizorih **Richarda Corbena**, ki pa se je 40 let pozneje že uspel prebiti do statusa kultnega zvezdnika. Sicer so njegove zgodbe kot pri Wolvertonu navdahnjene z rahlim reakcionarnim biologizmom, vendar naj nas to ne moti, saj podobne usmeritve še nikoli niso motile jugoslovanskih distributerjev stripa.

23. 1. 1987

KAKO BI SUPERMAN KONČAL VOJNO

Ko je bil mali **SUPERMAN** leta 1938 s Kriptona v raketi poslan na Zemljo (in torej iz **realnega** sveta premeščen v **izmišljenega**), je s tem storil prvo zarezo v razvoju pustolovskega stripa — rodili so se **superheroji**. Izbral si je dober čas, kajti preprosti in ranljivi kriminalci že niso bili kaj prida nasprotnik za te brezposelne fantazijske like. Junaki stripa so bili vpoklicani v svojo prvo vojno.



Če se je moral **PRINC VALIANT** še za silo bojevati s Huni, **FLASH GORDON** pa proti **Mingu(!)**, so smeli ameriški letalci in drugi avanturisti

patriotsko udrihati po švabih in rumencih. In ko se nekateri — žal — tudi po atomski bombi niso hoteli odreči svojega deleža pri izkoreninjanju komunizma, so jim na pomoč priskočili še francoski kolegi. Tako smo npr. morali spremljati MICKA TANGUYA (sprva ga je risal **Uderzo**, ki je kasneje predsedlal na svoj megahit, *Asterix*), tekste pa je prispeval vseprisotni **Charlier**), kako prodaja Izraelu letala mirage (5. epizoda), se bori proti hudobnim gverilcem, ki skušajo sabotirati francoske jedrske poskuse na otoku Mururoa (11, 12) in vedno znova vrača na prestol emirja Azrafa, saj ga njegov narod zares ljubi (13, 14, 17, 18). Ta simpatično narejeni strip pri nas še kar naprej izhaja (gl. Super št. 80 ali serijo Vitezi neba na TV Koper), tako da bi nas očitki o škodljivosti stripa s socialističnega vidika zadeli v polno, saj potrošnikom informacij nikoli ne priznavamo **distance**, temveč vedno zgolj potencialno vznemirjenost.

Le da je težko priti do pustolovščin **komunističnih** herojev, ker takih stripov enostavno ni. Celo v Italiji, kjer so stripi izrazito cenjeni, se KPI odreka temu mediju. Moskovska **Pravda** pa (v članku julija 1966) kvečjemu tarna o »zračnem gusarju« **STEVEU CANYONU**, ki ga ameriška politika uporablja za opravičevanje vojne v Vietnamu (že že, sicer pa so tudi ta strip objavljali v Stripoteki). Kaže pač, da bo treba počakati, da tudi konzervativnejši junaki zahodnega stripa dosežejo tako raven politične zrelosti, ki bo primerna za naše pionirje.

30. 1. 1987

ZUNAJ ZAKONA

René Goscinny je med prvimi doumel znamenja časa in potrebe tržišča, ko je kot glavni urednik magazina **Pilote** (1959) k sodelovanju privabil kreativne mlade risarje z novimi idejami in napravil začetni korak k »stripu za odrasle«, kakršen se je v Evropi uveljavil v zadnjih desetih letih. Klasične modele stripovskih zgodb, ki sta jih takrat zastopala belgijska magazina **Spirou** (1938) in **Tintin** (1946), je nadgradila prava eksplozija žanrovskih domislic, ki so postregle z zahtevnejšimi scenariji, tako da se je včasih več epizod povezovalo v sintetične cikle, ponekod pa so bili dodani celo tehnični in drugi opisi elementov zgodbe (letala, ladje, topografske karte, zgodovinsko ozadje, tuji izrazi ipd.), kar naj bi pričalo o zavzetosti za zrelejše bralce. Stripi niso hoteli več veljati za naivne.

Pilote je svoj uspeh sicer utemeljil z ničkolikokrat hvaljenim večslojnim humorjem karikaturalnih stripov (*funnies*) à la Lucky Luke in Asterix, vendar

ostanimo pri »pravih pustolovščinah,« kot jih je za ta magazin pisal **Chalier**. Drugače kot **Greg**, tudi hiperproduktivni tekstopisec izpred petindvajsetih let (Bernard Prince, Comanche, Bruno Brazil, Luc Orient...), je Charlier iznašel novo dinamiko pri oblikovanju junakovega značaja. Če so bili standardni junaki praviloma »good guys«, aktivni borci na strani zakona, je Charlier v **Demonu s Karibov** (risal je Hubinon) zgodbo zastavil o negativcu, krvoločnem rdečebredem gusarju, ki pa pridobi bralčeve simpatije že kar na prvih straneh prve epizode, ko posvoji malega Erika, kateremu je pri plenilskem napadu na ladjo pobil starše. Erik se po nekaj straneh razvije v prikupnega mladeniča z izraženim občutkom za dobro (plemiško poreklo!) in tako rekoč spreobrne krušnega očeta (ki domoljubno napada le še španske ali angleške ladje).

Izlet preko okvirov (pravega) zakona se Charlieru zanalašč ponesreči tudi pri vnovičnem poskusu s **Poročnikom Blueberryjem** (Giraud), za katerega zadnjih nekaj epizod zaman upamo, da je dokončno prestopil na stran Apačev. Izobčenstvo ostane zgolj poza.

Jasna ločitev med dobrim in zlom ter igrakanje s »po krivici preganjanim« sta bila dosežena šele po ameriškem »underground« stripu in italijanskih »fumetti neri« v naslednji stripovski generaciji. Pa tudi tu »replayevski« obrat ni popoln, saj so denimo v **Torpedu 1936** žrtve večinoma nizkotnejše od junaka — poklicnega morilca. Tako je dejansko **zunaj zakona**, zunaj nam razumljive norme le en sam stripovski junak. In to zato, ker prav on pooseblja zakon, ga za vsako ceno in brez demokratičnih pomislekov ali odpustkov udejanja v Mega-Cityju I — **Judge Dredd**.

(Ta revolucionarni angleški strip je bil po vsej Evropi popljuvan in je tudi pri nas v magazinu Laser samo eno leto skrbel za red v histerizirani prihodnosti. Res škoda.)

6. 2. 1987

PRIJATELJA

Standardni junaki stripov so preprosto dobri, umirjeno samozavestni, avtohtono brezmadežni, skratka, dolgočasni. Ker so si torej po značaju podobni kot jajce jajcu, je njihovo uspešno **stripovsko življenje** odvisno od simpatičnosti pridodanega spremljevalca (*side-kick*), ki mora skrbeti za humorno noto in hkrati vedno znova potrjevati superiornost **gospodarja**. To seveda ne velja za ponesrečene sparitve dveh enako dolgočasnih herojev (Blake in Mortimer, Bob Morane, Mirko in Slavko), toda v večini primerov so konstitutivni nosilci

zgodbe prav ti ne-junaki v senci: Goofy, Obelix, Pancho, Laverdure, Barney Jordan in drugi; brez njih pustolovščine ne bi stekle. In svojo funkcijo opravljajo neprimerno prikladneje od zaščite potrebnih deklet, ki se ne vzdržijo mimogrede postavljati pod vprašaj zaščitnikove moškosti.

»Kot smo že priznali, pustolovski strip rad operira z enostavnimi modeli, ki jih je treba le spretno obogatiti s kompleksnostjo prostora in časa, zasedbo vlog, zapletom in žanrovsko umestitev, tako da se pri ciljni skupini vzbudi želja po podoživljanju. Perverzno brezspolnost teh temeljnih obrazcev je po eni strani narekovala uredniška zoženost na otroške odjemalce, po drugi pa jo je določala že sama rigidnost družbenega ozračja, ki je omejevala razvoj stripa zunaj predvidenega zadovoljevanja potreb. Vendar se je v takih okvirih in boju zoper njih jezik klasičnega evropskega stripa povzpел do...« (A. Bontempi, *Con molte parole*, 1961).

S temi izhodišči se je torej bilo treba igrati in jih zložiti tako, da bi bila videti sveža. Kako se je zadeve lotil mojster **Hermann**, ko se je prvič po lastnem scenariju pritaknil nove serije? **JEREMIAH** (1978) je post-atomarni vestern (v stripu je vestern nasploh evropska zvrst), ki z uvodno stranjo — kolažem rasnih nemirov, vojn in uničene civilizacije, ki jo preraste narava — zradira vse likovne in vsebinske omejitve za nadaljnji potek zgodbe. Na začetku je Jeremiah naivno-nedolžni podeželski mladenič, ki ostane brez doma in skrbnikov, ko razbojniška tolpa požge njegovo domačo vaško utrdbo. S tem so izničene še preostale (družinske) omejitve za vstop v pustolovščino, ki jih nudi kruti svet novega barbarstva. Pitoreskni Kurdy Malloy, ki se mu Jeremiah pridruži, pa je že prekaljen v umetnosti »preživetja«, vendar se mu mladeč prikupi (saj reši Kurdyja, ko mu dva zlobneža z gorečo bakljo drezata v genitalije), tako da se z njim vred postavi po robu tej bandi, ki ji je očitno nekoč sam pripadal. Sicer pa je njegova preteklost povsem neznana — če odmislimo verižico z napisom **mother**. Opomniti je treba, da ima Kurdy v tej epizodi zadnjič (nakazani) spolni odnos in da se tu prvič zvijačno preobleče v barsko pevko! Toda ko bi lahko po zmagi oba brezskrbno zajahala proti obzorju, se Jeremiah zaobljubi, da bo svojo teto, edinega preživelega člana družine, odrešil iz krempljev Indijancev, ki v tej bližnji bodočnosti tako kot črnci predstavljajo močne omejene družbene sisteme. Ko se mu to v 4. epizodi tudi posreči, si vsi skupaj sicer uredijo dom, vendar se izredno filmsko kadrirane pustolovščine (Herman uporablja celo dvostranski prolog pred naslovom) brez težav nadaljujejo skozi različne segmente novega sveta. V 8. epizodi pa se dogodi nekaj nezaslišanega. Kurdy se ne more upreti svoji negativni naravi in dejansko ugrabi hčerko nekega naftnega barona. Jeremiah, ki kar ne more verjeti temu preobratu, se loči od njega in odslej skrbi za to dekle, Leno. V 9. epizodi (brez Kurdyja) skupaj naletita še na osirotelega dečka — nastala je nova družina. Toda le za kratek čas. V 10. epizodi spet srečata

Kurdyja, ki ga Lena seveda (že iz rivalstva) sovraži: Jeremiah se ne more odločiti med njima in **pusti** Leno oditi.

Ciklus je končan: razbojniško gnezdo Langton se je razvilo v demokratično mesto z volitvami (podobno kot v **Comanche**) in Jeremiah je skozi to »**bil-dungs**« serijo docela dozorel, odslej ob enakovrednem Kurdyju (ki se v tej zgodbi drugič preobleče v žensko). Hermann je ironično nakazal vse tabuje, ki jih mora obdržati v svoji vrhunski komercialni produkciji. Nima več kaj povedati (nekako takrat je pričel delo na **Stolpih Bois-Mauryja**) in naslednje epizode so vse slabše in eklektične (tista, sredi katere je zamrl STRIP ART, črpa denimo motive iz filma Brazil). Serija je mrtva.

13. 2. 1987

SI JIH ŽE VSE BRAL?

Sprašuje **Yves Chaland** v 17. številki magazina METAL HURLANT. Ob pogledu na te naslovnice iz klasičnega **ligne claire** obdobja evropskega stripa se nam mora zdeti nenavadno, kaj neki počnejo 1978 v takrat najbolj radikalno novem magazinu. Ko namreč tudi dozdevno odprtejši in odraslejši, v bistvu pa meščanski PILOTE ni mogel več zadovoljiti jeznih mladih mož, kot so bili **Philippe Druillet** s svojim agresivnim risanjem (Lone Sloane), **Marcel Gotlib** s kurilnim rušenjem družbenih tabujev ali **Jean Giraud**, ki ni našel odjemalcev za fantazijska dela pod psevdonimom Moebius, so kot za stavo začele poganjati majhne neodvisne založbe samih risarjev: prvemu magazinu L'ECHO DES SAVANNES (Editions du Fromage, 1973) so poleg mnogih kratkotrajnejših sledili še CIRCUS, FLUIDE GLACIAL in METAL HURLANT (Les Humanoïdes Associés, 1975). Tukaj najdemo vse, kar si balkanski bralci že dolgo (vendar zaman in zapozneno) želijo videti — kot prvo progresivno znanstveno fantastiko, ki je sedaj mimo klišejev res začela graditi nove antiutopične svetove, pa tudi artizem in mirovniško ter okoljevarstveno ideologijo, nezavrto spolnost, golo nasilje in zajedljive potegavščine na račun zahodnoevropske družbe in njenih moralnih predstav. Torej vse kaj drugega kot stare zgodbe.

Kako tedaj razumeti to Chalandovo obujanje otroških spominov na še starejše zgodbe? Ko se zavemo, da so te naslovnice preprosto **izmišljene**, da ti albumi sploh ne obstajajo, bi jih morda hoteli označiti za zasmehovanje, vendar gre za več. Chaland je tukaj stripu odprl pogled v lastno, naivno ter hkrati sugestivno preteklost, mu jo vrnil in ga šele s tem naredil za **samozavedajočega**, »odraslega«. In ko je skupaj s **Lucom Cornillonom** izdal 403. številko fiktivnega

magazina CAPTIVANT, ki sta mu pridodala letnico 1955 (izhaja ob petkih) in ga zapolnila s kratkimi zgodbami brez pravega začetka in konca (»povzetek prejšnje epizde: Marsovci so napadli Zemljo«) v večno trivialni žanrski podobi zgodnjih evropskih in ameriških stripov, je bil retrogardno zasnovan stripovski novi val. Kar se je iz tega razvilo, je bilo videti tako, kot bi sedaj ponovno začeli snemati č-b filme v stilu petdesetih let in vanje (kot Chabada Records) vnesli rahlo potujene elemente. Iz te distance se pozitivni junaki ne zdijo več tako neoporečni negativci, ne več tako nedomiseln, in zahodni svet ne več tako neuničljiv. »Hommage in reinterpretacija« (C. Gale, *Strip — zabavna periodika*).



Restavriran in moderniziran stari grafični slog je zaživel od španskih (CAIRO) do italijanskih magazinov (ORIENT EXPRESS), da o propagandnem oblikovanju sploh ne govorimo. Proslavil je nove avtorje (Serge Clerc, Daniel

Torres, Ted Benoit, Dick Briel) in odpihnil prah s starih (Edgar P. Jacobs, Maurice Tillieux, André Franquin). Sedaj se je končno lahko polno udejanila **komplementarna** vsebina tradicionalnih zgodb, klasična »ligne claire« pa se je sprevrgla v eksperimentalno upodabljanje.

V to obzorje je mogoče razvrstiti tudi mlajše domače avtorje v širokem razponu od dueta **Ano & Nep** do **Helene Klakočar**. Le da pri nas ne morejo dojeti njihove osti, saj so klasični stripi pozabljeni ali prezirljivo prezrti, velik del nove produkcije pa kaže zastarel in poleg tega neprofesionalen pristop. Navsezadnje na nočnih omaricah slovenskih izobražencev še vedno kraljujejo bukvice s **sophisticated funnies** ameriških bogatašev tipa Mort Walker, Charles Schulz ali Hart in Parker.

(Kdor je prispel do Doonesburyja, zasluži eno oceno višje, vendar temu zagotovo ni več pomoči.)

20. 2. 1987

KONTINUITETA STVARI IN STANJE

Z dvema milijonoma dolarjev dolga je METAL HURLANT prijadral v roke španske tiskarne Litho Print. Kajti konkurenca na tržišču stripa za odrasle je postala dokaj ostra in minilo je obdobje samovlade risarjev. Vsakdo si je hotel prigrabiti svoj kos pogače in tako je založba Dargaud 1982 uspela pokupiti CHARLIE, edini preostali magazin Hara-kirijevcev, pa tudi tradicionalna otroška založba Casterman si je izborila prostor za svoj odrasli magazin (A SUI-VRE).

Prvotno čudenje nad novimi prijemi razbiranja žanrskih okvirov se je umaknilo želji po novih pustolovščinah (preteklost) sredi teh razbitin. In v tem manjvrednem mediju so evropski avtorji sedaj zapolnili vse luknje, ki jih za naš okus pušča amerikanizirana filmska pustolovščina, katera ne zna več preseči možnosti posebnih učinkov. Ko se samo spomnimo nepotrebnih hard-boiled vložkov, ki jih je Arnold moral izustiti v Komandos, ali vseh ponesrečenih Carpenterjevih izpeljav, ki skazujejo sicer dobre zasnove, potem enostavno vemo, kako je neobrmenjeni **Ranxerox** tisto pravo.

Tako se je za nazaj in za naprej vzpostavil evropski strip, medij je izdelan, odrasel. Začelo se je **obdobje albumov** — stripa v integralni obliki. Ta je na prvi pogled neposredno v nasprotju z osnovno kontinuiteto **nadaljevanj**, ki se jih objavlja v magazinih, jo skuša ujeti v celoto. Sami magazini so s tem resda postale nerentabilne, vendar potrebne predstavitve novih serij, ki preskušajo odzivnost

tržišča — zgolj strip že v samem (večletnem) nastajanju vključuje potrošnika. Le-ta tukaj z branjem ne realizira le dela samega, temveč tudi njegovo nadaljevanje. In novi, albumski obliki se je prilagodil z razširitvijo zgodbe, albumi so postali zavestna poglavja daljših stripovskih romanov, tako da se je **vez** med posameznimi nadaljevanji spremenila v **vez** med posameznimi (ne-celimi) albumi. Strip je le kot kontinuiteta.

»Glavni vidik vsebinske zrelosti pa seveda ni za prehodno obdobje značilni seksualni promiskuiteti, temveč v **normalizaciji prej zatrte spolnosti**. Ko k temu prištejemo (bolj ali manj vidno) levo angažiranost, literarizacijo vsebine in po drugi strani dodelano izrabo lastnega vizualnega jezika, zavest o žanrski preteklosti in sedanjosti, dobimo podobo stripovskega medija, kot funkcionira v zahodni Evropi.« (S. Tomič, *Strip — poreklo i značaj*)

Dokaj klavrna pa je primerjava s stanjem pri nas: stripovske revije se nikakor ne znajo opredeliti glede usmeritve in vedno znova pozivajo mladotletne bralce, naj s svojimi željami določijo njihovo uredniško politiko. Tako prinašajo za vsakogar nekaj, neznosno zmešnjavo neaktualnih časopisnih in magazinskih stripov, ki nimajo drugega stičišča kot v nazivu revije zagotovljene visoke kvalitete: Strip art (+), Biser-strip, Super, Superstrip, Zlatna serija. In ker pri nas pač do nedavno ni bilo albumov, so ustrežljive revije začele objavljati praviloma zaključene epizode po 44 strani. Zdaj pa se seveda vsi podvzajajo začeti z izdajanjem albumov, kar pa z diskontinuiteto (starejših) epizod zgolj pobija osnovno živost stripa. V naši deželi pa smo še bolj dosledni in omejeni na zbirke »za otroke in mladino« ter groteskne (in za založbo pogubne) »klasike v stripu«. Vse ostaja v krogu »privržencev 9. umetnosti«, tujek v naši družbi.

27. 2. 1987

ŠTIRJE PLJUNKI

Strip naj bi živel v štirih pojavnih oblikah:

1. V **zvežčičih** (*comic books*), ki pri nas delujejo kot najeminentnejši zastopniki in posredniki nekulture, saj se iz italijanskih *fumettijev* ponatiskuje zgolj najbanalnejši šund, ki je — edinole pri nas — karseda priljubljen, medtem ko so znamenite amoralne in perverzne zgodbe za naše bralce očitno »nepriemerne«. Tembolj primerni za naše otroke naj bi bili prosocialistični **Mikijevi zabavniki**, tako rekoč edina stripovska publikacija v borni, mrtvojezični slovenščini. Upajmo, da bo I. Mrmak v smislu razvijanja celovite osebnosti ukrenil

kaj proti eni redkih stvari, ki je pri branju pod klopjo škodljivčja od samega pouka.

2. V **magazinih**, med katerimi si STRIPOTEKA nemara še najbolj prizadeva ustvarjati vtis, da dohiteva moderne trende. Vendar tudi od nje ne smemo pričakovati preveč. Ko je denimo pred kratkim po mnogih letih spet nadaljevala z objavo **Valeriana**, izvrstne ZF-serije za mlajše bralce, se je Z. Đukanović (panelolog) čutil primorane, da jo v uvodu — naši stripovski magazini se kajpak ne ustrašijo teoretske refleksije — pospremi z neopisljivimi puhlostmi. In zamolčana, skorajda zabrisana ostane najprodnnejša razvojna značilnost tega stripa, ki se v **originalu** imenuje **Valerian et Laureline**: enakopravnost obeh glavnih junakov, moškega in ženske, ter celo občasna superiornost Laureline nad Valerianom, ki bi sam še prerad pohlevno izvrševal birokratsko hinavske ukaze svojih nadrejenih. Šele **pogled ženske** v njegova (njuna) dejanja vnese zdravo mero etične presoje. Pri oblikovanju Stripoteke pa ženske žal ne sodelujejo — če odmislimo pin-up poziranje na naslovnica.

3. V **albumih** (ali knjigah), katerih je tu dokaj malo, pa še ti se mnogokrat prodajajo izključno po pošti, kar gotovo prispeva k hermetizaciji in bolester ekskluzivnosti položaja.

4. Naposled še kot **časopisni strip** (t. j. pravi *comic strip*); te se največ objavlja v samih magazinih, tako da v časopisih redko naletimo nanje. In če se DELO dolga leta po objavljanju Maurovića vsaj izogiba tega z dnevnim časopisjem tako neločljivo povezanega medija (v tedenskih izdajah se spet izgublja **kontinuiteta**, ki označuje tudi na pogled zaključene anekdote, saj te skupaj pripovedujejo daljšo zgodbo — npr. *running gag* — in so se predvsem s svojo stalnostjo priljubile ameriškim bralcem; najlepši tovrstni primer so **Peanuts** in nenehne reakcije bralcev na njih), če DELO torej zavestno ostaja pri slikanicah za otroke, pa se VEČER izpostavlja s tako zanikrnimi izdelki, da so lahko v posmeh družbeni pomembnosti tega časnika. Le berite o dogodivščinah Franje Kluzja in še vi boste postali pristaši islamskega fundamentalizma.

6. 3. 1987

COMING OUT

Ni se dalo spregledati, kako se stripovske pustolovščine **moških tovarišev** gibljejo na robu latentne homoseksualnosti. »It is like a wish-dream of two homosexuals living together,« je že Frederic Wertham neodobravajoče sodil o zgodnjih doživetjih Batmana in Robina. Werthamova knjiga **Seduction of the**

Innocent je ob izidu makartistične gonje 1954 še pravočasno poskrbela za uvedbo stroge cenzure v ameriških stripih, ki so poslej praktično smeli izhajati le še z žigom »**Approved by the Comics Code Authority**«. Ta reakcionarni obrat je ugonobil predvsem **EC-Comics** (preživel je edinole **MAD**), ki so s svojimi — danes zelo cenjenimi — grozljivkami utelešali vso negativno vsebino, ki so jo varuhi morale tako in tako videvali vsepovsod, ko pa je Wertham celo laso, orožje znane **Wonder Woman** interpretiral kot vaginalni simbol. 1966 je bil sprejet tudi **Code Moral Europress junior** in moška prijateljstva so še naprej živetarila v bolestnih samozatajitvah (od **Alix**a Belgijca Jacquesa Martina do **Boba Moranea** Williama Vancea). In tako kot je morala nacionalsocialistična oblast moških združb sama preganjati homoseksualce, ki so ji predočali lastno nepredelano, potlačeno travmo, tako so bili tudi feminilni pedri v risanih zgodbah obsojeni na klišejsko zasmehovanje in zavračanje. Homoseksualnost je še bolj kot spolnost med moškim in žensko veljala za **nečistost** kot tako.

Začetni korak k osvobajanju so prispevali »underground« stripi: prvi tak je bil **The Uncensored Adventures of Harry Chess** (1966), nato še lezbični **Come Out Comix** (1974) ali uspešna serija **Gay Comix** (Kitchen Sink Enterprises, 1980) s podnaslovom »Lesbians and Gay Men put it on Paper«, ki je poleg združevanja obeh zdaj že močnih gibanj pritegnila tudi homoseksualne avtorje. V Evropi pa so se mednarodno uveljavili imenitni hardkor zvežčiči **Kake**. Od 1967 jih riše in sedaj tudi sam izdaja Tom of Finland (gl. Viks 2), ki je nemalo vplival na izoblikovanje **usnjene scene**. Ker je razširjanje njegovih neobremenjenih zgodbic brez besedil v mnogih deželah prepovedano, je medtem distribucijo iz Danske že preselil v Los Angeles, prodaja pa je seveda še vedno omejena na homoseksualne pornošope. V Sloveniji pač lahko vsaj z zanimanjem pričakujemo risanko po njegovih motivih, ki jo obeta delavnica **Borghesie**.

Drugače je v Franciji, kjer stripi ne odraščajo skozi »podzemlje«, temveč skozi intelektualizacijo. Tako je pri Alexu Barbieru (**Le Dieu du 12**) homoseksualna spolnost ujeta v depresivna občutja stranišč in temnih, praznih prostorov, pred katerimi prežijo skrivnostni zasledovalci. Eden najvažnejših novih stripov je vsekakor **Bob Marone** (in ne Morane) trojice Yann — Conrad — Lucie. Četudi že iz imena glavnega junaka razberemo, da gre za parodijo, celoten strip daleč presega **cinično** razkrinkavanje realnega jedra klasičnega stripovskega tovarštva med moškimi, kar so recimo počeli Roger Brunel ali Lauzier-Alexis (v znameniti epizodi **Ala Cranea**). V Bobu Maroneju prva homoseksualnost obeh junakov **ni postavljena kot naravna** (kar bi mogel biti zastavek sproščenega predajanja nagonskemu ugodju v Kakeju), marveč tembolj kot **človeška** (torej izbrano in — pred sabo in drugimi — priznано obna-

šanje, ki lahko izzove zadrego ali zavračanje okolja in s tem tudi lastne dvome). Mimo tega tudi sama zgodba teče izredno učinkovito, brati se jo da kot zabaven in zahteven pustolovski strip, ki klasične elemente in citate zna sestaviti na pravi način. **Novi strip** ni blatenje zavrtosti klasičnega stripa: je njegovo **nadaljevanje**.

13. 3. 1987

PER ADULTI

Pred natanko petindvajsetimi leti sta dve učiteljici iz Milana, Angela in Luciana Guissani, ustvarili **negativnega junaka Diabolika** in s tem utemeljili zvrst stripov, ki je v Italiji še danes nepopisno popularna — **fumetti neri**. In ker je komisar Ginko vedno zamujal korak za tem nadzločincem in morilcem, so se slednjemu brž pridružili mnogi posnemovalci. Tako sta Magnus in Max Bunker predložila **Kriminal** (1964) in **Satanik** (1965), prvega ženskega protagonista. Tudi Satanik je bila kriminalistična zgodba, vendar je kmalu vključila še elemente srhljivke, ki so peljali neposredno v razne sadistične prikaze. Osamosvojene pornografske vsebine so vse ostalo dogajanje potisnile na raven zamegljivega dekorja in se s širokim izborom zvezkov, ki so nudili potešitev v najrazličnejših oblikah spolnih odklonov, maščevale za dolgoletno zatiranje nenaravno togih moralnih predstav, ki so koreninile še v fašizmu.



Navkljub posameznim vrhunskim grafičnim ali scenarističnim dosežkom (saj je denimo takrat tudi Milo Manara proizvajal tovrstne publikacije) se je samozadoljevala ob nenehnem ponavljanju klišejsko izrisanega golega spolnega akta. Da pa vse skupaj ne bi bilo preveč pusto, se je radodarno posegalo

v zakladnico človekovih perversij — ki pa jih, kot vemo, tudi ni neomejeno. Tako v črnih *fumettijih* srečujemo razne pošasti, norce ali pripadnike drugih ras, ki vseprek posiljujejo glavno junakinjo, akoprav ta ob tem nenazadnje tudi uživa. Potem sadistične izprience, večinoma naciste, ki jih podrobno spremljamo pri mučenju njihovih suženj, nemalokrat celo do smrti ženskih objektov. **Goldboy** v nekem prizoru na telo svoje skrbno zvezane ujetnice izriše šahovsko polje in nato zaigra s figurami, ki jih s konicami zatika v meso. Dejansko si je treba predočiti neizmerno krutost teh *fumettijev*, kjer po zraku frčijo deli telesa, kjer se iztika oči in trga jezike ipd. Poslej strip ne more biti več isto — ni več otroške neranljivosti in neumrljivosti.

Za moškega bralca pa so ženske junakinje seveda zanimivejše, saj v takih okvirih ne predstavljajo identifikacijskih ovir — prej narobe. In ker je osnovna postavka pornografije, da ostaja skrita ali izražena pripravljenost na razuzdanost, ženskih glavnih likov ne manjka. Kot odgovor ameriškim devicam Dale, Nardi in Diani se **Jungla**, **Lucifera**, **Jacula** in druge premetavajo v pohotnem vrvežu »hrupa, besa, krvi in nežnosti«. **Jezabel** si moške podreja že z močjo svojih mišic in si drži pravi harem. Tudi v **Zakimortu** se udejanja enakost spolov in junakinja z enako vnemo reže ženske prsi in moška spolovila.

Če pa že **cilj** (Krafft-Ebing) spolne dejavnosti ni perverzen, potem je to **predmet**: od vseskozi neproblematičnih pedofilije, nekrologije, incesta do pogostega prikazovanja živali kot partnerjev, pri čemer si je podalo ud — tako ali drugače — vse živalsko kraljestvo od volka, konja, medveda do jegulje, goske in žabe. Imperativno je pač razgibati venomer isti scenarij. Tudi žensko »homoseksualnost« se rado videva, moško pa odločno manj. Saj do konca 70-ih let sploh ni bilo dovoljeno risati nabreklega penisa, ki ga je potem po navadi zastirala roka ali slučajni predmet v prvem planu. Vse je šlo na roko voyeurističnemu bralcu, ki lahko iz nasladne distance opazuje slačenje ali masturbacijo ženske, ki misli, da je sama.

Glavno vodilo pornografije je, da gre v denar. **Elvipress**, eden največjih imperijev teh zveščičev z lepimi barvnimi naslovnici, svoje izdelke prevaja in prodaja v mnoge dežele. Kdo neki se ne bi spomnil naše osamljene **Uranele**, ki pa je resda ena najsramežljivejših naslednic Satanika. Toda, ker vsa nenavadna fascinacija črnih *fumettijev* temelji na njihovi množičnosti, en sam zvezek **nikoli ne zadovolji naše želje** in nas le prisili kupiti naslednjega itn. Iz tega pa sledi samo to, da stripovski pop-art kot iztrganost iz neke hiperprodukcije pri nas nima mesta. Že od nekdanj je slovenski ideal *začeti pri tretjem poskusu*.

BONDAGE ART

Če hitro pozabimo na Jaeckinov film, se nam **John Willie** s svojo **Sweet Gwendoline** pokaže kot tisti ilegalni prvoborec, ki mu gre največ zaslug za ustoličenje sofisticiranih S/M slikanic. Vendar so bili njegovi stripi, ki jih je izdajal v samozaložbi in pošiljal zvestim naročnikom po pošti (BIZARRE, 1946-56), še dokaj nedolžni. Naivna Gwendoline, prijateljska agentka U-89, mračni Sir d'Arcy in skrivnostna grofica se gibljejo v fetišističnem sanjskem svetu **dominacije**, kjer še ne prevladujeta golota in kri, temveč korzeti in podvezice. Willie se je povsem spozabil šele v znameniti epizodi **The Missing Princess**, sicer pa se je uspel izvzeti kar v dejanskem življenju, saj je vse prizore prej izvedel s svojimi modeli in tako risal po fotografijah.

Z nizanjem eksotičnih podob neudobno ukleščenih ženskih teles so nadaljevali še drugi ameriški avtorji, ki so se predstavljali s psevdonimi kot **Eneg**, **Ruiz** ali **Stanton** (za slednjo krinko cele skupine risarjev tiči tudi Steve Ditko, ki drugače riše Spidermana.)

Obliko legitimne artističnosti pa so flagelantski **bondage** stripi dobili v Evropi — seveda v estetiziranih prikaznih **Guida Crepaxa**. V vsebinsko zahtevnih zgodbah o **Valentini** (1968), katere zunanost je posneta po Louise Brooks, ki je 1929 žela uspehe kot fatalna Lulu v Pabstovem filmu, si je Crepax izgradil lasten pomemben stripovski jezik. Njegovi verižno uokvirjeni izrezi delčkov telesa, predvsem pa **split-panels**, s katerimi isti prizor razbija na časovna sosledja, proizvedejo psihično in erotično napetost, ki stripovsko učinkovito podlaga in povezuje zaporedje dogajanja (tako pri grafično dodelani **Lanterni Magici**, 1978, kjer odsotnost teksta še bolj poudarja perfekcijo **montaže**). Z izdelano tehniko se je Crepax lotil tudi prenosa literarnih predlog tega žanra v sebi lastno stripovsko podobo in je z uspehom **Zgodbe o O** ali **Justine** postal kultni avtor.

Čeprav je treba pripomniti, da zadnje čase peša: 2. del stripa o **O** je strm padec v nedomiselno posnemanje samega sebe.

Skrajnost in s tem konec pa S/M strip doseže pri **Georgesu Pichardu**. Znan postane s precej svobodno adaptacijo Homerjevega **Odiseja**, ki poleg skrbnega dekorja že izpričuje njegovo komaj skrito nagnjenje do risanja predimenzioniranih oblin in fetišističnih **gadgetov**. Tudi v naslednjih stripih (**Blanche Epiphanie** z Lobom, **Paulette** z Wolinskim ali **Tovarna**) je nosilni element zgodb časovno pogojena družbena kritika in ironija, čeprav ne manjka pikantnih prizorov. Zato 1977 luksuzna izdaja **Marie-Gabrielle de Saint-Eutrope** vsem

zapre sapo. V nunskem samostanu se kaznuje telo pregrešnih žensk, da bi se odrešila njihova duša. S to pretvezo Pichard svoje bosonoge ujetnice nasladno-estetsko prepušča najokrutnejšim KZ-torturam, jih žigosa, nabada na kol, jim z železnim obročem zapira vagine, sploh z njimi dela vse. Junakinja pa je kot pri de Sadu neuničljiva in 1982 se njena muka spet nadaljuje v orientu (spet primerno prizorišče). Tako se konča pot, ki jo je John Willie samozatajevalno pričel s fotografsko verističnostjo preizkušenege, v nemogočem, v prikazu **želje same**.

27. 3. 1987

DONALD GO HOME

»Osvojiti je bilo treba zavest množic«, je dejal general Pinochet po uspešnem puču 11. septembra 1973. In res, za Unidad Popular (1970-1973) je bilo enostavneje poddržaviti industrijo bakra, kot pa množične medije osvoboditi vpliva iz ZDA. Najbolj razširjen program čilenske televizije je od tam uvažal približno polovico svojih oddaj in osemdeset odstotkov kinematografskih filmov je bilo ameriških (domače filmske industrije skorajda ni bilo). Glavna časopisna veriga, vključno z El Mercuriom, ki ga je izdatno financirala CIA, je bila v lasti Augustina Edwardsa, podpredsednika Pepsi Cole, ki je imel pod kontrolo tudi mnoge največjih industrijskih koncernov, medtem ko je sam bival v Miamiu. In Jaka Racman si je decembra 1971 v zvežčiču Disneylandia — sočasno s prvim pohodom domačih fašistov, tako imenovanim »maršem praznih loncev in ponev« — prizadeval »kralja spet spraviti na prestol«.

Narod pa ni želel ponovnega ustoličenja kralja niti poslovnežev. Iz takratnih okoliščin je nastala knjiga Para Leer al Pato Donald Ariela Dorfmana in Armanda Mattalarta (Valparaíso 1971; How to Read Donald Duck, New York 1975), ki jo bo MLADINA predstavila z nekaterimi zanimivejšimi odlomki. Nič čudnega ni, da so jo po buržoaznem prevratu sežgali, skupaj s stotinami drugih knjig. Saj so krvavo vojno stanje, ki ga je hunta uvedla s pomočjo ZDA, brž odobraval tudi v novejših izdajah Disneyevih stripov, kjer nasilno preženejo Allendejevo vlado, ki jo predstavljata morilska jastreba Marx in Hegel (morda je mišljen Engels): »Ha! Orožje je edino, česar se ti ušivi ptiči boje.«

Napačno bi bilo na Walta Disneya gledati zgolj kot na poslovneža. Saj že vsi vemo, kako velikopotezno se njegove figure prodaja v filmih, na urah, dežnikih, ploščah, milu, gugalnikih, kravatah, svetilkah itn. Disneyevi stripi živijo v pet tisoč časopisih v več kot tridesetih jezikih v preko sto državah. Po

reklamnih parolah sodeč Disney samo v Čilu vsak teden dosega in razveseljuje več kot milijon bralcev. Nekdanja Zig-Zag Company, sedaj Pinsel Publishing Enterprise, z njimi oskrbuje večji del Latinske Amerike. In ta konzorcij finančnikov in prijateljev nekdanjega režima (1964-1970) si je dovolil celo to razkošje, da pri več svojih magazinih preide iz štirinajstdnevnega na tedensko izdajanje.

Četudi pustimo finančni uspeh ob strani, je Disney povzdignjen v nedotakljivo, občekulturno dediščino današnjega človeka. Njegove figure so vkorakale v vsako družino, visijo na vsaki steni in se smehljajo z vseh mogočih predmetov; vsakdo je pozvan, ne glede na meje in ideologije, preko nacionalnih in individualnih različnosti, preko običajev in dialektov, da pristopi k veliki vsesvetovni Disneyevi družini.

V Srednji Ameriki je AID (US-Agency for International Development) financirala filme o kontroli rojstev z Disneyevimi figurami. Ko je bilo julija čilensko mesto San Antonio razdejano od potresa, so prebivalci prejeli od otrok San Bernarda zveščice z Miki Miško in sladkarije. Leto dni prej pa je neki čilenski časopis za ženske predlagal Walta Disneya za Nobelovo nagrado za mir.

Torej ne smemo biti presenečeni, če se vsakršen dvom o Disneyu vzame kot napad na moralo in civilizacijo nasploh. Komaj je Quimantu, založba čilenske Unidad Popular, izdala prvi otroški magazin, že je Waltu Disneyu priskočilo na pomoč reakcionarno časopisje:

»... je radijski poročevalec v začudenje poslušalcev napovedal, da bodo v Čilu prepovedali Walt Disneya. Vladni strokovnjaki za propagando so prišli do zaključka, da naj otroci ne mislijo, čutijo, ljubijo ali trpijo skozi živali.«

»Torej se bodo otroci in odrasli morali navaditi tega, da nič več ne bomo o stricu Skopušniku, Jaki in njegovih nečakah, nič več o Mikiju in Pepetu, temveč le še o naši lastni družbi, ki je — če sodimo po podobi naših današnjih piscev in slikarjev — surova, grenka, okrutna in polna sovraštva. Disneyeva čarobna moč nam je samo omogočala, da razširimo srečno stran življenja... Le kako lahko trdijo, da se otroci ne uče od živali? Ali ne opažamo vedno znova, kako imajo nežne dialoge s svojimi psi in mačkami, kako te živali pripoznajo svoje gospodarje, s predenjem ali striženjem ušes pokažejo, da razumejo njihove ukaze? Ali niso tudi živalske basni polne dragocenih naukov...« (*La Segunda*, Santiago, 20. julij 1971.)

3. 4. 1987

DONALD GO HOME (drugič)

Politika nima kaj iskati v območju čistega razvedrila, še posebej ne, če je namenjena majhnim otrokom. Otroške igre imajo lastna pravila in zakone,

domnevno se gibljejo — kot družina Racmanov — v iztaknjenem zunajdružbenem prostoru, s psihologijo, ki je lastna samo bitjem njihove »priviligirane« starosti. Otrok je priden, nežen in prost vseh sovražnih občutkov. Vsak poskus politizacije tega posvečenega prostora je tako tembolj razumljen kot poskus vnašanja perversnosti tja, kjer zdaj še vladajo sreča, nedolžnost in domišljija. Ker tudi živali niso podrejene zgodovinskim in političnim dogodkom, postanejo zadovoljni simboli sveta zunaj socialno-ekonomskih realnosti. Živalska figura predstavlja normalnega človeka, ki je skupen vsem razredom, državam in dobam. Disney s tem ustvarja moralno ozadje, ki otroka prisili na predvideno estetsko, etično pot.

Odrasli torej proizvaja stripe, otrok pa jih konzumira. Otrok kot navidezni glavni junak, kot kralj nekega čistega sveta, se nenadoma znajde v drugi vlogi; hkrati je gledalec in marioneta ventrilokvističnega očeta. Oče svojim potomcem odvzame moč govora in se kot v vsaki avtoritarni družbi postavi za edinega govorca in tolmača drugega. Otroku ostane samo eno: da se pusti zastopati od očeta.

Jakica: » Če me danes popoldne naučiš kotalkanja, ti bom dala nekaj, kar si že vedno želel...«

Jaka: »Misliš na...«

Jakica: »Da...moj kovanec iz leta 1872.«

Nečaki: »Joooj, stric Jaka! Tà bi izpopolnil našo zbirko kovancev!«

V Disneyevi veleblagovnici manjka zelo važno blago: starši. Vidimo cel univerzum starih stricev, nečakov in bratrancev; odnos moški-ženska je pravzaprav razmerje večnih zaročencev. Bogati Skopušnik je Jakin stric, babica Katica je njegova teta, Jaka sam pa je stric Maka, Paka in Žaka. Nadalje je neposredni sorodnik še njegov bratranec Lepi Šime, ki pa nikakor ni Skopušnikov ali babičin sin. Izhajamo lahko torej iz podmene, da katerikoli naslednji družinski član v krvnem sorodstvu avtomatsko priznava sekundarni veji. Znotraj tega rodovniškega debela je moška linija vsekakor v ospredju. Gospe so samske: babica, krava Belka, čarovnica Maga ter Mini in Jakica, ki ju kot prijateljici najvažnejših moških likov seveda spremljajo lastne nečakinje.

Ker je tem ženskam kaj malo mar za moške in za zakonske dolžnosti, so predstavniki moške linije prav tako po sili in za vekomaj samski. Zato pa še zdaleč niso osamljeni: spremljajo jih nečaki, ki se pojavljajo in spet izginjajo. Manj pomembni liki nimajo mladih spremljevalcev, ki bi jim stali ob strani; toda zagotovo lahko trdimo, da bo do vsakega bodočega razmnoževanja prišlo le v takih zunajspolnih okoliščinah.

Še pomembnejše je podvojevanje in potrojevanje v otroškem oddelku. V tem svetu kar štirikrat naletimo na trojčke: Jakine nečake in Buldoga, Jakičine nečakinje in neizogibne tri prašičke.

V tej puščobi brezspolnega druženja, ki je zavezano arhaični prepovedi poroke znotraj lastnega plemena, kjer ima vsakdo hišo polno hipotek, nihče pa doma, je izbrisan sleherni spomin na moško ali žensko starševstvo. Disneyevi branilci te značilnosti s hitro racionalizacijo interpretirajo kot simbole nedolžnosti, neomadeževanosti in npravnosti. Vendar so te »prisilne moralne predstave 19. stoletja« vse prej kot slučajne. Da bi se pred otroci skrilo normalno življenje, se mora skonstruirati bolesten svet, ki se — kot bomo še videli — nehotе kar cedi od zatajevanj in spolnih igrackanj.

Disney je v svojem prehvaljenem in vabečem fantazijskem svetu sistematsko prerezal vse zemeljske korenine svojih likov. Njihov čar delno leži v njihovi vsakdanjosti, le-ta je dosežena ravno s potlačitvijo bistvenih, realnih dejavnikov. Ker niso bili spočeti z biološkim aktom, jih čaka nesmrtnost: ne glede na to, koliko trpijo v poteku svojih pustolovščin, so osvobojeni prekletstva svojega telesa.

10. 4. 1987

METAŽIVALI

Perfekcionizem disneyjevsko sproduciranega **živalskega** sveta ima to dobro stran: vsi posnemovalski poskusi ustvarjanja kakšnega novega »otroško naivnega« univerzuma živali so morali zaradi neprimerno slabše kvalitete klavrno propasti. Zavedajoč se Disneyeve vseprisotnosti in večne konkurence so si posnemovalci prizadevali vzbuditi zanimanje z drugimi, vse bolj eksotičnimi živalskimi vrstami. Vendar se tudi genialna nadarjenost zagrebških bratov Neugebauer v svoji gastarbajterski vnemi pri nemškem založniku Kauki (FIX UND FOXI) ni mogla dlje kot dobrih 15 let kosati s priljubljenostjo edinega Stvarnika, ki zahteva izključno pravico do štiriprstnosti (torej do nenaravnosti). In Stvarnik izjemno premišljeno deli svoje sladkorčke (draga filmska licenca denimo traja le dve leti). Saj smo tudi videli, kako tenkočutno svoje izdelke prilagaja zaželeni mentaliteti ciljnih narodov. Obeti za boljšo prihodnost se tako skupaj s težiščem produkcije selijo v evropske disneyevske studije (npr. Nizozemski Oberon), ki naj bi njegove stripe prežemali s celinskim kulturnim izročilom. Disneyeva podoba Zahodne Evrope je pač neločljivo povezana z zgodovinskimi citati in relikti, ki v primerjavi s klasičnim račjigrajskim svetom 40-ih in 50-ih let

delujejo prav smešno. Navzlic temu pa si nekateri evropski poustvarjalci trudijo doseči Barksovo linijo življenjskosti in vsakdanje blaznosti, kar jih naredi za edino berljivo in gledano stripovsko produkcijo iz Stvarnikovega čudežnega sveta. (Toda pozor: našemu tržišču je seveda kot ostalemu nerazvitemu svetu namenjena tista **tretja** zvrst disneyevskih izdelkov, ki zanika vsako zgodovinskost.)

Skratka, uveljavili so se lahko zlasti zahtevnejši živalski stripi, ki so kontaminirali to skrivenčeno, navidezno brezspolno in nepolitično **fantazmo**. Odtod uspeh kulturnega stripa ameriških intelektualcev, Herrimanove **KRAZY KAT** in pozneje **POGA** Walta Kellyja, ki v pisani živalski družbi močvirja Okefenoke uprizori izvrstno jedko satiro na takratne ZDA (tu se lahko mimogrede posmehujemo trditvi Mikija Mustra, češ da mu je **POGO** bil vzor, saj je Mustrova edina variacija Disneya v omenjeni izbiri drugačnih živalskih likov.)

Evropski živalski stripi pa so sploh ostali pri ustaljenih racah in glodalcih, da bi tako še bolj izpostavili razdiralnost svojega pristopa. Po začetkih s Valvojem ali Macherotom (**CHLOROPHYLLE** oz. Kreko je sicer še poljska **miš**, **podgana** Antracit pa glavni nasprotnik) je treba spomniti predvsem na nore ovce pri F'Murru, na raznovrstne podgane od trendovske **KEBRE** do sijajnega Deličevega **SMOGI BOJA** in na Sokalovega melanholičnega racmana, detektiva **CANARDA**, da bi videli, za kaj gre. Gre namreč v prvi vrsti za premik po diedetski osi, ki izmišljeni svet mislečih in govorečih živali **približa človeštvu**. V vsej jasnosti to pokaže Marvelov (prvotni in avtorskih pravic oropani tvorec je bil Steve Gerber) **HOWARD THE DUCK**, ki je po kozmičnem naključju iz Duckworlda premeščen na našo Zemljo (»... a world he never made«). In »on«, Stvarnik, je hitro poskrbel, da so pri Marvelu Howardu oblekli hlače.

8. 5. 1987

ČLOVEŠKOST IN ČLOVEČNOST

Četudi se zdi zveza »živalski stripi za odrasle« kar smešna in nasprotujoča, tej novejši zvrsti ne moremo oporekati žive prisotnosti na straneh evropskih stripovskih magazinov. Kajti, medtem ko je prvi korak k odraščanju stripa (podtalnega v ZDA, ali intelektualnega v Evropi) vodil preko spolnosti, nasilja in politizacije, se drugi s cinično kretnjo vrača k samim žanrskim izhodiščem. In v luči tega razvoja moramo zagledati subverzivnost sedanjih metaživali v primerjavi z nekdanjimi.

Disneyevske metaživali niso bile nič drugega kot ljudje v takšni neobvezujoči, zatorej nedolžni, zatorej zabavni podobi: poleg njih namreč nastopajo še prave živali-živali, tako da nas ne sme presenetiti Donaldova kanibalska sla po puranjem mesu: tudi med navidez enakim obstaja v takem svetovnem nazoru pač temeljna razlika. Skrajni domet te veje živalskega stripa ostaja tako v radikalnem vnašanju realne, nelepe človeškosti, kot jo vidimo pri MAČKONU FRITZU (ki ga je Crumb, potem ko je videl risanko Ralpa Bakshija, pustil nastopiti le še enkrat — kot že malce debelušnega filmskega zvezdnika, ki ga neka ženska na koncu zabode; to seveda ni preveč motilo filmskih producentov, ki so kmalu spet odprli blagajne z »The Nine Lives of Fritz the Cat«) ali pri LES CLOSH (Dodo in Ben Radis pri sedaj že docela dolgoveznem Metalu Hurlantu dovolj lahkotno referirata seveda na ustrezno novejšo subkulturo).



Tisto resnično, strukturno drugačnost najdemo šele v takih vrstah metaživalskih univerzumov, ki so, kot že rečeno, zblížane s človeškim vesoljem. Metaživali so tukaj le živali-živali, ki živijo kot ljudje. Ni nižjih bitij, ki bi dopuščala umestitev junakov na simbolno višjo raven diadne hierarhije. Ko CANARDO beži pred tragično zlim mačkom Rasputinom, mora s pištolo prisiliti konja, da ga ta ponese še po koncu delovnega časa. Njegov svet ne pozna privilegiranih preužitkarjev bralčevega sočutja, vsa bitja se zavedajo svojega trpljenja.

Tu so z zaničevalno odločnostjo zavržene tako imenovane človeške vrednote, ki se s svojim nezgrehljivim zahodnim pečatom ponujajo na straneh sredinske stripovske produkcije. Naj bo prikazano okolje tovrstnih izdelkov takšno ali drugačno, kaj hitro se spozna, da je naš junak pravi človek-človek z ortodoksno etično držo 20. stoletja. Še najbolj hvaležno prizorišče takega samopovečevanja je »razčlovečeni« svet prihodnosti. Kar pogledjmo v naključno izbran novejši strip GOSPODARJI TIŠINE (Rotundo in Ferrandino, 1. epizoda 1985), katerega tmurno antiutopijo naseljujejo slabokrvni »regeneriranci«, ki so že pred retortnim rojstvom določeni za svojo družbeno funkcijo (ta vizija komunizma zveni že kar domače). Seveda je jasno, da je glavni junak, najeti morilec Federacije okcidentalnih industrij, eden redkih ljudi tipa delta 6, torej relik, iz materinega telesa rojeni pravi človek s pravo krvjo. Tako si ne moremo kaj, da ne bi še enkrat občudovalno omenili osvežilnega RANXE-ROXA (Liberatore in žal preminuli Tamburini), ki s svojim močnim mehanskim telesom in rahlo subjektivnim elektronskim vezjem v kaotično degenerirani človeški družbi leta 1988 ostaja neomajano zvest svojemu dekletu Lubni. Pri njem ni lažnega propagandnega moraliziranja in vzgojnega sprenevedanja. Pri njem, robotu, tako kot pri metaživalih-živalih najdemo tisto človeškost, ki jo pogrešamo pri človeškosti reprezentativnih junakov zahodnjaškega sveta.

In kam je izginil njegov dejanski protipol človek? Zanimivo je videti, s kako skrivnostnimi namigi se odlaša z razkritjem celotnega okvira teh novih metaživalskih svetov. SMOGI BOJ se dogaja leta 2084 in tako lahko sklepamo, da so države podgan in mačk morebiti nastale v postatomarnih ruševinah človeške civilizacije. Občutljivi PRASEC EDMOND (Rochette in Veyron) zbeži v Afriko, da bi se rešil pred zakolom, ki mu zaradi nerazpoloženosti do ploditve preti v svetu hipertrofirane živalske farme. Še najbolj neposredno se o človeku govori spet v CANARDU, kjer so usode metaživali skozi pet epizod nerazloženo določene preko človeškega sveta in njegove zgodovine. Enkrat samkrat se človek tudi vplete v dogajanje. Star znanstvenik dela poskuse na psih in se v ta namen poveže z lokalno volčjo tolpo. V nepozabnem končnem obračunu ga

ustreli pes, ki med njegovimi žrtvami išče ljubico svoje mladosti. Nič več slepomišljenja.

15. 5. 1987

REFERENČNI OKVIR

Rojstvo evropskega stripa je zaznamovano z izvirnim grehom reakcionarnega šovinizma. Ta neprijetna zapuščina je zapisana že v prvo pustolovščino klasičnega junaka belgijske **ligne claire**: 1929 se Tintin kot novinar časopisa »XX stoletje« odpravi v deželo Sovjetov. In raj proletarcev se seveda razkrije kot zločinsko gnezdo fanatičnih bombašev in surovih GPU-jevcev. Kadeči se tovarniški dimniki, ki jih boljševiki razkazujejo angleškim komunistom, so le kulise, za katerimi delavci kurijo seno in tolčejo po valoviti pločevini (Komentar Tintinovega psa: »To je gotovo kaka ruska jazz skupina.«) Pri volitvah komisariji s pištolami ustrahujejo ubogo ljudstvo, medtem ko »Lenin, Trocki in Stalin« v Sibiriji skrivajo naropano bogastvo ipd. Vse Tintinovo pohajkovanje po Rusiji je skratka antipropaganda s tako nizkimi udarci, kot jih dandanes vidimo kvečjemu še v ameriških filmih (gl. Needhamov »Megaforce«), ki pa so se tako ali tako preusmerili v klestenje djihada.

Še Hergé sam je uvidel, da tako ne gre, in se odrekel tega dela. Zato ga je tudi preskočil, ko je prerinjal zgodnje epizode, da bi prejšnjo manj dodelano risbo poenotil z izoblikovano podobo zrelejših let. Ta metoda aktualizacije je pri stripu dokaj pogosta in potrebna, saj serije nastajajo tudi po več kot deset let, časovni okvir stripovske zgodbe pa je, že zaradi običajne nespremenljivosti junaka in kompromitiranosti dogajanja, krajši. Pri nastajanju stripa torej nika-kor ne smemo prezreti tega momenta: *smisel niza se določa za nazaj*. Nikjer drugje ta avtorski poseg ni tako izrazito vpisan v samo strukturo, ker je ravno pri stripu posamezna epizoda že na sebi necela.

Vendar se ni dalo izbrisati storjenega ali izmakniti se zahtevanim normam. Notorični Uderzo je temu prvemu Tintinu pred nedavnim podelil celo neokusno priznanje, konservativni podton pa se je vztrajno držal mladini namenjenih pustolovskih stripov od vojne do konca šestdesetih let. Temeljni vzorec zanj je podal avtor, ki ga kot Hergéjevega sodelavca štejejo med začetnike *čiste črte* — E.P. Jacobs. Tudi on je svoja dva junaka, Blakea in Mortimerja 1946 v 120 strani dolgi prvi zgodbi *Le secret de l'Espadon* poslal v pravični boj zoper drugače misleče. Tokrat je rumena nevarnost tista, ki preplavi svet, uniči zahodne prestolnice in zaslužnji človeštvo. Po dolgem, detajlno opisanem gverilskem boju

— ki ga vodijo Angleži iz tajne baze pod Hormuško ožino — si podjarmljeni narodi spet pridobijo svobodo, kajpak s pomočjo letala, ki ga izumi Mortimer. Vsa stvar je za tisti čas narisana in pripovedovana nenavadno fascinantno in je kot taka za kolektivno zgodovino evropskega stripa proizvedla množico arhetipskih likov in zapletov. Značilno je, da je najbolj plastično orisan prav negativen Olrik, ki je tudi v naslednjih zgodbah tragično obsojen na večni neuspeh. Dobro mora zmagati.

Kljub temu je treba priznati, da se brezno zla ni nikoli več tako globoko razprlo kot v tej globalni katastrofi prve Jacobsove zgodbe. Vsi poznejši suspenzi so bralcu puščali gotovost, da se bo nedvomno vse končalo **brez posledic**. Tako Erik kot Red Dust bosta naposled rehabilitirana, mračne tajne organizacije pa bodo brez izjeme poražene. Ko se iz nerešljive zagate izmaže celo Blueberry, je očitno, na čigavi strani je bog.

22. 5. 1987

IN NJEGOVO PREDRUGAČENJE

Imamo torej dvoje: nostalgичno in predvsem skoptofilsko uživanje ob klasičnih junakih belgijskega stripa — Tintinov album je objekt, s katerim se lahko res vidiš videnega, čemur bo Z. Janjetov gotovo pritrdil — in dejstvo, da je to uživanje zaprečeno z neznosnim mankom v objektu — tu se ideološkemu vidiku, ki smo ga prejšnjič nakazali, pridružijo še neštevilni znani očitki. In ker je zanikanje bojda brezpredmetno, se nova generacija skoptofilov ne mudi več z zapolnjevanjem lukenj. Še globlje jih dolbe.

Njihov prvi korak naprej je korak nazaj. Tako bi zaman skušali naštetati vse navzkrižne stripovske citate, ki jih v svojem svetu stilizirane ikonografije petdesetih let izrisuje *Yves Chaland*. Pomembno pa je to, da ti citati niso več zgolj ironično distanciranje, kot so bili pri kakem Gotlibu, Alexisu ali Soléju — ti vsekakor pronicljivi in angažirani humoristi tako ali tako niso kazali nobene afinitete do zgodb v albumski dolžini, ki pa so strip par excellence. In za revitalizacijo stripa kot takega gre. Za to, da se mu vrne zgodovino. Zaradi tega je tudi nujno, da je bodočnost v Chalandovih stripih naša sedanjost, ko bi si jo lahko utopično zamislili le pred tremi desetletji. Ko se ADOLPHUSU CLAA-RU dva delovna robota (z diodami namesto glav) pritožujeta, češ da ju generator ne oskrbuje s potrebnimi 220 V, je temu prizoru kajpada dodan okvirček s pojasnilom: volt — enota za merjenje električne napetosti.

Drugo: Chalandovi retrojunaki so slabi ljudje. Če so antijunaki glavne osebe z drobnimi slabostmi, negativni junaki pa zrcalne podobe junakov, ki so se zapisale zlu, so oboji še vedno na nek način popolni. Medtem ko se z retrojunaki stripovskega novega vala ne da več enostavno identificirati. Le če je nasprotje v enem, je pravo nasprotje. Ko detektiv BOB FISH razkrinka bogataša, ki je kriv za ugrabitev in umor svojega sina, se pusti najprej podkupiti, nato pa ga zaradi varnosti ubije; policija vse naprta nedolžnemu potepuhu. V zadevo je vpleten tudi mali AL MEMORY, ki neizmerno občuduje tega vojnega heroja (spomnimo se Hammettovega razmerja do Continental Op-a), ko pa se tudi sam igra detektiva, pošlje dva naivnejša prijatelja v smrt in sam pobegne. V drugi zgodbi se mali Al vmeša v nek umor in s svojim pričanjem, gnan od pretirane domišljije, razbremeni storilca, izkoriščevalskega založnika, ki je ustrelil upornega pisca. Vendar je Albert razočaran, ker naslednji dan ne prebere svojega imena v časopisu. Nič nenevadnega: vmes so namreč Kitajci napadli zahodni svet.

Tako šele na koncu zgodbe vzremo tretji element te rekapitulacije klasičnega stripa. Medtem ko Jacobs simbolno opravi z neimenovano potencialno rumeno nevarnostjo, obvisi Chalandov in torej naš svet v realni negotovosti. Yves Chaland je z inteligentnim pretiravanjem klišejev (ki je najbolj očitno pri grotesknem upodabljanju oseb druge rase) postal imeniten potujevalec. Ko svojo tonirano črno-belo tehniko opremi še z lažno zavzetimi avktorialnimi tekstovnimi posegi, dobijo navidez preproste zgodbe te »nouvelle ligne claire« tisto razsežnost, ki so jo njegovi vzorniki nekaj bili prisiljeni zamolčati.

Toda ko je Chaland dobil priložnost, da poskusno nariše epizodo enega originalnih junakov stripovske mitologije, ki jo tako akribično reinterpreterira, SPIROUJA (ki je po Franquinovem in Marsupilamijevem odhodu dolga leta čakal na ustrezno zasedbo), je zgodbo prekinil na polovici. Takšna je pač narava objekta želje in Chaland se je vrnil k svojemu najuspelejšemu retrojunaku, FREDDYJU LOMBARDU. In vsaj pri slednjem vidimo, da če je filmsko vračanje v preteklost tako ali drugače farsično — ne pozabimo, da sta medija enako stara — potem iz Chalandovih stripov, kjer so liki razpeti med sebičnostjo, neprizadetostjo ob trpljenju drugih in stremljenjem po aktivnosti, ki nikamor ne vodi, diha globoka tragičnost.

29. 5. 1987

RETROJUNAKI

V zbirki Atomium 58, kjer je izšla tudi prva epizoda Chalandovega LOMBARDA, so po vrsti predstavljeni skoraj vsi mladi avtorji, ki so se opredelili za svojstven remake ligne claire. **Serge Clerc** jo po svoji seriji o rocku znan že iz MH. Njegov PHIL PERFECT pa je značilen za občutje izpraznjenih retro-pustolovščin. V neki epizodi od pijanosti večno omotični Phil Perfect blodi skozi mondeno obmorsko mesto in v vse monotone dogodke projicira najbolj neverjetne zaplete, v nemo zdolgočasnih dopustnikih videva prekanjene vohune tujih sil, usodne ljubezenske strasti ipd. Zgodi se ne nič. V drugi zgodbi, kjer se edinkrat res nekaj dogodi — dva tajna agenta državnokulturnega ministrstva namreč na silo odpeljeta prenapetega slikarja — pa ob klicih na pomoč iz zgornjega stanovanja samo odmahne z roko, misleč da gre spet za ustvarjalne izpade ekscentričnega umetnika. In si melanholično naliže še en scotch.

Kar s svojo nedorečenostjo vzbuja pozornost, je spet realnozgodovinski okvir teh zgodb, ko ne vemo prav, ali se nahajamo v (paralelni) sedanosti ali v bližnji prihodnosti z arhaičnim nadihom petdesetih let. Najizrazitejše v te namene uporabljano sredstvo je spletnje zahodne potrošniške družbe z neko stalinističnim državnim aparatom. Če temu dodamo še fanatične tajne verske sekte, smo že pri **Tedu Benoitu** in njegovem svetu, polnem sprva nedoumljivih skrivnosti, ki jim je leta 1992 v najboljši tradiciji črnih kriminalk zoperstavljen RAY BANANA.

Potem sta tu **Floc'h** in **Rivière** s svojim kultnim albumom BLITZ, katerega komorno vohunsko dogajanje je umeščeno v medvojni London. Konča se, kot je treba, s presenečenjem. Pripomnimo le, da se Floc'h kot tudi Benoit v grafičnem pogledu odmikata od novovalovske stilizacije Chalanda in Clerca v smeri absolutne vernosti ligne claire. Če bi vsebina ne pričala drugače, bi lahko mislili, da imamo v rokah album izpred davnih let.

Ko že ne počnemo drugega od naštevanja, nikakor ne moremo mimo Španca **Daniela Toressa**, ki je bolj neposredno akcijski od svojih stilskih kolegov, vendar nič manj premišljeno ne gradi nekdanj naivnih zgodb v žanrske mojstrovine. Najsi bo to televizijski napovedovalec Ruben Plata v boju z genialnim rumenokožcem hiper zličincem OPIUMOM ali uspešni pisec znanstvene fantastike Armando Mistral, umirjeni lastnik bara »Mongo«, ki pa je nekoč kot legendarni ROCCO VARGAS letel k zvezdam in ga preteklost vedno znova dohiteva: strip je zopet mlad.

ZA POZNAVALCE

Superheroji so **special effects** ameriškega stripa. Bonitzerjeva filmska opazovanja namreč natanko opisujejo tista zgolj **imaginarna** dograjevanja zunanjega videza in zmožnosti teh neutemeljenih pravičnikov. In ves razvoj **comic books** zadnjih 50 (DC) oz. 25 (Marvel) let se odvija v tem ozkem prostoru shizoidne **repetitivnosti**. Vanj so **per negationem** ujeti celo poskusi razbijanja te zaprtosti v dva **megakorporacijska univerzuma**: Eisnerjev pomembni plansko in zgodbeno eksperimentalni **Spirit** povojnih let ali razni podtalni **comix** od Sheltonovega **Wonder Wart Hoga** do **Trashmana** Spaina Rodrigueza. Toliko bolj pa se mu seveda ne morejo izmakniti vsa **inovativna prestopanja**, drobni oblikovalski posegi, ki so tudi v naših stripovskih publikacijah deležni himničnega klečeplazenja pred kulturo, ki je lahko kvečjemu predmet pop-artističnih prisvojitvev ali **znakovnih** razlag. Znotraj tega **redundantno** prenapolnjenega **mitomanskega** sveta **antično-krščanskih** nadljudi (navadnim smrtnikom je vseskozi odmerjena postranska vloga; niso gospodarji lastne usode in **Silver Surfer** se upre Očetu, da bi jih **odrešil**) se bralci počutijo enostavno **varne**: opremljeni z uradnimi priročniki tipa **who is who** si nabirajo točke v uradnih kvizih in postajajo **poznavalci**. Kristalizira se užitek, ki je prisoten tudi v **fantasy** romanih in računalniških igricah — **zemljevid neznanega**.

Marvel je bil večjidel bolj **trendovsko** sofisticiran, njegov znameniti **human touch** je, denimo, Stanu Leeju leta 1971 prinesel sloves človeka, ki je porazil **Comic Code**, ko je bilo v neki zgodbi o **Spider-Manu** govora o narkomanih. **Industrija dekadence** pa se je pravočasno odzvala tudi na — neuspehi — čezocenski prodor evropskega stripa z založbo **Albin Michel** ter **Heavy Metalom**. Vendar **Epic** in **graphic novels** (kot **Void Indigo**) niso bili deležni prevelikega uspeha. Jim Starlin se je sicer uveljavil s svojo **no-stilizacijo** mimike, toda vsa odraslost vsebine se ustavi že daleč pred **spermo**. Nadaljnja pridobitev osemdesetih let je bila prepuščanje **avtorskih pravic** tvorcem likov, kar je zaustavilo dolgoletno izkoriščanje **nameščenecv** v korist komercialnosti **logo-tipa**. K temu je prispevalo tudi nastajanje **comic shops**, ki niso več vračali **remitende** in tako omogočili naglo vznikanje manjših založnikov (npr. **First, Eclipse**), vendar se ti niso dolgo obdržali. Bralci si pač želijo **urejen univerzum**. In prav **fan-writers** so začeli urejevati zmedo protislovij, ki se je v desetletjih nakopičila na tem brezspolnem bojišču **dobrega in zla** (prim. navezovanje na **originalni Ragnarök** pri **Thoru** ali novo **Batmanovo** zasnovo Neala Adamsa). **Back to the Basics** je vodilo, s katerim je **John Byrne** k stari slavi obudil že

X-Men in **Hulka**, zdaj pa tudi **Supermana**, ki mu je odvzel **nezanimivo vse-mogočnost** in ga tako pustil zopet samo skakati namesto leteti. Sploh se zdi, da je pri tej najnovejši **reorganizaciji strategije** iniciativo prevzel DC. Kajti Marvelova pompozno napovedna čistka je klavrno zatajila: **Secret Wars I, II** in **New Universe** razen množice **cross-overjev** niso prinesli tako rekoč **nobene spremembe**. Medtem pa je DC-jeva 12-delna serija **Crisis of Infinite Earths** dodobra razčistila vso prinešeno ropotijo: vsi paralelni svetovi različno starih Supermanov razen **enega** so izginili, **Supergirl** je mrtva, **Flash** tudi, drugi junaki so pohabljeni ipd. Pravo darilo za obsesionalnega **solipsističnega** bralca ob petdesetletnici — **vdor realnega**.

Takšno je stanje in žal se le najmanjši del ameriške stripovske produkcije odteguje tej analni **maniji po kompletiranju**. Radikalnost **Judgea Dredda** dosega mogoče **Nexus**, dejansko **nori** superheroj iz polprofesionalne washingtonske založbe. Novi prijemi so nezanimivi ali pa nestripovski (računalniški **Shatter**, plastelinski **Herkules**). Estetiko **undergrounda** (Corben je **passé**) **posodablja new wave** s stripi v pisemskem formatu, ki se lažje pošiljajo **po pošti** (Norman Dog). Slednjič naletimo še na ustreznico evropskemu vračanju v **preteklost podobe** z linoreznimi stripi mračnega magazina **RAW**; boleče ogabna risba Charlesa Burnsa, čigar nasilni detektiv **El Borbah** v dresu dvigovalca uteži golta **blato** velemesta, ostaja osamljeni porok tega, da Američani vedo, kaj delajo.

12. 6. 1987

STRIP-FRONTA ADIEU

Svojčas je bil strip močno kritičen. Vsevprek je napadal etabrirane vrednote in razkazoval mladostno zdravorazumski »ne, hvala« pogled na družbo. Poleg tega je smešil konvencionalnost povprečne stripovske produkcije in ji fragmentarno zoperstavljal osupljive ali igrive novosti. Če bi v Sloveniji bilo kaj stripa, bi se ga v tej obliki gotovo oprijela oznaka: propagandno sredstvo za vzpostavitev civilne družbe (če si smem sposojati iz prejkone pomodnega besedišča nove generacije manifestativnih mladinskih funkcionarjev).

No, vsekakor smo temu revolucionarnemu preobratu v svetu stripa tudi pri nas posvečali pozornost, ki pa razumljivo ni imela niti materialnih pogojev za bogvekakšen razcvet. Toda vedelo se je, da nekje preko meje strip polagoma odrasča. Izkazalo pa se je, da je bilo to izkazano zanimanje za strip bolj kratkotrajno, ker je bilo pač vezano zgolj za en vidik stripa kot celote. Ko se je

namreč njegova pojavnost iz neposredne protiinstitucionalne drže prevesila v manj politizirano samorefleksijo in je strip ponovno začel funkcionirati kot medij vizualnega pripovedovanja zgodb, se je nekdanjim zagovornikom zadelo, da je uplahnila njegova uporabnost v namene alternativno-političnega boja. In enostavno ne govorijo več o njem. Strip naj bi bil spet utonil v polje trivialnega.

Če pa bi kdo hotel nadoknaditi zamujeno in bi se vrgel v stroške kupovanja, denimo MH, bi tudi sam marsikdaj opazil, kako obupno presežen je ta nekoč prestižni magazin. Četudi bi želeli spregledati mistični nadih, ki ga Moebius (oz. Jodorowsky) vnaša v poznejša nadaljevanja Johna Difoola, bi nam želodec obrnilo vsaj pri Cazi, Macedu ali glasbenih kritikah, ki več svetlobnih let zaostaja za našo radijsko postajo.

Kaj torej? Zastavek našega pisanja o stripu je bil ravno v tem, da se pokaže, kako novi razmah stripovskega pripovedovanja od žanrskega vračanja k ligne claire prek surovih pustolovščin za odrasle do zgodovinsko in analitično pre-tanjenih stipovskih romanov ni kapitulacija, temveč zmagoslavje nove kulture. To prekipevajočo zmes novega stripa lahko omalovažujejo le tisti, ki se še vedno stalinistično oklepajo frontne enakomernosti na alternativni strani političnega boja in vsako pismo od znotraj pravoverno okvalificirajo kot kritiko od zunaj. S točke dialoga navzven se mora prav tako odpirati mreža drugačnosti nav-znoter, šele tako bo osišče na ustreznem mestu. Tako velja tudi razvoj stripa dojeti kot premik z ničelne točke konfrontacije v razpršeno polje nove kulture, katere obseg moramo sami opredeliti in si ga izboriti. Iz istega razloga je osrednja glasbena prireditev letos Druga godba in ne več Novi Rock.

19. 6. 1987

ZORAN SMILJANIĆ FORMIRANJE SLOVENSKEGA STRIPA

Nekaj vprašanj malodane edinemu, a prav gotovo najzanimivejšemu avtorju stripa pri nas, ki pozornosti ni pritegnil le s stripom »1945«, pač pa tudi s plakatом »Tedna mladih Kranja ne bo« in drugimi, nič kaj spomeniškovarstvenimi posegi v lokalno kulturnopolitično prizorišče prek glasila *Naprej*.

Ustvarjaš stripe. To je v Sloveniji že dovolj nenavadno: tradicije tako rekoč ni in redki mladi risarji se mnogokrat zadovoljijo s tem, da brez posebne notranje zavzetosti ponujajo kratke, nedorečene polizdelke, tako da se zdi njihovo početje

dokaj brezvsebinsko. Poleg tega nimajo niti pravega foruma za tovrstno objavljane (saj tudi niso uspeli ustvariti pogojev zanj), niti jih ne veže skupna programska zasnova (to, da bi pač »radi« delali stripe, je vsekakor premalo in ne nadomesti idejnega koncepta, kot ga je denimo imela skupina ZZOT).

V takih malo obetavnih razmerah si se ti predstavil z dvema tako grafično kot tudi vsebinsko izredno dodelanima in nadvse svežima stripoma (The House of Metod Trobec — Hiša Metoda Trobca, Vidici 1985, in 1945, Katedra 1986-87). Od kod si se vzel? Kako si prišel do stripa?

Mimogrede: ni res, da v Sloveniji ni foruma za stripe. Obstaja Društvo devete umetnosti v Ljubljani, ki je svoj čas izdajalo dvojezično stripovsko revijo Naš strip. Pogoji za vstop v njihov krog oz. objavo v tej reviji so bili popolno obvladovanje risanja praznje oprave srednjeveških hipopotamusov in vseh vrst partizanske obutve kot tudi odstotnost vsakega eksplcitnejšega obravnavanja nasilja in seksa. Društvo ima lično oblikovane diplome, ki jih vsako leto podeljuje za dosežke na področju stripa.

Živim in delam v mestecu Kranju, ki leži ob sotočju Kokre in Save, na rodovitnem Sorškem polju, piramidalna zasnova mesta pa sovпада z mogočnimi gorenjskimi gorami v ozadju, kjer dominira Storžič. Kranj je tudi prometno, kulturno in industrijsko središče Gorenjske, katera je navdihovala že vrsto znanih umetnikov od Franceta Prešerna do Toneta Svetine in Iva Šubica, če naštejemo samo nekatere.

Čtivo moje mladosti, za katero vemo, da v veliki meri konstituira poznejšega moža, je obsegalo literaturo Julesa Verna, Karla Maya in Toneta Seliškarja, pa tudi filme celotne ameriške žanrske B-produkcije ter stripe o Zagorju, komandantu Marku, Teksu Vilerju. Njegove pustolovščine, ki nikdar niso našle prostora v kakršnihkoli relevantnih stripovskih analih, so podkupovale otroško domišljijo do tiste mere, »ko postaneš za stripe prevelik«. Zamik objektov zanimanja sta zapolnila najprej Hermannova Comanche in Giraudov Blueberry, kmalu zatem pa so se pojavili že prvi Metal Hurlanti, Alter Alterji... Če temu dodam še, da sem ves ta čas pomalem kracal konje in kavboje s pištolami, dobimo klasičen self-made profil — jugo-amatersko-ljubiteljskega stripovskega huligana.

In kako se sploh lotevaš stripovskega pripovedovanja zgodbe, kako poteka risanje?

Odvisno od stripa. Kratki ali krajši izdelki, pri katerih so razporejeni pojavni elementi, združeni v končnem, logično-presenetljivemu gagu ali poanti, kamor se potem kot alibi dozira nevemkakšna filozofska ali pomenska globina, so postali že rahlo banalni. Istočasno pa so večji

projekti z zahtevnejšo vsebino in bolj študioznim pristopom tako velik zalogaj, da nujno terjajo profesionalizacijo (s tem v zvezi: v Jugoslaviji je redno zaposlenih risarjev stripa štiri do pet, v Sloveniji ni nobenega). Obsesivno temo hočem imeti še pred začetkom risanja v grobi konstrukciji. Scenarija ne pišem, kar mi dopušča možnost sprotne improvizacije, predvsem pri montaži, časovnem ritmu pripovedovanja in kompoziciji strani. Med samim risanjem se da zabavati s tem, da si ustvariš notranji mikrokozmos odnosov, zgodbe znotraj zgodbe, kar pa je lahko nevarno za osnovno linijo. Zapelje te časovni disproporc dnevov in dnevov risanja ter kratkih minut branja-gledanja. Ta način improvizacije pa obstaja tudi kot absolutna opredelitev pristopa, npr. pri Z. Janjetovu: rezultat je, kot če bi klasičen pripovedni strip razrezal na sličice in ga spet poljubno sestavil. Posamezne etape stripa gledam kot film: položaj kame-re, razporeditev oseb in predmetov v prostoru. Kondenzacija časa, vse to se spreminja in usklajuje v nedogled. Včasih bolj, včasih manj oddaljeno od »tistega famoznega« notranjega jezika, stila in ritma stripa, ki naj ne bi bil samo golo in slučajno nametavanje sličic z okvirčkom kot ilustracije teksta.

Pri svojem osamljenem delu si prikazal pretanjeno zavest o samem ustvarjanju stripa, kakor da bi pred notranjim očesom imel neko predstavo o kakovosti, ki zagotovo ni primerljiva z dosedanjim stanjem stripa na Slovenskem. Kakšne stripe torej bereš? Kam se umeščaš?

Res je, Slovenci so za strip butast narod. Objavljanje velike večine slovenskih avtorjev na tiskancih nosi pečat otožne okornosti s pritlikavo mero zavesti o osnovah in možnosti medija kljub relativno visokim obrtniškim standardom. Tradicije ni. Šole ni. Večernih tečajev ni. Ničesar ni; in ravno tu je priložnost.

Kar se umeščanja tiče, se ne umeščam nikamor. Vseeno mi je, če objavljam v Katedri, Mladini ali v Komunistu. Po tematiki so mi enako blizu Ljubavni vikend romani, vesterni ali Kardeljeva Zbrana dela.

Od jugoslovanskih avtorjev berem-gledam Jožeta Trobca, Igorja Kordeja, Rajka Miloševića-Gero, od tujih pa Bilala (predvsem Partie de chasse), Ranxeroxa in še kup ostalih.

Mogoče pa v svojem delovanju nisi tako osamljen, saj s svojimi stripi dosegaš tudi širši jugoslovanski prostor, ki je v tem pogledu precej bolj razgiban. Če se ne motim, si celo »nastopal« v nekem stripu Zorana Janjetova.

Po jugoslovanskih publikacijah nisem kaj prida objavljaj. Razlog je v občutno višje postavljenih kriterijih glede na to, da je večja konkurenca, ponudba in s tem kvaliteta, pa tudi v moji lenobi. Ukvarjanje s stripom zahteva konstantno delo, posvečanje, čas, in scrkljan kot je, strip mačehovsko obrestuje vsak vikendaški ali popoldanski konjičarski pristop, ki se ga jaz še vedno grem.

Tisto z Janjetovom je bilo najbrž naključje.

Vendar je tvoja snov doslej vedno vzeta iz slovenskega okolja. Ne umikaš se v znanstveno fantastiko ali podobno poljubnost, temveč upodabljaš dogodke, ki so nam blizu in nas prizadevajo. Tvoje videnje konca vojne na naših tleh, kot si ga zrisal v Katedri, je bilo deležno glasnih — a neutemeljenih — obsodb.

Seveda je slovenski milje s svojo bogato zgodovino in posebnosti neizčrpen in zelo zanimiv vir za mladega striparja. Kar zadeva obsodbe »1945«, sem bil tudi sam zelo presenečen, saj sem poleg vsebine, kjer sem si prizadeval izogniti se pristopu stila Mirko in Slavko ali poročniško-kapetanskim špageti variantam, skušal tudi v sliki približati lepe motive gorenjske narave, tako da je ta strip poleg zgodovinskega tudi turističnega pomena.

To pa ne pomeni, da me ne zanimajo tudi druge, »zunanje« teme. Slovenija je kot prostor, ki ga najbolje poznam, primerna kot poligon za začetniške projekte, ni pa izključna opredelitev.

Kje vidiš vzpodbude za nadaljnje delo? Kako bi mogel preseči občasno objavljajanje v mladinskih glasilih, ki je nekako usojeno bolj angažiranim stripom?

Nimam neke izgrajene zavesti, niti me ne zanima prodor in napredovanje stripa v etabrirane oblike kulture. Takemu kot je, stripu odgovarja status outsiderja, in to mu daje nek poseben šarm medijskega bastarda. Sicer pa vsaj v doglednem času ne vidim nobenih osnov za to, da bi se strip pri nas vzdignil na višjo raven, kot jo ima npr. v Franciji, kjer se ceni in neguje kot pomemben kulturni steber in je postal že prava industrijska veja. Strip v Jugoslaviji obstaja kot deficitarna ljubiteljska, na trenutke modna muha, ki životari v nekaj obrobnihih izdajah večjih izdajateljskih hiš, v samoizdatih posameznih entuziastov ali kot likovna popestritev mladinskih glasil, vse to pa se v krizi najprej in-prvo ugaša. Govorim seveda samo o stripih za odrasle.

Naposled bi me še zanimalo, kako ti kot ustvarjalec presojaš medij stripa, njegove oblikovne značilnosti in njegovo vlogo?

Na to vprašanje teoretične narave najlaže odgovorim skozi strip sam:



3. 7. 1987

Pripravil Ivo Štandeker

Že takoj na začetku velja poudariti tole: zgodba, ki jo pripoveduje strip »1945« Zorana Smiljanića, je v svojem izhodišču povsem veristična. Nihče si ne bi drznil zanikati dejstva, da so razni okupatorjevi priprežniki in domači izdajalci iz minule vojne počenjali grozodejstva nad civilnim prebivalstvom, zahrbtno pobijali naše partizane ipd. Pa vendar njeno branje izčrpano zapusti moreče nelagodje pri tistih, ki jim vsako neortodoksno vračanje v preteklost pomeni še en poskus potvarjanja zgodovine. In iz izkušenj vemo, da so takšni očitki — kljub svoji pretežni neutemeljenosti — še kako pogojeni z ravniyo delujoče simbolne ekonomije. Torej si moramo ogledati strategijo Smiljanićevega pripovedovanja, če hočemo doumeti, zakaj mu pravzaprav preti izključitev iz narodovega občestva.

Prvi greh je gotovo ta, da je vlogo junakov dodelil prav tem, negativcem, poražencem, izmečkom naroda, poleg tega še Neslovencem. Vse skupaj pa je še nadgradil s popolnim obratom položaja, kajti Vojvoda, Vincentije in Konstantinović so se znašli v isti simpatije zbujajoči gverilski tiski, ki smo je drugače navajeni pri uradnih herojih NOV. Ker je vojne konec, hočejo čez Gorenjsko ubežati prek meje, se prebiti, in medtem ko so oni samo trije, njim nasproti stoji ves vojaški stroj, s katerim razpolaga nova ljudska oblast.

Nadalje ta trojica, ki prihaja z juga, že kar v prvem delu stripa uresniči tesnobne slutnje Slovencev in oskruni vse, kar je našemu malemu narodu sveto. Polni razumevanja za tukajšnje razmere vztrajno govorijo v srbohrvaščini, onečedijo molilnico z razpelom, v blato poteptajo harmoniko, kateri je še nedolgo tega Novakov stari ata na ohceti izvabljal vesele viže, in naposled z njim lastno krutostjo pokončajo tudi njenega lastnika (ki ga politika ni zanimala) ter

se tako pritaknejo družine, te zadnje trdnjave naše samobitnosti. Sedaj seveda že slutimo, da se ne bodo ustavili niti pred zverinskim umorom dveh nedolžnih pobov in posilstvom njihove matere, ki je v svoji jurišni histeriji ne more rešiti niti nesojeni partizanski junak, Novakov Janez. Prav narobe, s svojimi streli jo celo sam zadane, preden pade pred rafali pasjeglavcev.



Iztek prvega dela s tem pušča pri bralcu grenak priokus. Verzi iz Borove pesmarice, najdene pri mrtvem Janezu, zazvenijo morbidno, saj se nam zazdi, da je morda hote kaznoval ženo za nezvestobo, potem ko je zaradi bivanja v hosti petnajst mesecev zanemarjal svoje zakonske dolžnosti. Zakaj le so se pojavili ti sovražniki s svojimi velikimi spolovili in vse pokvarili? Ali bo vsaj širša družbena skupnost opravila z njimi?

In res, na sovraga se spravijo borci Cankarjevega bataljona, za tri tovor-njake jih je, pa tudi na meji ga čaka odred petdesetih na vse pripravljenih mož. Vendar je njihovo posredovanje že obremenjeno s togostjo postrevolucionarne institucionalizacije in v spopadu pride do katastrofalnega pokola — ki se konča s krohotom.

Sovražniki torej neusmiljeno koljejo naše ljudi. Vendar to piše tudi v vseh čitankah in nas ne sme več presenetiti do te mere, da bi se razhudili nad piscem oz. risarjem. Kar vseskozi najbolj neznosno bode v oči, je zamenjava pozicij v

čisto človeškem pogledu. Tokrat so namreč surovi nasprotniki prikazani tudi kot ljudje, prijatelji, ki sebi pripisujejo visoko moralo, ki imajo želje in potrebe. Na drugi strani partizani blebečejo izpraznjene fraze (Janez), sploh ne kažejo človeških vzgibov (komandant) ali pa jih skrivajo (Polde). Nasploh se to nasprotje izpostavi v smehu, ki venomer spremlja dejanja zločincev, in partizanski pesmi, ki drugače s svojo nadosebno močjo ustrahuje sovražnika, tukaj pa zataji. Gre enostavno za sprevrnjeno optiko, ki je pač legitimno sredstvo groteske.

Kakopak je nasprotnikom naloženo preveč grozodejstev, da bi v koncu mogli domnevati kakršnosizebodi poravnavo starih nesoglasij, češ da so tudi partizani delali svinjarije itd. Moralizirajoči kulturniki morajo tudi v samem stripu spoznati, da sedijo v istem kamionu kot oblast. V tem smislu velja zaključni posmeh prejkone vsem, ki živijo od tedaj prelite krvi, pa niso uspeli ohraniti niti revolucionarne zagnanosti niti kulturne integritete niti priborjenih meja. In tega zagotovo ni kriv Vojvoda.

3. 7. 1987

LES TOURS DE BOIS-MAURY 5. ALDA.

Hermann (Editions Glénat, 1988)

JEREMIAH 13. STRIKE. *Hermann (Editions Glénat, 1988)*

Včasih si lahko serijo definirali kot projekt, ki se začne nekje na sredini, konča pa nikoli. Hermann je bil mojster takih serij. Ko je Red Dust vstopil v kočijo Sida Bullocka, je že imel za seboj kariero revolveraša. Ko se je Bernard Prince vkrcal na Cormorana, je že imel za seboj kariero inšpektorja Interpola. Simbolno povedano, obadva sta znala streljati. In seriji se nista končali, ampak ju je Hermann enostavno nehal risati.

Danes lahko serijo definiramo kot projekt, ki ima začetek in konec. Hermann je mojster v izmikanju takim serijam. Jeremiah je na začetku neveden otrok, ki ne zna streljati. Pred njim je kariera postholokavstnega pustolovca. Toda z njim je Kurdy, ki že ima za seboj kariero postholokavstnega pustolovca in zna streljati. Jeremiahina razvojna zgodba se je končala natančno v deseti epizodi, Hermann pa še kar riše naprej. Zdaj znata obadva streljati in ni razloga, da bi se serija kdajkoli končala. Oba sta preživela svojo kariero in sta praktično nesmrtna. Še truditi se jima ni treba posebej. V zadnji epizodi je z zločinskim gurujem opravila neka stara ženička, ko sta Jeremiah in Kurdy že zdavnaj zapustila prizorišče.

In tudi v srednjem veku so Hermannovi smrtniki le navidezni. Germain je na začetku neveden zidar in se ne zna mečevati. Pred njim je kariera pustolovskega izobčenca. Toda na drugi strani je Aymar, ki že ima za seboj kariero pustolovskega viteza in se zna prav dobro mečevati. V peti epizodi sta se končno spet srečala in sta jo praktično edina preživela. Vsak konec bi zdaj prišel zelo nenadejano. Kar je navsezadnje čisto moderno.

(Opomba: nujen predpogoj za nastop uspešne kariere, tako pri Jeremiahu kot pri Germainu, je izguba ali odpoved ženski. Razumljivo.)

6. 10. 1987

KULTURA PRETIRAVANJA

Ameriški velezaložbi Marvel in DC sta sicer v svoji mavrici zadovoljitvenih zvežčičev tudi ponujali živalske parodije superherojskih stripov, npr. »*Peter Porker, The Spectacular Spider Ham*« ali »*Captain Carrott And His Amazing Zoo-Crew*« — vendar so vso smetano zdaj pobrале neodvisne založnice z novimi, skrajno nekonvencionalnimi serijami, ki jih spoznamo po nenavadno dolgo-veznih naslovih. Kaj namreč dobimo, če posoda z radioaktivnimi snovmi raztrešči akvarij s štirimi nič hudega slutečimi majhnimi želvicami in če le-te nato mutirajo v človekoidna bitja, ki jih prav tako ožarčena kanalizacijska podgana izuri v starodavni večini nindže? Jasno: »*The Teenage Mutant Ninja-Turtles*«!

Se sprašujete kdo bi sploh kupoval takšne nesmisle? Potem podcenjujete moč TRENDa. V najkrajšem času se je prodaja tega niti ne tako slabega stripa dotlej neznanih avtorjev Kevina Eastmana in Petra Lairda povzpela na 180.000 izvodov po številki, kar je za neodvisno založbo prav nezaslišano. Poleg tega so se Raphael, Donatello, Michelangelo in Leonardo (tako je želvam pač ime) uspešno predstavili še v 3-D stripu, v t.i. grafični noveli (ameriški različici evropskega albuma), v nekaj t.i. mikroserijah, pa tudi v knjižici »*How to Draw the TMNT*« in učbeniku »*TMNT Martial Arts*«, da o svinčenih figuricah in akcijskah igrah niti ne govorimo.

To pa še ni vse. Kmalu se je pojavila prva uradna parodija na parodijo »*The Geriatric Gangrene Jiu-jitsu Gerbils*« (torej: starikavo gnilobne džudžitsu puščavske miši), za katero se je vsul plaz drugih. Tako v prenaseljenih ameriških kioskih danes naletimo na »*Adolescent Radioactive Black Belt Hamsters*« (mladostniške radioaktivne hrčke s črnim pasom) »*Naive Interdimensional Com-mando-Koalas*« (naivne meddimenzijske koala-komandose), »*Pre-Teen Dirty Gene Kung Fu Kangaroos*« (še ne najstniške kung-fu kenguruje z mutiranimi

geni), »Coolblooded Chamelon Commandos« (hladnokrvne kameleonske komandose) in »Grown-Up Thermo-nuclear Samurai-Elephants« (odrasle termonuklearne slone-samuraje). Komur pa so ti dolgi naslovi zoprne, se bo prikupil medved Boris, ki z vso to golaznijo opravi v stripu »Boris the Bear Slaughters the Teenage Radioactive Black Belt Mutant Ninja Critters«. (Mimogrede naj omenimo še to, da se je seveda pojavil že tudi zvežčič, kjer razčefukajo samega Borisa... itn.)

30. 10. 1987

AKIRA.

**Katsuhiro Otomo (Kodansha Ltd., 1984;
angleška izdaja: Mash Room Co., 1988)**

Megahit.

In da bi bila stvar še hujša: japonski megahit. Nič nenavadnega torej, da je dolg 1800 strani. Potem, ko so lani začeli Akiro ponatiskovati pri ameriškem Epicu (najprej so se malo zamudili s tem, da so navpične oblačke zamenjali z vodoravnimi in vso serijo pobarvali), je namreč zdaj mogoče prvega od tridesetih albumov dobiti samo še za petkratno ceno. V Franciji, kjer ga bo od januarja dalje izdajal Glénat, pa Cahiers de la BD že napovedujejo le Crack Nippon.

Nov recept za osvajanje sveta so si pred petimi leti izmislili v japonski reviji Mladina (kot bi se ji lahko ekvivalentno reklo). Neizmerno dolgi stripi tam niso nič posebnega, vendar je Katsuhiro Otomo (letnik 54) prvi znal japonsko tech-ikonografijo bodočnost obdelati na način, ki je bil obenem začuda inteligenčen. Zablestel je z ekscesno kratkim (230 strani) parapsihološkim Domujem, njegov Akira pa je letos poleti z zadnjim, petim 360-stranskim zbornikom osvojil že skupno naklado dveh in pol milijonov. Seveda je Otomo vmes iz stripa naredil tudi dveurni risani film (v koprodukciji Kodansha Ltd., Maincini Broadcasting System, Inc., Bandai Co., Ltd., Hakuhodo Incorporated, Toho Co., Ltd., Laserdisc Corporation, Sumitomo Corporation in Tokyo Movie Shinsha Co., Ltd.). Eno je jasno. Če bo Japoncem prešlo v navado, da začnejo na trg metati tak junk-food s pravim mesom, potem bo morala evropska stripovska industrija stakniti glave in se vsaj kompjuterizirati.

Začne se kot peklenska pomaranča v Neo-Tokyo Cityju, leta 2030. Sredi mesta zeva krater atomske eksplozije iz III. svetovne vojne, v kateri so padli vsaj Leningrad, Moskva, Kazahstan, Irkutsk, San Francisco, Washington, DC,

New York, Okinava, Berlin, Hamburg, Varšava, London, Birmingham, Pariz in New Delhi. Kdo je zmagal, se sicer ne ve, toda Japonci so zagotovo preživel.

15. 12. 1987

Hic et nunc? SEDANJOST NEKE ILUZIJE

Ekskluzivno poročilo s festivala stripa v Angoulêmeu.

Bistveno je to, da strip ustvarja like. In ker v ozadju teh likov ne deluje noben »realni« zvezdniški sistem, si jim strip prizadeva sam vdahnuti tisto pravo, trajno življenje. V stripu tako sequel ni trend, temveč je serija oblika bivanja nasploh. Zvezdniški sistem pa se je premestil med same like.

Ulice Angoulêmea so bile torej dosledno v znamenju stripovskih junakov, ki namesto filmskih igralcev privabljajo množice kupcev. Ta največji »salon« stripa pač že zaradi predmetnosti medija ne more kaj dolgo prikrivati svojega osnovnega namena: čimveč potrošnikom prodati čimveč izdelkov. V tem smislu je prireditev popolnoma uspela.

Asterix je passé.

Čeprav so še po Goscinnijevi smrti Asterixovi albumi izhajali z velikim pompom, ki pristaja temu že ničkolikokrat »znanstveno« prežvečenemu »trivialnemu epu«, je pri najnovejši epizodi zaškripala tudi propagandna mašinerija, ki je tokrat zaostala, denimo, za Tabaryjevim *Iznogoudom*. To sicer ne pomeni, da bi bila zgodba *Astérix chez Rahàzade* slabša od prejšnjih Uderzovih solo projektov, ampak zgolj to, da *Asterix* ni (več) kultni strip. Stripovsko občinstvo, ki je po sestavi precej primerljivo/identično s filmskim, se je povsem preusmerilo na odrasle stripe in z njim ne ve več kaj početi — Asterix je bil le prehodna stopnja. Doživlja vedno nove otročje pustolovščine in pri tem ostaja takšen, kot je bil. *Tintin*, ki je nehal izhajati pred dobrimi petnajstimi leti, pa je v nasprotju z Asterixom bolj kot kdajkoli tisti temelj, iz katerega izhaja nova stripovska generacija (in njen image) — z njo je simbolno odrasel. Ravno v tem, ko ga ni, se vanj projicirajo vedno nove vsebine, še najbolj manifestativno v obliki naslovnice za fiktivne, neobstoječe zgodbe (Cabanesov »Tintin — Spominjam se« ali Bilalov »Tintin in trikotni kovček«).

Četudi bi Uderzo začel objavljati samo naslovnice Asterixovih dogodivščin ... Tintin bo ostal prvi.

Moebius je out.

»All prominent characters appearing in this book and their district likenesses are a trademark of Moebius.« Ali po naše: *maître* se je preselil v Los Angeles. Sicer pa on, ki naj bi bil Največji, dela s polno paro in Humanoidi napovedujejo velik comeback. Ker pa smo videli, kako je z definitivno zadnjim *Blueberryjem* (zdaj: Mike S. Chihuahua) povozil celo serijo in kako *John Difool* (izšel je najnovejši *Incall V, la Cinquième Essence, 1^{re} partie*, v prvi polovici leta pa izide še zadnji del ciklusa) z vsem nategovanjem postaja čedalje bolj mistično-neužiten, smo lahko nemalo skeptični glede tega, finančno nedvomno obe-tavnega, podviga: Moebiusovi stripi so bili doslej najturobnejši dokaz tega, čemur pravimo Carpenterjev obrat, namreč dejstva, da je privlačnost zgodbe recipročna s trajanjem, z razlaganjem in zapiranjem vsebine za nazaj, da torej najbolje deluje prav v svoji dinamični odprtosti; ravno to pa je tisto, kar Moebius namerava: narisati vezne epizode med svojimi prejšnjimi obskurnimi zgodbami in vse skupaj združiti v veličasten, sklenjen »Moebius universe«!

Začelo se je z epizodo, ko je sprva v limitirani ediciji izdal kot propagandni material za Citroën: Atan in Stel na skrivnostnem sferičnem planetoidu odkrijeta skrivnostno kozmično piramido, ki ju skupaj s predstavniki vseh vesoljskih inteligenc odpelje proti mitski Aedeni (*Sur l'étoile*). Odločitev za nadaljevanje te zgodbe je Moebiusa doletela na poti v Tokio, kjer je sodeloval pri izdelavi risanega filma *Little Nemo in Slumberland*: telesno in duševno prečiščen s stopnjevano Burgerjevo filozofijo prehranjevanja je izdelal *The Gardens of Aedena* (originalno objavljeno pri Marvel Entertainment Group kot Epic Graphic novel, v Franciji doslej ni izšlo), kjer se med drugim izkaže, da je Atan v resnici Atana (déja vu), pojavi pa se tudi major Grubert kot skrivnostni Burg itn. Do naslednjega leta bosta izšli vsaj še dve nadaljevanji, hkrati pa bo, kot največje presenečenje, predelani in za ameriško tržišče obarvani *Garage hermétique* kmalu sledil še drugi del, *La Otra*.

Že zdaj pa lahko zagotovimo, da nas bo potem, ko bodo vsi ciklusi in vse zgodbe povezani, Moebius nagradil z lepim happy endom.

Bilal je in.

Vsekakor. V Angoulêmu, kjer je lani odnesel glavno nagrado, so letos pripravili reprezentativno razstavo njegovih originalov, objektov ipd, kjer so za eastern fashion poskrbela poročila v srbohrvaščini, ki so šuštel iz radijskega sprejemnika v rokah lutke pozabljenega vojaka, Hajdukova značka in druge

jugo-tričarije, ki so s samo formo (nedolžna vsebina je ostala seveda nerazumljena) puščale globok vtis pri obiskovalcih, navajenih temačne in totalitarne atmosfere Bilalovih stripov — Enki imenitno obvlada laibachovsko strategijo. Kljub temu, da je njegova Jill Bioskop na festivalu pošla že prvi dan, pa še vedno čakamo na njegov res veliki strip, saj je Cristinov utopični socializem, ki je označeval Bilalovo serijo *Légendes d'Aujourd'hui*, za nas, ki te stvari že poznamo, pač premalo.

Sicer pa so bili tudi drugače Jugoslovani na veliko promovirani v Angoulêmu: Humanoïdes Associés so tri naše predstavili kot nove zvezde, »čepprav je to le kaplja v morju jugoslovanskega stripa«: Igor Kordej je podpisoval prva od treh barvnih albumov svojega *Vama*, Boro Pavlović čaka na izid *Tardivusa* in dela na *Roxalani* (če njegovih stripov ne poznate, je to zato, ker se sploh ni zadrževal z objavami pri nas), Zoran Janjetov pa se drži v rezervi kot veliki newcomer in Moebiusov »fils«. Bon voyage!

Vse skupaj far-out.

Hugo Pratt, drugače filmski igralec (gl. *Nečisto kri*), poleg vseh ostalih starih in novih serij, ki so na tržišču, ponuja še dva nova albuma *Corta Malteseja* (*Tango in Gli Helvetici*), knjigo Cortovih memoarov ter album z mladostnimi doživetji (1904-05) s pripadajočo knjigo o rusko-japonski vojni.

Trend vračanja v junakovo mladost (»X-babies«) je čudovito elegantno povzel Daniel Torres, saj je to logična poteza za 4. epizodo *Rocca Vargasa*, ene najboljših serij ta hip.

Tardi, ki je v Angoulêmu neutrudno podpisoval drugi del doživetij detektiva Nestorja Burme, *120, Rue de la gare* po scenariju znanega noir-pisca Léa Maletā, pripravlja 7. epizodo ponovno oživljene *Adèle Blanc-Sec*.

Muñoz in Sampayo sta zbrala že štiri debele zbornike *Alacka Sinnerja* (zadnji: *Nicaragua*) in dva *Joe's Bar*. Boucq je s svojimi skurilnimi zgodbami postal zaščitni znak revije (*A SUIVRE*) in je edini pravi naslednik Alexisa in Gotliba. Schultheiss z drugim delom *Shelbyja* ostaja edini Nemec, ki je pri stvari. Le Tendre in Loisel sta s četrtilnim albumom zaključila prvi cikelus *Quête de l'Oiseau du temps*, ki je poleg *Alef-Thaua* Arnoja in Jodorovskega (še vedno samo tri epizode) daleč najboljša fantasy-serija, kilometre pred *Incalom*. Hermann pa se nadaljuje z *Les Tours de Bois-Maury* (Reinhardt), ki jih zunaj Francije še vedno zastopa Strip-art features.

Glénat si je pridobil vrsto zelo produktivnih scenaristov. Cothias dela z Juillardom, Rougejem, Fontom, Gillonom (prvi del *Au nom de tous les miens* poznamo tudi iz *Avanture*, Gillon pa ima poleg tega še novo postcivilizacijsko

serijo, *La survivante*), Marceléjem, Sternisom in kar na dveh serijah z Adamovom (postcivilizacijsko *Les Eaux de Mortelune* in samurajsko *Le vent des dieux*).

Bardet dela z Arnauxom (*Timon des Blés*, 18. stol.) in Dermautom (*Les chemins de Malefosse*, 17. stol in že četrti album). Bucquoy dela z Duvivierjem, Tinom in Huletom (*Les chemins de la Gloire*). Yann dela s Conradom, Hardyjem in Le Gallom (*Yoyo*), pod psevdonomim Balac pa z Yslairom (*Sambre*).

Baru je s *Cours camarade!* izdal prijeten antinacionalističen strip. Dodo in Ben Radis sta s svojih *Closh* preskočila na animalistično kriminalko *Gomina*, drugi zastopniki nove čiste linije pa tudi nadaljujejo s svojimi serijami ali pa vsaj prodajajo lepe portofolije (Ted Benoit); še najbolj aktivna sta Floc'h s svojim stalnim scenaristom Fromentalom (*Un homme dans la foule* pri Albin Michel, *En pleine guerre froide*; repriza pri Humanoidih) in Yves Chaland, ki bo kmalu navrgel novo epizodo *Freddyja Lombarda* (*Les insurges de Budapest*).

Če bi zdaj omenil še Deuma, Comesa, Mattottija, Alexa Varenneja, Oxoja, Piotra, Pradoja, Ptiluca ali Schuitena, bi verjetno zbudil občutek, da hočemo tukaj zajeti prav vse, kar je bilo relevantnega predstavljeno v Angoulêmu, to pa bi bilo povsem neizvedljivo; zato bomo raje odnehali. (Na srečo je bila vsaj tema festivala — strip in film — povsem na stranskem tiru, saj je bila cela filmska retrospektiva razen Pichajeve celovečerne risanke *Big bang* dokaj neustrezno in bradato zastavljena.)

Skratka: tisti, ki skušajo še dandanes dokazovati, da je strip umetnost (khm), so v zablodi. Časi so pač takšni, da nam, obratno, mladi umetniki (v ožjem smislu) polagajo na srce, kako da je umetnost (v ožjem smislu) še vedno pereče aktualna.

Nagrade — Prix Alfred

— Alfreda za najboljši album sta presenetljivo prejela M. Blanc-Dumont in Laurence Harlé za novo epizodo *Jonatana Cartlanda*, *Les survivants de l'ombre* (Dargaud), torej za post-western. Pri nas najboljših nadaljevanj še nekaj časa ne bomo videli, ker niso primerne z otroke.

— Najboljši prvenec je *Le soleil des loups* Arthurja Owaka (*Vents d'Ouest*). Fantasy je še vedno v trendu.

— Z nagrado za življenjsko delo je Philippe Druillet očitno odpisan, z njim vred pa prelomnost Metal Hurlanta.

— Art Spiegelmann, grafični eksperimentator in založnik newyorške revije RAW, je dobil nagrado za najboljši tujejezični, se pravi nefrankobelgijski strip: *Maus — A Survivor's Tale*. Po naših podatkih židovski lobby ni imel prstov vmes.

— Mimogrede: šolarski stripi so bili razdeljeni na devet kategorij, kar bi lahko dalo misliti predsedniku Društva ljubiteljev devete bla-bla, ki je v CD prvi dve nagradi dodelil odraslima profesionalcema (ni rečeno, da prijateljema) za njuna skrupucala, prizadevne otroke pa opetnajstil z enotnimi, vendar ličnimi priznanji.

12. 2. 1988

SALON STRIPA V VINKOVCIH

Toda, kot že rečeno, pri stripu imamo res srečne roke, in če že povprečni izdelki dosegajo evropsko raven, potem najboljši sploh niso več jugoslovanski (trenutni favorit je Igor Kordej, dolgi jezdec »tretje generacije«, ki s svojim scenaristom Đangom za Francoze dela serijo »Pet letnih časov«.) Diegetska prizorišča stripa je namreč vedno »studijsko« in dobesedno 90 do 100 stripov v Vinkovcih si je za to izbralo loci communes. Bodočnost (totalitarno). Preteklost (naivno). Velemesto (zahodno). Ameriko (pustolovsko). Francijo (stripsko), Afriko (divje) ipd. In če skozi ta prizorišča slučajno priroma kak Jugoslovian, je to ponavadi pošten karateist z dolgim kurcem. Zanimivejši so kakopak tisti avtorji, ki v univerzalnost vnašajo partikularno balkansko atmosfero vsesplošne umazanije, pokvarjenosti in zblaznelega sistema (Pahek, bivša Ano&Nep, Matković, npr.). Šele to je iver v očesu tujega pogleda!

»Strip bi, dakle, nužno morao biti odraz stvarnosti, što nikako ne znači da bi morao biti realističan. To nije nikakav poziv da se rade i objavljuju politički stripovi, još manje soc-realistički ili nešto slično. To je poziv da radimo stripove o čovjeku...«

Tako pravi Dušan Gačić, ki je za svoj ekspresivni intimistični »Dnevnik« letos dobil nagrado Mladosti. Vendar tudi ta rigidna opredelitev ni kaj bolj obetavna od naivnosti tistih, ki v svojih nedoraslih stripih kritizirajo kapitalistični establishment, ker pač kopirajo take tuje teme, ki se spopadajo s SVOJIM sistemom. Minili so časi vere v ideološki obrazec o »naši« zaobjetosti v univerzalnem, tudi v nekakem duhovnem smislu. Če pa jugoslovanski stripi fobično bežijo od te resnice realne partikularnosti in postajajo »evropski«, potem slovenski stripi obratno in neprenosljivo postajajo prav partikularno »jugoslovanski«. Gl.: Diareja. Gl.: Hardfuckers.

16. 8. 1988

BATMAN. THE DARK KNIGHT RETURNS.*Frank Miller (1986, DC Comics Inc.)*

Batmana si je leta 1939 izmislil Bob Kane. Kar ga je delalo zanimivega in drugačnega od ostalih superherojev, je bilo to, da sploh ni bil superheroj: ni ga okužila kakšna radioaktivna žival, ni prifrčal s kakšnega tujega osončja, sploh ni imel nobenih podarjenih super lastnosti. Njegova iniciacija je bila spomin na otroštvo, ko so mu zločinci pred njegovimi očmi ubili očeta in mater. Njegova super lastnost je bila golo sovraštvo. Bruce Wayne, bogataš, se je ponoči preoblačil v Batmana, človeka-netopirja, in ne obratno. V Supermanovem svetu je bil sicer Batman vedno drugi: lahko je imel svojo serijo, lahko je skrbel za red v svojem mestu, vendar se je le vedelo, kdo je najmočnejši. Toda vsaj od leta 1968 naprej, ko je serijo prevzel Neal Adams, se je vedelo tudi, koga se zločinci najbolj bojijo. V Batmanovem mestu je bilo polno temačnih ulic.

Preden je Miller izdal svoje štiri albume Batmanove vrnitve, je DC-jev supermanovski svet veljal za otročjega, Marvelov konkurenčni univerzum pa za odraslega. Po novem Batmanu so Marvelovi junaki izgledali samo še kot slaba šala. Marvelov standard je bil, da so bili junaki čimbolj človeški, razcepljeni, da so se čimbolj približevali realnemu svetu. Miller je stvar poenostavil in je sam realni svet približal junakom. V bistvu ga je kar zvrnil nanje. V tem svetu so superheroje vsi že pozabili in jih imajo za stripovsko izmišljotino. Edini, ki je še aktiven, je Superman, ki pa strogo konspirativno dela samo za ameriško vlado (za Reagana sesuva ruske mige). In ko se Batman po desetih letih vrne na ulice Gotham Cityja in spet začne deliti pravico, ga v televizijskih kontroverzah zagovarjajo samo trdovratni fašisti. Policija pa izda tiralico za njim.

Toda ker je novi ameriški superherojski strip ontološko povsem osvobojen, lahko Batman mirno odigra svojo vlogo do konca: najprej uradno ubije svojega večnega nasprotnika Two-Facea, potem uradno ubije svojega večnega nasprotnika Supermana, nazadnje pa uradno ubije še sebe.

8. 9. 1989

FREDDY LOMBARD, VACANCES A BUDAPEST (3).*Yves Chaland (Humanoïdes Associés, 1988)*

Naša triperesna deteljica je pravzaprav na počitnicah v Benetkah, Freddy kot potnavadi navdihnjeno lenari, Sweepu gre to počasi na jetra, Diana pa ju

oba preživlja s poučevanjem latinščine. Sicer pa jih poznate že iz prejšnjih epizod in veste, da sta Freddy in Sweep karseda otročja in še sama ne vesta, kdaj postane zadeva resna. In kot ponavadi zadeve hitro postanejo resne. Dianin učenec, mali Laszlo, dobi pismo od svojega strica, naj ostane pri teti in se ne vrača domov. Doma je namreč Budimpešta in leto je 1956.

Toda Laszlo, ki so mu Rusi ubili starše, hoče biti pri revoluciji zraven. Od tete ukrade nekaj tisoč dolarjev in naša fanta ga z veseljem popeljeta do Madžarske. Le da ju namesto nadejanega bogato poplačanega snidenja z bogato družino čaka Stalinov spomenik, moreče vzdušje oktobrske Budimpešte, kaos uličnih bojov, obleganje ruskih kasarn (seveda od znotraj) in končna zmaga ruskih tankov. Same stvari, o katerih nimata pojma. Še sreča, da jima je Diana sledila. In še večja sreča, da so Laszla v zadnjem trenutku rešili iz vlaka za Sibirijo. In ko se naši junaki prebijejo nazaj do varne meje, se tudi Freddy lahko le koprneče ozre za vsem, kar so morali pustiti za seboj: »Škoda, res je bil dober avtomobil.«

Freddy Lombard je retro-junak, se pravi junak petdesetih let, kot ga vidijo osemdeseta. Freddy je iztaknjen iz realnega sveta, kar pa se opazi le zato, ker je dejansko postavljen v realni svet politike. Nenavadno je le, da v tem realnem svetu politike vseeno naleti na ljudi, s katerimi se prav dobro razume. Zaradi čiste geografske nujnosti namreč potuje prek Jugoslavije, po cesti »od Kranja do Celja«. In medtem ko mali Laszlo razmišlja, kako bo za ukradene dolarje kupil orožje za revolucijo, Freddy z jugoslovanskimi domorodci taisti denar veselo zapija v krčmi.

15. 9. 1989

WATCHMEN. Alan Moore, Dave Gibbons (DC Comics Inc., 1986)

»Nadljudje živijo med nami,
in so Američani.«

Dajte se no hecat. Če ste ravno začeli verjeti, da nad ameriškimi mesti frlijo, skačejo in plezajo razni junaki v čudnih cirkuških dresih, potem so vas Američani spet prehiteli. Zdaj so se namreč odločili okoristiti se s petdesetletno superherojsko popgrotesko in jo sesuvajo za nazaj. Seveda pa jo sesuvajo tako, da jo jemljejo zares. Prvi primer **Batman**. In sicer strip, ker v filmu boste zaman čakali na Ruse. In Rusi so preizkusni kamen realnosti v svetu ameriških superherojev. Brez Rusov tudi tu ni glasnosti.

Drugi primer **Watchmen**. Mini-serija dvanajstih epizod, ki se dogajajo v Ameriki leta 1985. Tokrat ne gre za to, da bi Superman ali Batman zares živel, ampak za to, da je pred vojno par ljudi vzelo stripe o Supermanu in Batmanu tako zares, da so se začeli oblačiti v živopisane kostume in se ravšati z lokalnimi kriminalci. Predvsem pa se postavljati na družabnih večerih in pozirati za fotografa. Toda škoda je že bila storjena, kot eden od njih ugotavlja v svojih memoarih; kajti ko se je iztekel čas prve generacije maskiranih vigilantov, se je pojavila druga, Watchmen, in spremenila tok zgodovine. Amerika je namreč s pomočjo superherojev zmagala v vietnamski vojni in leta 1985 je Nixon še vedno predsednik, bivši superheroji pa so zdaj, ko se zgodba začne, ostareli in prepovedani. Ozymandias uspešno trži nekdanjo slavo, Rorschach išče policija, ker ni nehal po zakotnih ulicah terorizirati zločincev, Dr. Manhattan, edini pravi nadčlovek med njimi (končno nekdo, ki bo lahko Supermana razstavil na prafaktorje), pa dela za vlado kot »zahrbtno orožje ameriškega imperializma« (Pravda). Vsak izmed šestih junakov je približno toliko normalen kot Nite Owl, ki ne dobi erekcije, če nima oblečenega svojega starega dresa. Potem nekdo naenkrat ubije Comediana in jih začne drugega za drugim eliminirati. Rusi pa izkoristijo priložnost in za Afganistanom napadejo še Pakistan.

Najboljša finta je ta: v svetu, v katerem živijo superheroji, Marvel namesto superherojskih stripov izdaja gusarske. Superherojskih stripov je konec; tako kot nekoč westerna. Moore in Gibbons sta seveda Angleža.

29. 9. 1989

PRVA PRODAJALNA STRIPOV.

Trubarjev antikvariat (Ljubljana)

Crtani romani, Panorama, Stripoteka, Zvitorepec, Plavi vijesnik, Super strip, Cak, Strip magazin, Spunk, Laser, Strip art — ali če ste zamudili kak delček zlatih stripovskih let pri nas, ga imate zdaj priložnost nadoknaditi. Od danes naprej odpira Trubarjev antikvariat na Mestnem trgu zaenkrat skromen oddelek s stripi, ki pa ima pred seboj še bleščečo prihodnost. In ker stripi pri nas sedanosti tako rekoč nimajo, jim je treba prihodnost dati tako, da se najprej opravi z njihovo preteklostjo.

Low-tech prijaznost Trubarjevega antikvarjata je doslej prav dobro znana vsem samostojnim založnikom, kupcem poceni knjig in tistim, ki pač radi vdihavajo stare platnene ovitke. Dobro pa jim je znana tudi včasih nasmejana, včasih resna Lidija Bučar-Babačič: »Ker nam je vedno več ljudi prinašalo v

odkup stare stripe, smo si mislili, da bi bilo dobro te stvari urediti. Zdaj v soboto smo dali v časopis oglas, da odkupujemo dobro ohranjene jugoslovanske in tuje stripe in od takrat telefoni kar naprej zvonijo. Do naslednjega tedna upam, da bomo iz podstrešij nabrali že dovolj zanimivih reči in se bo splačalo brskati tudi po naših stripih.« Obenem pa se v Trubarju seveda zavedajo svoje odgovornosti pred zgodovino. Če se je moralo doslej nove izdaje vseh velikih in malih založnikov stripov naročevati po pošti ali pa se zanje sploh ni vedelo, se je po Beogradu in Zagrebu zdaj tudi v Ljubljani ustanovil prostor, kjer bi se lahko strip pojavil na svobodnem trgu. »Trudili se bomo, da bi se povezali s čimveč založniki zunaj Slovenije in da bi tudi slovenske stripe, če jih bo še kaj, namesto na ulici prodajali na suhem.«

Natanko tako. Kupovanje stripa v prodajalni stripov je edini civiliziran način kupovanja stripa.

13. 10. 1989

COURS CAMARADE!

Baru (L'Echo des Savanes/Albin Michel, 1988)

Če »ameriških« stripov ne bi delali Francozi, ampak Američani, bi se lahko Francozi seveda bolj posvetili delanju »francoskih« stripov. Npr. Moebius. Zdaj, ko živi v Los Angelesu, se še toliko bolj kaže, da je že takrat, ko je živel v Parizu, delal »ameriške« stripe. Le da so zdaj postali »ameriški« tudi v tem smislu, da jih najprej proda Američanom. »Ameriški« je tretji del Airtight Garage, »ameriški« je tretji del Aedene, »ameriški« je navsezadnje tudi novi Blueberry, ki se začne s poroko Chiuaua Pearl in se bo kljub smrti večnega scenarista Charliera nedvomno še »ameriško« nadaljeval. Od vsega, kar je Moebius v zadnjem letu napravil, je najmanj »ameriški« prav Silver Surfer, ki ga je sfabriciral skupaj s Stanom Leejem. To pa seveda zato, ker je Silver Surfer dejansko ameriški strip in zato pač ni čisto »ameriški«. Absolutno edini strip iz njegove orjaške produkcije, ki se ga Moebius prav gotovo na bo več pritaknil s kakšnim »ameriškim« nadaljevanjem, je tisti, ki je bil po svoji ideološki, nacionalni in socialni podstati absolutno »francoski«: Le Cauchemar Blanc, nočna mora belega francoskega šovinista, da mu nikakor ne uspe nočni napad na nedolžnega arabskega kolesarja, ki ga podvzame skupaj s kolegi, da ostaja žrtev neobčutljiva za njihove udarce, da se vmešajo sosedge in da gre skratka vse po zlu. Na koncu se ves preznojen zbudi, kolegi ga že čakajo, skupaj na mrtvo

pretepejo nedolžnega Arabca, sosedge pa samo gledajo izza svojih spalničnih oken in molčijo.

Baru je uspel v Franciji po dolgem času narediti »francoski« strip. Stanislas ima 18 let in se ima za Jamesa Deana. Amerika pa je daleč. Njegov prijatelj Mohamet ima tudi 18 let, vendar se nima za nikogar. On je Arabec. In ker sta na neki zabavi preveč intimna z dvema simpatičnima dekletoma, morata pred bratom obeh deklet in njegovimi čistokrvnimi kompanjoni v ukradenem avtomobilu bežati čez pol Francije. Edina pištola, ki na koncu počí, je navadna plašilka. Edino zdravilo proti tesnobi, ki ostaja po dolgi noči, je navaden smeh. To, da pri nas ne delamo takih stripov, je znamenje civilizacijskega propada.

20. 10. 1989

GOMINA 1. LE POINT DU JOUR.

Dodo/Ben Radis (Albin Michel, 1987)

Od vseh nesrečnih koncev je najnesrečnejši prav gotovo tisti, ki se zgodi že na začetku.

Prva slika: Gomina sedi zvit v dve gubi na razmetani postelji poltemne hotelske sobice, obkrožen s praznimi steklenicami in polnimi pepelniki. Štiri-najst dni je že, da hladen marmor prekriva grob njegove ljube. »Dobil te bom, Pento,« in Gomino spet premagajo težki spomini. Kar pride potem, tj. kar se je zgodilo prej, je noir v najlepši maniri petdesetih; zlobni inšpektor Pento pretepa prostitutke, nesrečni kockar Strike poneveri tihotapljene dragulje, bogati Bartoli ubije svojo nezvesto ženo, težko ranjeni Gomina pa se zaljubi v mlado Bartolijevo guvernanto. Gomina seveda reši primer, vendar Pento pobegne. In konec? Od vseh nesrečnih koncev je najnesrečnejši prav gotovo tisti, ki je srečen. Zadnja slika: namesto pričakovane katastrofe vesela poroka zaljubljenega para. »Vse je kazalo dobro, dokler se ni spet v najino življenje vrnil Pento.« Očitno pa bo Gominova ljuba še nekaj časa ostala živi mrtvec, kajti Dodo in Ben Radis sta letos namesto nadejanega nadaljevanja izdala album starejših kratkih zgodb. Kdo ve, mogoče sploh nikoli ne bo umrla.

Aja, treba je še povedati, da je zgoraj napisani strip strip za otroke. Vsaj narisano je tako. In kot že tolikokrat prej za lažje razumevanje namesto ljudi nastopajo živalske prispodobе. Le da danes kot metaživali niso več v modi račke, lisice, miške, in tudi podgane ne več. Ampak insekti.

3. 11. 1989

BATMAN. YEAR ONE.*Frank Miller — David Mazzucchelli (DC Comics Inc., 1988)*

S tem ko je Miller naredil zgodbo o Batmanovem koncu, ga je stimuliral k orjaškemu preporodu. S tem ko ga je ubil, ga je tako rekoč prebudil k novemu življenju. Torej ni nič bolj logičnega kot to, da je potem napisal še zgodbo o Batmanovem začetku. O tistem, kar se je dogajalo pred Jokerjevim načrtom, da bi zastrupil vodni rezervoar Gotham Cityja. Ko pa serija pride do konca, je njena struktura še vedno odprta (Indiana Jones je tu seveda lahko le rudimentaren primer, ker se je v stripih že industrializirala proizvodnja »mladostnih« epizod tistih likov, ki so prišli od konca. Greg je npr. zgodnjo epizodo Reda Dusta končal en kader pred prvotnim začetkom, Daniel Torres pa v Roccu Vargasu sploh začne na koncu in vseskozi potuje nazaj skozi spomine. Lahko po rečemo, da je Kiefer Sutherland epizoda iz doslej neznane mladosti Donalda Sutherlanda. Tako približno to gre.)

Serije torej ne ubiješ zlahka. Vendar je treba paziti na nekaj drugega. Če serija prehaja iz rok v roke, na vsaki točki obstoja možnost njene totalne ideološke preobrnitve. Zato je tudi velikost Tarzanovih hlačk pogodbeno prepisana. Vsekakor pa se Batman v tem zanazajšnjem prvem delu bori izključno proti policajem.

10. 11. 1989

STEPHANE 3. LE REPAIRE DE KOLSTOV*Daniel Ceppi (Casterman, 1988)*

Najnovejši od sedmih delov potopisne serije Švicarja Ceppija (ki je seveda s francosko govorečega področja) je tretji. V sedemdesetih letih je Ceppi namreč še delal za Humanoïdes Associés in to ravno v obdobju, ko tam niso bogve kako redno izplačevali sodelavcev. Tako je potem raje presedlal k reviji (A SUIVRE) in je Stéphanove pustolovščine od četrtega dela naprej risal v barvah. In ker se mu je poleg tega pripetilo, da je glavni junak sčasoma privzel nekolikanj drugačno fiziognomijo (gl. ilustracijo), je zdaj pač od Metal Hurlanta odkupil avtorske pravice za svoje prve tri epizode in jih še enkrat narisal. Kot nekdanj Hergé. Narediti uspešno serijo je nehvaležno opravilo.



Posodobljena in »čista« fiziognomija pa še ne pomeni polikane vsebine. Na poti od Švice prek Italije, Turčije, Irana in Afganistana do Indije bi bilo to tako ali tako nemogoče. Poleg prostitucije in narkomanije pa Ceppi na srečo vplete še simpatične izkustvene detajle, ki lahko koristijo bodočim popotnikom: kako v Giresunu najeti dolmus, kako v Gürbülaku uiti carinski kontroli, kje v Horwrahu kupiti šibice in kdaj zaupati ženskam. Vmes pa še malo spodkopava temelje zloglasnega baselskega kemijskega koncerna Hoffmann-La Roche. Skratka: babyface pustolovščina za višjo stopnjo.

Prva pustolovščina pa se mora seveda začeti povsem normalno. Stéphane je naivnež, ki pri spodletelem ropu draguljarne izgubi osebno izkaznico. Na začetku Velikega potovanja je vedno beg.

8. 12. 1989

JUDGE DREDD – BLOCKMANIA.

John Wagner/Alan Grant (Titan Books, 1984)

Na začetku 22. stoletja živijo prebivalci Megacityja 1 v orjaških stanovanjskih blokih. In blokovska pripadnost se šteje za čustvo. Do blokovske vojne pride potem zelo enostavno. Začne se s tem, da Meldi Dreepe s soslednjega

bloka pade na glavo kornet z eno kepico sladoleda (cena: 4 kredite). Civilna zaščita bloka DAN TANNA zato napade blok ENID BLYTON. Priključi se ji blok BETTY CROCKER. Na drugi strani vskočita bloka HENRY KISSINGER in RIKKI FULTON. Šesti blok, ki se udeleži spopada, je PANCHITO VILLA, ki se bori proti vsem. Nekaj ulic naprej se blok GARNER TED ARMSTRONG izgublja v plamenih, gverilci iz bloka GOOGIE WITHERS pa ravno v pravem trenutku razstrelijo viadukt, na katerem sta se bloka CHAPMAN PINCHER in FRED GEE zapletla v medsebojni obračun. Še preden pa pride prav do izraza tudi borbenost blokov PAUL GADD, DAVID NIVEN, TOM MIX, NED KELLY, MARTIN SHEEN in JOAN COLLINS, se ekskluzivna bloka RICHARDO MONTALBAN in CHARLTON HESTON domislita kemičnega vojskovanja in združita svoje sile.

Policijsko-sodniške enote Megacityja 1 so skrajno zaposlene. Judge Dredd ne vidi druge možnosti, kot da s sončnim topom zbombardira 150 milijonov prebivalcev severnega sektorja mesta. Toda mrzlica je že preskočila v južni sektor, kjer blok FATS DOMINO torpedira blok RUDI VALLI, preden se vmeša blok VIC HUGO itn. Za vse je seveda kriv sovjetski EAST-Meg, škoda pa je naravnost zanemarljiva v primerjavi s tem, kar bo sledilo — apokaliptična vojna.

To je še epizoda iz časov, ko je Judge Dredd enako neizprosno odločal o smrti milijonov ali kaznoval tiste, pri katerih je našel prepovedane substance, npr. sladkor. Zakon je zakon. Po zadnji epizodi, Judge Dredd in Oz, pa sta se scenarista razšla. Wagner je hotel iz njega narediti človeško bitje, ki bi se usmiliло ubežnika Marlona Shakespeara. Grant pa ve, da ne sme biti izjem.

22. 12. 1989

SILVER SURFER

Stan Lee/Moebius (Marvel Entertainment Group, 1988)

Galactus pride na zemljo. »Nikoli nisem videl boga; kako naj torej vem, da jaz nisem bog.« Galactus je velik kot gora in ljudje ga obožujejo. In ker jih odveže poslušnosti zakonom, se začno pobijati.

Silver Surfer njegov prihod prespi. Preoblečen v klošarja. »Ne čutim usmiljenja. Sami sebi prizadevajo rane.« Toda ker sreča dekle čistega srca, se še enkrat odpravi braniti tiste, ki ga ne marajo.

»Če bi se izogibal vsakemu spopadu, ki se zdi brezupen, kje bi potem ostala hrabrost. Cilj naj bo tisti, ki nas priganja, ne možnost zmage.« In tako kot vedno Silver Surfer zmagaja s tem, ko izgubi.



Silver Surfer in Galactus sta par. Vendar nista par v smislu preproste negacije, temveč sta komplementarna. Vsak zase sta necela. Skupaj reprezentirata ameriško idejo.

Idejo Amerike o sami sebi. Recimo takole: Galactusa, uničevalca svetov, grize neobvladljiva lakota in napade Panamo. Vendar ga veže obljuba, da ne bo ljudem storil nič zlega. Zato jih pusti, da to počenjajo sami. Nemarno pa bi bilo prezreti, da je tudi Silver Surfer v Panami tujec. To, da se bori proti Galactusu, je navsezadnje le nepomemben detajl. Silver Surfer je namreč Galactusova vest, ne pa vest Panamcev. Američani nase vedno gledajo razdvojeno, tako da so lahko z eno stranjo vedno zadovoljni. Pač glede na to, katera je trenutno »dobra«.

Amerike se ne da premagati tako, da se izogibaš njeni množični kulturi. Ampak jo premagaš tako, da s to kulturo postrežeš Američanom samim.

24. 12. 1989

MAUS. Part II: From Mauschwitz ot the Catskills.*Art Spiegelman (Pantheon Books, 1992)*

Prva knjiga Mause je absolutno odmevala. Nekako je že prešlo v navado, da se nacistični holokavst nad Židi najuspešneje trži v drugorazrednih medijih, torej v televizijskih nadaljevankah in knjigah. Napada nas doma, ker mu sami nikoli ne bi skočili v objem. Torej še strip. Vendar je bilo treba čakati. Art Spiegelman skupaj z ženo Francoise Mouly ureja definitivni magazin njujorške grafične alternative, RAW. In od leta 1980 do 1985 je v njem priobčil prvih šest poglavij zgodbe svojega očeta. Od kadra do kadar je dosledno zložil življenje Vladeka Spiegelmana; kako se kot sposobni tekstilni trgovec iz Czeszochowe leta 1937 poroči z Anjo Zylberberg, kako potem preživita geto v Sroduli in se vrneta v Sosnowiec, kako skušata pobegniti na Madžarsko in kako pristaneta v Auschwitzu. »An epic story told in tiny pictures,« kot pravi New York Times.



Spiegelman riše Žide kot miši, Poljake kot svinje in Nemce kot mačke. Zveni neumno. V resnici pa mu je prav ta genialna poteza dopustila, da bralcu strga vsakršno distanco. Maus se namreč vedno znova iztakne na neznosno intimno raven sedanjosti in pripoveduje svojo zgodbo (Penguin je evropsko izdajo tudi markiral z Biography/Autobiography.) Oče miš je zdaj čemerer skopuh, ki šteje lesene šibice in se prepira s svojo drugo ženo-mišjo. Anja-miš je namreč pred dvajsetimi leti naredila samomor. Art Spiegelman-miš pa ga sprašuje o preteklosti in ga sovraži, ker je sežgal Anjin dnevnik. Realistično

narisan strip bi to sprevrgel v patetično opereto. Tako pa bo Maus ostal najbolj resničen strip tega stoletja.

In bili bi prekratki, če bi enostavno domnevali, da hoče Spiegelman z mišmi kot Židi ustvariti prisposodbo preganjanih ljudi nasploh bla-bla. Maus je židovska himna. In Vladek Auschwitzta ne preživi po sreči, ampak zato ker je pravi Žid. Gre pač za premislek sodobnega ameriškega intelektualca: danes nas lahko zares gane le še trpljenje živali.

12. 1. 1990

TINTIN ET L'ALPH-ART **Hergé (Casterman, 1986)**

1: TINTIN AU PAYS DES SOVIETS, 2: TINTIN AU CONGO, 3: TINTIN EN AMÉRIQUE, 4: LES CIGARES DU PHARAON, 5: LE LOTUS BLEU, 6: L'OREILLE CASSÉE, 7: L'ILE NOIRE, 8: LE SCEPTRE D'OTOKAR, 9: LE CRABE AUX PINCES D'OR, 10: L'ÉTOILE MYSTÉRIEUSE, 11: LE SECRET DE LA LICORNE, 12: LE TRESOR DE RACKHAM LE ROUGE, 13: LES 7 BOULES DE CRISTAL, 14: LE TEMPLE DU SOLEIL, 15: AU PAYS DE L'OR NOIR, 16: OBJECTIF LUNE, 17: ON A MARCHÉ SUR LA LUNE, 18: L'AFFAIRE TOURNESOL, 19: COKE EN STOCK, 20: TINTIN AU TIBET, 21: LES BIJOUX DE LA CASTAFIORE, 22: VOL 714 POUR SYDNEY, 23: TINTIN ET LES PICAROS. Tintinove pustolovščine so temelj evropskega stripa.

V nasprotju z neštevilno, nepregledno in neizčrpno podlago ameriških comics je njihovo število znano, pregledno in dokončno. Zato se vsakega od zgornjih naslovov čita znova in znova. In če bi se poleg obstoječih našla ali ponovno odkrila neka doslej neznana originalna zgodba, bi pomenila fantazmatski objekt velikostnega reda ponovne združitve Beatlesov ali druge Ecove Poetike. Ko je Hergé 1083 umrl, je tak objekt res zapustil.

Namreč skice za nedokončan album 24. TINTIN ET L'ALPH-ART. Najprej se je še govorilo, da jih bo Bob de Moor z ekipo dokončal, potem pa so le izšle v surovi obliki. Hergéju bi bila taka konservativnost seveda po volji. Kajti zadnji Tintin je delan kot rekapitulacija. Pojavljajo se že zdavnaj pozabljeni liki, ne dogaja se v eksotični izvenčasovnosti drugih kontinentov, lov za misterioznim morilcem umetnostnih kritikov pa se za Tintina konča na 42. strani, na poti na morišče.

In kaj je alfa umetnost? Haddock si dobi tak objekt, veliko črko H iz pleksi stekla, in se jezi na Nestorja: »Kako, čemu služi? Ničemur ne služi. To je umetnost.« In obenem Tintinov konec.

19. 1. 1990

CORTO MALTESE 10: Rosa alchemica

Hugo Pratt (Rizzoli, Milano Libri, 1989)

Corto Maltese je leta 1924 prijadral do desete epizode. In — ne boste verjeli — do Švice. V državo brez morja pa je lahko priplul le zato, ker vedno manj potuje in se vedno bolj samo nahaja. Smisel potovanja je namreč prav to.



»Basta leggere un libro delle nostre fiabe distesi sul letto verso mezza notte e rivisitare la stessa riga finché non se ne capisce più il senso,« je napotek, ki ga Corto dobi od Ulricha von Zazikotna, nemškega minnesängerja iz XII. stoletja. Vse skupaj se sicer dogaja v Montagnoli, v kantonu Ticino, kjer Corto sreča Hermanna Hesseja in slikarko Tamaro de Lempicko. Vendar je pomembnejše to, da se Corto izgubi v Parsifalu Wolframa von Eschenbacha in da mitski Waleis s svetim Graalom ni Wales, temveč Švicarski Valais. Sveti Graal je seveda iz lesa. Corto pa mora poleg Klingsorja, Rosenschwert, Bertranda de Gota, Dicka Turpina, Jeanne d'Arc, Merlina, Judeža Iškarjota, Kajna in hudiča prepričati tudi samo smrt, naj ga pusti oditi iz sanj. Zdaj torej vemo, kakšna bo napovedana smrt Corta Malteseja v španski vojni. Enostavno ne bo se vrnil iz sanj.

2. 2. 1990

ZGODBA Z NASLOVNE STRANI

Če odštejemo ponovitve, je zgodovina MTV-ja nekaj kratkega. Vendar ga v vsem tem času ni bilo bolj opeharjenega, kot je **Bart Simpson**. Še **Linda Evangelista**, ki je samo odpirala usta za Georgea Michaela, je za spot potegnila dovolj denarja, da jo v Vogueu obletava tisti enigmatični nasmešek. Bart pa nič. Jutri bo moral spet v šolo.

LIFE IN HELL

©1986 BY MATT GROENING

PARENTAL BRAINTWISTERS



Simpsonovi so *family verité*. In kot taki so lahko končno uspešno nadomestili Kremenčkove (*The Flintstones*), kot se je že od samega začetka veselil Tadej Zupančič. Ampak zakaj potem filmska *family verité* grozne **Roseanne Barr** in **Johna Goodmana** (*Roseanne*) ni prav tako prepričljivo nadkrilila *Family ties*? Zato, ker je **Bart Simpson** spotoma na stranski tir odstavil tudi **Snoopyja** (*Peanuts*). Če je namreč resnična vsakdanjost (*Roseanne*) še bolj moreča in banalna, izkazovanje ljubezni pa toliko bolj komplicirano, **Simpsonovih** to ne

ovira, da se ne bi zapletali v vsakovrstne kriminalne peripetije, industrijski jet-set ali albansko špijonsko mrežo v ZDA. Neolepšana resničnost, ki sovпада z najbolj fantastično izmišljijo, to je danes bingo kombinacija.

In tu pridemo do sklepa, da **Bart Simpson** spodkopava osamosvojitvena prizadevanja slovanskega naroda. Pri Slovencih je takšna koincidenca kvazi nezamisljiva in nedopustna. Ko se sanje soočijo z resničnostjo, je to za Slovence konec sveta. Ali kot piše **Milan Lesjak** v Delu: »*Kot kaže, so Šešokove trditve, da se Slovenija ne bo sposobna osamosvojiti na gospodarskem področju in da ne bo mogla uveljaviti monetarne suverenosti, v resnici presenetile velik del članov vladajoče koalicije.*«

DRUŽINSKO DEBLO SIMPSONOVIH: Preden so postali prva polurna ameriška družina, so SIMPSONOVI bili animirani vložek na TRACEY ULLMAN SHOWU. Še prej je njihov menedžer MAT GROENING v L.A. READERJU deset let objavljial simpsoneske stripe z naslovom LIFE IN HELL, ki so potem izšli v knjigah LOVE IS HELL, WORK IS HELL, SCHOOL IS HELL, CHILDHOOD IS HELL in AKBAR & JEFF'S GUIDE TO LIFE. Pri tem je uspešno ubranil poskus urednikov, da bi mu naslov stripa LIFE IN HELL – ŽIVLJENJE V PEKLU spremenili v LIFE IS HECK – TO ŠMENTANO ŽIVLJENJE. Pred L.A. READERJEM je serijo začel v magazinu WET, o katerem ime pove vse. Skratka, subverzija.

11. 6. 1991

AMERIKA NA BALKANU

Stripi iz Jugoslavije pobirajo nove ideje, kaj pa Jugoslavija iz stripov?

Decembra 2011 Združene države Amerike razpadejo na *Božjo državo*, v kateri koalicijska vlada Znanstvene uprave in Nove kalvinistične iniciative prepoveduje »*nečisto glasbo, nečisto hrano, nečist jezik, kontracepcijo, pornografijo in prešuštništvo*«; *Čudežno deželo* na zahodni obali, kjer nekdanji zabavišni robotki zahtevajo »*kulturno avtonomijo*«, *Resnično Ameriko*, ki jo brani milijonska vojska ilegalnega *fast food* konglomerata Fat Boy Burger; *Mehiško pokrajino*, ki jo antiameriško vzdušje potiska v zavezništvo s Fat Boyem; *Federacijo držav Nove Anglije*, še najbolj pacifistično; *Kapitalistično diktaturo vzhodne obale*, ki jo je razglasil Edward Beluga, manhattanski mogočnej, potem ko je premagal Brooklyn – oblast mora braniti pred petdesetimi drugimi separatističnimi gibanji; *Prvo spolno konfederacijo* Amande Nissen, žene ubitega predsednika ZDA – meje so za moške zaprte; *Florida*, povsem odrezano, tako

da je njena pripojitev h Kubi neizbežna; *Republika samotne zvezde*, Teksas, ki bi se že povezal s Fat Boyem, če se Teksasčanom ne bi gabili pornofilmi; in *Združene države Amerike*, okleščeno jedro nekdanje zveze, ki mu predsednikujejo konzervirani možgani predsednika Rexalla. Vojska ZDA se imenuje PAX in v dodatku *MARTHA WASHINGTON'S WAR DIARY* pravkar obračunava z New Yorkom. V triintridesetih dnevih bombardiranja so se skušali izogibati civilnim ciljem, pravijo. (Frank Miller/Dave Gibbons, *GIVE ME LIBERTY, AN AMERICAN DREAM*, 1991.)

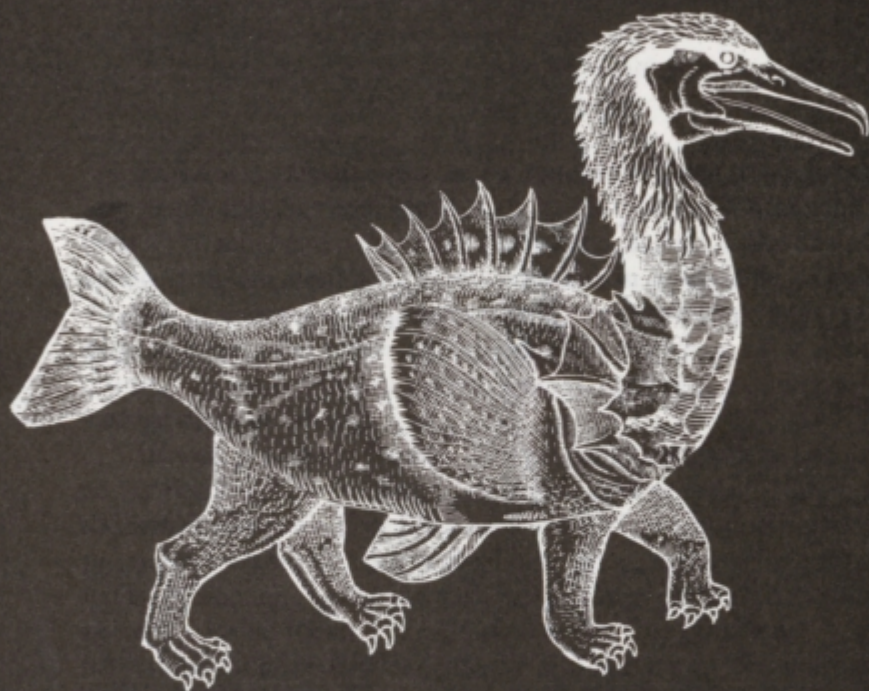


Pred desetimi leti je bila totalna vojna že neodmrznjena, medcelinska in predvidljiva: East-Meg One napade iz zasede Mega-City One, ki mu Mega-City Two in Texas City ne priskočita na pomoč. Na koncu East-Meg One zadirajo z oblička Zemlje. (John Wagner/Alan Grant/Carlos Ezquerra, *JUDGE DREDD, APOCALYPSE WAR*, 1982) Frank Miller pa je glavni avtor novega ameriškega stripa in bere časopise. In v ameriških časopisih je razpad Jugoslavije očitno

nekaj nerazumljivo zmedenega, kar se je zgodilo z enega dneva na drugi. Implozija namesto eksplozije, to bo zdaj trend.

Stripi iz Jugoslavije pobirajo nove ideje, Kaj pa Jugoslavija iz stripov? Bi pomagali instant zvezčiči z glorificiranjem in indoktrinacijo? (*WAR HEROES*, 1942, *BLACKHAWK*, 1944, *BATTLE* 1951, *FIGHTIN' MARINES*, 1951, *FRONTLINE COMBAT*, 1951, *G.I.COMBAT*, 1952, *BATTLE-FRONT*, 1952, *COMBAT*, 1952, *WAR BATTLES*, 1952, *OUR ARMY AT WAR*, 1952, *NAVY ACTION*, 1954, *MARINES IN ACTION*, 1955, *SGT, FURY AND HIS HOWLING COMMANDOS*, 1963, *TALES OF THE GREEN BERET*, 1967.) Ne, to počno že Srbi. Bi pomagale avtorske refleksije z ideologizacijo in sarkazmom? (*E.P.Jacobs, LE SECRET DE L'ESPADON*, 1946, *Raymond Macherot, CHLOROPHYLLE CONTRE LES RATS NOIRS*, 1956, *Hugo Pratt, ERNIE PIKE*, 1957, *Bonvi, STURMTRUPPEN*, 1968, *Đorđe Lebović/Jules Radilović, PARTIZANI*, 1978, *Jacques Tardi, ADIEU BRINDAVOINE, LA FLEUR AU FUSIL, LA VERITABLE HISTORIE DU SOLDAT INCONNU*, 1972 *Doug Murray/Michael Golden, THE 'NAM*, 1986.) Ne, Matakovičev *KAPETAN DRAGAN*, ki se v Slobodni Dalmaciji oboževalcem na majčke podpisuje z rafali, Hrvatom zdaj ne pomaga kaj dosti. Kaj torej preostane? Američani vojne v stripih niso le orisovali, ampak so vanjo poslali vse, kar so premogli, *SUPERMANA*, *CAPTAINA MARVELA*, Caniffovega *TERRYJA* z gusarji vred in celo *DONALDA DUCKA*. Resingerjev *PERO* pa še vedno civilno in civilizirano sedi med ruševinami in komentira napredovanje četniških hord. Dokler Perotu ne bodo oblekli gardistične uniforme, bodo Hrvati izgubljali.

8. 10. 1991



INE LAGODJE ∇ KULTURI

LACAN IN MODERNA ZNANOST*

Pri Lacanu obstaja neka teorija znanosti. Tega ni treba dokazati, to teorijo je v raznih tekstih razvil sam Lacan, kar je pokazal F. Regnault.¹ V teh okoliščinah bo moj namen sledeč: če sprejmemo, da pri Lacanu obstaja neka teorija znanosti, in sam menim, da je zelo dovršena in ne trivialna, se moramo vprašati — zakaj pri Lacanu obstaja neka teorija znanosti. Seveda lahko predpostavimo, da je odgovor na to vprašanje deloma odvisen od tega, kaj je sploh teorija. Tudi o tem zadnjem bom rekel kakšno besedo, toda zgolj z namenom, da pojasnim razloge njenega obstoja.

Izhajati je treba iz Freuda. Tudi pri njem obstaja neka teorija znanosti. Če se vprašamo zakaj, je odgovor dejansko zelo preprost. Nahaja se v tem, kar soglasno imenujemo Freudov scientizem² in ki pri njem ni nič drugega kot neka privolitev v ideal znanosti: ta ideal sam zadostno utemeljuje željo [*le voeu*], da naj bo psihoanaliza neka znanost. Rekel sem prav ideal znanosti. Dejansko gre za neko idealno točko — zunanjo ali neskončno oddaljeno —, proti kateri so usmerjene premice določene ploskve in ki hkrati pripada vsem in se v njej nikoli ne sekajo. To ni idealna znanost, ki jo na različne načine »uteleša« ideal znanosti: strogo imaginarna določitev, potrebna za to, da bi bile možne predstave.³

* Tekst »Lacan et la science moderne« je preveden po: *Lacan avec les philosophes*, Bibliothèque du Collège international de philosophie, Albin Michel, Pariz 1991, str. 335-351.

¹ Glej njegovo knjigo *Dieu est inconscient*, Navarin, Pariz 1985; všteti novejši tekste in posebno poseg na École de la Cause 15. oktobra 1989, »Entre Ferdinand et Léopold«.

² Nekega dne bi bilo treba zaradi nekaterih manipulacij razložiti to besedo, ki tako splošno velja za žaljivo. Zame ni nič bolj žaljiva kot so, na primer, besede *materializem*, *ateizem* ali *ireligioznost* (navajam naključno). V vsakem primeru pa velja, da je Lacan Freudu pripisal scientizem (cf. zlasti »La science et la vérité«, *Écrits*, Pariz, Seuil 1966, str. 857-858 [slov. prev. »Znanost in resnica« v: *Problemi-Razprave*, št. 4-5, 1986, str. 2]). Četudi je šlo Lacanu za to, da poudari neko razliko, pa ni videti, da je s tem razumel ponižanja tistega, h kateremu se je hotel vrniti.

³ Disjunkcija-konjunkcija ideala znanosti z idealno znanostjo se očitno ujema z disjunkcijo-konjunkcijo Ideala-Jaza z Idealnim-Jazom, kakršno je razdelal Lacan izhajajoč iz D. Lagachea,

Res je, da so predstave vselej nujne. Ko se sklicujemo na ideal znanosti, kot je to počel Freud, je še posebej neizogibno, da imamo neko predstavo o tem, kaj bi *morala* biti znanost in v tem je neka idealna znanost. V ta namen si na splošno izposodimo poteze neke znanosti, ki je v trenutku, ko govorimo, že vzpostavljena, nato se vprašamo: »Kaj mora biti psihoanaliza, da bi bila znanost?«, in s tem smo poteze spremenili v kriterije. Istočasno odpremo pot nekemu drugemu scientizmu: ne scientizmu ideala znanosti, temveč scientizmu idealne znanosti. Freud se mu je prepustil tako, da je prevzel od drugih, po njegovem mnenju bolj kvalificiranih od njega, fizionomijo idealne znanosti. Navedimo tu Helmholtza in Macha, da se omejimo na največje.⁴

Res je, da je tu še neka prečna teorija znanosti, ki jo je moč rekonstruirati glede na niti freudovskih tekstov, ne samo neka teorija tega, kaj bi morala biti neka znanost, temveč odgovor na vprašanje: »Zakaj sploh obstaja znanost?« [*Pourquoi il y a-t-il de la science plutôt que pas de science du tout?*]. Toda ravno ta teorija je ostala razpršena in ni gotovo, da bi jo bil Freud pripravljen zbrati, kakor je to storil s svojo teorijo religije.

V zvezi z vprašanjem, ki zadeva »zakaj« znanosti, Lacan samo ponovi Freudove aforizme, ki jih povzame takole: znanost je ob svojem rojstvu seksualna tehnika.⁵ V to sicer vloži nekaj previdnosti. Prav tako previdno odgovori na vprašanje: »Zakaj sploh obstaja psihoanaliza?« V vsakem primeru pa v teh vprašanjih po izvoru ne bomo našli v celoti konstituiranega nauka. Lacanovska teorija znanosti zadeva nekaj drugega.

Zvest Freudu v pogledu zgornjega se Lacan od njega loči ob vprašanju ideala znanosti: vanj ne verjame. Natančneje, vanj ne verjame *kar zadeva psihoanalizo*. Glede na slednjo, znanost ne igra vloge idealne točke; ni zunanja njenemu polju, nasprotno, strukturira ga od znotraj. To se izraža v obliki: subjekt

v svojem tekstu »Remarque sur le rapport de Daniel Lagache, *Psychanalyse et structure de la personnalité*«, *Écrits*, op. cit., str. 647-684; glej zlasti str. 671-683. Iz neke takšne strukturalne analogije bi zlahka izpeljali varljive učinke, ki jih proizvaja ime *znanost*. Ti učinki obstajajo, treba bi jih bilo razpršiti, a znanost ni zvedljiva nanje.

⁴ Nek podatek med drugimi: Freud je leta 1911 sopodpisal manifest, ki je zahteval vzpostavitev družbe, kjer bi razvijali in širili pozitivistično filozofijo. Med podpisniki najdemo imena E. Macha, D. Hilberta, F. Kleina, A. Einsteina. To nakazuje dvojje: dejstvo, da se je Freud podpisal, nam pove marsikaj o njegovih stališčih v trenutku, ko je objavil tretjo izdajo *Traumdeutung*, ko je ravnokar ustanovil Internacionalo in *Zentralblatt für Psychanalyse*. Sicer pa nam dejstvo, da je bilo ime Freud sprejeto, če ne kar zaprošeno — če poznamo sita, ki običajno spremljajo to vrsto ravnanja — omogoča izmeriti tudi njegov družbeni uspeh sredi nemško govorečega pozitivističnega okolja. O tej točki glej pomemben historičen uvod, ki ga je prispeval A. Soulez v zbirki *Manifeste de cercle de Vienne et autres écrits*, Pariz, PUF, 1985, str. 32.

⁵ *Séminaire XI.*, Pariz, Seuil, 1973, str. 139 [slov. prev.: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, *Seminar XI.*, DZS, Ljubljana 1980, str. 199].

psihoanalize je subjekt, ki ga strukturira (Lacan pravi tudi *izključi* ali *prešije*) znanost. Toda, ker znanost ni zunanja ploskvi, ki jo določajo premice psihoanalize (ali, ker od nje ni neskončno oddaljena), znanost ne strukturira subjekta kot neka regulacija. Potemtakem se nima smisla spraševati, pod katerimi pogoji bi bila psihoanaliza znanost. Drugače rečeno, ker — kar zadeva psihoanalizo — ni ideala znanosti, zanjo tudi ni idealne znanosti. Psihoanaliza bo v sami sebi našla temelje svojih načel in svojih metod.

Da bi pokazal, da znanost ne funkcioniira kot nek ideal, uporabi Lacan operatorja, ki sta po obliki podobna historičnim operatorjem: sukcesivnost in rez. Tako se prej kot na Macha opre na Koyréja, in to na Koyréja, ki ga korigira močno historizirajoči Kojève.

Zavoljo jasnosti lahko tu privzamemo postopke geometrov, ki sklepajo s pomočjo aksiomov in teoremov. Tu so najpomembnejši:

— Kojèva teorema:

1. Med antičnim svetom in modernim univerzumom obstaja nek rez.
2. Ta rez je povezan s krščanstvom.

Očitno ta dva teorema temeljita na nekem aksiomu, ki ga najdemo v raznih oblikah pri številnih avtorjih, od katerih je najnedavnejši Michel Foucault:

Obstajajo rezi.

Opazili bomo, da strinjanje z aksiomom še ne pomeni nujno strinjanja s teoremi, kar dokazuje ravno Foucaultovo delo. Drugače rečeno, na novo je treba postaviti vsaj še en aksiom; o tem sem govoril drugod, tu o tem ne bom govoril.

— Koyréjeva teorema:

1. Med antično *epistème* in moderno znanostjo obstaja nek rez.
2. Moderna znanost je galilejska znanost, katere model je matematizirana fizika.

— Lacanova hipoteza:

Koyréjeva teorema sta poseben primer Kojèvovih teoremov.

— Lacanovi postavki:

1. Moderna znanost se vzpostavi s krščanstvom, kolikor se slednje razlikuje od antičnega sveta.
2. Ker točka razlikovanja med krščanstvom in antičnim svetom izhaja iz judovstva, se moderna znanost konstituira preko tega, kar je judovskega v krščanstvu.⁶

⁶ Glej *Séminaire VII*, Pariz, Seuil 1986, str. 146: »...moderna znanost, tista, rojena z Galilejem, [se je] lahko razvila le izhajajoč iz biblijske judovske ideologije, ne pa iz antične filozofije in aristotelske perspektive.« [slov. prev.: *Etika psihoanalize, Seminar VII.*, DE, Ljubljana 1988, str. 123].

Tako se razvije besedišče periodizacije in, v Kojèvvem neo-hegeljanskem stilu, besedišče vsesplošnega vzpostavljanja razmerij. S pomočjo tega besedišča nimajo usposobljeni nobenih težav pri oblikovanju enega od možnih odgovorov na vprašanje, zakaj Lacan razvije neko teorijo znanosti. Ne zaradi scientizma, pravijo, kajti Lacan ne verjame v ideal znanosti. To bo postalo očitno ob historizirajočih tezah: »Nastop galilejske znanosti je omogočil psihoanalizo« ali »Psihoanalize ni mogoče razumeti brez prešitja, ki ga v pogledu subjekta izvrši moderna znanost« ali »Psihoanaliza se je lahko razvila samo v neskončnem Univerzumu znanosti« itn. Problem je v tem, da ti odgovori sami po sebi ne pomenijo ničesar, temveč zgolj ponavljajo vprašanje v drugi obliki.

V splošnem se ni treba preveč prepustiti Lacanu vsesplošnega vzpostavljanja razmerij — to je nek Lacan učenih pogovorov, rezultat tradicije Montaigna in La Mathe le Vayera, če ne kar Aullu-Gella ali Macroba. Iskri se od globokih opazk, silovitih primerjav, učinkov resnice, toda to ni Lacan matema. Da Lacan matema ne zakriva Lacana pogovorov drži, ne velja pa tudi obratno.

Torej, obravnavati moramo propozicijo: periodizacija ne pripada matemu, temveč pogovoru [*conversation*]. Periodizacija ni torej nikoli zadnja beseda k nobenemu vprašanju. Občasno ima neko natančno funkcijo: z ozirom na psihoanalizo pretrgati pertinenco dvojice ideal znanosti — idealna znanost. Kaj je v tem pogledu bolj učinkovito kot operatorja sukcesivnosti in reza, katerih preostanek je nek relativizem in nek nominalizem dobrih manir. Drznil bi si trditi tole: da bi utrl pot psihoanalizi, se je moral Freud v razmerah, ki jih je obvladoval filozofski idealizem, opreti na scientizem ideala znanosti. Cena, ki jo je bilo treba plačati, ni bila nič manj kot scientizem idealne znanosti. Da bi utrl pot psihoanalizi, pa se je moral Lacan v razmerah, ko so se psihoanalitične institucije prepustile prevladi scientizma idealne znanosti, relativizirati in nominalizirati. Cena, ki jo je bilo treba plačati, je bila periodistični diskurz. Pa vendar je treba videti, da je Lacan storil vse, da bi bilo mogoče teorijo reza očistiti takšnega balasta. Takšna je funkcija teorije diskurzov: opozoriti na lastnosti diskurza nasploh (spomnimo, da je diskurz, pri Lacanu, družbena vez) in ob tem pokazati, da sta diskurzu notranja heterogenost in mnoštvo. Heterogenost in mnoštvo nista preprosto učinka period in epoh na diskurz, ki bi bili sami po sebi diskurzu zunanji. Zlasti se ne projecirata enostavno na os zaporedij. Z naukom o pluralnosti mest, pluralnosti terminov, z razliko med lastnostmi mesta in lastnostmi terminov, z relativno mutabilnostjo terminov glede na mesto, dobimo to, kar bi lahko imenovali ne-kronološka razdelava koncepta reza. Nedvomno lahko nastop novega diskurza, prehod iz enega diskurza v drugega (to, kar Lacan imenuje »četrtinski obrat«), z eno besedo premik, predstavlja dogodek. Nedvomno so ti dogodki objekt, ki si ga zgodovinarji

prizadevajo dojeti v obliki kronologije. Toda dogodki niso to, kar o njih pravijo zgodovinarji. V tem pogledu izhaja vsa zgodovina iz prevare in prva potvorba se nahaja ravno v minimalni homogenizaciji, ki jo predpostavlja časovno nizanje.

Tu je lahko vpokličemo orožje strukturalizma: če sprejmemo, da je teorija diskurza neko učerkovljenje [*littéralisation*] mest in terminov, potem rez najprej zaznamuje neko nemožnost črkovnega [*littéral*]. Nemožno je, da bi bil en sistem črk nek drug; nemožno je, da bi en sistem črk brez pretresov prešel v nek drug sistem črk. Drugače rečeno, ni transformacij sistema v sistem, razen prek katastrof.

Toda logika disjunkcije med podobnostjo in identiteto seže globlje: vsak rez je neka teorija homonimije in sinonimije. Ta teorija se glasi takole: na obeh straneh reza so med diskurzi zgolj homonimije,

ali:

med diskurzi ni sinonimij,

ali:

med različnimi diskurzi ni drugega razmerja kot rez;

ali končno:

to, kar imajo zgodovinarji za reze, so črkovne heterogenosti.

Koyréjev teorem govori o galilejski znanosti. Predpostavlja torej, da je tej znanosti dana neka distinktivna opredelitev. To je tisto, kar bi lahko imenovali Koyréjeva diskriminanta:

galilejevska je tista znanost, ki povezuje dve potezi: empiričnost in matematično črko.

Problem je očitno v tem, kaj to pomeni. Toda, nič ni lažjega kot zgrešiti poanto. Kolikor je, vsaj v Franciji, Koyréjeva diskriminanta postala klasična, se pravi banalna.

Kljub temu je bila bistvena Koyréjeva gesta v tem, da je razkril neko prav nenavadno peripetijo. Antična znanost, *epistémé*, se je dovršila šele v trenutku, ko je izpostavila to, po čemer nek objekt ne more, zaradi vse nujnosti in vse večnosti, biti drugače, kot je. Natančneje rečeno, to kar je v nekem diskurzu predstavljala *epistémé*, je bilo zgolj zbor tega, kar je ta diskurz zajel večnega in nujnega na svojem objektu. Od tod je sledilo, da se nek objekt toliko bolj naravno ponuja *epistémé*, kolikor lažje je izluščiti tisto, kar je v njem samem večnega in nujnega. Iz tega sledi, da ni znanosti o tistem, kar je lahko drugače, kot je in da je najbolj dovršena znanost znanost o najbolj večnem in najbolj nujnem objektu: teologija je horizont *epistémé*. Od tod je izhajalo tudi, da se je v človeku znanost lahko oprla zgolj na tisto, po čemer je človek soroden

večnemu in nujnemu. Za to obstaja neko ime: duša, ločena od telesa, ločena od instance, po kateri je človek soroden minljivemu in kontingentnemu. Od tod končno izhaja, da ponuja matematika znanosti neko paradigmo izvoljenega.

Kajti matematika, ki smo jo podedovali od Grkov, temelji na nujnem in večnem. Oblike in števila ne morejo biti drugače, kot so in obenem ne morejo ne nastati ne miniti — obstajajo kakor so, vso večnost. Nujnost dokazov velja samo kolikor je sonaravna [*connaturelle*] nujnosti na sebi. Kakor orbite nebesnih teles za telesne oči izrišejo podobo, ki kar najbolj ustreza večnemu, tako pot, ki začenja iz načel in aksiomov, da bi dospela do sklepov, izriše za oči duše podobo, ki kar najbolj ustreza nujnemu.⁷ Nasprotno pa empirično v tem, kar je različno, ne preneha nastajati ali minevati, in je s tem nenehoma drugo, kar je. Empirično je torej po svojem bistvu antimatematično. Če lahko matematika kljub temu pojmi karkoli v tem različnem, bo to potemtakem tisto, kar je v tem mogoče spoznati sebi identičnega in nujnega. Matematika je začetek vsakega nauka o Istem.⁸ Grška znanost je torej matematična natanko kolikor nista ne znanost ne matematika empirični. Skratka, grška znanost ni matematizirana.

⁷ Ko Aristotel definira silogizem — ta je, spomnimo se, splošno ime za sklepanje, preden postane tehnično ime neke partikularne oblike sklepanja — »diskurz, iz katerega, ko so postavljene določene stvari, nujno izhaja ... nekaj novega« (*ex anagkês*) in ko Platon v *Timaju* poveže urejeno mišljenje z gibanjem nebesnih teles: »Če si je Bog zaradi nas izmislil vid in nam ga dal, je to zato, da bi se ga, vsem ko opazujemo umne preobrazbe na nebu, posluževali za to, da bi uredili kroženja misli v nas. Slednja so podobna onim, toda so motena, ona ne. Zahvaljujoč temu proučevanju in tako participirajoč pri procesih naravnih misli v njihovi pravilnosti, lahko, da bi uredili zmotna gibanja, ki so v nas, posnemamo božja gibanja, ki so popolnoma izvzeta zmoti,« — tako eden kot drugi utemeljita antično *epistême*. Nujnost v *logoi*, je prav kot nujnost točka, kjer se dovrši podobnost med nujno bitjo bivajočega in nujno bitjo vedočega [*sachant*]. Po drugi strani ni znanost nič, če ni dovršitev te podobnosti, ki preko izčiščene duše, združuje človeka, obdarovanega s telesom, z najvišjim, netelesnim, Bitjem.

⁸ Seveda tudi moje lastne izjave izhajajo iz »pogovora«, prej kot iz matema. Historična dejstva so bolj prepletena: navedimo Arhimeda in Lukreca, ki dispozitiv zapleteta, tako kot grška optika, kakršno je rekonstruiral G. Simon, *Le Regard, L'Etre et l'Apparence*, Pariz, Seuil, 1988. Navedimo tudi, po E. Garinu, znanstveno astrologijo, ki je hotela dojeti ravno naključja usode v tistem, kar je najbolj individualno, in to preko večnih zvezd in preračunavanj števil. Odtod škandal, ki ji ga je uspelo izzvati pri določenih antičnih filozofih (dobro povzet v Favorinusovem diskurzu, o čemer poroča Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, XIV, 1) in vztrajanje na njegovem »tujem« (kaldejskem) značaju. V vsakem primeru je ta nauk dobil domovinsko pravico v grško-latinski konfiguraciji.

E. Garin celo trdi, da je kombinacijo matematičnega in empiričnega, ki je značilna za moderno znanost, omogočil povratek znanstvene astrologije, ki je v 12. stoletju ponovno postala dostopna in ki se je razcvetela v 15. in 16. stoletju. Tako kot daje magija, kolikor predstavlja učinkovanje na svet s pomočjo načel, ki jih je mogoče teoretizirati, prve elemente modernega razmerja, ki združuje znanost kot teorijo tehnike, s tehniko kot prakso in aplikacijo znanosti. Glej E. Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Pariz, Gallimard, 1969, str. 121-150.

Združujoč matematičnost in empiričnost, Koyréjeva diskriminanta dovrši vsaj dve operaciji. Prva je, da števila ne funkcionirajo več kot Števila, kot zlati ključ idej, temveč kot črke, in kot črke morajo zajeti različno v tistem, kar je neprenehoma drugo: empirično je učrkljivo [*littéralisable*] kot empirično. Črka ne povzdigne objekta do nebes Idej; učrkovljenje ni idealizacija. Kar zadeva drugo operacijo, bi bilo nemara primerno, da bi jo pojasnili sklicujoč se na neko epistemologijo, ki se zdi precej oddaljena od Koyréja — namreč Popprovo. Znanstvena propozicija mora biti ovrgljiva, pravi ta avtor in tako definira z imenom *demarkacija* tisto, kar bi lahko imenovali tudi Popprova diskriminanta. Neka izjava pa je ovrgljiva samo, če njena negacija ni ne brez smisla ne logično protislovna. Drugače rečeno, njen referent mora moči — logično ali materialno — biti drugo, kar je. Toda to, to je kontingenca. Skratka, ovrgljiva je samo neka kontingentna propozicija in ni druge znanosti kot znanosti o kontingentnem. Konsekvence so razvidne. Znanost ni več matematična, temveč je matematizirana. Upošteva empirično kot tako, ne da bi ga spremenila v Oblike in Števila. Nujnost teh sklepanj ni sonaravna nujnosti Idej. Ne zahteva nobene duše, in če duša eksistira, od nje ne zahteva ničesar.

Takšen je dispozitiv, v katerega se vpisuje Lacan. V tem dispozitivu je odločilni srednji termin kontingentnost. Preko kontingentnosti je mogoče povezati Koyréjevo kronološko in Popprovo strukturalno diskriminanto.⁹ Sicer pa je prav beseda *kontingentnost* tisto, kar je Lacan, brez vsake reference na Poppra (za katerega se zanima pozno in brez strasti), razpoznal pri Kojèvu in Koyréju, ki pa je ne izrazita docela: »firmament nebes ne obstaja več in celokupnost nebesnih teles (...) nastopa kot nekaj, kar prav tako lahko tudi ni tam — njihova realnost je bistveno zaznamovana (...) s pečatom faktičnosti, nebesna telesa so v osnovi kontingentna.«¹⁰ Bi tu prekoračili pooblastila, če bi omenili Mallarméja? Zares, če sprejmemo, da posebnost moderne črke ni v pojmovanju kontingentnega kot kontingentnega, se geslo dobe znanosti glasi: nobena črka ne bo nikoli odpravila naključja. In kdo bo zanikal, da je črka nek met kock?

Črka je takšna, kot je, ne da bi za to obstajal kakršenkoli razlog; hkrati ni nobenega razloga, da bi bila drugo, kar je. In če bi bila drugo, kar je, bi bila zgolj neka druga črka. Zares, od trenutka, ko je, vztraja in se ne spreminja. (»edinstveno število, ki ne more biti drugo«). Diskurz bi črko lahko kvečjemu zame-

⁹ V tem pogledu prim. dela T. Kuhna in zlasti njegovo zbirko *La Tension essentielle*, Pariz, Gallimard 1990, ki je eksplicitnejša kar zadeva konfrontacijo s Popprom kot *Struktura znanstvenih revolucij*.

¹⁰ *Seminaire VII.*, Pariz, Seuil 1986, str. 147 [slov. prev.: *Etika psihoanalize*, op. cit., str. 123].

njal, ne pa spremenil. Tako si črka, preko nekega zasuka, ki mu je lastna prevara, nadene poteze nespremenljivosti, ki so po obliki podobne potezam večne ideje. Nedvomno nima nespremenljivost tistega, kar nima razloga biti kot je, nič opraviti z nespremenljivostjo tistega, kar ne more, ne da bi s tem prekršilo pravila uma, biti drugo, kar je. Toda imaginarna podobnost po obliki ostaja. Odtod izhaja, da zajetje različnega s pomočjo črke podeljuje le-temu, kolikor je lahko drugo, kar je, imaginarne poteze tistega, kar ne more biti drugo, kar je. To imenujemo nujnost zakonov znanosti. Le-ta v vseh točkah spominja na nujnosti najvišjega Bitja, toda podobna ji je še toliko bolj, kolikor nima z njo nobene zveze. Struktura moderne znanosti v celoti temelji na kontingenci. Materialna nujnost, ki jo priznavamo zakonom, je brazgotina same te kontingence. V trenutku nekega prebliska se zdi, da bi bila lahko vsaka točka vsakega referenta vsake propozicije znanosti neskončno drugo, kar je, neskončno v smislu neskončnosti gledišč. V naknadnem trenutku pa jo je črka fiksirala takšno, kot je in kot ne more biti drugo, kar je, razen če zamenja črko, se pravi, vlogo. Toda pogoj naknadnega trenutka je ravno predhodni trenutek. Pokazati, da je neka točka univerzuma taka kot je, zahteva, da so vržene [*lancée*] kocke nekega možnega univerzuma, v katerem bi bila ta točka drugo, kar je.¹¹ Časovnemu intervalu, v katerem se kocke še vrtinčijo, preden spet padejo, je nauk dal ime: vznik subjekta, ki ni metalec [*lanceur*] (metalec ne eksistira), temveč same kocke, dokler so v v suspenzu. V vrtoglavičih teh medsebojno izključujočih se možnosti nazadnje vzplamti, v trenutku za tem, ko kocke spet padejo, plamen nemogočnega: nemogoče je, da bi, ko so enkrat padle, kocke kazale neko drugo število. Tu vidimo, da se nemožno ne loči od kontingence, temveč tvori njeno realno jedro.

Da bi to videli, bi morali nenehno prehajati od predhodnega k naknadnemu. No, to pa ni mogoče, saj bi morali tudi nenehno sestopati iz naknadnega v predhodno. Znanost tega v vsakem primeru ne dovoljuje. Od trenutka, ko se je črka fiksirala, ostaja zgolj nujnost in nalaga pozabo kontingence, ki jo je omogočila. Neprimernost tega povratka je tisto, kar Lacan imenuje šiv. Radikalnost pozabe je tisto, kar Lacan imenuje izključitev. Ker je subjekt tisto, kar vznikne v koraku od enega trenutka k drugemu, sta šiv in izključitev nujno šiv in izključitev subjekta.¹²

¹¹ Pri S. Kripkeju bomo našli razdelavo črke, možnega univerzuma in meta kock: cf. zlasti *La logique des noms propres* (prev. *Naming and Necessity*), Pariz, Minuit, 1982, str. 167-168. Seveda ne moremo upoštevati groze, ki bi jo Kripkeju utegnili vzbuditi primerjava z Mallarméjem ali Lacanom, s prepostavko, da bi tudi vedel za koga gre.

¹² Drugače rečeno, nauk o črki temelji na neki logiki dveh časov. Bralec lahko preveri, da ni Lacanova formula $S_2 (S_1 (S_1 (S_1 \rightarrow S_2)))$ — najdemo jo v *Séminaire XX*, Pariz, Seuil 1975, str. 130 [slov. prev. Še, Analecta, Ljubljana 1985, str. 117] — nič drugega kot učrkovljenje te

Sprejeti, da je neka kontingentna in empirična propozicija, prav kot empirična in kontingentna, matematizabilna, pomeni, znotraj horizonta črke, raztrgati in spet na povsem nov način, ki je vselej začasen in nenehoma se vzpostavljajoč, zašiti kose nespremenljivega in prehodnega. Celotno množico točk, na katero se nanašajo propozicije znanosti, običajno imenujemo Univerzum. Da bi ločili dva možna univerzuma, zadošča, da lahko vsako teh točk razumemo kot neko nihanje neskončne variacije, zadošča, da ena sama variacija aficira eno samo izmed njunih točk; ker je torej zaradi tega dejstva po številu možnih neskončno univerzumov, ker obstaja Univerzum za znanost samo preko ovinka teh možnih univerzumov, je Univerzum nujno neskončen in to bi ne nehal biti, četudi bi bile točke, ki ga sestavljajo, sedaj slučajno po številu končne. Kvalitativna neskončnost, bi skoraj rekli, prej kot kvantitativna.

Toda Univerzum pride do neskončnosti zgolj po naključju [*par contingence*] in to izhajajoč iz svoje notranjosti. To še enkrat sprevrne običajna razmerja, ki neskončno hitro povežejo z nekim zunanjim mestom, ki je transcendentno Univerzumu. Univerzum, kot objekt znanosti in kot kontingentni objekt, je po svojem bistvu neskončen¹³ in v njem, ne pa zunaj njega, je treba najti znamenja te neskončnosti. Moderna teza *par excellence* se bo torej glasila takole: Končnost ne eksistira v Univerzumu.

Moderna teza se glasi tudi:
Ničesar ni zunaj-Univerzuma.¹⁴

Toda to si je težko predstavljati. Zaradi tega se v predstavah pojavljajo podobe tega, kar je zunaj-Univerzuma. Bog, Človek, ki mu pripišemo kakšno specifično lastnost, ki ga izvzame Univerzumu in konstituirata ta Univerzum v neko Celoto [*un Tout*]. Ta lastnost izjeme prejme različna imena. Dolgo se je tu filozofija sklicevala na dušo, instanco v človeku, po kateri je soroden Bogu. Toda vemo, da je duša povezana z *epistème*. Ko jo je ta odstopila moderni znanosti, je morala tudi duša postopoma prepustiti prvo mesto. Nato je prišla zavest. Natanko tu intervenira psihoanaliza. Psihoanaliza prevzame problem Uni-

logike.

¹³ Za katero neskončno gre? V zadnji instanci za učrkljivo: za neskončno matematikov, se pravi, za Cantorjevo neskončno. A nastopilo je pozno. Na začetku galilejevske znanosti, je naključje hotelo, da v samem trenutku, ko se je znanost deklarirala za matematizirano in ko je univerzumu navezala na neskončno, ni bilo matematik neskončnega. Na tem ozadju histereze, se strukturira nihanje med pozitivnim neskončnim in negativnim neomejenim, katerega prvi glasnik je Descartes.

¹⁴ Tisti, ki poznajo lacanovske formule, bodo v tem prepoznali formulo ženskega. Iz tega bodo zlahka predvideli, da ima znanost marsikaj opraviti s psihozo in njenimi učinki »pogankov Ženske« [*pousse-à-la-femme*]. Ob tem se bodo spomnili določenih potez pozitivistične religije.

verzuma in ga reši takole: koncept tega, da obstaja Univerzum, tega, da iz njega ni izvzeto nič, tudi sam Človek ne, ta koncept je tisto, kar zavesti reče ne — to je nezavedno.

Ime nezavedno se pojasni s tem: če zavest, natančneje samozavedanje, povzema privilegije človeka, kot izjemo Celoti, potem ima negacija, ki jo je Freud nadel zavesti, eno samo funkcijo: narediti te privilegije za zastarele. Dejansko hkrati pridemo do sklepa, da je zavest sama po sebi malo pomembna, mnogo bolj so pomembni privilegiji, katerih etiketa je postala v nekem trenutku. V njej so zajete tudi vse možne etikete: duša, ravno tako kot zavest. Tako se razjasni zlasti napor s katerim si je Lacan — v tem ko naredi korak več kot Freud — prizadeval odrezati dušo.¹⁵ Program je dvojen: znanost brez zavesti in, potemtakem, uničenje duše.

Strogo vzeto je res, kot je trdil Freud, da psihoanaliza rani narcizem in da je to tisto, kar jo povezuje s Kopernikom, se pravi, z moderno znanostjo. Toda, da bi to razumeli, je treba dodati, da se narcizem vselej zvede na neko zahtevo po izjemi za samega sebe — in obratno. Hipoteza nezavednega je samo nek drug način kako zatrdimo neobstoj takih izjem. Prav zaradi tega tega, ni hipoteza nezavednega nič več in nič manj kot afirmacija Univerzuma znanosti. Ne samo, da tako nezavedno dovrši program, o katerem je dvomil Rabelais, temveč se povrh izkaže, da vzame nase natanko funkcije neskončnega. In kot se je še nedavno iskalo oporo neskončnemu zunaj Univerzuma, v Bogu, tako zdaj vidimo, da je Bog nezaveden, v smislu kot pravimo (toda z obratnimi učinki): Bog je ljubezen; glede teh točk napotujem na F. Regnaulta.

Sicer pa imata obe besedi isto strukturo: pravimo *Unbewußt*, kakor pravimo *Unendlich*. Neskončno je to, kar reče ne izjemi [od] končnosti. Nezavedno je to, kar reče ne samozavedanju kot privilegiju. Lacan je brez dvoma pogosto nenaklonjeno komentiral negativni značaj besede *Unbewußt*. V tem lahko prepoznamo nek kartezijanski nauk: neskončno je prvo in pozitivno, končno je drugo in ga dobimo tako rekoč z nekim odtegljajem; prav tako nezavedno razlaga zavestno, in ne obratno. Nezavedno stenografira neko afirmacijo in ne neke limitacije. Pa vendar lahko opazimo, da ima »prečka« [*barre*] negacije svoje prednosti. Nemški jezik prinaša še nekatere nove. Predpona *un-* ni vselej banalno negativna kot latinska predpona *in-*; ne omejuje se vselej na zamejitev področja, ki je pozitivnemu komplementarno. Tako *Unmensch* ni ne-človek, temveč zmaličeni človek, nek monster; *Unkraut* je neka zel (*Kraut*), toda škodljiva zel, parazit; *unheimlich* ni nasprotje domačega, temveč domače, ki ga najeda nekaj, kar ga razkraja. Prav tako bi nas mikalo reči, da v modernem univerzumu končno in neskončno nista dve ločeni področji, temveč da neskon-

¹⁵ Glej *Télévision*, Pariz, Seuil, 1973, str. 16-17.

čno neprenehoma najeda končno; tako, da vse končno, če naj si ga znanost prilasti, sprva nastopa kot tisto, kar je lahko neskončno drugo. Poleg tega bi se s tem ne oddaljili mnogo od Descartesa, teoretika večnih resnic. Vzporedno, v psihoanalizi, nezavedno neprenehoma najeda zavest. Nezavedno kaže zavest kot nekaj, kar je lahko drugo, kar je, in to zgolj za ceno, da vzpostavi tisto, v čemer ravno ne more biti drugo. Negativna predpona bi bila samo pečat tega parazitstva.

Psihoanaliza je v svojem temelju nek nauk o neskončnem in kontingentnem Univerzuma. Toda, zdi se, da se filozofije upirajo neskončni kontingenci. Preko tega bi morali interpretirati razmerja, ki jih psihoanaliza vzdržuje z različnimi filozofijami. Vzemimo na primer nauk o smrti. Ni mogoče spregledati dejstva, da je v očeh večine smrt celo znak končnosti. Toda moderna postavka trdi, da končnost ne obstaja in psihoanaliza sledi tej postavki. Temu celo poda psihoanaliza neko specifično različico:

kolikor je znamenje končnosti, ni smrt v analizi nič ali:

smrt v analizi šteje le toliko, kolikor je znamenje neskončnosti.

Takšen je temelj koncepta gona smrti. Iz tega bomo sklepali, da je beseda *smrt* središče homonimij med končnim in neskončnim. Toda kaj je s filozofijami, kjer smrt šteje natanko zaradi nasprotnega razloga: kolikor je znamenje končnosti? Te filozofije so po svojem bistvu ne-moderne in ker je psihoanaliza po svojem bistvu moderna, ni mogoče nobenega nauka psihoanalize spraviti s temi filozofijami. Če je Heidegger eden teh filozofov, če je bit-za-smrt bit-za-končnost, potem je, kljub dopisovanju in zasebnim obiskom, kljub pomenu, ki ga ima, kar zadeva nauk o zdravljenju definicija resnice kot neskritosti, Lacanov nauk, kolikor je nauk psihoanalize antinomičen v razmerju do Heideggrove filozofije — in obratno. Razen če slučajno ne moremo ali ne smemo iz lacanovskega nauka odstraniti neskončne in radikalne kontingence. V tem primeru, bi dobili prav nekega Lacana filozofa, toda takšen Lacan bi bil različen od Lacana teoretika in praktika psihoanalize. Herkul na razpotju: izmerimo zastavek.

Med vsemi filozofi bi morali tu omeniti Kanta. Po eni strani zato, ker kritična filozofija, takšna je po Lacanu psihoanaliza, sreča znanost kot določitev, notranjo svojemu lastnemu polju; po drugi strani in predvsem zato, ker se ob srečanju z njo skuša upreti neskončni kontingenci, s čimer se utemeljuje znanost. V ta namen se psihoanaliza ne zadovolji z raznimi zunaj-Univerzumi; zgradi neko strategijo, ki je sicer bolj sofisticirana in učinkovitejša, tako imenovano *transcendentalno strategijo*: odvzeti nekemu objektu njegove lastnosti, in sicer na kar najbolj sistematičen način in vendar odkriti, da se, navzlic temu

odvzetju, tik preden bi preprosto prenehal biti misljiv, izkaže, da objekt ni niti popolnoma prazen, niti ni povsem brez strukture. Lastnosti, ki ostanejo, ne morejo biti drugo, kar so, kajti, če bi bile po naključju druge, bi objekt prenehal biti misljiv. Teh lastnosti to različno ne zadene [*affecter*], saj so dobljene z odstranitvijo različnega. Pa vendar te lastnosti, ko omogočajo pojmiti ta minimum, preko katerega je nek objekt misljiv, omogočajo tudi spoznati v čem je misljivo različno.

Tako se zgodi nemogoči čudež: v mejah univerzuma znanosti in ne da bi se mu odpovedali v katerekoli točki, rešiti grško iskanje Istega, čeprav je znanost postala empirična, to se pravi, ne-grška.

Sedaj pa si, v lacanovskem nauku, oglejmo teorijo označevalca. Če sprejmemo, da je transcendentalna metoda v tem, da — potem ko sistematično odvzamemo nekemu objektu njegove empirične in kontingentne lastnosti — ugotovimo, da ima ta objekt še nekatere lastnosti, potem prav teorija označevalca predstavlja značilnosti tega: teorija označevalca postavi lastnosti kateregakoli označevalca, postavi, da je te lastnosti moč natančneje določiti in to *a priori*.¹⁶ Sicer pa je to tisto, kar loči teorijo označevalca in strukturalno lingvistiko. V slednji nastopajo tako imenovani strukturalni (ali sistemični itn.) fenomeni, ni pa moč najti določenega odgovora na vprašanje: »Kakšne so splošne lastnosti kateregakoli strukturalnega fenomena?«. Ko je vprašanje postavljeno, se običajno zadovoljimo z nedoločenimi pojmi tipa: »Neka struktura (ali nek sistem, itn.) je totaliteta«, toda najpogosteje vprašanje ni postavljeno, kar sicer velja za primernejše: pojem strukture (ali sistema) torej obravnavamo kot prvotni termin. Pri Lacanu je, nasprotno, legitimno postaviti vprašanje: »Kakšne so splošne lastnosti kateregakoli označevalnega sistema?«, in legitimno je odgovoriti. Tako dobimo neko splošno teorijo sistemov. Še več — ker je označevalec na sebi tisto, brez česar se nič ne razločuje, so lastnosti, ki mu jih pripišemo, zgolj lastnosti razločljivega kot takega. Ker prvotna lastnost katerekoli misli ni samo ta, da je različna od neke druge misli, temveč tudi ta, da dojame tisto, po čemer je njen objekt različen od vseh drugih, je teorija označevalca teorija misljivega kot takega: neka transcendentalna logika, ali to, kar stopi na njeno mesto. Ker je lastnost katerekoli biti to, da jo je mogoče razločiti od neke druge, je teorija označevalca tudi transcendentalna ontologija, ali to, kar stopi na njeno mesto.

¹⁶ Če poleg tega predpostavimo vsaj to, da je moč te apriorne lastnosti deloma zajeti s sredstvi matematizirane logike, potem to transformira teorijo označevalca v logiko označevalca. Znano je, da si je *Cahiers pour l'Analyse* postavila za cilj (med drugim) pozitivno vzpostaviti neko takšno logiko, ki bi bila razločena od matematične logike, a ki bi se opirala nanjo.

Lahko smo natančnejši. Albert Veliki je imenoval *transcendentia* lastnosti, ki pripadajo *vsakemu* objektu, v nasprotju z »običajnimi« lastnostmi, ki vselej pripadajo samo podmnožici objektov. Pravzaprav je lastnost P zadostno definirana zgolj, če omogoča ločevati med objekti, ki to lastnost imajo in med objekti, ki je nimajo. Prav temu so transcendentne lastnosti izjema. Albert Veliki je priznal tri: lastnost biti *unum*, lastnost biti *verum*, lastnost biti *bonum*.¹⁷ Transcendentalna je torej teorija, ki za objekt vzame eno ali drugo teh lastnosti. Kantovska filozofija je transcendentalna prav v tem strogem smislu.

Seveda ni Lacan kar tako sprejel liste sholastičnih teologov. Vendar pa, kolikor se teorija označevalca ukvarja s katerimkoli označevalcem, se ukvarja z lastnostmi vsakega označevalca in je torej transcendentalna v nekem omejenem smislu. A še več, za sam pojem označevalca je značilno, da združi v eno samo vse transcendentne lastnosti. Zlahko bi bilo mogoče pokazati, da bi lahko izhajajoč iz te lastnosti deducirali tri lastnosti, ki jih priznava Albert Veliki, to dejansko pomeni, pokazali njihov sekundarni, če ne kar varljivi značaj. Toda vidimo zasuk: to, zaradi česar Lacan ni zvedljiv na sholastiko, ni dejstvo, da je zavrnil eksistenco transcendentnih lastnosti, temveč, da je hotel razviti teorijo teh lastnosti samih. Skratka, teorija označevalca je transcendentalna v nekem radikalnem smislu: je transcendentalna teorija *par excellence*.

Kar je pomembnega na teoriji označevalca, lahko razširimo tudi na teorijo subjekta, saj je subjekt vsebovan v sami definiciji označevalca. Tudi teorija subjekta je torej transcendentalna teorija, kolikor predpostavlja tole: naj gremo še tako daleč v redukciji lastnosti, bomo še vedno srečali subjekt z nekaterimi lastnostmi (eklipsa, fulguracija itn.).

Če bi teoriji označevalca in subjekta tvorili celoto psihoanalitičnega nauka, bi za psihoanalizo težko rekli, da izhaja iz moderne znanosti, oziroma bi lahko to rekli zgolj v takšnem smislu, v kakršnem iz moderne znanosti izhaja kantovska filozofija: kot odpor. Strogo vzeto bi se lacanovska psihoanaliza ponujala kot neka transcendentalna metafizika, ki bi se od Kanta razlikovala, ne po metodi, temveč po tem, da upošteva fenomene, ki jih Kant ni poznal: freudovske fenomene (sanje, lapsus, itn.), to se razume samo po sebi, vendar tudi nove figure moderne znanosti. Na kraljevski poti Newtona, kot pravimo, so se tem pridružili še drugi: nekatere znanosti, ki so prej črkovne [*littérales*] kot kvantitativne, molekularna biologija, matematična teorija komunikacije, logika, strukturalna lingvistika. Rekli bi torej, da kantovski tekst ne zadošča več, toda, da je potrebno še radikalnejše kantovstvo. Slednje bi oblikovalo dva bistvena

¹⁷ To kar povzame sveti Tomaž: »Omne ens est unum, verum, bonum.« O vsem tem glej H. Scholz, »Einführung in die kantische Philosophie«, *Mathesis Universalis*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969, str. 172.

in povezana programa: po eni strani opredeliti in utemeljiti črkovno sodbo [*jugement littéral*], da bi jo ločili od analitičnih ali sintetičnih, apriornih ali aposteriornih sodb, po drugi strani problematizirati Jaz, kot tisto kar spremlja predstave.

»Rimski govor« omogoča neko takšno branje. Kdor bi mu sledil do konca, bi prišel do zaključka, da je Lacan podal elemente Kritike Zavesti, ki je po statusu primerljiva Kritiki Uma. Sicer bi bil nek tak projekt sam po sebi zgolj hvalevreden. Konec koncev je možno, da si je Frege postavil za cilj, *mutatis mutandis*, nek analogen projekt: na novo napisati celotno transcendentalno filozofijo in se pri tem odpovedati zgolj tezi, da so aritmetične sodbe sintetične a priori, v prid teze, da so aritmetične sodbe analitične. Razmerje Lacana in Fregeja bi torej ne bilo naključno, temveč strukturno. Splošno vzeto je res, da v kantovski filozofiji znanost ni zgolj nek ideal, ki bi ji bil zunanji, temveč točka na njeni lastni premici. Res je, da ji je s tega vidika po strukturni analogiji sorodna marsikakšna Lacanova propozicija. Privlačna predstavitev pač, nemara koristna, toda popolnoma napačna. Takšen ni lacanovski program, vsaj če ga vzamemo v celoti. Ovira ni klinika, le-ta obstaja, toda klinika ni nikoli ovirala metafizike — prav nasprotno, tako kot realno vere ne ovira religiozne fantazmagorije — prav nasprotno. Ovira je v sami teoriji, kjer moramo dojeti nenehno vračanje kontingentnega, neskončno kontingentnega, brez katerega bi dispozitiv celote zdrsnil v golo transcendentalno.

Določiti moramo še vsebino te instance. Problem je dejansko v tem, da odkrijemo to, kar bi bilo lahko vselej drugače. To ne more biti razum kot mesto misli. Nauk o označevalcu dejansko zvede misljivo na njegove minimalne pogoje in ti pogoji prav kot minimalni, ne morejo biti drugi kot so, ne da bi izničili možnost vsake misli. V tem pogledu je lacanovsko nezavedno, če ga vzamemo v njegovi pozitivnosti, prav nek »ono misli« [*ça pense*], to se pravi, misel podvržena svojim minimalnim zakonom, ki so »tostran« [*en-deça*] zakonov tehtanja in sodb¹⁸, toda zato ne prenehajo biti zakoni misljivega kot

¹⁸ Odtod izhaja pomembnost, ki jo je Lacan pripisal Freudovi tezi: »delo sanj ne misli ne tehta [in] ne razsoja.« (*L'Interprétation des rêves*, VI., str. 432, v izdaji PUF, Pariz 1967 [op. prev. - Prim. *Traumdeutung*, Studienausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, zv. II., str. 486]). Cf. *Télévision*, op. cit., kjer je nezavedno definirano kot »vednost, ki ne misli, niti ne tehta niti ne razsoja« (str. 26, glej tudi str. 49). Med trditvijo »nezavedno ne misli« in slavno definicijo nezavednega kot »ono misli tam, kjer nisem« ni protislovja. Razumeti je treba, da je misel, ki ni sprejeta kot nezavedna, imaginizirana misel in da je nezavedna misel, reducirana na svoje minimalne zakone, to se pravi, dezimaginizirana misel.

Pa vendar moramo pripomniti, da Lacanov minimalistični nauk ni nujno nauk freudovskega nezavednega. Morda bi morali freudovsko nezavedno misliti kot nekaj, kar lahko uboga druge zakone, kakor tiste, ki jih uboga. Status zgostitve in premestitve (zakonov, ki sta konstatirana in ne deducirana) in status metafore in metonimije (zakonov, ki sta deducirana iz splošne

takega, ki ga drugi zakoni predpostavljajo, ki pa ne predpostavljajo teh drugih zakonov. Metafora in metonimija, kot operaciji, sta edini logično možni operaciji na neki označevalni povezavi. Takšen je status jima je podelil Jakobson, Lacan pa ga je ohranil tako, da ga je okreplil z neko recipročnostjo: vsaka povezava, na osnovi katere lahko definiramo operaciji metafore in sinonimije, je neka označevalna povezava. V tem je neka logika dedukcije *a priori*.

Vzemimo torej, da je instanca kontingence telo ali vsaj neka instanca telesa. Rekel bi, da ni seksualnost nič drugega kot mesto neskončne kontingence v telesu. Dejstvo da sploh obstaja seksuacija je kontingentno. Dejstvo da obstajata dva spola in ne eden ali več, je kontingentno. Dejstvo, da smo smo na eni ali drugi strani, je kontingentno. Zato to ne preneha biti učrkljivo. Poleg tega je znano, da se pri Lacanu seksuirano učrkovljenje po svojem bistvu konstituira v črkovanju [*en épel*] neskončnega.

Freudovsko nezavedno kot seksualno, je torej nezavedno kolikor bi lahko bilo drugo, kar je, kolikor je »strukturirano«, je nezavedno, kolikor je, kot je in katerega črka od trenutka, ko je, kot je, govori o tem, da odslej ne more biti drugo, kar je. Sicer pa je nezavedno neskončno. Na njegovem mestu se torej križata, kakor je ustrezno, neskončno in kontingentno. Toda tudi seksualnost najeda neskončno — skozi gon smrti, skozi užitek, skozi sitnosti z Vsem, itn. Iz tega izhaja, da je reverzibilnost popolna: nezavedno je oblast neskončnega Univerzuma nad govorečim bitjem, toda prav kot tako je nezavedno lahko zgolj seksualno. Tudi seksualnost je oblast neskončnega Univerzuma nad govorečim bitjem, toda kot taka je lahko zgolj nezavedna.

Spet se torej srečamo z moderno znanostjo. Psihoanaliza se sreča z njo samo pod pogojem, da se opre na seksuacijo kot fenomen in na seksualnost kot področje, kjer se ta fenomen dovrši.

Sedaj razumemo, zakaj je Lacanu neka teorija znanosti nujna. Samo teorija znanosti omogoča natančno določiti status pomembnejših konceptov psihoanalize. Samo teorija znanosti omogoča razumeti, kje intervenira psihoanalize: prehod od predhodnega trenutka, v katerem bi bilo govoreče bitje lahko neskončno drugo, kar je — po svojem telesu in po svoji misli — v naknadni trenutek, v katerem je govoreče bitje, zaradi same svoje kontingentnosti, postalo povsem podobno neki večni nujnosti. Kajti, konec koncev, psihoanaliza govori samo o tem: o konverziji vsake subjektivne posamičnosti v nek zakon, ki je ravno tako nujen kot so nujni zakoni narave, ravno tako kontingenten kot ti zakoni in ravno tako absoluten. Res je, da se filozofija ni prenehala ukvarjati s tem trenutkom. V nekem smislu bi lahko rekli, da ga je filozofija pravzaprav iznašla. Toda, da bi ga opisala, se je na splošno naslonila na poti zunaj-Uni-

strukture vsake označevalne verige) nista konceptualno identična.

verzuma. Zgolj zaradi tega, da bi se temu izognil, je Lacan, z intuicijo in naukom, izbral znanost in, občasno, anti-filozofijo, ki je v razmerju do filozofije to, kar je Antikrist do Kristusa — torej nek diskurz, ki zahteva to, česar ne potrebuje, nek diskurz, ki mu je absolutno podoben, diskurz, ki govori o istih stvareh, pri tem uporablja iste besede, in to zato, ker ni z njim v nobenem razmerju.

Prevedel Peter Klepec

O PARADOKSU »NECELE« NORME

Običajno se v zvezi s problemom razumevanja¹ določene (splošne in abstraktne) pravne — ali kake druge — norme govori predvsem o njeni nedoločenosti.² Vendar pa se, strogo vzeto, pojem »nedoločenost« nanaša v prvi v prvi vrsti na (jezikovni) izraz norme, ne pa (oziroma zgolj posredno) na normo samo. V tem smislu je nedoločenost »reperkusija« dejstva, da je norma praviloma izražena v »stavku«³ (tehnični izraz je »določba«), ki sestoji iz besed ali besednih zvez, s katerimi so poimenovane bodisi (bolj ali manj splošne) pred-

¹ Norme ni mogoče čutno zaznati: do nje se lahko dokopljemo zgolj z razumevanjem (njene) čutno zaznavnega — jezikovnega ali nejezikovnega — »izraza«. Norma je namreč določena »konstelacija smisla«, »Sinn-Gegenständlichkeit« (Husserl), ki jo lahko razčlenimo v dve neločljivo povezani logični sestavini: (a) to, da je nekaj treba storiti ali opustiti (modus »najstva«); (b) to, kar je treba storiti ali opustiti (modalno indiferentni »substrat«). Prim. H. Kelsen, *Allgemeine Theorie der Normen*, Manzschsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien 1979, str. 44-46. Trditev, da pridemo do norme zgolj z razumevanjem, seveda ne pomeni, da je norma, zlasti njeno bistveno določilo, t. j. »najstvo«, mogoče logično opredeliti ali utemeljiti (če je lahko »razlog« veljavnosti neke norme le druga, »višja« norma, je namreč sleherna norma, »objektivna« ali »subjektivna«, slej ko prej neutemeljiva oz. je utemeljiva zgolj fiktivno, npr. s konstruktom, kakršen je Kelsnova »Grundnorm«.)

² O interpretativnih težavah v zvezi z nedoločenostjo »pravnih stavkov« prim. K. Engisch, *Einführung in das juristische Denken*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1956, str. 85-105. Sicer pa pravni teoretiki danes poudarjajo, da pomenska »odprtost« pravnih norm ni le posledica neodpravičljive večpomenskosti jezika, »ampak je položena v samo bistvo sodobnega prava« (M. Pavčnik, Razlaga kot (re)konstrukcija »misli, ki je v zakonu«, *Zbornik znanstvenih razprav*, Ljubljana, 1987, str. 5).

³ Norma »treba je kaznovati nekoga, ki je storil dejanje X« je, denimo, v kazenskem zakonu izražena z določbo »kdor izvrši dejanje X, se kaznuje«. Vidimo torej, da normativna določba ne vsebuje neogibno »preskriptivnih« izrazov, kakršni so npr. »treba je«, »morati«, »imeti dolžnost« ipd. Če pa — v vlogi teoretika — opisujemo normo, se seveda rabi »preskriptivnih« izrazov ne moremo izogniti, vendar pa — kar kaže posebej poudariti — tovrstni opisi nimajo predpisovalnega smisla. Ravno zato so lahko resnični ali neresnični (v odvisnosti od veljavnosti

stavne bodisi — resda redkeje — pojmovne vsebine.⁴ Če je predstava, ki je implicirana v normativni določbi, preveč nedoločena, jo je seveda vselej mogoče — v okviru teorije ali sodne prakse — natančneje opredeliti na pojmovni ravni, dasiravno ne docela, zakaj — kot je pokazal Waismann⁵ — nobenega pojma ne moremo določiti do te mere, da bi odgnali sleherno dvoumnost glede njegove uporabe v posamičnih (bodočih) primerih. Če namreč pojem »zamejimo« v določenih smereh, slednji še vedno ostaja neopredeljen v vseh ostalih: »Predpostavimo, da moram preveriti trditev »Mačka je pred vrati«; predpostavimo, da grem skozi sosednjo sobo, odprem vrata, pogledam in zares zagledam mačko. Ali sem s tem verificiral svojo trditev? Ali moram, poleg tega, mačko še potipati,

oziroma neveljavnosti norme, o kateri se izrekajo), medtem ko norma sama, t. j. tisto, kar je predmet opisa, ne more biti niti resnična niti neresnična: lahko zgolj velja ali ne velja, pri čemer veljavnost ni njena »lastnost« (kot je npr. resničnost — v luči »korespondenčne« teorije — lastnost trditve, ki se ujema s svojim »predmetom«), ampak specifični način njene »eksistence«. Dejstvo, da imamo opraviti s stavkom, ki vsebuje »preskriptivno« določilo, potemtakem še ni jamstvo, da gre za jezikovni izraz norme. Vzemimo npr. stavek, ki naj bi ga domnevno nekoč izrekel Bog: »Naj bo svetloba!« Na prvi pogled je videti kot izraz norme, v resnici pa je nekaj povsem drugega. Norma je namreč smisel voljnega akta, ki je usmerjen na ravnanje drugega. V danem primeru pa drugi/naslovljenec očitno (še) ne obstaja: drugi bo šele nastal, in sicer ravno zaradi izrečenih besed božjega bitja. Z njimi torej ni bila artikulirana nikakršna norma oz. zahteva, ampak gre za magični stavek, »performativ« v strogem pomenu besede: stavek, katerega izjavljanje dobesedno »iz nič« ustvari njegovo »referenco«. »How To Do Things With Words« je potemtakem knjiga, ki bi jo lahko zares prepričljivo napisal edinole Bog, zakaj zgolj on je — kot se zdi — zmožen ustvarjati »stvari z izrekanjem besed«. Oglejmo si še en zgled: »Pojdi v klet po drva!« Na slovnični ravni gre za imperativ, velelnik, vendar to ni nujno izraz norme, saj lahko npr. na ta način mati posreduje sinu zahtevo, ki jo je pred tem postavil oče. V tem primeru ima njena izjava samo opisovalni pomen: je trditev o normi, ne pa norma sama (podobno kot Mojzesove »zapovedi« niso zapovedi, marveč zgolj opisi norm, ki naj bi bile domnevno smisel volje Boga).

⁴ Spoznavnoteoretska razlika med pojmom in predstavo nikakor ni nezanemarljiva. Človek običajno razmišlja na predstavnici ravni. Če npr. vidimo neko drevo, si bržkone ne bomo najprej predložili vsebine (»konotacije«) pojma »drevo« in nato preverili, ali ima konkretno drevo lastnosti, ki ustrezajo nujnim in zadostnim znakom, ki so skupni vsem predmetom, zaobseženim v obsegu (»denotaciji«) omenjenega pojma. Drevo bomo nasprotno prepoznali že na podlagi — splošne in abstraktne — predstave, ki jo imamo (o »drevesu«). Seveda so lahko naše predstave ožje ali širše: predstava »drevo« je npr. širša od predstave »smreka«. Meje (»robovi«) med njimi so nemalokrat neizrazite, tako da jih je treba definirati, se pravi pojmovno določiti sporno predstavno vsebino. Vendar pa pravnika, teoretika ali praktika, ki je v dvomu, ali je neki posamični izkustveni predmet »drevo«, ne zanima »botanični« ali kak drug pojem drevesa, marveč pojem »drevo« z ozirom na določeno pravilo: zanima ga torej pravni pojem drevesa. Širše o vlogi predstave in pojma pri artikulaciji normativne določbe: K. Larenz, *Methodenlehre der Rechtswissenschaft*, Springer-Verlag, Berlin, 1960, str. 181-185.

⁵ O vplivu Waismannovih teoretskih razmišljanj na Hartovo pojmovanje nedoločenosti prava (v delu *The Concept of Law*, Clarendon Press, Oxford, 1961, str. 121) prim. M. Matulović, *Jezik, pravo i moral*, Izdavački center Rijeka, Rijeka, 1986, str. 74-76.

jo pogladiti in jo pripraviti do tega, da začne presti? Predpostavimo, da sem vse to storil: sem lahko tedaj absolutno prepričan, da je moja trditev resnična?... Kaj bi rekel, če bi se ta stvar, pozneje, povečal do gigantskih razsežnosti?...Ali bom, če se to res zgodi, rekel, da se je pojavila nova vrsta? Ali da gre za mačko z neobičajnimi lastnostmi?»⁶ Waismann govori v tej zvezi o »Porosität der Begriffe«, Hart pa uporablja izraz »open texture«. Ravno zaradi te ireduktibilne »odprtosti« pravnih pojmov (in še toliko bolj predstavni vsebin) je lahko »mehanična jurisprudenca«, t. j. »raj« absolutno določenih terminov (ki jih je zato mogoče uporabljati »mehanično«), zgolj utopijska pravnikov: »mejnim primerom«, »problems of the penumbra« (Hart), se nikakor ni mogoče izogniti. To pa — po Hartovem mnenju — terja reševanje na ravni diskrecijske presoje sodnika.

Iz teorije o nedoločenosti prava — kot nasledku ireduktibilne nedoločenosti pojmov, iz katerih sestojijo pravne določbe — izhaja, da je pomembnost (nepogrešljivost) sodnika v bistvu obratnosorazmerna z dvoumnostjo oz. večpomenskostjo pravnih norm: bolj ko so slednje določene, manjša je njegova vloga. In *extremis*, če bi vendarle mogli enoznačno opredeliti pojmovne in predstavne prvine, preko katerih se izkazujejo normativne vsebine, bi bil sodnik docela nepotreben, celo — spričo morebitnih specifično »človeških« slabosti — moteč dejavnik v procesu »uporabljanja« splošnih in abstraktnih pravil, tako da bi ga bilo v tem primeru bolje nadomestiti npr. z računalnikom.⁸ Takšno razumevanje sodniške funkcije je precej pomanjkljivo: v nadaljevanju bomo pokazali, da bi bil sodnik neogibno potreben celo v idealnem položaju pop-

⁶ F. Waismann, *Verifiability* (1945), cit. po A. Flew (ur.), *Logic and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1968, str. 119.

⁷ »Če polsenca negotovosti obdaja vsa zakonska pravila, potem njihova aplikacija na posamične primere ne more biti stvar logične dedukcije, tako da deduktivno izpeljevanje, ki so ga cele generacije občudovali kot najbolj popolno obliko človeškega mišljenja, ne more služiti kot model tega, kar počnejo sodniki, ali kdorkoli drug, ko podrejajo partikularne primere splošnim pravilom. Na tem področju si človek ne more pomagati zgolj z deduktivnim sklepanjem. (...) Logika ne predpisuje, kako tolmačiti posamezne izraze; ne narekuje niti neumne niti pametne interpretacije. Logika govori hipotetično: če daš določenemu izrazu določeno interpretacijo, potem od tod sledi določen sklep. Logika molči o tem, kako razvrščati partikularne vsebine — ravno to pa je sree sodnikove odločitve.« H.L.A. Hart, *Positivism and the Separation of Law and Morals*, R.M. Dworkin (ur.), *Philosophy of Law*, Oxford University Press, Oxford, 1977, str. 23, 25.

⁸ »Če bi bila naloga sodnika samo silogistično sklepanje, bi ga lahko, celo v prid pravičnosti, zamenjali z računalnikom. V resnici pa se iskanje pravičnosti odvija ravno v obratni smeri. Sodnik, ki ustreza svojemu pojmu, obravnava zgolj posamične primere in išče pravično rešitev za slehernega od njih; da bi se mu to posrečilo čim boljše in čim hitreje, si pomaga z običaji in zakoni.« J. Baechler, *Démocraties*, Calmann-Lévy, Paris, 1985, str. 268. Prim. še M. Cusson, *Pourquoi punir?*, Dalloz, Paris, 1987, str. 10-11.

olnoma določenih normativnih logično-pomenskih sestavin, in to ne le zaradi morebitnih »vztrajajočih ostankov« nedoločnosti, ampak zaradi »necelosti« norm. »Necelost« ne implicira »jezikovne mnogoznačnosti«, ampak je odsev dejstva, da norma v svoji veljavnosti ni le pogojena⁹ (z voljnim dejanjem, ki jo — povedano v prisposobi — »proizvede«), ampak tudi pogojna, pri čemer njena hipoteza¹⁰ (okolščine, v katerih je lahko izpolnjena ali prekršena) iz strukturnih razlogov ne more biti opredeljena znotraj semantičnega »vesolja« nje same. Hipotetični »okvir« določene norme (in s tem dolžnosti pravnega subjekta) je namreč »naddoločen« na ravni celotnega (veljavnega) sistema dane družbe danega časa: »Kazensko pravo kot tako, ki je v bistvu sestav prepovednih norm, ne daje (razen povsem izjemoma) odgovora na vprašanje, ... ali je v nekem konkretnem položaju poškodba dobrine, ki jo varuje, neprotipravna. Merila za reševanje konfliktov izhajajo iz konteksta vrednot pravnega reda kot celote, pa tudi iz tistih, ki jih pravo upošteva in na katerih temelji, iz vsega, kar določa njegov smisel in funkcijo.«¹¹ »Identiteta« določene (npr. kazenskopravne) norme potemtakem ni zgolj funkcija njenih »internih« določil, se pravi takšne ali drugačne jezikovne oz. pojmovno-predstavne artikulacije njenega zakon-

⁹ V nasprotju s teorijo, po kateri je norma smisel voljnega akta (in potemtakem z njim pogojena: »ni imperativa brez imperatorja«), nekateri teoretiki poudarjajo, da pravne norme niso izraz »volje države«, zakaj država kot abstraktna pravna oseba ne more imeti nikaršne »volje«: trditev, da je pravo volja države, je zgolj metaforično poimenovanje dejstva, da se enotnost pravnega reda izkazuje v personifikaciji državne oblasti. Tovrstni pomisleki niso upravičeni. Če odmislimo t.i. »običajno« pravo, je mogoče brez težav pokazati, da je t.i. »postavljeno« pravo vselej »ustvarjeno« z voljnimi dejanji določenih (pooblaščenih) oseb: v monarhiji so to akti monarha, v republiki pa akti ljudske skupčine ali parlamenta. Normo postavljajoči akt monarha sestoji praviloma iz podpisa dokumenta, v katerem so »stavki«, ki postanejo s tem veljavne norme. Monarhu ni treba poznati njihove vsebine, vedeti mora le to, da je besedilo, ki ga podpisuje, osnutek zakona, ki se bo z njegovim voljnim dejanjem, t. j. podpisom, »spremenil« v zakon. Vedeti mora, skratka, da je smisel njegovega podpisa norma (ali množica norm): ta »smisel« on »hoče« s tem, da izkaže voljo, ki je potrebna za izvršitev dejanja, s katerim je »proizveden« zakon. Če bi monarh podpisal dokument, ki mu je bil podtaknjen, in tako ne bi vedel, kaj podpisuje, ne bi bilo podano nikakršno »normo postavljajoče dejanje«. Če pa bi — po veljavni zakonodaji (oz. ustavi) — tudi v takih primerih nastala veljavna norma, bi bila smisel tistega dejanja, s katerim je bil dokument (zakonski osnutek) podtaknjen monarhu. Isto seveda velja, *mutatis mutandis*, tudi za normodajno dejavnost v republiki. Prim. Kelsen, str. 322.

¹⁰ »Hipoteza ali predpostavka ni nič drugega, kakor določitev tistega dejanskega stanja, v katerem so, če resnično nastopi, subjekti, ki se nanje za ta primer obrača dispozicija abstraktne pravne norme, dolžni, da se po njej vedejo in ravnaajo.« G. Kušej, *Uvod v pravoznanstvo*, ČZ Uradni list SRS, Ljubljana, 1984, str. 93.

¹¹ F. Bačić, *Krivično pravo*, Informator, Zagreb, 1978, str. 190. »V kazenski zakonodaji ... ni neposredno določeno, kaj je zapovedano ali prepovedano, temveč se to da razbrati le posredno, v zvezi z normami, ki so vsebovane v splošnem pravnem redu države.« L. Bavcon, *Kazensko pravo*, ČZ Uradni list SRS, Ljubljana, 1978, str. 139.

skega »bistva«, ampak je opredeljena tudi s spletom »diferencialnih razmerij« do drugih norm pravnega sistema.¹² Če, denimo, v eskimski skupnosti v določenih okoliščinah ubijejo novorojenčka ali nemočnega starca,¹³ je mogoče takšno dejanje brez večjih interpretativnih težav označiti z opisom »naklepni odvzem življenja«. Če pa bi želeli poleg tega ugotoviti, ali je bila z danim ravnanjem prekršena norma, ki prepoveduje ubijanje, bi ga morali ovrednotiti v luči aksiološkega »univerzuma«, ki prežema normativni red življenjske skupnosti Eskimov. Prepovedno normo bi bilo tedaj treba soočiti s »permisivnimi« določili, pri čemer bi nas tovrstna operacija privedla do spoznanja, da konkretni »odvzem življenja« ne predstavlja kršitve norme »ne ubijaj«, zakaj podane so bile okoliščine, v katerih je dovoljeno odvzeti življenje (otroka ali starca). Dejanje se je potemtakem zgodilo v dejstveni konstelaciji, v kateri ni bila udejanjena abstraktna hipoteza obče prepovedi ubijanja. Vidimo torej, da je hipoteza tista prvina logično-semantične strukture norme, ki v njeni notranjosti »zastopa« zunanjost normativne ureditve, katere sestavni del je norma kot taka. Na vprašanje, ali je določeno ravnanje normativna kršitev, zato je ni mogoče odgovoriti zgolj na podlagi njegovega »soočenja« s posamezno normo. To bi bilo možno le tedaj, če bi posameznik kot pravni subjekt živel v okviru pravnega reda, ki bi ga tvorila ena sama norma, kar pa bi nadalje pomenilo, da se nahaja v nadvse nenavadni družbi, ki pozna zgolj eno vrsto stvarnih, t. j. dejanskih ali virtualnih, konfliktov. Takšna družba seveda ne obstaja, zato je pravni subjekt »podvržen« posamezni normi le kot normi v sistemu norm, se pravi sistemsko »naddoločeni« normi.

Vlogo sodnika se pogosto opredeli nekako takole: iz »življenjskega primera« naj izlušči »konkretni dejanski stan« (»Sachverhalt«), ki ustreza »abstraktnemu dejanskemu stanu« (»Tatbestand«), na katerega veže norma¹⁴ do-

¹² »Pravo je red človeškega vedenja. Red je sistem pravil. Pravo ni, kot se včasih reče, pravilo. Pravo je zbir pravil, ki imajo tisto vrsto enotnosti, ki jo pojmuje kot sistem. Ni mogoče dojeti narave prava, če svojo pozornost usmerimo na posamično pravilo. Odnosi, ki povezujejo posamezna pravila nekega pravnega reda, so prav tako bistveni za naravo prava.« H. Kelsen, *Opšta teorija države i prava*, Arhiv za pravne i društvene nauke, Beograd, 1951, str. 17.

¹³ Prim. M. Cusson, *Le contrôle social du crime*, PUF, Paris, 1983, str. 292-293; E.A. Hoebel, *The Law of Primitive Man*, Atheneum, New York, 1954, str. 69-77.

¹⁴ Najbolj znan teoretski »model« logično-semantične strukture pravne norme se običajno prikazuje v naslednji obliki: če nastopi dejstvo-kršitev, mora nastopiti dejstvo-sankcija (tovrstna predstavitev je seveda problematična, kolikor so »dejstva« vselej dejstva za določeno zavest, ki o njih postavlja ustrezne trditve, tako da zakonodajalec že iz spoznavnoteoretskih razlogov ne more postaviti na strukturno mesto hipoteze nekakšnih »nasebnih« dejstev; zato je boljša naslednja formulacija: če pristojni sodnik »ugotovi«, da je nastopila kršitev, mora zapovedati izvršitev sankcije). Prim. N. Visković, *Pojam prava*, Logos, Split, 1981, str. 180-185. Wroblewski pa ponuja naslednjo shemo: v položaju P oseba iz razreda oseb O z značilnostmi Z mora ravnati

ločeno pravno posledico (npr. kazen). Običajno poimenovanje tega nihanja med splošnim in abstraktnim na eni strani in individualnim in konkretnim na drugi je »subsumpcija«: podreditev »surovih« dejstev pod določen zakonski opis, npr. »naklepni odvzem življenja«. Vendar pa je takšna razlaga močno poenostavljena, zakaj sodnik ne »subsumira« nekakšnih »dejstev«, ampak v prvi vrsti odloča o prehodu z določenega pravno »inertnega« opisa (npr. »A je zabodel spečega B-ja«) na določen pravno »operativni« opis (npr. »A je zahrbtno umoril B-ja«), ki je vključen v normativno določbo. Oglejmo si primer, ki ga po MacCormacu navaja Miščević:¹⁵ v zadevi MacLean v. MacLean je moral sodnik odločiti v sporu, v katerem je soproj zahteval ločitev zaradi prešuštva, ki naj bi ga soproga izvršila z umetno oploditvijo (zoper njegovo voljo). Kako opredeliti sodnikovo »operacijo«: ali gre za interpretacijo splošne in abstraktne norme (se pravi za vprašanje, ali se škotski zakon o ločitvi nanaša na primer umetne oploditve) ali pa imamo opraviti s klasifikacijo dejstev (se pravi z vprašanjem, ali je umetna oploditev »prešuštvo«)? Strogo vzeto, ne gre niti za eno niti za drugo. Izhodišče je »dejstvo«, ki je simbolizirano z neproblematičnim (in resničnim) opisom »umetna oploditev«: vprašanje pa je, ali je mogoče preiti s tega opisa na drug (v zakonski določbi vsebovan) opis, t. j. »prešuštvo«. Dasiravno se je mogoče strinjati s Hartom, da je dejanje »subsumpcije« (se pravi: prehod z izhodiščnega opisa določenega dejanja na opis, ki omogoča »uporabo« splošne in abstraktne norme) »srce sodnikove operacije«, je vendarle treba opozoriti, da se s tem vloga sodnika ne zaključi. Njegova naloga namreč ni zgolj v tem, da »simbolizira« (opiše) neko dejanje z izrazi (»znaki«) »abstraktnega dejanskega stana« (»Tatbestand«), ampak predvsem v tem, da oceni, ali je na ta način simbolizirano dejanje KRŠITEV zadevne norme, se pravi, da je ne le »tatbestandsmässig«, marveč tudi »normwidrig« oz. »pflichtwidrig«: sleherna »ugotovitev«, da je ravnanje »v nasprotju z normo/dolžnostjo« pa implicira artikulacijo kategoričnega (brezpogojnega) najstvenega določila, ki (retroaktivno) normira konkretno ravnanje individualno določenega subjekta v danem idiosinkratičnem spletu okoliščin.

Če, denimo, oseba A usmrti osebo B v okoliščinah silobrana (ali izvršitve smrtne kazni) je njeno dejanje nedvomno mogoče opisati kot »naklepen odvzem življenja drugega«, vendar to ni »umor«, kolikor se ta izraz nanaša na določeno KAZNIVO dejanje: »kaznivost«¹⁶ pa ni empirična, čutno zaznavna

na način R (tudi njegova določitev logične sestave norme ni neproblematična, saj ne vsebuje prvine, ki je za pravno normo specifična, t. j. »drugotne prisile«, ki nastopa bodisi v obliki kazni ali civilnopravne izvršbe). Prim. J. Wroblewski, *The Problem of the Meaning of the Legal Norm*, *Österreichische Zeitschrift für öffentliches Recht*, 1964, št. 2, str. 262.

¹⁵ Prim. N. Miščević, *Radnja i objašnjenje*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1988, str. 56-57.

¹⁶ Izraz »kazniv« je seveda zavajajoč, kolikor zbuja s svojo pripono asociacije s pridevniki, kakršni

(niti »pripisljiva«) lastnost določenega (protipravnega) ravnanja, ampak najstveno določilo, ki implicira, da je storilec treba kaznovati — govor je, skratka, o normi, in ne o dejstvih. Če sodnik opredeli neko ravnanje kot kaznivo, ga s tem ne opiše, ampak predpiše izvršitev sankcije (v tem oziru kaže kaznivost razlikovati od protipravnosti: če sodnik opredeli ravnanje kot protipravno, ga ravno tako ne opiše, ampak mu — na podlagi »soočenja« s konkretno in individualno normo — pripiše to lastnost). Sodnikovo početje bi potemtakem lahko shematično zgostili v tri ločene operacije: (a) opisati dejanje z znaki »zakonskega bistva« (Bačić določenega kaznivega dejanja; (b) pripisati konkretnemu ravnanju individualno določenega subjekta (v danih — subjektivno »apercipiranih« — okoliščinah) lastnost »protipravnosti« (v primeru, ko subjekt svojega ravnanja ne more upravičiti z nobenim veljavnim »normativnim alibijem«, se pravi z nobeno dopustitveno normo danega pravnega reda); (c) predpisati udejanjenje »pravne posledice« (kazni). Če torej sodnik »subsumenta« dani partikularni primer pod določen zakonski opis (normativno določbo), to še ne pomeni, da se zadevna splošna in abstraktna norma (izražena v tej določbi) nanaša na konkretno ravnanje. V primeru odvzema življenja v okoliščinah silobrana se npr. prepoved ubijanja sploh ne nanaša na dano ravnanje, tako da subjekt ni prekršil nobene (kategorične, individualno-konkretno) norme. Nekateri kazenskopравни teoretiki označujejo silobran (in njemu podobne dejstvene konstelacije) kot »razlog izključitve protipravnosti«, vendar pa je takšno poimenovanje zavajajoče, saj logično ni mogoče »izključiti« nečesa, kar nikoli ni obstajalo: ravnanje v omenjenem primeru nikoli ni bilo »protipravno«, zato ni potreben nikakršen naknadni »razlog«, ki bi to »protipravnost« izključil (v tem oziru je nemški pojem »Rechtfertigungsgrund« gotovo bolj ustrezen). Okoliščin, ki zožujejo hipotetični okvir splošnega in abstraktnega pravila (in na ta način preprečujejo »vznik« kategoričnega najstva), nikar ne smemo razlagati kot nekakšnih »izjem« od občega pravila. O izjemi bi lahko govorili v primeru, če bi, denimo, znanstvenik najprej odkril, da vsako pojavitev dejstva A spremlja pojavitev dejstva B, ob neki drugi priložnosti pa bi ugotovil, da je navzlic prisotnosti dejstva A dejstvo B umanjalo: tak dogodek bi bil dejansko izjema glede na izhodiščno posplošitev; znanstvenik pa bi se v novem položaju soočil s problemom, kako artikulirati bolj ustrezno posplošitev.¹⁷ Bistvo omenjenih »razlogov izključitve protipravnosti« pa je ravno v tem, da niso vključeni v

so, denimo, »lepljiv«, »otipljiv« ipd., ki zares označujejo izkustvene vidike pojavnega sveta. Izraz »protipraven«, ki je njegova logična implikacija, pa je problematičen, kolikor ustvarja vtis, da je ravnanje v nasprotju s pravom kot takim, ne pa »zgolj« s kategorično (individualno-konkretno) dolžnostjo oz. normo.

¹⁷ Prim. J. Hall, *Law, Social Science and Criminal Theory*, Fred B. Rothman & Co., Littleton, 1982, str. 178.

abstraktno hipotezo občega pravila in potemtakem že na tej ravni izključujejo možnost njegove aplikacije v tovrstih dejstvenih situacijah.

Podreditev dejanja pod »zakonski opis« (prepovedanega ravnanja) pove torej le to, da se norma more nanašati nanj, ne pove pa, ali se nanaša oz. ali se mora nanašati. Tovrstna presoja (vrednostno-normativne »razsežnosti«) ravnanja pa je vselej konkretna (v Heglovem¹⁸ pomenu) oz. »indeksikalna«¹⁹ (Garfinkel).²⁰ Ravno zato strukturno neoglavno »uhaja« zakonodajalcu, čigar abstraktno-obča norma je usmerjena v prihodnost in že zato ne more upoštevati malone neskončnih možnih spletov okoliščin, v katerih se utegne zgoditi določeno ravnanje. Vsako njegovo najstveno določilo je zato nujno »nepopolno«, »necelo« oz. zgolj »hipotetično«. Kot tako je za naslovljenca, subjekta normiranega ravnanja, v bistvu docela irelevantno, saj ga — kot takega — ne more niti izpolniti niti prekršiti. Vzememimo npr. moralno normo »drži se svoje obljube«, ki se v logično razviti obliki glasi: »če nekaj obljubiš, potem moraš to izpolniti«. Te pogojne (»necele«) norme ni mogoče izpolniti ali prekršiti vse dotlej, dokler se njena abstraktna predpostavka ne uresniči *in concreto*. Recimo, da nekdo, oseba A, drugemu, osebi B, obljubi, da ga bo obiskal določenega dne ob določeni uri. Recimo še, da A kljub temu B-ja ne obišče. Je zaradi tega (oz. s tem) prekršil moralno normo? Da bi lahko odgovorili pritrdilno, morajo biti izpolnjeni trije pogoji. (a) Najprej se je treba prepričati, ali je A zares obljubil (ne pa npr. zgolj namignil, da utegne priti, ali se šalil). (b) Nato je treba presoditi, ali se splošna in abstraktna norma nanaša na dani primer. Jasno je namreč, da norma ne implicira absolutne dolžnosti izpolnjevanja obljub: nedvomno obstaja vrsta okoliščin (ki jih seveda nihče ne more izčrpno navesti: v tem smislu je pač norma ireduktibilno »necela«), v katerih posameznik — navzlic dani obljubi — ni dolžan izpolniti njene vsebine. Recimo, da A tistega večera ni obiskal B-ja, ker je peljal v bolnišnico svojega znanca, ki se je ravno tedaj hudo poškodoval: v tem primeru bi bila izpolnitev obljube pravzaprav nemoralno dejanje — obiskati B-ja in pustiti ponesrečenca, da se muči v svojih bolečinah ali celo umre zaradi poškodb. (c) Recimo, da je A zares obljubil obiskati B-ja in da nima na voljo nobenega »normativnega alibija« (ki bi preprečil »preobrazbo« hipotetične v kategorično normo). Je v tem primeru prekršil svojo moralno dol-

¹⁸ Prim. T.V. Adorno, *Filozofska terminologija*, Svjetlost, Sarajevo, 1986, str. 29.

¹⁹ Prim. A. Giddens, *Nova pravila sociološke metode*, ŠKUC-Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1989, str. 40.

²⁰ »V slehernem medčloveškem sporu obstaja možnost pravične rešitve, utemeljene na izčrpnem preučitvi konkretnih okoliščin. (...) V večini primerov je mnogo lažje presoditi, da je bil odvzem življenja v posamičnem primeru pravično dejanje, kot pa na abstraktni ravni postaviti nedvoumno ločnico med pravičnim in nepravičnim odvzemom življenja kot takim.« L. Strauss, *Natural Right and History*, University of Chicago Press, Chicago, 1953, str. 173.

žnost? Očitno imamo opraviti s položajem, v katerem je abstraktna hipoteza konkretizirana v danem spletu okoliščin. Ali se s samim tem tudi ravnanje »spremeni« v »nemoralno«, t. j. v kršitev obče norme? Nikakor ne. Realizacija hipoteze namreč ne implicira hkratne artikulacije kategoričnega najstvenega določila, ki A-ju naloži, naj tega in tega dne ob tej in tej uri obiše (oz. bi bil moral obiskati) B-ja. Poleg tega pa je tudi nesporno, da tovrstna — individualna in konkretna — norma ni vsebovana v splošni in abstraktni, saj slednja (kot smo že pokazali) zaradi svoje bistvene »necelosti« ne more zajeti vsega emiričnega in idiosinkratičnega »bogastva« okoliščin, v katerih bi utegnila biti prekršena.

Da bi nastala kategorična norma, se mora poprej zgoditi akt volje, usmerjen na konkretno ravnanje A-ja. To voljno dejanje (katerega smisel je norma) lahko realizira A sam, oseba B ali katerikoli drug član moralnega občestva, ki izrazi neodobravanje (specifično moralno sankcijo) spričo A-jevega ravnanja (oz. njegove opustitve): vsako neodobravanje predpostavlja vrednostno presojo, da nekdo ni storil tistega, kar bi bil moral, oz. da je storil nekaj, česar ne bi bil smel; to pa nadalje predpostavlja artikulacijo brezpogojne norme, ki se (retroaktivno) nanaša na konkretno storitev ali opustitev dane osebe (v danih okoliščinah) in ima svoj »razlog« veljavnosti v splošni in abstraktni normi. Če oseba A zgolj misli, da bi morala obiskati B-ja (ker mu je to obljubila), se s tem seveda še ni zgodil noben akt volje, s katerim bi si A (samemu sebi kot »drugemu«) naložil dolžnost obiskati B-ja. Smisel njegovega mišljenjskega akta ni norma, ampak trditev: »Če bi nocoj obiskal B-ja, bi bilo moje ravnanje v skladu z normo, ki narekuje izpolnjevanje obljub.« Recimo, da A okleva in ne ve, ali bi šel zvečer k B-ju (kot je obljubil) ali v kino; odloči se, da bo obiskal B-ja, nato pa se premisli in odide v kino. Tudi v tem primeru ni nastala (in zatorej tudi ni bila prekršena) nobena norma, saj je bil smisel A-jeve odločitve »šel bom k B-ju«, ne pa »iti moram k B-ju«. Smisel njegovega voljnega akta je bil, skratka, »ravnati (v prihodnosti) na določen način«, ne pa »dolžnost (najstvo), da se (v prihodnosti) ravna na določen način«. Seveda je docela možno, da A realizira voljni akt, katerega smisel lahko opišemo kot normo »moram obiskati B-ja (ker sem mu obljubil)«, nato pa vendarle ravna v nasprotju s samo-postavljeno normo: v hotenju, katerega smisel je najstvo določenega ravnanja, namreč ni (nujno) vsebovano hotenje, potrebno za izvršitev normiranega ravnanja. Normo, naslovljeno na A-jevo ravnanje, lahko postavi tudi B, in sicer pred izpolnitvijo obljube ali po njeni neizpolnitvi (npr. na ta način, da graja A-ja zaradi njegove »malomarnosti«); isto pa lahko stori sleherni član dane moralne skupnosti. Pri tem je bistveno tole: če kategorične norme ne postavi nihče, niti A, niti B, niti kdorkoli drug, A ni prekršil nobene (niti individualno-konkretno niti splošno-abstraktne) norme, dasiravno je bila hipoteza realizirana *in concreto*. Če se zdi

to komu »čudno«, ker, denimo, meni, da A vendarle ni ravnal »prav«, je seveda on sam tisti, ki je implicitno postavil kategorično normo — in s tem priznal veljavnost (objektivne, vendar »necele«) splošne in abstraktne norme v danem primeru — in nato »ugotovil«, da je bilo A-jevo ravnanje »nedopustno« oz. v nasprotju s postavljeno normo (t. j. »normwidrig«).

Funkcija subjekta vrednotenja, npr. sodnika, je torej v tem, da v konketnem primeru artikulira merilo vrednotenja, ki pa mora imeti svoj razlog veljavnosti v »višji« splošni in abstraktni (zakonodajalčevi) normi. Med normama je seveda bistvena razlika: zakonodajalčeva je splošna in abstraktna, hipotetična in usmerjena v prihodnost (in zatorej nujno »necela«), sodnikova pa je individualna in konkretna, kategorična in usmerjena v preteklost. Sodnikova funkcija potemtakem ni (zgolj) spoznavna, omejena na tolmačenje zakonodajalčevih norm, ampak (tudi) normodajna: artikulacija kategoričnega najstva, ki ga ni mogoče logično izpeljati iz hipotetičnega — »general propositions do not decide concrete cases« (Holmes). Kakšna pa je pozicija naslovljenca norme, subjekta predpisanega — zapovedanega ali prepovedanega — ravnanja? Njemu norma ni dana neposredno, ampak zgolj preko izraza volje drugega, normodajalca, ki hoče, naj se naslovljenec ravna na določen način. Normodajalec seveda ne more hoteti naslovljenčevega ravnanja na način, kakor more hoteti svoja lastna ravnanja (sicer postavljanje zahtev sploh ne bi bilo potrebno). V tem oziru je normodajalec docela nemočen pred naslovljencem: njegovega ravnanja ne more izsiliti, edino, kar lahko stori, je to, da nanj naslovi normo, pri čemer je kajpada povsem negotovo, ali jo bo naslovljenec upošteval in ravnal v skladu z njo. Načinov, kako izrazi svojo voljo, je na pretek, zlasti v neposrednih, medosebnih izjavljalnih situacijah.²¹ Če je naslovljenec v dvomih, ali se mu ukazuje (in kaj mu je pravzaprav ukazano), lahko v takih primerih vselej vpraša,

²¹ Oglejmo si primer postavitve norme v neposredni medosebni situaciji. V sobi, v kateri je zelo hladno, se nahajata dve osebi, A in B. A pomisli, da bi se lahko temperatura zvišala, če bi bilo okno zaprto (njegova misel ima indikativno naravo). Zato se odloči, da bo B-ju zapovedal, naj zapre okno. A-jev voljni akt (usmerjen na ravnanje drugega, B-ja) se razlikuje od miselnega akta, ki se je zgodil pred njim in ni vanj vključen. A seveda lahko (glede na okoliščine) izrazi svojo voljo z nejezikovnih dejanjem (npr. s kretnjo, grimaso, pogledom ipd.) ali z govornim dejanjem, t. j. z izrekanjem stavkov: »Zapri okno.«; »Zapreti moraš okno.«; »Hladno je.«; »Zakaj ne zapreš okna?«; »Brr, zebe!«; »Okno!« itd. Če B razume A-jevo izjavo, ve štiri stvari: (a) da je treba nekaj storiti; (b) da mora on, in ne kdo drug, nekaj storiti; (c) da mora zapreti okno, ne pa morda omare; (d) da je treba okno zapreti, ne pa npr. skočiti skozenj. Smisel mišljenjskih aktov, ki si sledijo v B-jevi zavesti po čutni zaznavi A-jevih besed, je seveda opisovalen: gre za trditve/ugotovitve o normi kot smislu na njegovo ravnanje usmerjenega A-jevega hotenja. Te trditve niso vsebovane v A-jevi normi: so izjave o normi, ne pa norma kot taka. Zato ne kaže pritrditi Sigwartovi tezi, da je v imperativ vključena tudi trditev, da tisti, ki ga izjavlja, hoče od naslovljenca zahtevano ravnanje: »Ta trditev se nahaja v dejstvu izjavljanja, ne pa v vsebini izjavljenega, ravno tako, kot vsak trdilni stavek oblike »X je Y« že s samim

ali sploh mora kaj narediti oz. kaj mora narediti. Resne težave pa lahko nastopijo v pravnih, moralnih ali religioznih položajih, v katerih je normodajalec (tisti, ki artikulira splošne in abstraktne norme) praviloma vselej odsoten. Zato utegne naslovljenec občutiti zadrego: četudi bi iskreno želel ravnati tako, kot hoče od njega Drugi, ni vselej jasno, kaj naj v konkretnih okoliščinah naredi (ali opusti), da bi zadostil (kot smo videli »neceli«) volji Drugega. Morebitni tovrstni nesporazumi so v splošnem še najlažje (dasiravno za naslovljenca samega ne nujno v najbolj prijetni obliki) rešljivi znotraj pravnega »univerzuma«, zakaj v njem je vselej prisoten »nepristranski in neprizadeti tretji«, ki v vlogi Sodnika rešuje sporna družbena razmerja in retroaktivno zapolnjuje praznine²² v »neceli« (hipotetični) volji Zakonodajalca: »Urejanja skupnega življenja ni mogoče prepustiti pravnim glediščem posameznikov, ki živijo v skupnosti, zakaj zgodi se lahko, da dajejo ti različni ljudje nasprotujoče si smernice; njega mora, nasprotno, nedvoumno urejati nek nadindividualni organ. Toda ker po relativističnem pojmovanju razum in znanost ne moreta izpolniti te naloge, jo morata prevzeti volja in sila. Če nihče ni sposoben pojasniti, kaj je pravično, mora nekdo predpisati, kaj naj bo po pravu (rechtsens), smoter predpisanega prava pa je, da se spor med nasprotujočimi si pravnimi stališči konča z avtoritativno odločitvijo, predpisovanje prava pa tako pripade volji, ki ima moč, da ga udejanja v odnosu do slehernega pravnega gledišča, ki se ji zoperstavlja. Kdor je zmožen udejanjati pravo, s tem dokazuje, da je poklican predpisovati pravo. In obratno: kdor ni zadosti močan, da bi vsakega pravnega subjekta zavaroval pred drugimi, nima pravice, da mu zapoveduje.«²³ Radbruchovo razmišljanje bi lahko zgostili v ugotovitev, da je politična avtoriteta, se pravi avtoriteta tistega, ki zagotavlja »red in mir«, *conditio sine qua non* pozitivnopravne avtoritete. Za pravnega

dejstvom njegovega izrekanja vključuje trditev, da govorec misli in verjame to, kar pravi.« C. Sigwart, *Logik*, 1924; cit. po Kelsen (1979), str. 160. V nekem dejstvu, npr. v dejstvu govorjenja (izrekanja nekega imperativa), ne more biti »vsebovana« nobena trditev, saj je slednja smisel mislilenskega akta, medtem ko je govorjenje, t. j. izrekanje nekega imperativa, neposredni izraz določenega voljnega akta (katerega smisel je norma). Trditev, o kateri Sigwart meni, da je vključena v voljni akt, je v bistvu trditev o obstoju voljnega akta, ki jo normodajalec lahko (npr. z izjavo oblike »Hočem, da ...« ali »Ukazujem, da ...«), ne pa nujno prida normi, ki jo naslavlja na drugega. Po drugi strani pa tudi izrekanje stavka »X je Y« ne vsebuje trditve, da izjavljalec misli in verjame to, kar pravi (on lahko zatrdi, da X je Y, ob tem pa misli, da X ni Y). Prim. Kelsen (1979), str. 156-164.

²² »Volja zakonodajalca ... ni sredstvo tolmačenja, ampak cilj in izid tolmačenja, izraz za apriorno nujnost sistemsko neprotislovnega tolmačenja celotnega pravnega reda. Zato je mogoče, da se kot volja zakonodajalca spozna nekaj, kar sploh ni obstajalo v zavestni volji sestavljalcev zakona. Interpret mora razumeti zakon bolje, kot so ga razumeli njegovi tvorci, zakon je lahko — in celo mora biti — pametnejši od svojih sestavljalcev.« G. Radbruch, *Filozofija prava*, Nolit, Beograd, 1980, str. 142.

²³ *Ibid.*, str. 107-108.

subjekta je zato pravna norma nekaj objektivnega: njene »uporabe« (s strani sodne in/ali izvršilne oblasti) ne more preprečiti niti s svojo voljo niti s svojo »nevednostjo« ali »napačnim« (kajpada po mnenju sodnika/avtoritete) razumevanjem veljavnega pravila. Posebnost pravnega urejanja je seveda v tem, da se nanaša na sporna družbena razmerja, ne pa na njihove »protagoniste«: ravno zato je mogoče specifično pravne vrednote udejanjati s prisilo. Drugače pa je v polju religije in morale.

Vernik, denimo, ve, da Bog nekaj hoče od njega, njegov problem (ki je pravzaprav problem sleherne heteronomne zavesti) je v tem, kako ugotoviti voljo drugega. Kako naj spozna, kaj hoče od njega veliki — onostranski/transcendentni — Drugi? Barry²⁴ poudarja, da ima vernik na voljo tri poglavitne interpretativne metode: (a) poslušati in slediti svoji vesti (»notranjemu glasu«); (b) z lastnim branjem »svetih« spisov razvozlati enigma božje volje; (c) zanesti se na tolmačenje cerkvenih avtoritet. Težava je v tem, da nobena od omenjenih metod ni posebej zanesljiva. Vest je problematična iz več razlogov. Predvsem se praviloma oglašča prepozno, *post festum* oz. *a posteriori*: kolikor »spregovori« pred dejanjem, je lahko to zgolj indirektno, se pravi na podlagi refleksije spominov na primere, v katerih so podobna dejanja pozneje naletela na neodobranje oz. »grizenje vesti«. ²⁵ Dodatni problem je v tem, da posameznik običajno ne more z neskalseno gotovostjo vedeti, ali je (oz. v kolikšni meri je) njegova vest sploh »avtentična« oz. ali ni zgolj — v procesu osebnostnega razvoja — ponotranjeni heteronomni (družbeno imanentni) Zakon, se pravi »heteronomna vest« (Jerotić), ki je vsiljen »produkt« delovanja ideoloških aparatov države, npr. družine, šole, cerkve itd. Tudi »samostojno« branje in interpretiranje t.i. »svetih« spisov ni nič manj problematično, saj so napisani zelo nejasno, dvoumno in mestoma celo protislovno, tako da je iz njih mogoče izpeljati docela nasprotujoča si oz. celo izključujoča se stališča. ²⁶ Če si, skratka, predočimo, kako negotove in krhke so interpretativne poti do volje božjega bitja, nekako ni jasno, zakaj bi posameznik pri tem slepo sledil avtoritativnim tolmačenjem cerkvenih uradnikov. Slednji so namreč ravno tako ljudje iz mesa in krvi — z vsemi človeškimi pomanjkljivostmi, slabostmi in vrlinami —, dasi-ravno je res, da se nadvse nenavadno oblačijo, da se radi obdajajo s čudnimi simboli (ki naj bi poudarili njihovo dozdevno »drugačnost« oz. celo nekakšno »svetost«), da prebivajo v posebnih (nikakor ne neudobnih) zgradbah, da se ogovarjajo na specifične načine (z izrazi, kakršni so, denimo, »sveti oče«,

²⁴ Prim. V. Barry, *Applying ethics: A text with readings*, Wadsworth, Belmont (Calif.), 1985, str. 51-54.

²⁵ Prim. A. Schopenhauer, *O temelju morala*, Bratstvo-jedinstvo, Novi sad, 1990, str. 109-110.

²⁶ Prim. G. Lutte, *Dalla religione al vangelo*, Edizioni Kappa, Roma, 1989, str. 118-125.

»prevzvišeni gospod« ipd.), da so organizirani v hierarhično (»falično«) piramido, da imajo precejšnjo politično, gospodarsko in ideološko moč itd. Vernikov položaj je potemtakem vse prej kot lagoden, zlasti, če dojema Boga kot »radikalno drugega«, kot vsemogočno in vsevedno bitje, ki človeka navdaja s strahom in ki naj bi od njega dozdevno zahtevalo ubogljivost, (mazohistično) samožrtvovanje, samoprezir, ponižnost (v skladu z maksimo²⁷ »trpeti, ne pa pritoževati se«), občutenje manjvrednosti itd. Recimo, da so verniku znane določene religiozne norme, npr. prepoved ubijanja, prepoved laganja ipd. Toda, kako naj iz teh splošno-abstraktnih (»necelih«) norm »deducira« odgovor na vprašanje, na katere dejstvene konstelacije se (ne) nanašajo? Na podlagi česa naj bi bil vernik prepričan, da mora — kot vernik — nasprotovati abortusu? V katerih okoliščinah mu je dovoljeno lagati? Zakaj bi moral tolmačiti božjo voljo v smislu, ki je sovražen²⁸ življenju oz. njegovemu svobodnemu izkazovanju, izživljanju oz. udejanjanju (kot da bi bil med človekovimi biološkimi nagoni in družbenimi interesi neukinljiv antagonizem)? Zakaj naj bi zavzel odklonilno ali (v najboljšem primeru) skrajno »restriktivno« stališče do spolnosti, ko pa je to scela naravno (biološko) »dejstvo«, ki je poleg tega tudi ena najvažnejših sestavin človekovega zdravja²⁹? Mar ne bi bilo lahko takšno »skromno« in »zmerno« (»vzdržno«) ravnanje celo v popolnem nasprotju z božjo voljo, kolikor seveda ne drži predpostavka, po kateri naj bi bil Bog sovražnik življenja *par excellence*, se pravi nekdo,³⁰ ki »iz dna duše« zaničuje vse, kar je življenjsko,

²⁷ Spomnimo se besed G. Thiersa, člana Komisije za osnovno šolanje, ki so bile izrečene daljnjega leta 1849 (dasiravno niso zato danes nič manj aktualne): »Rad bi, da bi bil vpliv duhovščine vsemogočen, kajti računam nanjo, da bo razširjala tisto dobro filozofijo, ki uči človeka, da je na svetu zato, da trpi, ne pa one druge filozofije, ki pravi človeku nasprotno: »Uživaj.«« Cit. po P. Lafargue, *Pravica do lenobe*, v: *Boj proti delu*, Krt, Ljubljana, 1985, str. 49.

²⁸ »Cerkve zatira strasti z obrezovanjem v vseh pogledih: njena praksa, njeno »zdravljenje« je kastratizem. (...) Ampak napasti strasti pri koreninah se pravi napasti pri koreninah življenje: praksa cerkve je sovražna življenju ...« F. Nietzsche, *Somrak malikov*, Slovenska matica, Ljubljana, 1989, str. 30-31.

²⁹ »Zavrti spolni nagoni se resda ne izkazujejo več kot taki ... vendar se kažejo na druge načine, ki so za posameznika ravno tako škodljivi ... Nadomestni pojavi, ki nastopijo zaradi zatiranja nagonov tvorijo tisto, kar opisujemo kot nervoznost oz., natančneje, kot psihonevroze. (...) Kdor je uspel prodreti v odnose, ki povzročajo nervoznost, je hitro prišel do spoznanja, da izhaja porast te bolezni v naši družbi iz povečanih seksualnih omejitev. (...) Splošno vzeto, nisem dobil vtisa, da seksualna abstinenca pomaga, da se izoblikujejo energični in samostojni ljudje dejanja ali izvirni misleci, pogumni osvoboditelji in reformatorji. Mnogo pogostejše se je poslužujejo vrli slabiči, ki se pozneje utopijo v tisto veliko množico, ki običajno sledi impulzom močnih posameznikov.« S. Freud, »Kulturni« seksualni moral i moderna nervoznost, v: *Budučnost jedne iluzije*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 18, 21, 23. O učinkih podjarmljanja nagnonskega življenja na zdravje ljudi prim. W. Reich, *Spolna revolucija*, Naprijed, Zagreb, 1985, str. 20-21, 29-56.

³⁰ »Protinaravna morala, se pravi, skoraj vsaka morala, ki so jo do zdaj učili, častili in oznanjali,

nagonsko, telesno, snovno ipd.? Vse vernikove dileme in negotovosti glede volje Drugega so kajpada relevantne zgolj ob predpostavki, da Bog obstaja: če ne obstaja, potem ne bo imela morebitna »religiozna zmota« zanj nikakršnih nevšečnih posledic — za razliko, denimo, od pravne zmote, ki ne izključuje aplikacije sankcije (kot posledice pravne kršitve): *ignorantia legis neminem excusat*. Če pa Bog vendarle obstaja, utegne biti posledica zmote glede volje »velikega Drugega« za vernika precej neprijetna: njegova »odrešitev« v onostranstvu lahko postane močno vprašljiva.

Posebnost³¹ moralne situacije je v tem, da nastopa posameznik (kolikor ravna in razmišlja kot moralni subjekt, *homo moralis*) v njej popolnoma sam. Za razliko od vernika, ki je kot tak vselej v transcendentnem odnosu do božjega bitja, ne glede na to, ali ga dojema v personificirani oziroma antropomorfizirani obliki ali pa nemara kot brezosebno »onostranstvo« (pa tudi za razliko od »pravnega človeka«, ki lahko deluje kot tak le v družbenih razmerjih), je moralist v univerzumu absolutno »osamljen«: zanj je bog, pa tudi vsaka druga totranska heteronomna avtoriteta, »mrtev«, gre za »smrt«, ki je *sine qua non* za moralno (avtonomno) življenje. Za moralnega subjekta je uganka (»necele«) norme/volje — imanentnega ali transcendentnega — Drugega preprosto presežena. Na vprašanje, kako ravnati/živeti mora odgovoriti zgolj on sam — brez »čarobnih pomočnikov« (Horney) oz. »velikih«, dasi »necelih« Drugih. Seveda pa to ne pomeni, da moralno vprašanje zanj nima objektivne narave — ravno zato, ker je moralni problem za subjekta objektivni, lahko slednji zapade v »zmoto«, katere posledica ni »sankcija« posvetne ali onosvetne avtoritete, ampak nekaj neprimerno hujšega: »Predlagam, da je človek lahko kriv — vsaj v analitičnem pogledu — le tega, da je popustil glede želje. Omenjeni predlog, pa naj bo za to ali ono etiko sprejemljiv ali ne, vendar na dovolj tehten način izraža tisto, kar ugotavljamo v svoji neposredni izkušnji: da se namreč v zadnji instanci subjekt, pa naj bo to za upravljalca zavesti v sprejemljivi ali nesprejemljivi obliki, resnično počuti krivega in zadeva na izvor in korenine svoje krivde, kadar in kolikor je popustil glede svoje želje. (...) Zakaj če je treba delati za dobro, se v praksi slej ko prej mora zastaviti vprašanje, za čigavo dobro, in od tega trenutka naprej stvari niso več tako same po sebi umevne. Delati v imenu dobrega, in še zlasti za dobro drugega, nas še zdaleč ne more obvarovati

se obrne ravno proti instinktom življenja — je včasih skrivna, včasih glasna in nesramna obsodba teh instinktov. Ko pravi »bog vidi v srce«, s tem reče ne najnižjim in najvišjim poželenjem življenja in jemlje boga kot sovražnika življenja ... Svetnik, ki je bogu ljub, je idealni skopljenec ... Življenja je konec tam, kjer se začenja »božje kraljestvo«...« Nietzsche, str. 33.

³¹ Glede podrobnejšega fenomenološkega opisa moralnega položaja (v primeri s pravnim in religioznim) prim. A. Kojève, *Fenomenologija prava*, Nolit, Beograd, 1984, str. 226-238.

ne le krivde, ampak tudi vsakršnih notranjih poškodb, še zlasti pa ne pred nervozami in njihovimi posledicami.«³²

Prišli smo do točke, ko lahko nekoliko jasneje zaslutimo paradokšno naravo »necele« splošne in abstraktne (zakonodajalčeve) norme. Na pravnem področju mora to vprašanje avtoritativno rešiti sodnik, ki z lastnim voljnim dejanjem »zapolni« manko v zakonodajalčevi volji oz. (hipotetični) normi: pravni subjekt — po definiciji — nima pravice do pravne zmote, saj bi to pomenilo, da nastopa v vlogi »sodnika v lastni zadevi« (se pravi istočasno kot stranka in »sodnik«); »zmoti« se lahko le pristojni sodnik, le da njegova »zmota« ni zmota, ampak pravnomočna (retroaktivna) določitev (ali bolje: vzpostavitev) »prave« volje zakonodajalca. Na religioznem področju vernik, strogo vzeto, ne more rešiti »uganke« volje Drugega, preostaja mu zgolj upanje, da ravna na način, ki je vreden ljubezni njegovega transcendentnega Gospodarja. Abstraktno gledano, je v najbolj ugodnem položaju moralni subjekt, saj mora postaviti voljo (in norme) Drugega v oklepaj. Vendar pa je dejansko (»v praksi«) ravno to najtežje: prevzeti breme »necele« volje Drugega nase. Nemara je prav v tem razlog, da si posamezniki često (ali celo praviloma) raje »poiščejo« nek »ideal jaza«: točko (simbolne identifikacije), »s katere me drugi vidi v obliki, v kateri mi ugaja, da me vidi« (Lacan). »Oblika« (ravnanja), za katero subjekt predpostavlja, da je vredna ljubezni Drugega/Avtoritete, se imenuje »idealni jaz«, ideal, ki je za subjekta »imperativen«, kolikor si želi pridobiti odobravanje Drugega. Zdi se torej, da je posamezniku pogosto ljubše soočati se z uganko (»necele« volje/norme) Drugega kakor z »uganko« svojega lastnega življenja.

³² Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Delavska enotnost, Ljubljana 1988, str. 322.



- živi in prsti umreti

Rado Riha

AKTERJI IN GLEDALCI DEMOKRATSKE REINVENCIJE

Zdi se, da je za filozofsko refleksijo družbenih in političnih sprememb v dežalah vzhodne Srednje Evrope ob koncu 80-tih let tega stoletja — sprememb, za katere se je iz ne povsem razvidnih razlogov priljubil izraz »demokratske revolucije 1989«¹ — še posebej primerno »kantovsko gledišče«. Za sodobno filozofsko rabo je to gledišče oživil med drugim tudi Foucault, ko je analiziral Kantovo razumevanje Francoske revolucije v »Sporu fakultet«². Foucault je, kot je znano, pozoren predvsem na to, da dobi francosko revolucijsko dogajanje za Kanta status resničnega zgodovinskega Dogodka šele zaradi načina, kako ga je sprejelo njegovo »zunanje opazujoče občinstvo«, kot pravi Kant, tisti, ki v njem niso neposredno sodelovali, ampak so z njim »brez najmanjše namere sodelovanja« samo javno simpatizirali kot »gledalci« (Kant, Streit, 358). Navdušenje, s katerim je Francosko revolucijo sprejel širok krog občinstva, njegova »udeležba glede na željo, ki meji na entuziazem« (Kant, ibid.), govori o tem, da je veliko pomembnejše od samega revolucijskega spektakla dogajanje v glavah njegovih gledalcev, »način, kako se revolucija predstavlja« (Foucault 1984, 38).

Zgodovinski pomen nekega realnega historičnega dogajanja se torej, tako lahko sklepamo na podlagi Foucaultove interpretacije, ne oblikuje na ravni neposrednega delovanja »akterjev« in njihovega *notranje-doživetega* razmerja do zgodovinskega dogajanja, ampak na ravni *zunanjega razmerja* zgolj opažujočih »gledalcev«: »resnični« pomen historičnega dogajanja, njegova *zgodovinskost*, je proizvod zanazajšnje interpretacije. Tako delegiranje zgodovinsko-

¹ Za uporabo tega izraza cf. Mastnak 1992.

² Širše o Foucaultovi interpretaciji Kantovega pojmovanja razsvetljenstva nasploh in njegovega odnosa do Francoske revolucije v posebnem v: J. Šumić/R. Riha 1993.

sti na zunanje razmerje do zgodovinskega dogajanja pa nas predstavlja naravnost v jedro problemov, povezanih s t. i. »demokratsko reinvincijo« v vzhodni Srednji Evropi. Vzhodnoevropske »revolucije 1989« namreč glede razdelitve vlog na »gledalce« in »akterje« ponavljajo, vsaj na prvi pogled, *l'invention démocratique* izpred dveh stoletij.

Družbene in politične spremembe na Vzhodu so nedvomno bile delo tistih, ki so v njih neposredno in dejavno sodelovali. Pripravljali in izvršili so jih vzhodnoevropski »akterji« sami — o tem govori ne nazadnje tudi osuplost, s katero je zahodnoevropsko »občinstvo« sprejelo padec vladavine realnega socializma. A če je bila dejavna vloga vzhodnoevropskih akterjev v spreminjanju njihove družbene in politične realnosti jasna in razvidna vsem, pa je bilo veliko manj jasno, ali njihovemu delovanju, ne glede na nesporen pomen zrušenja realnega socializma za aktualne politične razmere v Evropi in v svetu nasploh, sploh pripada teža resničnega zgodovinskega dogodka. Vzhodnoevropski demokratski boji in boji za demokracijo so bili deležni nedeljene podpore tako z leve kakor z desne, zahodno občinstvo jih je sprejemalo z odobravanjem, ki je v resnici skorajda že mejilo na entuziazem. Kljub tej fasciniranosti občinstva z »revolucijami 1989«, tej njegovi »udeležbi glede na željo«, pa je zahodno javno mnenje spremljalo vzhodnoevropske revolucije vseskozi tudi z nekim nelagodjem. Nelagodje večinoma ni bilo jasno eksplicirano, prej bi lahko rekli, da ga je bilo mogoče zaznati med vrsticami zahodnih komentarjev in razmišljanj v obliki nekakšnega tihega dvoma, ali se na Vzhodu sploh dogaja kaj zgodovinsko novega³.

Fenomenu tega nelagodja se lahko približamo s pomočjo članka »L'enigme de la désagrégation communiste«, ki ga je François Furet objavil v reviji *Le Debat*. V njem je Furet, in kdo drug bi bil za to bolj poklican kot on, odgovoril med drugim tudi na vprašanje o zgodovinskosti vzhodnoevropskih revolucij. Njegovo odgovor je sestavljen, če nekoliko poenostavimo, iz dveh trditev. Kar pri razkroju komunizma najbolj bode v oči, meni Furet, sta predvsem hitrost tega dogajanja in njegova nepredvidljivost: »bolj predvidljiv ta razkroj ne bi

³ Značilen za to držo je, denimo, prikaz bojev za demokracijo v Sloveniji, ki je izšel v zahodnonemškem štirinajstdnevniku *Kommune*. Svoje izčrpno in »slovenski pomladi« izrazito naklonjeno poročilo je končal avtor z besedami, iz katerih je mogoče razbrati njegovo negotovost, ali predstavljajo vzhodnoevropski boji sploh kaj resnično novega: »Kot obiskovalec z Zahoda se včasih vprašaš, ali se tu ne mešajo med seboj ideologija 18. stol. in politično-pravne strukture 19. in 20. stol. Značilno za to razsvetljensko držo, ki se zdi nenavadno anahronistična, zgodnjemeščanska, je....«; Ernst Köhler, »Laibacher Frühling. Porträt der slowenischen Reformbewegung«, *Kommune, Forum für Politik-Ökonomie-Kultur*, št. 11, Frankfurt/M 1988.

pomenil takega preloma v naših analitičnih navadah in političnih shemah« (Furet 1990, 165). Toda to, kar je pri tem dogajanju zares presenetljivo, še več, enigmatično, je, tako prva Furetova trditev, nekaj drugega — da se je namreč realsocialistični blok pred našimi očmi *razkrojil tako rekoč v nič*. Po sedemdesetih letih obstoja komunizma ni ostalo od njega očitno nič, nikakršna pozitivna ali uporabna dediščina — »niti institucije niti načela niti običaji, še zgodovina ne« (ibid., 168). Druga Furetova trditev pa je, da imajo države nekdanjega realsocialističnega tabora, ne glede na vso specifičnost in različnost poti, po kateri so stopale iz vladavine komunizma, neko skupno značilnost. Vsem je skupna nekakšna zgodovinska vrnitev k izvirom, pot nazaj k idejam, razmeram in ustanovam, ki so izhodišča zahodne demokracije in so danes tako rekoč že del zahodne zdrave pameti. Ljudstva, ki puščajo za seboj komunistično historično izkušnjo, »so obsedena s čisto negacijo režima, v katerem so živela, se pravi, s strastjo restavracije: restavracijo pravne države, restavracijo svobode, restavracijo volitev, restavracijo privatne lastnine, restavracijo tržišča« (ibid., 171).

Furetovo analizo bomo povzeli takole: rezultat procesov političnih in družbenih preobrazb v Vzhodni Evropi, ki imajo dvojni skupni imenovallec, zrušenje komunizma in vrnitev k dosežkom »demokratske invencije«, je nekakšen dvojni nič. Na eni strani se je razpusila v nič masivna tvorba »komunistične invencije«, materializirana v državnih aparatih, ideoloških ritualih in vsakdanjih praksah. Po drugi strani se kaže celotno vzhodnoevropsko demokratizacijsko gibanje zgolj kot sama na sebi nična ponovitev neke pretekle zgodovinske izkušnje, kot neke vrste vrnitev iz slepe ulice zgodovine v historični »main stream«, skratka, *kot nezmisljivi dogodek par excellence*.

Na ozadju tega dvojnega ničla, ki predstavlja skupno jedro vzhodnoevropskih »demokratskih revolucij«, lahko zdaj lažje razumemo nelagodje, ki so ga vzhodni demokratizacijski procesi včasih zbujali pri zahodnjakih. Nelagodje je teoretsko nereflektiran, spontan izraz dejstva, da tudi pri vzhodnih »demokratskih revolucijah«, tako kot pri Francoski revoluciji, teža zgodovinskega dogajanja ni v »velikem« zgodovinskem dogodku samem, v hrupu in sijaju »revolucijskih« spektaklov, ampak v nečem drugem. To drugo ni težko določiti: tudi v primeru »revolucij 1989« bi kazalo zgodovinskost dogajanja iskati v tem, kar je glede na prekucuško dogajanje le drugotnega pomena, v *zunanjem razmerju* do dogajanja, pri zahodnem »občinstvu«, ki je spremljalo vzhodnoevropske »revolucije« »brez najmanjše namere po sodelovanju«, a zato toliko bolj entuziastično.

Entuziastično pa jih je občinstvo sprejelo natanko v tisti meri, v kateri je lahko v njih prepoznalo vrnitev k idejnim, institucionalnim in materialnim temeljem zahodne demokratske izkušnje, torej tisti *odgovor* na *vprašanje demokracije*, ki ga je samo že dve stoletji živelo v svoji vsakdanji praksi. Šele z »načinom mišljenja« zahodnih »gledalcev« so bili vzhodnoevropski demokratizacijski boji postavljeni v njihovi (parlamentarno-demokratski) resnici, in šele s tem pripoznanjem se je lahko delovanje akterjev tudi »objektiviralo«, se utelesilo v pravnih politično-pravnih institucionalnih oblikah. Če so vzhodnoevropski akterji sicer sami naredili svoje »demokratske revolucije«, pa zgodovinska resnica tega, kar so naredili, ne pripada njim, ampak vse prej »gledalcem«, in to še veliko bolj neposredno kakor v primeru Francoske revolucije⁴. Skratka, zdi se, da vzhodnoevropske »revolucije 1989« potrjujejo Foucaulta, ko bere »kantovsko gledišče« kot zastavitev, v kateri je zgodovinskost nekega realnega historičnega dogodka prenešana na samemu dogodku zunanji način njegovega simbolnega uzgodovinenja.

Naša teza pa je, da procesi vzhodnoevropskih transformacij, če si jih ogledamo nekoliko podrobneje, tako interpretacijo zgodovinskosti ravno problematizirajo. Natančneje rečeno, specifična oblika, v kateri je potekal obči proces vzhodnoevropske demokratske reinvincije v nekdanji Jugoslaviji, bistveno zaplete shemo, v kateri je zgodovinskost realnega dogajanja interpretirana kot zanazajšnji učinek njegovega vpisa v mrežo različnih diskurzivnih praks. V »jugoslovanskem primeru« ni več mogoče tako enostavno določiti, komu pripada zgodovinskost dogajanja, angažiranim *akterjem* ali distanciranim *gledalcem*, *notranjemu* ali *zunanjemu* razmerju do zgodovine.

* * *

Vrnimo se najprej k problemu dvojnega nič, ki stoji na koncu vzhodnoevropskih emancipacijskih procesov. Pri Furetu je ta nič razumljen kot enostavna negacija⁵ in je znamenje za to, da vzhodnoevropska demokratska reinvincija v resnici (še) ni proizvedla nič zgodovinsko novega. Vendar pa je mogoče, če umestimo Furetovo razmišljanje o vzhodni Evropi v konceptualni okvir politične filozofije C. Leforta, potegniti iz njih tudi drugačen, teoretsko nič manj

⁴ Spomnimo se, da je bilo od tega akta pripoznanja odvisno, in da je to še vedno, ali se bodo narodi na ozemlju nekdanje Jugoslavije lahko konstituirali v nove politične skupnosti, ali bodo torej sploh lahko (mednarodnopravno) obstajali. Širše o tem pripoznanju v Mastnak 1992.

⁵ Gre za »čisto in enostavno negacijo«, za »nič v pravem smislu besede, za čisto negacijo, za sistematično tabulo raso« (Furet 1990, 175 in 178).

upravičen sklep. Na podlagi Lefortove pozitivne validacije momenta negativnosti v ustanovi moderne demokracije, lahko predlagamo naslednjo interpretacijo: to, kar proizvedejo procesi vzhodnoevropskih družbenih in političnih preobrazb novega, njihov pozitivni zgodovinski dosežek, je vsebovano ravno v dvojnem nič, drugače rečeno, v momentu čiste negativnosti, ki stoji na njihovem koncu. To, na kar moramo biti pri vzhodni demokratični reinveniciji pozorni, je dejstvo, da je postala z njo po 200 letih moderne demokracije tako rekoč vidna radikalna negativnost demokratične invencije. Dvojni nič njihovega rezultata ne zmanjšuje in ne negira pomena pozitivnih družbenih in političnih dosežkov vzhodne demokratske reinvenicije, vzpostavitve klasičnih norm in meril parlamentarne demokracije. Zato pa daje pozivnosti obnovljene demokratične vsebine dodaten, »nov« pomen — pomen pozitivnosti, ki sama na sebi ni drugega kot uprizoritev in ponavzočenje ireduktibilne negativnosti moderne demokratske invencije. Nič, ki ga proizvedejo vzhodne »revolucije«, ni praznina, ki nastane, ker je bila stara družbena zgradba zrušena, nova pa še ni zgrajena, pač pa smo upravičeni govoriti o nič, na njihovem koncu v toliko, kolikor nam moment brezdanje negativnosti, vpisan v moderno demokratično konstitucijo družbenega, dajejo videti v podobi nekega pozitivnega momenta. Kot take so v resnici vrnitev k »viru« demokratske invencije. A kot proizvodnja in afirmacija tistega momenta v demokratičnem diskurzu, ki spremlja ta diskurz od njegovega začetka dalje, čeprav ne bo v njem nikoli prisoten, so vrnitev, ki ostaja vselej ireduktibilno nova.

Problem predlagane interpretacije je le v tem, da je zgolj teoretska. Drugače rečeno, opredeliti (dvojni) nič vzhodne demokratske reinvenicije kot moment, ki je že kot tak, v svoji ireduktibilni negativnosti, njena edina pozitivna vsebina, opredeliti torej vzhodne »revolucije« kot specifično utelesitev negativnosti v osrčju moderne demokratske kulture, je interpretacijski postopek, ki je teoretsko nedovmno možen — a kaj v družbeni in politični realnosti vzhodne Evrope zahteva in upravičuje uporabo te teoretske možnosti?

Kot smo že dejali, so zahodni gledalci spremljali »revolucije 1989« z entuziazmom, vzhodnoevropsko dogajanje je dolgo časa bilo objekt njihovega fasciniranega pogleda. Tu se pridružujemo analizi S. Žižka⁶, ki ugotavlja, da objekt te fascinacije ni bila sama vrnitev k demokratskim idejam in ustanovam. Zahodni gledalci vse predobro poznajo hibe in zagate demokracije, da bi jih ta še lahko fascinirala, v svoji spontani ideologiji imajo do nje prej cinično-ironični odnos. Objekt njihove fascinacije zato tudi ni bila reinvencija demokracije kot

⁶ Cf. S. Žižek 1992.

take, kar jih je fasciniralo, je bila dozdevna brezrezervna fascinacija vzhodnoevropskih akterjev z zahodno demokracijo, njihova naivna, skorajda slepa vera vanjo. Zahodna Evropa je tako res videla »v vzhodni samo sebe« (Mastnak 1992, 14). A zahodni gledalec se je videl, kot je treba dodati, v nekem natanko določenem pomenu: videl se je videčega, v dozdevni fasciniranosti Vzhodnjaka z demokracijo je lahko gledal samega sebe v izvorni »čistosti« svoje demokratične podobe, ki je še niso omadeževale empirične deziluzije in hibe. Njegovo vsevideče videnje ni bilo nič drugega kot način, na katerega se je skušal izogniti funkciji pogleda kot madeža, slepi pegi v podobi, ki zaznamuje vpis subjekta vanjo⁷.

Vendar pa je začela moč fascinacije na določeni točki demokratizacijskega procesa v vzhodni Evropi popuščati, prišlo je do neprijetne prekinitev igre fasciniranih pogledov, v kateri so se Zahodnjaki videli videče, Vzhodnjaki pa zrli sebe v idealizirani podobi borcev za demokracijo, se gledali s točke, s katere so se kazali vredni zahodne ljubezni. Prvotno harmonično podobo vzhodne demokratske reinvencije so namreč skalili protidemokratski pojavi, ki so se polagoma uveljavljali v družbeni in politični realnosti na Vzhodu: rast nacionalnega populizma, slabitev demokratičnega dialoga, tolerance in liberalne politične kulture. Zahodni gledalci, dediči in nosilci univerzalistične in kozmopolitske razsvetljenske kulture, so tem pojavom kmalu obrnili hrbet kot zgodovinsko regresivnim tendencam, njihova reakcija pa samo še potrjuje zgodovinsko funkcijo opazujočega občinstva. Vzhodnoevropsko dogajanje je zgodovinsko, kolikor ni stvar njegovih akterjev, ampak njegovega občinstva, ne glede na to, ali gledalci spremljajo dogajanje s fasciniranim navdušenjem ali s streznjeno kritičnostjo. Ko pa postane stvar akterjev v kar najbolj neposrednem pomenu besede — ko postane njihova nacionalna Stvar — pa dogajanje ni več zgodovinsko.

Razpad jugoslovanske federacije pa zgodovinsko funkcijo »načina mišljenja« gledalcev, kot smo dejali, bistveno zaplete. Demokratizacijski procesi v nekdanji Jugoslaviji, vključno s »slovensko pomladjo«, niso, kot je znano, zahodnjakov nikoli tako močno fascinirali kot pobude in gibanja madžarskih in poljskih disidentov, padec berlinskega zidu ali pa češka žametna revolucija⁸. Še

⁷ Cf. k temu J. Lacan, *Seminar XI. Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, 93 ssl.

⁸ Ali pa se je zahodni pogled navduševal nad dogodki, ki so od vsega začetka delovali kot totalitarni ritual — spomnimo se, da je kar nekaj zahodnoevropskih intelektualcev bilo pripravljen priznati antibirokratski revoluciji značaj demokratičnega ljudskega gibanja, ki so mu postavljali nasproti separatistično nacionalno gibanje v Sloveniji.

več, že sorazmerno kmalu so začela »jugoslovanska dogajanja« reprezentirati sežetek vseh negativnosti vzhodnoevropskih demokratizacijskih procesov. Diagnoza, ki jo je Zahod postavil za nekdanjo Jugoslavijo, se je glasila »krvavi etnični spopadi, izbruhi iracionalnih političnih strasti, oblastišeljni politični vodje«, na kratko, »akutni nacionalizem«, in po mnenju zahodnega občinstva je bila v tej diagnozi hkrati identificirana patologija, ki je tudi drugod na Vzhodu ogrožala »normalni« potek demokratske reinvencije. »Jugoslavija« je postala za Zahod sinonim za nacionalistično motnjo v harmonični podobi vzhodne demokratske reinvencije.

K tej diagnozi pa je potrebno po našem mnenju dodati še nekaj: posebnost nekdanje Jugoslavije je v tem, da se ji kot motnji na ravni »objektivne« podobe pridružuje še druga, »subjektivna« motnja, motnja na ravni razumevanja in samorazumevanja objektivnega dogajanja. Nekdanja Jugoslavija ne igra vloge (negativnega) zgleda vzhodnoevropskih »mehkih revolucij« zato, ker bi šlo v njenem primeru za patološki odmik od normalnega razvoja, za manifestno obliko patologije, ki je ostalo drugod zgolj latentna. Drugače rečeno, v »jugoslovanskem primeru« ne šteje le to, kar je na njem najbolj očitno, se pravi, izbruh vojne med nekdanj bratskimi jugoslovanskimi narodi. »Jugoslovanski primer« je zgleden zaradi nečesa, kar je, kot pravi Foucault »na videz brez pomena in vrednosti« (Foucault 1984, 37): zaradi dejstva, da je v njem od začetka bilo prisotno eksplicitno *razhajanje* med *samorazumevanjem* *akterjev* in načinom, kako so dogajanje *interpretirali gledalci*. Isti pojav — močno nacional(istič)no mobilizacijo, značilno tudi za Slovenijo (in Hrvaško) kot »demokratizacijsko avantgardo« — so pojasnjevali na dva popolnoma nezdružljiva načina: zunanji opazovalec je v njem prepoznal izbruh nacionalizma, udeleženec te mobilizacije pa boj za neodvisnost, opravičujoč ga s pravico vsakega naroda do samoodločbe. Tisto, kar je uradna evropska politika interpretirala kot partikularistično, na neuspeh obsojeno zgodovinsko »slepo pot«, je bilo, denimo, v boju akterjev v Sloveniji razumljeno kot bistveno vprašanje njihove »univerzalistične eksistence«, njihove eksistence kot Evropejcev⁹.

Vlogo (negativnega) zgleda demokratske reinvencije ima torej nekdanja Jugoslavija zato, ker nastopa v njenem primeru motnja, ki naj bi jo reprezentirala, kot *dvojna motnja*, kot motnja na ravni »objektivne« podobe demokratizacijskega dogajanja na Vzhodu, kot motnja na ravni njegovega »subjektivnega« (samo)razumevanja. Kot taka dvojna motnja namreč »jugoslovanski primer«, prvič, eksemplarično kaže, kaj se dogaja tam, kjer ugasne

⁹ Tu se opiram na Šumić-Riha 1992.

fascinacija v pogledu »zunanje opazujočega občinstva«: kaže, kako prihaja na tej točki do zamenjave vlog med »akterji« in »gledalci«, kako »akter« prevzema strukturno vlogo »gledalca«, iz distanciranega »gledalca« pa postaja zainteresirani »akter«. »Jugoslovanska« *dvojna motnja* v harmonični podobi vzhodnih demokratizacijskih procesov pa je, drugič, tudi tisti fenomen v družbeni in politični realnosti vzhodnoevropske demokratske reinvencije, ki zahteva, da niča, ki stoji na njenem koncu, ne interpretiramo le kot nekaj enostavno negativnega, kot negacijo starega, ki šele omogoča nastanek nove pozitivne vsebine, ampak da vidimo v njem, prav narobe, neposredno že to pozitivno vsebino samo. Nič, ki je pozitivna vsebina vzhodne demokratske reinvencije, je mogoče najti na tistem mestu v kompleksnem spletu vzhodnoevropskih dogajanj, kjer je prišlo do prekinitve spekularne igre fasciniranih pogledov, na mestu, kjer je v sprva harmonični podobi vzhodnih »revolucij« nastala dvojna, »objektivna« in »subjektivna« motnja. Vzhodna demokratska reinvencija ponavzoča neodpravljlivo negativnost demokratske izkušnje v svoji nacionalistični patologiji, tam, kjer zahodni gledalec dobesedno ni več videl ničesar, kar ga bi še navduševalo, ali pa je, v nasprotju s stališči udeležencev, prepoznaval v tem, kar je videl, le še zgodovinsko regresivne težnje.

To naše stališče bomo podrobneje razvili v dveh korakih. Najprej bomo postavili na prvi pogled gotovo nekoliko problematično trditev, da je nacionalistična diagnoza, s katero je skušalo zahodno občinstvo zajeti bistvo jugoslovanskega dogajanja, »neustrezen«, »stvari sami« neprimeren prikaz realnega dogajanja. Bilo bi nesmiselno, če bi hoteli tajiti učinke nacionalne in nacionalistične »interpelacije« v vseh delih razpadle Jugoslavije. Kljub realno eksistirajočemu nacionalizmu pa trdimo, da »nacionalizem«, ki ga vidi zahodno občinstvo, ko opazuje razvoj dogodkov v nekdanji Jugoslaviji, ni tisti nacionalizem, ki v resnici deluje na tem prostoru — ne gre denimo, ne za ksenofobični nacionalizem, ki se skuša vsiliti kot nekakšen splošni eter formalno-demokratskega ustroja v Sloveniji, ne za politično dominantni protisrbski nacionalizem hrvaške politike ne za totalitarni Blut und Boden nacionalizem, ki je prežl družbeno in politično življenje v Srbiji. Nacionalizem, ki ga Zahod razpozna kot nekakšen skupni imenovalac različnih političnih konfliktov v nekdanji Jugoslaviji, je fenomen, ki obstaja le v evropskem pogledu. Na »primeru Jugoslavija« se potrjuje Heglova teza, da je Zlo vsebovano v pogledu.

Drugače rečeno, nacionalistična diagnoza, ki jo je postavilo zahodno občinstvo, je fantazmatska konstrukcija, ki je le na zelo posreden način povezana z družbenimi in političnimi razmerami v nekdanjih Jugoslaviji. Zato pa je toliko

bolj neposredno povezana z opazujočim občinstvom samim — z boji za politično in gospodarsko dominacijo v združujoči se Evropi, z napetostjo med evropskim procesom univerzalizacije in tistimi partikularnostmi evropske kulture, ki temu procesu uhajajo, s političnim imaginarijem evropske leve, za katero je reprezentirala Jugoslavija vedno nekaj več od Jugoslavije same: upor stalinizmu, delavsko samoupravljanje, neuvrščenost... S to fantazmatsko konstrukcijo je bila opravljena dvojna potvorba. Fantazmatski »jugoslovanski nacionalizmi« so potvorjena podoba nacionalizma kot dejanske sestavine dejanskih političnih in družbenih razmerij v nekdanji Jugoslaviji, hkrati so potvorjena podoba vsega tistega, od bogastva znotrajevropskih posebnosti in razlik do radikalno utopičnih ali alternativnih idej in projektov, kar lahko najkrajše označimo kot ireduktibilni presežek zahodnoevropske univerzalistične demokratske kulture.

A kaj je sploh merilo, s katerim lahko merimo neustreznost zahodnega nacionalističnega prikaza? Z neustreznostjo tu ne mislimo na to, da je nacionalistična diagnoza neprimerno, izkrivljeno odražala realna dogajanja. Neustreznost, o kateri tu govorimo, ni nekaj, za čemer bi se skrivala »stvar sama« v pomenu adekvatne podobe nacionalistične mobilizacije v nekdanji Jugoslaviji. Gre vse prej za neustreznost prikaza glede na dogodke, ki so bili sami na sebi nejasni, večpomenski in večslojni — brezformni, kot bi rekel Kant. Reakcija zahodnega občinstva na te dogodke se zato pokaže kot neutreznost, kolikor jo merimo z njo samo, se pravi, z njenim razlagalnim izhodiščem in njeno razlagalno namero — to izhodišče in ta namera so »stvar sama«, o kateri tu govorimo. Drugače rečeno, zahodno občinstvo se je »nacionalizmu« in vsakršnim partikularizmom uprlo v imenu nadnacionalnih, univerzalističnih formalno-demokratskih vrednot — kar je z diagnozo o nacionalistični patologiji in z njej ustrezajočo terapijo doseglo, ni bila le krepitev partikularizmov in protidemokratskih vrednot, ampak tudi razpad države, razcvet nacionalsocialističnega režima v Srbiji in njegov še vedno trajajoči vojni pohod¹⁰.

Nacionalistična motnja v začetni fasciniranosti zahodnega pogleda se torej v »jugoslovanskem primeru« vzpostavlja kot točka, na kateri prihaja do zame-

¹⁰ Rečeno z vso jasnostjo: vzhodnoevropski demokratizacijski procesi so delo vzhodnih akterjev samih. Prispevek Zahoda k tem procesom je krvavi razpad jugoslovanske države. Kriza v nekdanji Jugoslaviji je bila nedvomno predvsem rezultat njenih akumuliranih družbenih, gospodarskih, predvsem pa političnih protislovij. K nasilnemu razpletu te krize, se pravi, k razpadu države in k začetku srbske osvajalne vojne, pa ni prišlo le zaradi znotrajjugoslovanskih razlogov. Nasilni razplet krize je tudi bolj ali manj neposreden rezultat evropske politike do Jugoslavije v trenutku, ki je bil za usodo države izredno občutljiv, ko se je namreč preoblikovala iz totalitarne organizacijske forme družbenega v demokratično organizacijsko formo.

njave vloge med akterjem, ki je sicer zgodovinsko dejaven, ni pa zgodovino-tvoren, in pasivnim gledalcem, ki ravno s svojo distanciranostjo konstituira realno dogajanja v njegovi zgodovinskosti. Zgolj opazujočega in distancirano razsojajočega zahodnega gledalca je njegova nacionalistična diagnoza čedalje bolj silila v aktivno delovanja in ga naposled spremenila v akterja v pravem pomenu te besede: v nekoga, ki je sicer aktivno udeležen v historični drami, a se ne zaveda njenega pravega pomena in mora vedno znova izkusiti, kako se to, kar je dejansko storil, ne ujema z njegovimi razglašeni namerami, s tem, kar je želel storiti. Naravnost zgledni primer za to je sedanja »peace-keeping« politika tako na Hrvaškem kakor v Bosni: na eni strani gre za strategijo nevtralizma, ki vidi samo sebe zgolj v vlogi pomirjevalca strasti med sprtimi jugoslovanskimi plemeni in ki skuša ohraniti distanco do problema še v samem aktu vposega vanj, na drugi strani pa se Zahod, bolj ko poudarja svojo nevmešanost v konflikt, čedalje bolj pogreza v »umazano vojno« in izgublja svojo nevtralistično nedolžnost.

In obratno, vojna v Bosni, ki se kaže kot skrajna oblika nacionalistične patologije, nam predstavlja tip akterja, mislimo na muslimanske Bosance, ki ne le da ni zvedljiv na nacional(istič)no determinanto, ampak ima, ne glede na svojo vpletenost v vojno, vse strukturne značilnosti »gledalca«, se pravi, nekoga, ki ne deluje, zato pa je zmožen dojeti in izreči resnični zgodovinski pomen dogajanja. Ali ne pripada danes prav Muslimanom v Bosni strukturna vloga »opazujočega občinstva«? Ali niso bili Muslimani tisti, ki so vse do zadnjega, ko je jugoslovanska armada, pripravljajoč prihodnje pokole lastnega ljudstva, že obdajala Sarajevo z jarki, tanki in topništvo, gojili idejo o enotni Jugoslaviji, o enotni Bosni...? Ali se niso ravno Muslimani, družbeno telo, poimenovano po veri kot svoji razločevalni značilnosti, zavzemali za pluralistično-egalitarno demokracijo državljanov, ne pa za skupnost rodnogrudnih monad? Ali niso bili ravno Muslimani tisti, ki se, za razliko od vseh ostalih narodov v nekdanji Jugoslaviji, niso na skrivaj oboroževali, ampak so se tudi še po prvih akcijah oboroženih Srbov zavzemali za aktivno mirovno politiko? Ali ne bi morali torej na podlagi vsega tega reči, da Muslimani s svojim univerzalizmom, pacifizmom, pripravljenostjo za politični dialog in racionalno argumentacijo, v kar najbolj čisti obliki utelešajo demokratične vrednote in »način mišljenja« zahodnega občinstva, da so torej »bolj gledalci« od dejanskih gledalcev samih in da s tem ravno njim pripada razsežnost resnično zgodovinskega dejanja?¹¹

¹¹ Ko postavljamo to vprašanje, smo hkrati kar se da daleč od tega, da bi idealizirali muslimanske Bosance Muslimane in njihovo konkretno vlogo v razpletu jugoslovanske krize. Neposredno vzeto so Muslimani namreč tisti akterji, ki so, pa čeprav nemara proti svoji volji in izrecni nameri,

S tem smo prišli do drugega koraka našega poskusa, da bi opredelili nič vzhodne demokratske reinvencije kot njeno neposredno pozitivno vsebino. Prevezemajoc Kantovo formulacijo bomo rekli, da je bil ravno v svoji neustreznosti način prikaza zahodnih gledalcev tudi ustrezen. Ustrezen je bil, kolikor je razkril, kako zelo je bil dozdevno distancirani gledalec v resnici »glede na željo« že vpisan v opazovano dogajanja, na kakšen način je s svojim neudeleženim opazovanjem že deloval kot del tega, kar je zgolj opazoval. »Dvojna motnja« v podobi demokratske reinvencije sooča zahodnega gledalca s tem, da je šlo v tej podobi vselej že za specifično uprizoritev, za specifično fantazmatsko organizacijo njegove želje, sooča ga torej dobesedno z njim samim — prav v motnji mora prepoznati samega sebe, resnico svoje izjavljalne pozicije. To pa je, glede na to, da govori zahodno občinstvo s pozicije subjekta moderne formalne demokracije, pozicija brezvsebinskega, izpraznjenega demokratskega subjekta.

Kaj natančno pomeni zahteva, da mora zahodni gledalec v nacionalistični motnji vzhodne demokratske reinvencije najprej prepoznati samega sebe, svojo resnico? Tu se je seveda treba izogniti poenostavljeni razlagi, da so Zahodnjaki projicirali v Vzhod svoje lastne potlačene ali neizživete nacionalistične težnje, da morajo torej, preden obtožijo za nacionalizem druge, Vzhodnjake, obracunati s svojo lastno nacionalistično in rasisitično patologijo. Bolj kot za enostavno projekcijo lastnih želja na druge gre pri nacionalistični diagnozi, ki jo je uporabljalo zahodno občinstvo, za nekaj drugega, za tipičen postopek samodoločitve prek negacije, za konstitucijo lastne identitete z izključitvijo vsega dozdevno »tujega«, »drugega« — tako se je lahko, denimo, združena Evropa,

s svojim delovanjem bistveno prispevali k zapletu in nasilnemu razpletu jugoslovanske krize. Ne smemo namreč pozabiti, da je imelo odklanjanje muslimanskih Bosancev, da bi se opredeljevali na nacionalni podlagi, ki je tako ugajalo demokratičnemu občinstvu, tudi drugo, veliko bolj neprijetno plat, da je bilo namreč hkrati tudi odklanjanje, da bi spoznali v jugoslovanskih konfliktih kaj več kot nacionalne spopade, skratka, da je bila njegova hrbtna plat tudi odklanjanje, da bi se v jugoslovanskih razmerah opredeljevali politično. Prav Bosanci so s svojo nevtralistično držo omogočili, da je v Jugoslaviji vseskozi prevladovala argumentacija močnejšega in da se je ta argumentacija postopoma sprevrgla v govorico orožja. In tako kot nadnacionalna identiteta muslimanskih Bosancev ni temeljila na lastnem pozitivnem političnem projektu, ampak je bila vsa vsebina te držje v abstraktni negaciji nacionalističnega ravnanja drugih, tako tudi konkretna politična strategija in taktika Muslimanov ni temeljila na presoji lastnih moči in zmožnosti, ampak je v veliki meri samo udejanjala politični imaginarij Zahoda. Resnična teža pohvale, ki jo je angleški lord izrekel na račun Izetbegoviča, da je namreč edini predsednik katerekoli bivše jugoslovanske republike, ki ima nekaj »človeške integritete«, se je pokazala takrat, ko je skušal drugi angleški lord ob vsestranski podpori združujoče se Evrope Muslimeane stlačiti v nekatšne cvropske bantustane.

še preden je obstoj lastnih posebnosti, razlik in razhajanj sploh premislila kot problem, konstituirala kot enotna z razmejitvijo od vsega ne-evropskega, utelešenega v iracionalnem jugoslovanskem »etničnem dogajanju«. Dejstvo, da je bila nacionalistična motnja konstitutivna za univerzalistično evropsko identiteto, je treba tu vzeti v njegovem najbolj neposrednem, očitnem pomenu — to dejstvo govori o tem, da »motnja« v svoji *primarni funkciji* ni nič patološkega, ampak sodi k »normalnemu« delovanju demokratske kulture, da očitno predstavlja moment, ki bivanju brezvsebinskega, praznega demokratskega subjekta daje oporo in trdnost. Nacionalistična diagnoza v toliko ni ustrezala »stvari sami« — kakor smo jo opredelili nazadnje, se pravi, formalno-demokratskim vrednotam, v imenu katerih je bila postavljena — kolikor je ravno zakrila to konstitutivno funkcijo »patološke« motnje za »normalno« delovanje demokracije.

Rekli smo že, da je bila fascinacija v pogledu zahodnega občinstva strategija, ki je temu občinstvu, reprezentantu brezsubstančnega demokratskega subjekta, omogočila, da se je izognilo spoprijemu z njegovo lastno vpisanostjo v opazovano podobo vzhodne demokratske reinvencije. Omogočila mu je, da se izognil madežu v podobi, točki, kjer subjekt ničesa več ne vidi in ničesar več ne razume in v kateri naleti na lastno brezsubstančnost, na konstitutivni manko svoje (demokratske) biti. Fantazma nacionalizma pa je, nasprotno, postopek, ki je zahodnemu občinstvu kot subjektu demokracije omogočil, da se je izognilo spoprijemu s hrbtno platjo tega manka biti, spoprijemu z nekim vsebinsko-realnim momentom, ki ga sicer ni mogoče »demokratizirati«, se pravi, integrirati v univerzalistični diskurz formalne demokracije, brez katerega pa tudi brezsubstančnega in brezvsebinskega demokratskega subjekta ni. Ta moment, ki ga ni mogoče zajeti v demokratski proces univerzalizacije, v proces razpustitve sleherne substancialne, vsebinske določitve demokratskega subjekta, kolikor se pojavi šele z njegovo uspešno konstitucijo, je bil s pomočjo fantazme nacionalizma mišljen v podobi zoperstavljenega drugega in na tak način v svoji radikalni tujosti zopet udomačen.

Zahtevo, da mora zahodni gledalec prepoznati v nacionalistični motnji vzhodne demokratske reinvencije samega sebe, svojo lastno izjavljalno resnico, lahko zdaj formuliramo tudi takole: če naj se demokratska politična kultura ne definira in konstitutira kot postopek razmejevanja in izključevanja — in ravnanje Zahoda v »jugoslovanskem primeru« naravnost zgledno ponazarja tak postopek — potem mora izhajati iz tega, da sodi k njenemu univerzalnemu, brezvsebinskemu bistvu vselej tudi neki ireduktibilno partikularni, »vsebinski«

moment. Gre za moment realnega, ki deluje kot notranji pogoj modernega formalno-demokratskega ustroja in ki ni drugega kot ime za ireduktibilno negativnost v osrčju demokratske kulture.

Nič, ki stoji na koncu vzhodnoevropskih emancipacijskih procesov, je torej njihova pozitivna vsebina v toliko, kolikor ti procesi na specifičen način pozitivirajo, ponavzočajo negativnost, ki od znotraj blokira proces demokratske univerzalizacije. Vzhodna reinvencija ne deluje le kot vzpodbuda za vnovičen premislek demokracije, ampak tudi, vsaj v svoji »jugoslovanski inačici«, kot vzpodbuda za to, da pri tej vnovični določitvi demokratskega izuma določimo tudi tisto, kar ravno kot nedoločljivo in nemišljivo sodi k bistvu demokracije. Vzhodna demokratska reinvencija nam kaže, da povemo premalo, če opredelimo moderno demokracijo le kot v sebi kontingentno, z radikalno negativnostjo zaznamovano diskurzivno konstrukcijo družbenega, če razumemo demokratsko izkustvo le kot izkustvo notranje nemožnosti demokratske kulture, da bi se vzpostavila kot sklenjen, v samem sebi utemeljen sklop diskurzivnih praks. K demokraciji sodi vse prej tudi izkustvo, da je ta nemožnost vselej že na specifičen način realizirana, izkustvo, da je radikalna negativnost demokracije vselej tudi že utelešena v nekem nediskurzivnem, realnem momentu. Naš primer, fantazma nacionalizma v nekdanji Jugoslaviji, nikakor ni že ta moment sam. Ker pa je ta fantazma v določenem trenutku bila trdna sestavina zahodnega demokratskega samorazumevanja, jo je treba razumeti kot indic. In sicer kot indic za to, da bo demokratsko izkustvo le takrat na ravni svoje naloge, kadar mu bo uspelo, da tega, česar ni mogoče zreducirati na formalni diskurz demokracije, ne bo določalo le s pomočjo postopka razmejevanja in izločanja, ampak bo zmožno ta moment dojeti kot določljivo nedoločljivost, kot realnost heterogenega v samem sebi.

* * *

Vrnimo se zdaj še enkrat k Foucaultovi razlagi zgodovine s »kantovskega gledišča«, razlagi, ki zgodovinsotvorno dejanje pripisuje zunanjemu razmerju do zgodovine, aktu zanazajšnje interpretacije realnega zgodovinskega dogajanja. Kot smo videli, v »jugoslovanskem primeru« ni več mogoče tako enostavno določiti, komu pripada zgodovinskost dogajanja, vpletenim *akterjem* ali distanciranim *gledalcem*, *delovanju* ali *interpretiranju*, *zunanjemu* ali *notranjemu* razmerju do zgodovine. Namesto jasno razdeljenih vlog nam kaže »jugoslovanski primer« njuno mešanje, postopno vživljanje gledalca v vlogo akterja in nenavadno preobrazbo akterja v vlogo gledalca. Ravno s to zamenjavo vlog pa

nas ta primer zopet vrača k problemu zgodovinskega dejanja, ki ga je Foucaultovo branje Kanta načelo, a nam ostaja Foucault sam razlago zanj dolžen: k problemu, da je nedejavnost »gledalstva«, njegovo pasivno, zgolj opazujoče zavzemanje za »stvar revolucije«, bolj zgodovinska od dejanj samih »akterjev«. Skratka, »jugoslovanska inačica« vzhodne demokratske reinvencije nam omogoča, da vprašanje o strukturi zgodovinskega dejanja in o njegovem akterju šele zares postavimo na ravni »kantovskega gledišča«.

»Jugoslovanski primer« demokratske reinvencije, ki neposredno vzeto spodbija Foucaultov prenos zgodovinskosti na zunanje opazujoče občinstvo, posredno, prek dodatnega zapleta, tak prenos zopet potrjuje. Vzhodnoevropski akterji so ustvarili svoje »revolucije« sami, a ponavzočenje negativnosti demokratske izkušnje je kot temeljno pozitivno vsebino teh »revolucij« proizvedla šele reakcija zahodnih gledalcev na vzhodnoevropska dogajanja. Šele njihova reakcija je omogočila, da negativnost demokratske izkušnje zagledamo v podobi nekega pozitivnega momenta. Toda to pozitivacijo negativnosti je proizvedla *neustrezna reakcija* zahodnega občinstva na nacionalistično patologijo procesov demokratične družbene in politične preobrazbe na Vzhodu. Drugače rečeno, zgodovinskost vzhodnoevropskega dogajanja, ponavzočenje brezdanje negativnosti, ki določa demokratično izkušnjo, so resda proizvedli gledalci, a proizvedli so jo ravno kot *akterji*, tako, da so pomen svojega delovanja spregledovali.

In šele prek tega ovinka smo vstopili v razsežnost kantovsko dojetega zgodovinskega dejanja, v katerem pripada najaktivnejša, najbolj zgodovinska vloga ravno pasivnosti, »nevmešanosti« v konkretno historično dogajanje: dejanje stopa v zgodovino ravno s svojim *zunanjim* razmerjem do nje. Zgodovinskost s kantovskega gledišča je natančno v tej točki križanja zunanosti in notranosti, kjer je pasivnost reflektirana v aktivnem delovanju kot njegov konstitutivni moment. Za akterje tako strukturiranega zgodovinskega dejanja je značilno, da gredo skozi identifikacijo z nekim momentom ireduktibilne heterogenosti, ki nosi njihovo delovanje, a ne more nikoli postati njegov del.

Zgodovinski akter, ki ustreza tako strukturiranemu delovanju, nastopi po našem mnenju v zaključni, bosanski fazi »jugoslovanskega dogajanja«, utelešajo pa ga muslimanski Bosanci. Dejstvo, da jim lahko, čeprav so kot akterji zapleteni v vojno, pripišemo strukturno vlogo gledalcev, je prvi indic za to, da se njihovo delovanje izmika razlagalni dvojici gledalec — akter. Muslimanski Bosanci reprezentirajo akterja, katerega delovanje ne ustreza ne načinu delovanja, ki

ga uteleša gledalec in njegova gesta naknadne simbolizacije-historizacije dogodenega, ne neposredno-spontanemu delovanju, ki je sicer značilno za zgodovinske akterje. Rekli bomo, da gre za akterja, katerega delovanja ne vodi ne identifikacija z nekim momentom, ki realno situacijo presega kot njen ideal, njen Sollen (kantovski »napredek k boljšemu«, sodobni ideal demokracije), ne identifikacija z momentom, ki je neposredni sestavni del situacije (ideološka zainteresiranost akterja). Vse prej gre za identifikacijo z nekim momentom, ki ga ni mogoče umestiti ne v realno situacijo ne v njeno idealno dopolnilo, z momentom, ki historično situacijo ne le presega, ampak ji je radikalno heterogen.

Albanske žrtve srbske represije na Kosovu, žrtve bojov v Sloveniji in vojne na Hrvaškem, padle Srbe — vse te smrti je mogoče, naj so kot smrti same na sebi še tako nesmiselne in protismiselne, naknadno osmisлити, vse je mogoče vključiti v tako ali drugačno simbolizacijo historičnega dogajanja, vsem je mogoče zagotoviti mesto v takem ali drugačnem ideološkem projektu, v zgodovinskem spominu njihove Države, njihovega Naroda... Edino trpljenje in umiranje muslimanskih Bosancev ostajata absolutno brezsmiselna: kako naj, denimo, umestimo žrtve Muslimanov v okvir reinvencije demokracije, če pa poteka njihovo iztrebljanje ob tistem soglasju takih zglednih parlamentarnih demokracij, za kakršni se radi razglašata Francija in Anglija? Namesto da bi se tu zatekli k psevdorazlagam o iracionalnostih balkanskih narodov, je treba vzeti to nerazložljivost usode muslimanskih Bosancev v dobi skorajda planetarne zmage demokracije resno. Muslimanske Bosance je treba dojeti kot točko čistega presežka, čistega utroška v procesu vzhodnoevropske demokratske reinvencije. Muslimani v Bosni imajo danes vlogo absolutne Žrtve, Žrtve, ki je ni mogoče in ki je ne bo nikoli mogoče kakorkoli racionalizirati, jo utemeljiti in upravičiti v zgodovinski Pripovedi o zmagoviti demokraciji ali v kakem drugem državotvorno-ideološkem projektu. Muslimani v Bosni so pasivna priča nastanka nas samih, pasivna priča rekonstitucije demokratskega subjekta v vzhodni Evropi. V njihovi usodi je utelešena tista pasivnost »občinstva«, ki je jedro kantovskega zgodovinskega dejanja.

Status absolutne Žrtve, ki ga tu pripisujemo muslimanskim Bosancem, nikakor ne pomeni, da so Muslimani v položaju nekakšnega golega objekta razpolaganja, da igrajo vlogo nemega materiala za zločinska dejanja drugih — če bi razumeli Žrtve Muslimanov na tak način, bi še na ravni refleksije izvršili tisto izničenje, ki ga na ravni praktičnega delovanja opravljajo biriči srbskega Reicha. Pasivnost Muslimanov kot Žrtve je vse prej tisto, kar jih dela za

zgodovinske akterje v kantovskem pomenu besede: za nekoga, ki s svojo radikalno izvzetostjo historičnemu dogajanju, s svojo neumestljivostjo vanj proizvaja njegovo zgodovinsko resnico. Drugače rečeno, pasivnost Muslimanov je skozi in skozi subjektivirana, je modus čistega dejanja: če to dejanje ni umestljivo ne v dano situacijo (vloga historičnega akterja) ne na raven njene interpretativne prisvojitve (vloga gledalca), pa temelji na identifikaciji njegovega nosilca z nekim momentom, z nekim dogodkom, ki je transhistoričen, osvobojen slehernega konkretnega prostorsko-časovnega pomena.

Kateri je ta dogodek? Spomnimo se še enkrat na tisto značilnost nekdanje bosanske politične strategije, ki jo danes sam razvoj dogodkov kaže kot njihovo največjo politično napako — na njihovo jugoslovanstvo. Glede na to značilnost lahko nedvomno rečemo, da umirajo Muslimani v Bosni danes kot »poslednji Jugoslovani«. Vendar moramo biti tu natančni. Muslimani niso »poslednji Jugoslovani« le v toliko, kolikor reprezentirajo tragični konec sanjske podobe o Jugoslaviji, podobe o »Titovi Jugoslaviji«, kakršno sta skupaj sanjala tako jugoslovanska partijska oligarhija kakor tudi velik del »zahodnega« občinstva: deželo multikulturalnosti in multinacionalnosti, socializma s človeškim obrazom, neuvrščenosti... Če je bilo bosansko jugoslovanstvo — *tako kakor sleherno jugoslovanstvo* — v konkretnih političnih razmerah Jugoslavije na prehodu iz totalitarizma v demokracijo v poznih 80-tih letih generator krize in njenega nasilnega razpleta, pa lahko danes po našem mnenju rešimo Muslimane pred njihovim simbolnim izničenjem edino tako, da damo njihovi jugoslovanski eksistenci nov pomen. Muslimani so »poslednji Jugoslovani« tudi v toliko, kolikor delujejo in umirajo kot akterji nečesa, kar bi lahko imenovali »realno jedro« sanjske podobe Jugoslavije, kot akterji, ki se v svojem delovanju identificirajo z dogodki, ki niso nikoli dejansko obstajali, a tvorijo transhistorično jedro »jugoslovanske izkušnje«.

Tu bomo tvegali in poimenovali tri dogodke, ki tvorijo nadčasovno jedro jugoslovanske izkušnje — pri čemer še enkrat poudarjamo, da gre za dogodke, ki niso v jugoslovanski družbeni in politični realnosti nikoli obstajali, za dogodke, katerih vsebino lahko konstruiramo edino za nazaj. To so, prvič, »antifašistični boj«, se pravi, izkušnja aktivnega boja proti politiki rasizma in segregacije, drugič, »prelom s Stalinom«, se pravi, izkušnja pripravljenosti, da vzameš nase absolutni prelom, čisto negativno dejanje, in tretjič, »neuvrščenost«, se pravi, izkušnja nujnosti, da se v mednarodni politiki opiraš na lastne moči. Muslimanski Bosanci danes nikakor ne umirajo »v imenu« teh dogodkov, tako kot tudi sami dogodki obstajajo le kot naša zaznana konstrukcija — reči, da

so muslimanski Bosanci akterji tega »realnega jedra« jugoslovanske izkušnje, pomeni samo, da smo pripravljeni vzeti njihovo usodo nase, se pravi, da smo pripravljeni brezsmiselnost njihovega umiranja navezati na to, kar je v demokratski invenciji več od demokratske invencije same, in da smo pripravljeni na njihovo usodo navezati našo odločitev, da se dejavno upremo konkretni rasiistični politiki, katere konkretna žrtev so.

Zasebne preglede * * * javne koristi
(izbor)

Če sklenemo: eno je reči, tako kot Lefort, da je moderna demokracija v zadnji instanci nedoločljiva, prazno mesto oblasti kot njeno bistvo pa neizrekljivo. Nekaj povsem drugega je reči, da je demokracija nedoločljiva, njeno bistvo pa neizrekljivo, ker sodi k njej vselej tudi že moment, ki ni nič drugega kot utelesitev te neizrekljivosti in nedoločljivosti same. S to drugo izjavo se nedoločljivost demokracije vrne iz imaginarnega, nedosegljivega onstranstva in se kot nedoločljivost prikaže sredi tostranstva. Eno je demokratičnemu načelu egalitarnosti postaviti nasproti realno obstoječe vsebinske neenakosti, spoznati v njih laž demokratičnega načela, njegovo manifestno ne-resnico. Nekaj povsem drugega je postaviti vprašanje o realnem, vsebinskem momentu, ki ga proizvaja sam univerzalistični, sleherne partikularne vsebine osvobojeni diskurz demokracije, a ga hkrati ne more nikoli povzeti vase — vprašanje o nekem momentu, ki ne reprezentira neresnice demokratične resnice, ampak nič drugega kot to resnico samo. Artikulacije tega mometa realnega simbolnega reda demokracije bi lahko po našem mnenju prispevala k temu, da v trenutku, ko je zmaga demokracije popolna in vseobsežna, ohranimo odprto vprašanje o političnem kot vprašanje o neukinljivi heterogenosti. In nemara bi lahko levo demokratično politiko označili kot politiko, ki vključuje neki *savoir faire* s tem radikalno kontingentnim vsebinskim momentom formalne demokracije, ki iz njenega okvira vselej že izpade.

LITERATURA

- Furet, Françoise (1990), »L'enigme de la désagrégation communiste«, Le Debat, št. 62, Paris.
 Kant, Immanuel (Streit), »Streit der Fakultäten« v: Immanuel Kant, Theorie-Werkausgabe in 12 Bänden, izd. W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt/M 1968, zv. XI, str. 265 ssl; slov. prev.: »Spor fakultet«, (prev. M. Golob) v: Vestnik IMŠ, št. 2, str. 14 ssl., Ljubljana 1987.
 Mastnak, Tomaž (1992), *Vzhodno od raja*, DZS, Ljubljana.
 Šumić-Riha, Jelica/Riha, Rado (1993), *Pravo in razsodna moč*, KRT, Ljubljana.

- Šumić-Riha, Jelica (1992), »Nationalism and the Desintegration of Yugoslavia«, referat na kolokviju »States, Nations, and Ethnic Identity«, Firenze 1992.
- Žižek, Slavoj (1992), *Mehrgerneßen. Lacan in der Populärkultur*, Wo es war 1, Verlag Turia und Kant, Wien 1992.

Bernard Mandeville

BASEN O ČEBELAH
ali

Zasebne pregrehe, javne koristi
(izbor)

THE
FABLE
OF THE
BEEES:
OR,
Private Vices,
Publick Benefits.



L O N D O N:

Printed for J. ROBERTS, near the Ox-
ford Arms in Warwick Lane, 1714.

UREDNIŠKA OPOMBA:

Prevod izbranih poglavij iz Mandevillove knjige smo naredili po najdostopnejši, a zelo dobri celoviti angleški izdaji Bernard Mandeville: *The Fable of the Bees*, ur. in spremna beseda Phillip Harth, Penguin Classics, London 1970/1989.

Naš izbor zajema naslednja poglavja knjige: *The Grumbling Hive: or, Knaves Turn'd Honest* (1705) (Godrnjavi panj, ali Palotje postanejo častni možje), prevedel Aleksa Šušlić; *Introduction* (1714) (Uvod) in *An Enquiry into the Origin of Moral Virtue* (1714) (Raziskovanje izvora moralne vrline) oba prevedla Mateja Gajgar.

Izbor predstavlja jedro knjige, kot je izšla v prvi izdaji leta 1714, saj vsebuje basen v verzih, ki je njen osnovni del in izhodišče in je bila samostojno izdana že prej, uvod, ki povezuje sestavne dele knjige in vpeljuje teoretski esej in opombe, torej preostali del knjige, ter Raziskovanje..., esej, ki je teoretska podlaga opomb in je v nekem smislu osnovna ali prva opomba k pesnitvi. Vendar pa je za osnovu prevodu služila zadnja od avtorjevih izdaj, ki jih je avtor sproti razširjal in popravljaj, zato vsebuje tudi kasnejše avtorjeve popravke in dodatke. Zaradi prostorskih omejitev pa smo izpustili Predgovor in Opombe, ki podrobneje pojasnjujejo pomen posameznih verzov in obsegajo največji del knjige.

Vse opombe so opombe urednika te angleške izdaje.

Za študijsko izdajo dela s številnimi opombami o avtorjevih virih, naj bralec poseže po izdaji, ki jo je uredil F.B. Kaye, Clarendon Press, Oxford 1924, fotomehanični ponatis pa je izšel pri založbi Liberty Classics, Indianapolis 1988.

BERNARD MANDEVILLE (1670-1733) se je rodil v Rotterdamu na Nizozemskem in se po končanem študiju in doktoratu iz medicine in filozofije naselil v London, kjer je preživel ostanek svojega življenja in se uveljavil kot eden najpomembnejših moralnih filozofov, satirikov in polemikov. Basen o čebelah predstavlja njegovo glavno delo in središče njegovega zanimanja, saj ga je v mnogih izdajah širil in dograjeval, pozneje pa je izdal celo njegov drugi del, ki pa ne dosega tega dela. Tudi njegova ostala dela so napisana v podobnem satiričnem stilu.

Knjiga je bila označena za javno pohujšanje in vzbudila široko polemiko in vrsto napadov, a bila tudi izredno popularna. Po vplivu in razvpitosti, torej negativnem slovesu, jo je mogoče primerjati s Hobbesovim *Leviathanom* in Machiavellijevim *Vladarjam* kot tremi knjigami — utelešenji Faustovske legende, katerih avtorji so se torej, po mnenju kritikov, spečali s hudičem. Napadi na avtorja in knjigo (najbolj znan od kritikov je bil gotovo George Berkeley) so vodili celo do parafraze avtorjevega imena v Man-Devil.

Knjiga je mojstrovina zlatega obdobja angleške satire, avtor pa v njej sprevrne satirično tradicijo, ki smeši slabosti in pregrehe, da bi v nauku slavila zmago dobrega, in trdi, da je obstoj pregreh nujen za bogato in razvijajočo se družbo ter da bi imeli poskusi odpraviti te pomanjkljivosti škodlive posledice za družbo. Špartanska cena za vrlino je namreč previsoka. Seveda pa morajo biti pregrehe zamejene z zakonom.

Tako je Mandevillova knjiga zaslovela kot zagovor in teoretska podlaga amoralnosti kapitalistične tržne družbe in bila z velikim uspehom in enakimi odzivi prevedena tudi v francoščino in nemščino, geslo iz njenega podnaslova *private vices, public benefits*, torej *zasebne pregrehe, javne koristi* pa je prešlo v splošno rabo.

Poznejšim izdajam knjige je avtor dodal še *Essay on Charity and Charity Schools* (1723) (*Esej o dobrotelnosti in dobrotelnih šolah*); *A Search into the Nature of Society* (1723) (*Preiskava o naravi družbe*); *Indeks* (1723) in *A Vindication of the Book* (1724) (*Zagovor knjige*). Prav Esej o dobrotelnosti je sprožil poplavo napadov na avtorja, zato je ta knjigi dodal svoje odgovore na te napade. A polemika se še dolgo pozneje ni polegla.

Na prejšnji strani: faksimile naslovne strani (anonimne) prve izdaje *Basni o čebelah*.

GODRNJAVI PANJ **ali** **FALOTJE POSTANEJO ČASTNI MOŽJE**

Z obilom čebel založen čebelnjak
živel je v razkošju, bogato težak,
slovit po zakonih, po drznosti čet,
po gostih je rojih poznal ga ves svet;
veljal je za vir in središče rasti,
kjer znanosti vro, rokodelstvo cveti.
Na svetu ni boljše bilo oblasti,
več smelih duhov, manj postanih stvari.
Zasužnjil jih ni še tiranski vladar,
ne divja jih demokracija nikdar;
njih vodil je kralj, ki ni delal krivic,
saj zakon krotil mu je meje pravic.

Kot mi so živele žuželčice te,
počele drobnó, kar počnemo ljudje:
vsi mestni opravki bili so jim mar,
kar meča se tiče, kar vodi talar:
čeprav umetelne izdelke težko
(zaradi predrobnosti) loči oko,
mi nimamo strojev, ne krepkih dlani,
ne ladij, utrdb ali bojnih moči,
veščin, obrti, trgovine, naprav,
da panj ne bi dvojnikov zanje poznal:
in dvojnike te, ker nam jezik žužnjav
ni znan, imenujmo po naše; je prav?
Čeprav še uzrlo čebelje oko
ni kocke, imele so kralje zato;

le-ti pa imeli so straže; tedaj sledi, da zabavo poznale so, saj na svetu ne najdeš pripadnika čet, ki z igro na srečo ne bil bi prevzet.

Od trum čebelnjak je postajal debel, a bolj ko so gnetli se, bolj je cvetel.

Skrbelo je več milijonov, kako pogoltnosti drugih bi stregli samo; dolžnost milijonov pa drugih bila je, da poskrbe za porabo tega.

Opremili pol so veseljstva čebel, še vedno jim manjkalo rok je, ne del.

Podjetje odprl je ta: truda ščep pa kup kapitala — že polni se žep!

A oni lopati in srpu je brat, gara kot živina, dokler ne gre spat, prežet mu je z znojem vsak dan in zdihljaj, napenja si kite, če hoče grižljaj.

Se tretji prijel je misterijskih muk, kjer redki si drzne za vajenca v uk; ki terjajo nikdar ne vloge vnaprej, le sprieno dušo ter podlost brez mej; slepar je ta, oni prisklednik, pa tat, šušmar, jasnovidec, kvartač — vsa svojat, ki delo pošteno jim nič ne diši,

zategadelj pridno in družnih moči obračajo tuji trud, zanje prečist, nizkotno prekanjeno v svojo korist. Tovrstnim so rekli »falot«; če naziv odšteješ, pa pridnež nič boljši ni bil.

Ni b'lo položajev, ne služb brez krivic, docela pošten ni obstajal poklic.

Odvetniki, k'terih poklic je, kako sorodnike sprčš, zaračunaš jim to, so vpise urbarske spodbijali, da goljufom je kraja posesti bolj šla.

Brez sodbe, kot terja jo pravna oblast,

še svojega drzni ne šteti si v last!
 Zaslišanj ognili po želji so se,
 samo da plačilo pritekalo je.
 Da gnilo bi zrinili pravdo okrog
 zakona, so tega od glave do nog
 pregledali; kakor vlomilec ves plot
 preišče, da našel za vlom bi si pot.

Zdravniki cenili so slavo, denar,
 bolnik hirajoči pa bil jim je mar
 še manj kot strokovnost; namesto veččin
 zdravilnih so pilili videz, način,
 vedenje resnobno, zamišljenost mož,
 kako pri lekarnarju v milosti boš
 pa farjem pa babicam redno laskal,
 ob rojstvih, pogrebih ti pridejo prav;
 kako bevskaajoči vzdržati beket
 drhali in bebasti tetkin nasvet,
 s hahljanjem in vljudnim pozdravom v uho
 dobrikati vsej se družini sladko,
 največja pa vseh teh grozot je bila
 prenesti oholost bolniških sestra.

Pa stan svečeniški je tudi bil vmes,
 z nalogo, da zre blagoslove nebes.
 Učeni bili so dva-trije od teh,
 a tisoči butljev, nadutih ko meh;
 in vendar pogojem je vsak zadostil,
 kdor goltnost, razvrat in lenobo je skril:
 zato po lastnostih teh dušni možje
 še zdaj, kot mornarji po rumu, slové.
 Uborni so mnogi in bledi kot duh,
 v razparanih capah, molili za kruh
 in mislili s tem so dobrot zvrhan voz,
 dobili pa so dobesedno le kos;
 medtem, ko garači so lačni bili,
 lenuhi, katerim služili so ti,
 živeli v potrati so, sredi pohot,
 izdajal je sitost njih zdravi krohot.

Vojščake so gnali na silo spopast,
 nakar preživelim to šteli so v čast;
 čeprav so koj tistim, ki radi beže,
 frčale po zraku prehitre noge.
 Kak smel general je sovraga podil,
 a drugi, podplačan, je vse jih spustil.
 Bili so, ki vedno planili so tja,
 kjer bitka je najbolj razvneti bila:
 tu dlan je izgubil, tam nogo pustil,
 s pol mezde junak je v pokoju segnil;
 a tisti, ki z doma se ganil sploh ni,
 je dvojno plačilo prejemal vse dni.

Častili vladarja so; toda skrivaj
 slepil ga minister je, varal lakaj.
 Ministri so varčni le zase bili,
 a kronsko blagajno praznili s čebrí.
 Sumljivo razkošno živeli glede
 na skromne so plače »pošteni možje«.
 Ko moč je zlorabljal, prisegal je vsak,
 da v skladu z zakoni prihodek je tak;
 zdaj plača je bil, zdaj obrest, honorar,
 nato provizija, nagrada, pa dar:
 prihajali z vsemi nazivi so zanj,
 a nikdar s pošteno besedo na dan:
 nobene čebele ni namreč bilo,
 ki ne bi dobička prikri la skrbno;
 še zlasti pa marže poznati ni smel,
 kdor plačal je zanjo; tako, ko v pošteve
 ne bo sploh jemal hazarder, da razkril
 ožetim bi, koliko jim je scedil.

Pa kdo sleparije bi njihove štel!
 Celo ena najbolj pritlehni zadev,
 ki v mestu bila je naprodaj kot gnoj,
 se večkrat pokazala je kar takoj
 za obogateno z obiljem snovi,
 med drugim z ometom, prstjo in smetmi,

a kupec bedak je kaj malo nergal,
ko sam že sto mačkov je v žaklju prodal.

Pravica, ki bojda pošteno deli,
ob tip ni bila istočasno z očmi;
kako naj zdaj tehtnico roka drži,
če z zlatom podkupljena vsa se šibi?
Čeprav nepristranska se zdela je res,
ko krute telesne b'le kazni so vmes,
in bila za pravni potek se zelo,
za rane ko grobe, umore je šlo,
in dasi, priprt zbog nedolžnih klevet,
si včasih končal kar na vislice vpet,
je vendar veljalo, ko meč zavihti,
da seka samo siromašne ljudi,
ki, z nujo skelečo nagnani v obup,
so slednjič viseli na veji pogub
zbog drobnih prestopkov, nevrednih teh muk,
za varnost veljakov, a revnim v poduk.

Vsak del je bil torej poln hib in Pregreh,
a vzeto vse skupaj — ko v Rajskih logeh.
Strah zbujale v vojni so, v miru zavist,
uživale sloves brezmadežno čist.
Bila je bohotnost njih sredstev in sil
prav vsem čebelnjakom za mero in cilj.
Obdaril deželo je blagor in raj,
Napak njenih vsota je dala — Sijaj.
Krepost od politikov, klobčiča kač,
se sto je in čez naučila zvijač,
pod vplivom katerih je strumno v korak
stopila z Neprido; odtlej pa je vsak,
celo najnizkotnejši družbeni član,
za skupno blaginjo kaj storil vsak dan.

Državni je trik torej skupaj držal
celoto, četudi je vsak del nergal:
v glasbi pač to harmonija stori,
da sto raznih zvokov v en glas zazveni,

a tu druga drugi nasprotne strani
kljubujejo, s tem pa pomagajo si;
no, stregli sta Zmernost in Treznost tako
Pijanstvu in Goltništvu sila skrbno.

Pohlep, ki je vir vsega drugega zla,
ta največji greh in poguba srca,
za sužnja Potrati je služil, prav nji,
pregrehi odlični; medtem je ljudi
najrevnejših cel milijon služboval
Razkošju; in drug milijon je garal
za gnusni Ponos. Tam Zavist in Napuh
bila sta ministra za delo, a kruh
jim rezala vsem je Kaprica, norost,
ki najbolj sta čislala jo. Ta slabost,
— ki gnala je Gizdo, Zmrdljivost za jed,
Bašaštvo, — je skratka poganjala svet.
Zakoni so suknjam enaki bili
po tem, da prekrajali so jih vse dni;
in, kar je še včeraj bilo dober dej,
zločin je postalo pol leta poslej;
pa vendar nenehno to krpanje zmot
v zakonih odkrilo jim novo je pot:
morda Vetrnjaštvo te reši težav,
če že jih nihče ni predvideti znal.

Tako so Slabosti dojile Duha,
a njemu sta Čas in Marljivost oba
pomogla ponesti koristne reči,
življenjske sladkosti, udobje ljudi
do takšnih višav, da še tak siromak
zdaj lepše živel je kot nekdam graščak
in dlje ni bilo več kam niti korak:

Kako je zaman umrljivih radost!
Ko vedeli bi, da je bežna sladkost
in pičla; da tukajšnja sreča je več,
kot more nam dati je bog, bi odveč
bilo jim nevoljno brenčati čez čast

ministrov; tedaj bi cenili oblast.
Kje pa! Njih je vsak spodrsrljaj še podžgal,
da sleherni duška si z dretjem je dal
čez vojsko, ladjevje in čelne ljudi;
sovražili krivce so vseh goljufij,
saj lastnih sleparstev nikomur ni mar,
a nihče prenese ne tujih prevar.

Nekdo si tako je zakladov nabral,
da kralja in rajo, prav vse je splahtal,
potem pa si drznil kričati, da svet
pogreza se v Pekel od zla! Ta profet
je pridigal — komu? Usnjarja je mož
ošteval, češ, slaba strojenost je kož!
Najmanjša napaka zgodila se ni,
če le so jo videle javne oči,
da ne bi vsi podleži vpili v nebo:
Bogovi, le kam je Poštenje ušlo?!
Merkur se predrznosti je le smehljal,
a drugi so rekli, da manjka jim, žal,
občutka, ko vedno robantijo čez
najljubše reči. Toda Jupiter brez
besed od ogorčenja tisti je dan
prisegel, da rešil bo čenčasti panj
poslej Nepoštenja. Še isti je tren
le-to res odšlo in na lepem pošten
je vsak bil. Vsem srca napolni čez rob
Poštenost; razkaže jim tisoč podob,
zločine, katerih je sram jih sedaj,
čeprav so grešili še malo nazaj.
Rdijo v priskuti kot dečica vsa,
ki njihove misli rdečica izda;
ko v lice jim zreš, pa predstavljajo si,
da bereš jim, kaj so zagodli, z oči.

Bogovi! Prepadenost, zmeda, nered!
Na glavo se zlepa prekucnil je svet!
Po vsem čebelnjaku je padlo meso
v pičle pol ure s sto dvajset na sto.

Dvolična je zdrknila krinka z nosov
 državnikov, burkežev, bivših tatov;
 ne eden, prej v tuji podobi slovit,
 bil tujec je videti v svoji, razkrit.
 V sodnji odtlej je vse tiho bilo,
 dolžniki so plačali voljno celo,
 kar davno ovil že pozabe je molk,
 a drugim so upniki črtali dolg.
 Premolknil je tisti, ki ni imel prav,
 opustil je tožbo šušmar in priznal.
 Nato pa (saj ni je stvari, ki bi manj
 cvetela kot rihta, ko časten je panj)
 so vsi advokati potrlih oči
 kopita in šila pobrali in šli.

Pravica jih nekaj pobesi, spusti
 vse druge. Ko smoter tako dovrši,
 je njena navzočnost postala odveč,
 odšla je, in tehtnica zraven in meč,
 ves pratež in pomp; prej kovači so šli
 z rešetkami, ključi, okovi, durmi;
 za njimi ječarji s pribočniki vred:
 korak pred boginjo pa stopal odspred
 je zvesti minister in njen pomagač
 krvnik, paragrafov dokončni tolmač;
 ni nosil nestvarnega meča za vzor,
 a vrv, sekiro, svoj stvarni pribor.
 Na kraju pa svetlo Pravico oblak
 je nosil, oči ji prekrival je trak:
 a vse naokoli Pravice voza
 so stopali valptje, biriči ter vsa
 žandarska laznina, katere način
 preživljanja terja čim več bolečin.

Čeprav je mazaštvo ostalo, so le
 Zdravniki recepte pisali za vse
 res bolne; Zdravnikov pa toliko že
 bilo je, da delo opravljal leté
 je vsak, brez prevoza. In glavni jim mik

ni votlo razpravljanje, temveč bolnik.
 Uvoz opustili so tujih zdravil,
 bolnik od domačih zelišč je bolj čil:
 Bogovi ne pošljejo ljudstvom boli,
 da zoper njo hkrati ne dajo zeli!

Duhovščina, glej, je izvedla prelom
 z Lenobo; ni dela več silila slom,
 zdaj sama je služila boštvom, ne prek
 posrednikov, vrla, pobožna, brez peg;
 kateri brez madežev niso bili,
 njih trud pa odvečen, so sami odšli:
 saj dela za vse več tako ni bilo
 (če sploh poštenjak potrebuje le-to).
 S cerkvenim glavarjem le redki bili
 so zdaj in pokorni so tem bili vsi.
 On sam se znebil je državnih zadev,
 izključno za svete skrbi je živel:
 sestradancev nikdar ni s praga podil,
 iz revežev ni desetine cedil;
 pri njem doma gladnež zdaj jesti dobi,
 se dninarju kruh neodmerjen deli,
 utrujeni potnik nahranjen prespi.

Kraljevi ministri z uradniki vred
 vzpostavili zdajci so čisto nov red:
 začeli živeti so skromno, tako,
 da trošili redno so plačo samo.
 Če zdaj bi naneslo, da kak siromak
 bi stokrat svoj terjati moral petak,
 pa zviti uradnik prekanil bi ga,
 da še priloži denar ali se vda,
 bi reklo se temu prevara, a pred
 postranski dohodek, saj tak je bil red.
 Povsod položaje zasedal prej zbor
 je treh: da bili so drug drugemu vzor
 v lopovščinah; brata podpira pač brat,
 tatvino pa drugi podpiral je tat.
 Zdaj sleherno trojko zamenja en sam
 in tisoči morali s tem so drugam.

Ponos ni prenesel več niti za tren,
da mirno živel bi, pa bil zadolžen.
Livreja krasi zastavljalnico naj,
kočijo zdaj vsak čim hitreje prodaj,
otresi se konj, in to celih zapreg,
pristavo prodaj, da golgovom bo lek!

Potrate bojé se nič manj kot prevar
in vojno črtijo, saj prazni erar.
Brezmadežni Sloves se smešen jim zdi
kot Slava, ki s puhlo se vojno dobi.
Izključno za občo korist se boré,
za Dom, za Prostost, za Pravico ko gre.

Orduš, veličastni poglej čebelnjak,
kako gre Poštenje s Kupčijo v korak!
Šopirjenje naglo izginja, kopni,
docela drugačen prizor se bistri:
saj niso le tisti za vedno odšli,
ki sami so glavni vir stroškov bili;
vse mnoštvo, ki krmil ga njihov napuh
je, moralo z njimi drugam je po kruh.
Zaman presedlali bi v drugo obrt,
presežkov že vsak je poklic bil nažrt.

Pogreza se cena poslopij, zemljišč,
in čarne palače, ki vlada jim blišč,
zgrajene, kot Tebe, le z glasbe močjo,
oddane v najem so. Pa najbolj hudo
je hišnim bogovom, prešernim nekoč,
ki prej bi prenesli, da plamen jih žgoč
požre, kot da zre jih napis iznad vrat
ter sramno spominja na dom jih bogat.
Izginile gradbene so obrti,
nihče več zidarja ti ne zaposli,
noben sobopleskar, slikar ne slovi,
rezbar, kamnorez — teh poklicev več ni.

In kdor je ostal, mu je, treznemu, mar,
kako bi živel, ne pa trošil denar;
krčmarju naposled je dolg poravnal,
odtlej pa čim dalj se od krčme držal.
Gostilniška cipica zdrkne do dna
v ubošstvo in zlato opravo proda;
strnadi, golobi, burgundec, tokaj
kaj malo so nesli točaju sedaj.
Na Božič prihajal dvorjan je z gospo
večerjat nekoč, a nikdar več ne bo;
potrošila v uri sta takšno prelest,
ki sicer zadošča za dnevni pojezd.

Je Hloa za svojo prevzetnost in dvor
soproga nagnala, da ropa trezor;
prekrasno pohištvo zdaj dirja prodat,
ki zanj je po Indiji plenil soldat,
in krajša razkošni jedilni seznam,
površnik pa nosi vse leto en sam:
brezbrižnost je mimo, vse stiska si pas,
obleka in moda zdržita lep čas.
Pa s tkalci, ki v zlatu so tkali brokat,
je konec. In truma vsa šla je v propad
sorodnih poklicev. Obilje in mir
zdaj vladata. Cene so nizke, odbir
pa skromen. Preproste plodove rodi
Narava brez naših vrtnarskih skrbi;
a nič kaj dostopen ni sadež izbran,
kjer cene primerne ne plačajo zanj.

Ko vzvišenost sahne, okrasje blede,
vse brže zapuščajo morske poti.
Ne mali trgovci, zdaj firme zbog stisk
zapirajo svoje tovarne kot blisk.
Leže zanemarjene vse obrti;
Marljivosti strup, Zadovoljnost, stori,
da vsak občuduje zalogo doma
in skromno želi si ne več, kot ima.

Ostane v orjaškem jih panju le pest,
 katera obrani ne niti pol mest
 pred silnim naskokom sovražnih vojskà,
 vendar se junaška peščica ne vda:
 dokler ne zateče se v varen zaklon,
 kjer del jih pomre, del jih plane v pregon
 sovražnika. Nihče ni plačan vojak
 med njimi; bojuje za svoje se vsak.
 Zato sta povedla jih sloga, pogum
 v zmago in gonjo premaganih trum.
 Zastonj ni bilo zmagoslavje in boj,
 izgubil več tisoč čebelčkov je roj.
 Zgarani in delavni, trdni kot kost
 so šteli počitek za hudo slabost;
 tako okrepila se vzdržnost je v njih,
 tako so mrzili objestnosti dih,
 da blažen, pošten, zadovoljen ves rod
 se ročno zatekel v votel je hlod.

NAUK

Dovolj torej tožb! Kdor bi rad čebelnjak
odličen naredil pošten, je bedak.
Uživati vsako udobnost sveta,
sloveti po borbah, pri tem pa brez zla
lagodno živeti, je prazen prismuk,
norost, Eutopía možganskih vijug.
Sleparstvo, napuh in razkošje so v prid
in morajo cvesti, če vsak naj bo sit.
Sestradanost res je nadležno oné,
a kdo bi prebavljal in rasel brez nje?
Ne gre mar za vina pridelek in rast
prav goli in vegasti trti vsa čast?
Dokler še nihč poskrbel ni za njo,
dušila je vrt in trdela samo;
a brž plemeniti nam dala je plod,
ko kmet jo obrezal, pripel je za plot.
Enako koristna Pokvarjenost je,
da le jo Pravica oklesti in vpne;
če ljudstvo naj slavno in veliko bo,
tedaj neobhodno je zanj prav tako
kot Glad, da dosita naje se lahko.
Da v blišču bi kdo in krasoti živel,
Krepost ni dovolj; in če podoživel
rad Zlati bi vek, naj pripravi lepo
na Želod se, ne na Poštenost samo.

FINIS

Prevedel Aleksa Šušulic

UVOD

Eden glavnih razlogov, zakaj tako malo ljudi razume same sebe, je, da večina piscev venomer uči ljudi, kakšni bi morali biti, in si le redko beli glavo s tem, da bi jim povedala, kakšni so v resnici. Kar zadeva mene, ne delim komplimentov niti spoštovanemu bralcu niti sebi in menim, da je človek (poleg kože, mesa, kosti itd., ki so očesu razvidni) seštevek različnih strasti, da mu vse, kakor so izzvane in dobijo premoč, izmenoma vladajo, pa če to hoče ali ne. Namen predhodne pesnitve je bil pokazati, da so te sposobnosti, za katere se vsi pretvarjamo, da nas jih je sram, velika opora uspešne in bogate družbe. Ker pa so v njej nekateri odlomki navidez paradoksní, sem v Predgovoru obljubil nekaj pojasnjevalnih opomb o njej;* da bi bile te koristnejše, sem se v njih odločil raziskati, kako se je lahko človek, ki nima nič boljših sposobnosti, vendarle, s pomočjo svojih lastnih nepopolnosti, naučil razlikovati med vrlino in pregreho. Tukaj želim enkrat za vselej opozoriti bralca, naj upošteva, da s tem ko rečem ljudje, ne mislim ne Židov ne kristjanov, ampak zgolj človeka v naravnem stanju, ki ne ve za pravega boga.

* Predgovor k knjigi in precej obsežen del, ki vsebuje pojasnjevalne *Opombe* k pesnitvi *Godrnjavi panj*, nista uvrščena v ta izbor. (Op. ur.)

RAZISKOVANJE IZVORA MORALNE VRLINE

Vse nevedne živali skrbijo zgolj za svojo zadovoljitev in naravno sledijo nagibom svojih nagonov, ne da bi upoštevale dobro ali slabo, ki ga bodo s svojim zadovoljevanjem povzročile drugim. To je razlog, da so v primitivnem naravnem stanju tista bitja, ki imajo najmanj razumevanja in najmanj poželjenj, ki jih želijo zadovoljiti, najbolj primerna za miroljubno skupno življenje v velikem številu. Iz tega sledi, da nobena živalska vrsta brez nadzora avtoritete ne more manj časa zdržati skupaj v množicah kot ravno človek. Vendarle, njegove kvalitete so takšne — ali so dobre ali slabe, tega ne bom ugotavljal — da nobeno drugo bitje razen njega ne more postati družabno. Ker pa je izjemno sebična in trmoglava, pa tudi premetena žival, je ne glede na to, kako se podreja višji moči, nemogoče, da bi ga že z golo silo napravili poslušnega in voljnega sprejeti poboljšanja, ki jih je sposoben.

Glavna stvar, za katero so si zakonodajalci in drugi modri možje, ki so hoteli ustvariti družbo, prizadevali, je torej bila prepričati ljudi, ki naj bi jim vladali, da je za vsakogar koristneje premagati poželjenja, kot jim podleči, in mnogo boljše upoštevati javni kot njegov navidezni osebni interes. Ker pa je bila to vedno zelo težavna naloga, so preizkusili vso domiselnost in zgovornost, da bi jo izpolnili. Moralisti in filozofi vseh dob so uporabili vse svoje znanje, da bi dokazali resničnost tako koristne trditve. A navkljub temu, ali ji je človeštvo sploh kdaj hotelo verjeti ali ne, ni verjetno, da je komurkoli uspelo prepričati ljudi, naj zavračajo svoja naravna nagnjenja ali naj jim bo ljubše dobro drugih kot njihovo lastno, če jim ni hkrati ponudil nekaj enakovrednega, kar bi lahko uživali kot nagrado za nasilje, ki ga s tem početjem morajo nujno povzročiti sami sebi. Tisti, ki so si zadali nalogo civilizirati človeštvo, so se tega zavedali. Ker pa niso mogli ponuditi toliko resničnih nagrad, ki bi zadovoljile vse osebe za vsako posamezno dejanje, so bili prisiljeni izmisliti si navidezno, ki naj bi ob vsaki priložnosti odtehtala trpljenje samoodrekanja in ki bi bila najbolj sprejemljivo povračilo prejemnikom, brez kakršnihkoli izdatkov tako zanje kot za druge.

Temeljito so raziskali vso moč in slabosti naše narave in ko so opazili, da nobena ni tako primitivna, da se je ne bi dalo premamiti s hvalo, niti tako prezirljiva, da bi potrpežljivo prenašala zaničevanje, so pravilno ugotovili, da mora biti laskanje tisti najmočnejši argument, ki bi ga lahko uporabili pri človeških bitjih. S tem čarobnim sredstvom so povzdignili odličnost naše narave nad druge živali, čuda naše ostroumnosti in neomejenost našega razumevanja so okrasili z neizmerno hvalo, podelili so tisoč slavošpevov razumnosti naše duše, s pomočjo katere smo sposobni opravljati najbolj plemenita junaštva. Ko so se na ta pretkani laskavi način prikradli v srca ljudi, so jih začeli poučevati o pojmihi časti in sramote in prikazali enega kot najslabše vsega zla in drugega kot najvišje dobro, ki si ga smrtniki lahko prizadevajo doseči. Ko je bilo to storjeno, so jim pokazali, kako neprimerno je za dostojanstvo tako vzvišenih bitij, da bi hotela zadovoljiti tista poželenja, ki jih imajo skupna z divjaki, in bila istočasno brezbrizna do tistih višjih sposobnosti, ki so jim dale premoč nad vsemi živimi bitji. Že res, da so priznali, da so ti naravni nagoni zelo silni, da se jih le z muko ubranimo in si jih zelo težko v celoti podredimo, vendar so s tem hoteli zgolj prikazati, kako je po eni strani veličastno, če jih premagamo, in kako je po drugi strani sramotno, če tega ne poskušamo.

Da bi nadalje prišlo do tekmovanja med ljudmi, so razdelili celo vrsto v dva razreda, ki sta se med seboj znatno razlikovala. Prvi je bil sestavljen iz podlih, prostaških ljudi, ki so vedno iskali trenutne užitke in bili popolnoma nesposobni samoodrekanja, ki se niso ozirali na dobro drugih in jim je bil torej najvišji cilj njihova lastna korist. To so bili sužnji poltenosti, brez odpora so se vdajali vsaki surovi želji, njihove razumske sposobnosti pa jim niso služile za nič drugega, kot da so si z njihovo pomočjo povečali svoje čutne užitke. Ti izprijeni, podli malopridneži, so dejali, so izmečki svoje vrste, imajo le obliko človeka in se od divjakov ne razlikujejo po ničemer drugem kot zgolj po zunanji podobi. Drugi razred pa so sestavljala vzvišena, drzna bitja, ki jih ne kazi umazana sebičnost in ki cenijo oplemenitenje uma kot svoje najlepše imetje. Ker se resnično spoštujejo, jih ne veseli nič drugega kot polepšati tisti del, ki tvori njihovo odličnost. Prezirajo vse tisto, kar imajo skupnega z nerazumskimi bitji, s pomočjo razuma kljubujejo svojim najsilnejšim nagibom. Neprestano se bojujejo sami s seboj, da bi povečali mir drugih, njihov cilj ni nič manj kot javni blagor in zmaga nad svojimi strastmi.

*Fortior est qui se quam qui fortissima Vincit Maenia.*¹

¹ »Tisti, ki premaga samega sebe, je močnejši kot tisti, ki zavzame najmočnejšo trdnjavo.«
Možno je, da Mandeville nenatančno parafrazira *Knjigo pregovorov*, xvi, 32.

To naj bi bili pravi predstavniki svoje vzvišene vrste, ki so po pomembnosti presegali prvi razred za več stopenj, kot je bila vrsta sama višja od živali na polju.

Pri vseh živalih, ki niso tako nepopolne, da ne bi odkrile napuha, ugotovljamo, da ga imajo najboljše in tiste, ki so najlepše in najbolj dragocene v svoji vrsti, navadno največ. Prav tako je napuh pri človeku, ki je najpopolnejši med živalmi, do take mere neločljivo povezan s samim njegovim bistvom (kakorkoli zvito so se nekateri naučili skrivati ga ali ga prikriti), da bi brez napuha mešanici, iz katere je človek sestavljen, manjkala ena njenih pglavitnih sestavin. Če dobro premislimo, ne gre dvomiti v to, da ne bi omenjene lekcije in opomini, tako vešče prilagojeni dobremu mnenju, ki ga ima človek o sebi, morali, če so razširjeni med množico, ne samo doseči privolitev večine ljudi, kar se tiče spekulativnega dela, temveč ravno tako prepričati številne, posebno najsilnejše, najodločnejše in najboljše med njimi, naj vzdržijo tisoč neprijetnosti in pretrpijo prav toliko nadlog, da bi se lahko prištevali med ljudi drugega razreda in s tem pridobili vse odlike, o katerih so slišali.

Iz povedanega bi najprej morali pričakovati, da junaki, ki so se tako neznansko trudili, da bi obvladali nekatere svojih naravnih poželenj, in jim je bilo ljubše dobro drugih kot katerakoli njihova vidna korist, niso hoteli niti za las odstopiti od sijajnih idej, ki so jih sprejeli glede na dostojanstvo razumskih bitij. In da, ker so vedno imeli moč vladajočih na svoji strani, so hoteli z vso predstavlljivo močjo braniti ugled, ki gre ljudem drugega razreda, kot tudi vzvišenost nad ostalimi svoje vrste. Nadalje bi morali pričakovati, da je bilo tiste, ki so, ker jim je manjkalo zadostne mere ponosa ali odločnosti, ki bi jim omogočila zaničevati tisto, kar jim je bilo najdražje, sledili čutnim ukazom narave, vendarle sram priznati, da so preziranja vredni malopridneži, ki pripadajo podrejenemu razredu in za katere so splošno menili, da se zelo malo razlikujejo od divjakov. V svoj bran so torej dejali isto, kar so dejali drugi, in, skrivajoč svoje hibe, kolikor so le mogli, povelečevali samoodrekanje in zavzemajo za javni blagor tako kot vsi. Zelo verjetno je, da so nekateri med njimi, ki so jih prepričali resnični dokazi o moralni moči in samopremagovanju, ki so jim bili priča, pri drugih občudovali tisto, kar je njim manjkalo. Ostale je bilo strah odločnosti in hrabrosti predstavnikov drugega razreda, vsi pa so s strahospoštovanjem gledali na moč vladarjev, zato je razumljivo misliti, da si nihče izmed njih (pa naj je v sebi mislil karkoli) ni upal odkrito nasprotovati tistemu, za kar so vsi drugi menili, da bi bilo o tem dvomiti zločin.

Takšna je bila (ali je vsaj možno, da je bila) pot, s katero so zlomili primitivnega človeka. Očitno je, da so bili prvi zametki moralnosti, ki so jih večji politiki spodbudili z namenom, da bi ljudje postali koristni drug drugemu pa tudi poslušni, v glavnem zamišljeni tako, da so lahko častihlepni imeli od njih

največ koristi in da so lahko množicam vladali lažneje in varneje. Ko je bil enkrat položen ta temelj politike, je bilo nemogoče, da bi človek še dolgo ostal neciviliziran. Celo tisti, ki so si prizadevali samo zadovoljiti svoja poženja in ki so jih venomer onemogočali drugi istega kova, se niso mogli izogniti opažanju, da so se, kadarkoli so brzdali svoje nagibe ali jim zgolj sledili z večjo pazljivostjo, s tem izognili morju težav in često pobegnili številnim nesrečam, ki so navadno spremljale preveč vneto iskanje užitka.

Prvič so, tako kot vsi drugi, imeli koristi od tistih dejanj, ki so bila storjena za dobro celotne družbe, in si zatoorej niso mogli kaj, da ne bi želeli dobro tistim iz nadrejenega razreda, ki so ta dejanja storili. Drugič, kolikor bolj so se osredotočili na iskanje lastne koristi, ne ozirajoč se pri tem na druge, toliko bolj so bili prepričani, da jim nihče tako ne stoji na poti kot tisti, ki so jim bili najbolj podobni.

Ker je bil torej interes najslabših med njimi — bolj kot kogarkoli drugega — hvaliti zavzemanje za javni blagor, da bi na ta način lahko pobrali sadove dela in samoodrekanja drugih ter istočasno s čim manj težavami zadostili svojim poželenjem, so soglašali z ostalimi, da se vse, kar naj bi brez ozira na javnost človek storil z namenom, da ugotovi svojim poželenjem, imenuje *PREGREHA*, če bi v tem dejanju imeli zapaziti najmanjši izgled, da bi bilo kvarno za kogarkoli v družbi ali da bi zaradi njega človek slabše služil drugim; in da se imenuje *VRLINA* vsako dejanje, s katerim si človek, nasprotujoč nagonu narave, prizadeva za dobrobit drugih ali za premagovanje lastnih strasti iz razumske želje, da bi bil dober.

Nasprotovali mi boste, da nobena družba nikakor ni bila civilizirana prej, preden večina ni sprejela takšnega ali drugačnega čaščenja prevladujoče moči, in da torej pojma dobrega in zla ter razlika med *vrlino* in *pregreho* nikoli niso bili zvijača politikov, marveč čista posledica religije. Preden odgovorim na ta ugovor, moram ponoviti, kar sem že povedal, da v tem *Raziskovanju izvora moralne vrline* ne govorim ne o *Židih* ne o *kristjanih*, temveč o človeku v naravnem stanju, ki ne ve za pravega boga. Trdim, da malikovalska praznoverja vseh drugih narodov in pomilovanja vredne predstave o najvišjem bitju niso mogla vzpodbuditi človeka k vrlini in so služila le za zbujanje spoštovanja in za zabavo necivilizirane in nemisleče množice. Iz zgodovine je očitno, da se je v vseh pomembnih družbah, ne glede na to, kako neumne ali smešne so bile predstave ljudi o bogovih, ki so jih častili, človeška narava na vseh področjih vedno močno trudila in da ni nobene zemeljske modrosti ali moralne vrline, v kateri se ne bi v takem ali drugačnem času odlikovali ljudje v vseh monarhijah in republikah, ki so bile kakorkoli znamenite po bogastvu in moči.

Egipčani, ki se niso zadovoljili s tem, da so proglasili za bogove vse grde pošasti, ki so se jih mogli domisliti, so bili tako neumni, da so oboževali čebulo, ki so jo sami posadili. Istočasno pa je bila njihova dežela najbolj znana zibelka umetnosti in znanosti na svetu in oni sami so bili bolje poučeni o najglobljih skrivnostih narave, kot je bil katerikoli drug narod odtlej.

Nobena druga država ali kraljevina pod nebom ni dala več ali večjih vzorov vseh vrst moralnih vrlin kot *Grčija* in *Rimsko cesarstvo*, še prav posebno slednje. Pa vendar, kako površni, nesmiselni in smešni so bili njihovi nazori o svetih stvareh. Ne bomo razmišljali o pretiranem številu njihovih bogov; če upoštevamo samo razvpite zgodbe, ki so jim jih pripisovali, ne moremo zanikati, da se zdi njihova religija — daleč od tega, da bi učila ljudi, kako premagati svoje strasti in najti pot do vrline — kot da je zamišljena tako, da opravičuje njihova poželenja in vzpodbuja njihove slabosti. Toda če bi hoteli vedeti, zakaj so se tako odlikovali v trdnosti, pogumu in velikodušnosti, si moramo ogledati, kako sijajni so bili njihovi zmagoslavni sprevodi, kako veličastni njihovi spomeniki in slavoloki, njihove trofeje, kipi in napisi, kako raznolike so bile njihove vojaške krone, njihovi izrazi spoštovanja mrtvim, javni slavospevi živim in druge namišljene nagrade, ki so jih podelili zaslužnim ljudem. Na ta način bomo ugotovili, da tisto, kar je tako veliko ljudi popeljalo do najvišje stopnje samoodrekanja, ni bilo nič drugega kot njihova taktika uporabljanja najučinkovitejših sredstev, s katerimi lahko laskamo človeškemu napuhu.

Zdaj je jasno, da ni bila poganska religija ali kakšno drugo malikovalsko praznoverje tisto, ki bi prvo pripeljalo človeka do tega, da je utišal svoja poželenja in si podjarmil svoja najdražja nagnenja, marveč je bilo to večče ravnanje opreznih politikov. Globlje ko raziskujemo človeško naravo, bolj bomo prepričani, da so moralne vrline politični potomec, ki ga je laskanje zaplôdilo napuhu.

Ni človeka, pa naj bo še tako sposoben in bistrourmen, ki se ne bi vdal čarobnosti laskanja, če je spretno izpeljano in ustreza njegovim zmožnostim. Otroci in bedaki bodo verjeli osebni hvali, toda tiste, ki so bolj prebrisani, je treba obdelati z večjo previdnostjo. Bolj ko je laskanje splošno, manj sumničavi so oni, ki jim je laskanje namenjeno. Kar izrečete kot pohvalo vsega mesta, bodo z zadovoljstvom sprejeli vsi prebivalci; pohvalno govorite o književnosti nasploh in vsak učen mož vam bo posebej hvaležen. Brez nevarnosti lahko hvalite poklic, ki ga kakšen človek opravlja, ali deželo, v kateri je rojen, saj mu s tem dajete priložnost, da radost, ki jo čuti zaradi sebe, prikrije s spoštovanjem, za katerega se pretvarja, da ga čuti do drugih.

Ko se premeteni ljudje, ki poznajo moč laskanja nad napuhom, bojijo, da jih bo kdo prevaral, se navadno dogaja, da z večjo prizadevnostjo, čeprav precej

proti svoji vesti, govorijo o časti, poštenem ravnanju in integriteti družine, dežele ali včasih poklica tistega, ki ga sumijo. Oni namreč vedo, da bodo ljudje često spremenili svoje odločitve in ravnali v nasprotju s svojim nagnjenjem, da bi lahko še naprej uživali v tem, da si nekateri o njih mislijo nekaj, za kar oni vedo, da v resnici ni tako. Tako modri moralisti slikajo ljudi kot angele in upajo, da bo napuh vsaj nekatere prisilil v to, da bodo posnemali krasne izvirnike, ki naj bi jih oni predstavljali.

Ko edinstveni *Sir Richard Steele* v svojem običajnem elegantnem in preprostem stilu nenehno hvali svojo vzvišeno vrsto in z vsemi retoričnimi olepševanji razlaga odličnost človeške narave, je nemogoče, da ne bi bili očarani nad njegovimi posrečenimi miselnimi obrati in izbranostjo njegovih izrazov. A čeprav me je pogosto ganila moč njegovega spretnega izražanja in sem bil z zadovoljstvom pripravljen verjeti njegovi duhoviti sofistiki, vendarle nikoli nisem mogel biti tako resen, da ne bi, razmišljajoč o njegovih ostroumnih slavospevih, mislil na zvijače, ki se jih poslužujejo ženske, ko hočejo naučiti otroke lepega vedenja. Ko okorna deklica, še preden zna govoriti ali hoditi, začne po mnogih prošnjah delati prve nespretne poskuse poklončkov, pestunja prične peti hvalo: *Kakšen lep poklonček! Pridna gospodična! Vi ste prava damica! Mama! Gospodičnica zna narediti lepši poklonček kot njena sestra Molly!* Isto ponavljajo še služkinje, medtem ko mama otroka z objemom skoraj zaduši. Samo gospodična *Molly*, ki je štiri leta starejša in zna narediti zelo lep poklonček, se čudi zablodi njihove sodbe in se zabuhla od užaljenosti pripravlja k joku zaradi krivice, ki se ji godi, ko ji prišepnejo na uho, da to počnejo samo zato, da osrečijo otroka, in da je ona že ženska. Ker so ji povedali to skrivnost, postane ponosna in se veseli, ker ve več od sestrice. S precejšnjimi dodatki ponavlja vse izrečene hvalnice ter se posmehuje naivnosti svoje sestrice, ki jo ima ves ta čas za edino nevedno med njimi. Te pretirane hvale bi vsi, ki so pametnejši od otrok, imenovali osladno laskanje in, če hočete, priskutne laži. Toda izkušnje nas učijo, da s pomočjo takšnih očitnih hvalospevov mlade gospodične začnejo delati lepe poklončke in se začnejo obnašati kot ženske prej ter z manj težavami, kot bi se brez njih. Isto je z dečki, ki si jih prizadevajo prepričati, da vsi odlični gospodje delajo tako, kot jih prosijo, in da so samo beraški dečki nevljudni in si umažejo obleko. Ne samo to, takoj ko neukročen otročaj s svojo nerodno roko začne tipati za čepico, mu mati, da bi ga naučila, kako naj jo sname, še preden je star dve leti, pove, da je mož. Če deček ponavlja opravilo, ko ona to želi, je takoj kapitan, londonski župan, kralj ali še kaj višjega, če se česa lahko domisli, dokler si mali pobalin, ki ga moč napuha žene naprej, ne prizadeva posnemati moža tako dobro, kot ga le lahko, in nopenja moči, da bi se zdel tak, kot si njegova plitka glava predstavlja, da ga vidiyo drugi.

Najslabši ničvrednej neizmerno ceni samega sebe in največja želja častihlepnega človeka je, da bi bil ves svet, ki je, kar se tega tiče, zelo izbirčen, njegovega mnenja. Najbolj nenasitna žeja po slavi, ki je kdaj navdihnila junaka, torej ni bila nikoli več kot zgolj neobvladljiv pohlep, da bi si pridobil spoštovanje in občudovanje drugih tako v prihodnjih dobah kot v svoji lastni. In (kakršnakoli žalitev bi že ta resnica lahko bila za premišljanja kakšnega *Aleksandra* ali *Cezarja*) velika povračilo, za katerega so si prizadevali najbolj poveljevani duhovi in zanj s tolikšno mero pripravljenosti žrtvovali svoj mir, zdravje in čutne užitke ter vsak delček svojega telesa, nikoli ni bilo nič drugega kot šepet človeka, eterično plačilo hvale. Kdo se lahko ubrani smeha, ko pomisli na vse velike može, ki so tako resno jemali tistega *makedonskega* norca, njegovo prostrano dušo, mogočno srce, v katerega kotičku je bil, po besedah *Lorenza Graciana*, svet tako udobno nastanjen, da je bilo v celoti tam prostora še za šest drugih? Le kdo se ne bi smejal, pravim, ko primerja krasne stvari, ki so jih pripovedovali o *Aleksandru*, s ciljem, ki si ga je zadal s svojimi izrednimi junaštvii in ki ga izkazujejo njegove besede, ko so ga neizmerne muke ob prehodu *Hydaspa* prisilile, da je zaklical: *Oh, vi Atenci, bi mi mogli verjeti, kakšnim nevarnostim sem se izpostavljaj, zato da mi zdaj vi požete hvalo!*² Če hočemo torej določiti nagrado slave na najprimernejši način, je največ, kar lahko rečemo, to, da predstavlja največjo srečo, ki jo človek, zavedajoč se, da je opravil plemenito dejanje, uživa v samoljubju, medtem ko misli na odobravanje, ki ga pričakuje od drugih.

Tukaj pa mi boste rekli, da poleg glasnih naporov vojne in javne gorečnosti častihlepnih obstajajo tudi plemenita in velikodušna dejanja, ki so storjena molče, da je vrlina nagrada že sama po sebi in da imajo tisti, ki so resnično dobri, zadoščenje v zavesti, da so takšni — to pa je tudi edino povračilo, ki ga pričakujejo od najbolj vrlih dejanj. Rekli mi boste, da so med pogani obstajali možje, ki so bili, ko so storili kaj dobrega za druge, tako daleč od tega, da bi hlepeli po zahvali ali odobravanju, da so se na vse kriplje trudili ostati skriti pred tistimi, ki so jim pomagali, in da torej napuh nima nič pri spodbujanju človeka k najvišji stopnji samoodrekanja.

Na to odgovorjam, da ne moremo soditi človekovega dejanja, če temeljito ne poznamo načela in motiva, ki sta ga pri dejanju vodila. Usmiljenje, kljub temu da je najbolj plemenito in najmanj pogubno med vsemi našimi strastmi, je prav tako znak šibkosti naše narave kot jeza, napuh ali strah. Najšibkejši duhovi so ga nasploh največ deležni, zato so najbolj sočustvujoče ženske in otroci. Treba je priznati, da je to naša najbolj prijazna šibkost in je najbolj podobna vrlini; brez njenega znatnega deleža bi družba skoraj ne mogla obstajati. Ker pa je

² Ti stavki o Aleksandru Velikem so bili dodani l. 1723.

usmiljenje naravni impulz, ki se ne ozira ne na javni interes ne na naš um, lahko povzroči tako zlo kot dobro. Pomagalo je uničiti čast devic in pokvariti poštenost sodnikov in kdorkoli si ga vzame za načelo delovanja, se ne more hvaliti z ničemer drugim kot s tem, da je popustil strasti, ki je slučajno koristna za javnost. Nobene odlike ni v tem, da nekdo reši nedolžnega otročiča, ki bi skoraj padel v ogenj — dejanje ni niti dobro niti slabo. Ne glede na to, kakšno korist je od tega odnesel otrok, smo ustregli le sami sebi, kajti če bi ga videli pasti in ga ne bi skušali zadržati, bi si povzročili bolečino, za katero pa nas je samoohranitev prisilila, da jo preprečimo. Prav tako se bogat zapravljlivec, ki ima slučajno sočustvujoč značaj in rad ustreže svojim strastem, ne more pohvaliti z nič večjo vrlino, ko pomaga svojemu objektu sočutja z nečim, kar je zanj samo malenkost.

Toda takšni ljudje, ki se lahko, ne da bi podlegli eni sami svoji slabosti, ločijo od tistega, kar sami cenijo, in ki molče storijo plemenito dejanje, ker jim je edini motiv ljubezen do dobrote, takšni ljudje so, priznam, dosegli žlahtnejše ideje vrline kot tisti, o katerih sem do zdaj govoril, čeprav lahko tudi pri njih (ki še nikoli niso bili zelo številni) najdemo nemajhne znake napuha. Tudi najponižnejši človek na svetu mora priznati, da mu nagrada vrlega dejanja — ki je zadovoljstvo, ki sledi iz njega — predstavlja določen užitek, ki ga doseže, ko razmišlja o lastni vrednosti. Ta užitek, skupaj s povodom zanj, je prav tako zanesljiv znak napuha, kot sta bledica in tresenje ob vsaki neposredni nevarnosti znak strahu.

Če bi preveč tankovesten bralec na prvi pogled obsodil te ideje o izvoru moralne vrline in morda mislil, da žalijo krščanstvo, upam, da se bo vzdržal graje, ko bo premislil, da nič ne more narediti nedoumljive globine božanske modrosti bolj jasne kot to, da za *človeka*, ki ga je previdnost namenila za družbo, ni dovolj, da ga njegove slabosti in nepopolnosti popeljejo samo na pot začasne sreče, temveč naj bi hkrati iz dozdevne nujnosti naravnih vzrokov prejel tudi srž tiste vednosti, v kateri naj bi pozneje s pravo vero postal popoln do večne blaženosti.

Prevedla Mateja Gajgar

INTERPRETACIJE AMERIŠKE REVOLUCIJE I.

Mnogim interpretom, tako sodobnikom kot poznejšim političnim teoretikom in zgodovinarjem, je ameriška revolucija predstavljala vzor in zvezdo vodnico na nebu zgodovine političnih ureditev. Vzbudila je val poskusov teoretskih razlag in javnega navdušenja in zasedla svoje mesto v moderni zgodovini ideologij. Nastopala je kot prelom s starimi političnimi oblikami, luč iz Novega sveta, novo poglavje v človeški zgodovini in kot dokaz, da je človek sposoben vladati samemu sebi.

Njeno poveličevanje je šlo pogosto tako daleč, da navdušenci, ki so jo želeli posnemati, niso želeli poslušati niti svaril nekaterih od njenih udeležencev. Tako so precej dolgo obdobje evropske zgodovine zaznamovale želje po posnemanju ameriške revolucije in ameriške republike. A tudi Amerika se je navadila gledati nase kot na politični kažipot in je vnesla to idejo v pogled na lastno zgodovino. Ta se tako ni mogel izogniti dobršni meri iluzij, samoprevar in samopoveličevanja.

Obsedenost z idejo preloma v zgodovini je sicer ena od zelo pogostih navad človeškega razuma. Navad, ki mu olajšajo razumevanje in prihranijo napornost razlage »prelomnega« dogodka. Odprtost zgodovine pred dogodkom in njena negotovost sta v trenutku pozabljeni, potrebno je le še zgraditi čim preprostejšo razlago nujnosti tega dogodka, moteče elemente pa zavrniti kot nepomembne. Določene mere prelomnosti v ameriški revoluciji seveda ne moremo zanikati, saj se je nemajhna skupina kolonij odcepila od matične dežele in ustanovila svojo državo ter vzpostavilo svojo novo obliko vladavine, a če hočemo ameriško revolucijo pojasniti, moramo videti tako njeno prelomnost kot tudi kontinuiteto. Konec koncev je tudi ameriško revolucijo mogoče interpretirati s pomočjo Polibiusovega pomena besede revolucija, torej kot ponovno vzpostavitev prejšnjega političnega stanja, ki je bilo razdrto ali ogroženo.

Po dolgem obdobju poveličevanja so se zgodovinarji in teoretiki seveda lotili tudi tega podviga. Če je imela francoska revolucija svojega Töcquevilla kot interpreta, ki je plaval proti toku ustaljenih posplošenih razlag in ima danes recimo svojega Fureta, če je angleška revolucija iz let 1640-1660 sprožila oster ideološki in konceptualni boj med interpreti in zgodovinarji, ki se ni polegel niti danes in če je angleška *Slavna revolucija* iz leta 1688 zaradi začuda mirnega poteka, ki je presenetil tudi nekatere njene udeležence, zlahka omogočila konservativno razlago, ki je postala znana kot »whigovska interpretacija zgodovine« in jo je populariziral Macaulay, danes pa med njune poglobitve revizioniste štejeta Clark in Pocock, je tudi ameriška revolucija imela svojega Adamsa in potem, ko je dolgo veljala za prelom in povsem novo politično paradigma, doživela med svojimi zgodovinarji revizionistično gibanje pod imenom »neo-whigovsko« ali republikansko zgodovinopisje, dočakala je svojega Bailyna, Wooda in Banninga, svoje pa je k tej reviziji prispeval tudi Pocock.

Ko se torej lotevamo revizije in prevrednotenja prevladujočih in poenostavljenih pogledov na ameriško revolucijo, moramo seveda najprej premakniti pozornost od samodoživljanja in prepričanj njenih glavnih udeležencev, obenem pa biti pozorni na iz ustaljenih razlag odrinjena stališča nekaterih od njih, prav tako pa tudi na cela zanemarjena obdobja zgodovine, ki so predhodila ali sledila revoluciji. Prav tako je misli in spise udeležencev potrebno obravnavati v celoti, kar naj bi bila naloga zgodovinarja in teoretika, brez namena iztrgati iz njih vrsto udarnih gesel, na preostalo vsebino pa pozabiti. Naslednje vprašanje, ki ga pogled, ki poudarja prelom, zanemarija, je vprašanje virov njenih idej in njene ideologije.

Vemo, da glavne in razvpite ideje ameriške revolucije niso bile tako nove. Tako kot družbene in politične ustanove ter kulturni vplivi, so tudi ideje ameriške revolucije prihajale iz matične Anglije. Njena zgodovina in politično življenje pa sta ponujala dovolj virov navdiha. Tako si moramo ogledati nastanek, vpliv in usodo idej o naravnih pravicah, suverenosti ljudstva, demokraciji kot obliki vladavine ter vpliv in interpretacijo republikanskih in liberalnih idej v Ameriki. Oceniti moramo razsežnost opore, ki so jo angleške politične ideje in ideologije nudile ameriškim revolucionarjem pri oblikovanju njihovih idej o človeku, družbi ter zaželeni in ustrezni obliki državne ureditve, pozorni moramo biti na trdnost njihovega vztrajanja na poglobitvah angleških političnih idealih, pa tudi na to, kako so posegli po novih, drugačnih ali preoblikovanih idealih, ko so se odločili za revolucijo ali, kot so bili sami prepričani, bili izzvani vanjo.

Trajnost in stabilnost ameriške politične ureditve je od nekdaj privlačila interprete. Nespremenljivost in častitljiva vloga ameriške ustave prav tako

pričata o vse prej kot revolucionarni zaletavosti njenih tvorcev, znamenitih »utemeljitvenih očetov« in izražata tako konservativnost same ustave kot konservativne poteze v njihovih prepričanjih. In tu je gotovo potrebno opozoriti na delež, ki ga ta ustava dolguje v Angliji razviti teoriji delitve oblasti in na njeno razmerje do angleške pravne tradicije in *British constitution*, britanske ustave ali ureditve.

Pri naši diskusiji o ameriški revoluciji si bomo za izhodišče vzeli nedavno izšlo zadnjo knjigo Joyce Appleby *Liberalism and Republicanism in the Historical Imagination* (Harvard UP, Cambridge, Mass./London 1992), za katero je celo Gordon S. Wood, eden poglavitnih predstavnikov »republikanske sinteze« v zgodovinopisju, torej smeri, s katero Applebyjeva v tej knjigi polemizira, zapisal, da gre za sijajno zbirko esejev, ki bo pomembno posegla v debato med usmeritvami v ameriškem zgodovinopisju in imela pomemben vpliv na razumevanje ameriške zgodovine. Tudi sicer so recenzenti o tej knjigi ugotavljali, da naj bi premostila prepad med »Cambriško« revizionistično šolo v zgodovinopisju in starejšo liberalistično šolo, nekdanj prevladujočo a izrabljeno, ki ji avtorica s kritično obravnavo in refleksijo njenih pomanjkljivosti ter upoštevanjem novih spoznanj, ki jih je prinesla debata, skušala dati novega poleta.

A če jemljemo knjigo Joyce Appleby za izhodišče tega teksta, glavni razlog za to ni toliko v njenem teoretskem pristopu, s katerim se bomo na nekaj mestih spustili tudi v polemiko, pač pa v obilju zgodovinskega materiala, ki ga knjiga vsebuje in je bil doslej manj znan ali neopažen, pa tudi v dejstvu, da avtorica svoja stališča izoblikuje neposredno skozi polemiko z nasprotnimi interpretacijami in je tako ob njej najlažje predstaviti širši pogled na ameriško revolucijo in različnost njenih interpretacij.

V uvodu avtorica poda zgodovinski pregled zgodovin in načinov interpretacij ameriške revolucije, da bi tako orisala kontekst in probleme, s katerimi se mora soočiti današnji zgodovinar. Liberalizem, ugotavlja Applebyjeva, je bil v Evropi politični program, v Ameriki pa je postal opis politične in družbene realnosti. Ta je bila opisana v liberalističnih klišejih človeštva, ki univerzalno izraža svojo težnjo po svobodi, ta težnja pa najde svoj izraz v politični vladavini ljudstva, ki se opira na posameznikovo racionalno presojo lastnega interesa, s katero ga je obdarila narava. Pogoji za to pa so svoboda izbire, politične pravice in svoboda raziskovanja, ki bo človekovemu razumu omogočila odkriti naravne zakone družbe in na njih utemeljiti načela svobodne družbe. Prava religija je tako zgolj tista, ki uči svetost osebe in čaščenje boga skozi lastno izpopolnjevanje. Vladavina zakona zavezuje vse državljane, vse dokler so pozitivni zakoni v skladu z naravnim pravom, ki varuje življenje, svobodo in lastnino. In zgolj tiranije nad duhom in telesom so človeštvo vsa minula stoletje držale v neved-

nosti in nedoletnosti ter zavirale razširjanje spoznanja in njegovega osvobajajočega potenciala.

Ti klišeji t.i. liberalnega svetovnega nazora, na katerih je temeljila klasična razlaga ameriške zgodovine, so nam seveda več kot dobro znani. Obvladovali so vso francosko revolucijo in njeno (samo)dojemanje in tu lahko jasno vidimo dolg francoskega razsvetljenstva amerškemu razsvetljenstvu. Celo Kant je šel tem klišejem brez najmanjšega pomisleka na limanice, postali pa so tudi osnova svetovnega nazora zgodovinarjev in družboslovcev devetnajstega stoletja, v obdobju t.i. družbenih znanosti. A ker so bili družbeni dogodki in pretresi v Evropi precej bolj burni kot v Ameriki, je to zaviralo popolno prevlado takih nazorov v Evropi.

Taka interpretacija zgodovine si seveda nikoli ne postavi vprašanja, ki bi si ga zgodovinopisje in sploh teoretsko raziskovanje moralo zastaviti: kako je namreč do takšnega svetovnega nazora prišlo, kako se je izoblikoval, kje so njegovi izviri in kateri so pogoji njegovega nastanka in uspeha? Seveda je detekcija liberalističnih iluzij, abstrakcij in zmot predpogoj vsake, tudi konservativne preinterpretacije zgodovine. Zgodovinopisjc, pripominja Applebyjeva, je še najbolj podobno graditvi mesta na razvalinah nekdanjega, zato je, da bi razumeli nek dogodek in zgodovino njegove zgodovine, potrebno prodreti skozi številne plasti nakopičenih zgodovinopisnih razlag. Ta metafora nam seveda takoj prikliče Freudovo metaforo tisočletnega mesta Rima kot prispodobe nezavednega, množice nakopičenih elementov, ostankov, predelav, povezav, zgostitev, premestitev in racionalizacij, ki se neprestano preureja na novo in proizvaja nove pomene. In nam da misliti na pomembno vlogo nezavednih elementov, verovanj, prepričanj, zanikanj in potlačitev, ki so na delu tako v neki konkretni, aktualni ideologiji kot v ideologijah zgodovinskega razvoja in zgodovinopisja.

Zgoraj orisana liberalna vizija zgodovine je očitno preveč linearna. Kot na enega svojih velikih intelektualnih virov in predhodnikov se sklicuje na Adama Smitha, a pri tem povsem prezre dejstvo, da njegova teorija v Ameriki ni imela nobenega vpliva vse do začetka devetnajstega stoletja, ko je dobil svoje mesto znotraj takrat uvedenega univerzitetnega pouka ekonomije. Če upoštevamo to dejstvo, hitro postanemo pozorni na to, da se je prav takrat začelo pisanje in kanoniziranje takšne liberalistične zgodovine ameriške družbe, ki je v Ameriki resda doživelo največji razmah, a nikakor ni bilo omejeno zgolj nanjo. Ta interpretacija je za nazaj preoblikovala zgodovino in ji podelila njeno liberalno teleologijo. Odmev takšnega pogleda zasledimo tudi še npr. pri Miltonu Friedmanu v njegovi popularni knjigi *Svoboda izbirati* (*Free to choose*, 1980).

Tudi Benthamov utilitarizem z zavzemanjem za največje dobro večine in s poudarjanjem regulativne vloge zakonodaje ni imel večjega vpliva v Ameriki, saj je našel močnejšega tekmeca v individualizmu, utemeljenem na protestantizmu, ki je obenem nudil osnovo za razvoj civilne religije, zgrajene na naravnih pravicah.

Takšna liberalna vizija zgodovine pa je seveda morala prezreti vse pojave netolerantnosti in verskega ekskluzivizma v ameriški družbi, predvsem pa seveda fenomen suženjstva, ignorirala je dejansko razširjenost aristokratskih idealov, tradicionalnih vrednot in političnih ideologij med ameriškimi političnimi elitami, odrinjena pa je ostala tudi prisotnost lojalističnih skupin med kolonisti. Ta interpretacija ni mogla razložiti, zakaj so ljudje sprejeli liberalne ideale in poglede, politične konflikte in spopade, ki so oblikovali zgodovino, pa je lahko pojasnila le z uporabo abstraktnih idej o nazadnjaških silah, ki zagovarjajo preteklost in zavirajo napredek.

V to razlago je elegantno pristojalo znano Jeffersonovo geslo, da se Amerika zavzema za štiri svobode: svobodo človeka, svobodo do zemlje, svobodne institucije in svobodo izbire. Prav tako je vzela za svoje njegove trditve, da se njegovi nasprotniki, ko si prizadevajo za izboljševanje, ozirajo nazaj in ne gledajo naprej ter da se bolj bojijo nevednosti ljudstva, kot pa on in njegova stranka sebičnosti voditeljev, ki jih ljudstvo ne nadzoruje in omejuje. Jeffersona je vodila ideja o neomejeni izpopolnljivosti človekove narave in njegovega osebnega napredka, ameriško izkustvo, kot ga je sam dojemal, pa je poimenoval »novo poglavje v zgodovini človeštva«.

Amerika je bila tako postavljena na vodilno mesto v politični podobi sveta, od nje pa je bila odvisna tudi usoda sveta. Dokončno formulacijo naj bi ta liberalni svetovni nazor dosegel v sloviti Lincolnovi krilatici, da »vladavina ljudstva, izvrševana od ljudstva in za ljudstvo ne sme izginiti s sveta«. Richard Hofstadter je na to lahko rahlo cinično pripomnil, da je Amerika edina dežela, ki je začela s popolnostjo in bila usmerjena v napredek.

Amerika, kakršna se je kot model predstavljala človeštvu, naj bi temeljila na abstrakcijah družbene pogodbe, napredka, svobodne trgovine in avtonomnega posameznika, na splošnih in nujnih naravnih zakonih. Univerzalne norme in abstraktni modeli so odtlej oblikovali liberalno politično misel. In konservativcem ni bilo težko odgovoriti na takšne sheme in jim nasproti postaviti previdnost v politiki, negativno vrednotenje človeške narave, ki je izrazito prisotno npr. v kalvinizmu, prepričanje v klasične cikle ali kroge političnih sprememb, torej znane Polibiusove cikle, in poudariti potrebo po žrtvovanju osebne samostojnosti v korist družbene stabilnosti. Tako so se razlike med ideologijama razkrile skozi vrsto diskusij in debat, od kontroverze med Painom

in Burkom o francoski revoluciji, Madisonom in antifederalisti o Montesquieujevi teoriji malih republik, do diskusije med Jeffersonom in federalisti o ljudski suverenosti, in tako pomagale oblikovati liberalni kanon.

Liberalizem je bil vseskozi ahistoričen, zato je deloval kot izoliran od svojega družbenega in zgodovinskega okolja, tradicijo pa si je gradil skozi iskanje »predhodnikov«. Razsvetljenstvo je odklanjalo vso preteklost, v kateri se samo ni moglo prepoznati, kot obdobje teme. Tako so bili odrinjeni v pozabo pomembni teksti in deli opusov njegovih velikih avtorjev — usode prezira, ki je zadela Newtonove tekste o alkimiji, je bilo deležno npr. tudi delo Adama Smitha o znanosti zakonodajalca. Tako je bilo mogoče ob zelo skrbnem izboru tekstov, po potrebi opremljenem s skrbnim komentarjem, potegniti neposredno razvojno linijo teorije od Galileja do Adama Smitha.

Jamstvo za tako razumljeno ureditev sveta je liberalizem poiskal v sami naravi, s čimer je naturaliziral družbo. Tako je Jefferson pisal francoskemu ekonomistu J. B. Sayu: »Tako nezmotljivo so zakoni narave ustvarili naše dolžnosti in interese, da moramo takrat, ko se nam zazdi, da so si v nasprotju, pomisliti na napako v našem razmišljanju.«

Liberalizem je s svojim širjenjem uspel načeti idejo krščanske enotnosti, ki je nekoč skrbela za družbeno vez, na njeno mesto pa so pozneje kot sekularizirani nadomestki stopile romantične abstrakcije o ameriškem ljudstvu, ki so se razširile v devetnajstem stoletju. Ameriški protestantizem, ki je izgubil svojo nekdanjo povezavo s krščansko doktrino, je omogočil, da sta se liberalizem in evangelijsko sporočilo osebne odrešitve združila v ameriško civilno religijo. Evolucionistične teorije devetnajstega stoletja so postavile anglosaksonsko kulturo ali civilizacijo na vodilno mesto med napredujočimi civilizacijami in se lepo ujele s heglovske ideje o narodu kot najvišjem izrazu civilizacije in seveda z njegovim mnenjem o vodilni vlogi, ki naj jo posamezna civilizacija odigra v svetovni zgodovini.

Tudi ekonomski razvoj je omogočil liberalni paradigmi, da odstrani in zasenči vse nasprotne teorije družbenih sprememb. Amerika je tako postala zastavonoša modernosti. Toda v nasprotju z Evropo, kjer je liberalizem nastopal kot ideal in spisek političnih zahtev, se beseda liberalizem v Ameriki ni pogosto uporabljala. O liberalizmu ni bilo resnih razprav, ampak je bil nevprašljivo položen v same temelje samorazumevanja nacionalne zgodovine. Šele sredi dvajsetega stoletja je postalo jasno, da liberalizem ne le temelji na redukcionističnem pojmu človeške osebnosti, ampak tudi, da ne nudi možnosti za artikulacijo ženskih, etničnih in razrednih vprašanj ter vprašanj politične, interesne in ideološke pripadnosti. Tako je liberalna tradicija, ki je ignorirala

pomemben del zgodovine, začela onemogočati samo razumevanje sedanosti in postala v očeh nekaterih avtorjev neliberalna in konformistična.

Od 60-tih let dvajsetega stoletja se krepijo naporu teoretikov in zgodovinarjev, da bi prekinili z ustaljeno liberalno paradigmo. Očiten primer le-te je bil George Bancroft, prvi veliki ameriški zgodovinar, ki je trdil, da je Amerika, čeprav se ne odlikuje v umetnosti, literaturi, vojaških podvigih ali dosežkih v znanosti, vendarle od Boga izbrano ljudstvo, osvobojeno revščine, predsodkov in tiranije, ter primer inovativnosti Novega sveta, zoperstavljen atavizmu Starega.

Izvore svobodoljubne tradicije človeštva, v imenu katere so se Američani uprli tiranskim britanskim vladarjem, je iskal v davnini, ko so germanska plemena volila svoje kralje — in v okviru te interpretacije se lahko Slovenci, ne glede na razprave o dejanskem izvoru, prav tako prepoznamo kot potomci ljudstva, ki je na Gosposvetem polju na knežjem kamnu in vojvodskem prestolu ustoličevalo svoje kralje in sodnike ter terjalo zaprisego od njih, torej kot dediči iste svobodnjaške tradicije, ki je ustvarila Združene države Amerike — zatem pa jim je sledil prek pravne prakse srednjeveških angleških okrožij in kulture mestnih zborov v kolonialni Novi Angliji. Od tu je jasno vodila nit zgodovine do revolucije, ustave in Jeffersonove politike ljudske suverenosti.

Že »progresivni«¹ zgodovinarji zgodnjega dvajsetega stoletja pa so poudarili, da je bila kolonialna družba razdeljena na razrede in regije, medtem ko so bila zanje politična dogajanja le odraz pomembnejših človekovih potreb, interesov in motivov. Revolucijo so razumeli kot dvojen konflikt, najprej med kapitalističnim vladajočim razredom Velike Britanije in kolonijami, zatem pa med trgovskimi in zemljiškimi magnati kolonialne elite ter množicami brez volilne pravice. Tudi ustavo so interpretirali kot proizvod spopada med protokapitalisti in farmerji. Tako so nasproti liberalistični postavili socialistično interpretacijo ameriške zgodovine. Kljub temu, da je obe interpretaciji vodila vera v napredek, so progresisti pomembno razširili poznavanje ameriške zgodovine in korigirali whigovsko interpretacijo zgodovine. Vendar pa so poznejše študije pokazale, da je večina izmed »brezpravnih množic«² dejansko imela volilno pravico. Tako se je težišče raziskav od progresistične socialistične razredne delitve in spopadov zopet premaknilo na obravnavanje konsenzualne demokracije srednjega razreda.

Kljub vsem prispevkom k zgodovinopisju pa nobena od teh interpretacij ni mogla pojasniti, zakaj je na primer politična retorika političnih voditeljev, ki naj bi utirali nove poti liberalizmu, vsebovala tako pogosta sklicevanja na antično modrost in državljanske vrline?

Ko so se sredi dvajsetega stoletja zgodovinarji osvobodili teleologije napredka, je bilo kaj lahko opaziti, da se Amerika ni rodila svobodna, bogata in moderna. Liberalizem sam se je izkazal za konstrukt devetnajstega stoletja, projiciran nazaj v dobo kolonialne zgodovine. Pozornost zgodovinarjev se je zdaj lahko usmerila na obravnavanje kolonialnih družb samih. In razkril se je močan vpliv tradicij, ki so jih naseljenci prinesli s sabo iz Evrope. Ob raziskovanju zasebnih življenj posameznikov je bilo mogoče opaziti močno oblast lokalne skupnosti nad življenji in ravnanji posameznikov, od verskega do posvetnega in praktičnega področja. Pogosto so se višji sloji družbe izkazali za manj obremenjene s tradicijo, kar je razrušilo mit o zatiranih, a svobodoljubnih podložnikih. Naseljenci so prinesli s sabo tradicije nekdanjih domačih okolij in jih zopet vzpostavili v novem okolju. Podoba, ki se je zdaj ponujala zgodovinarjem, je bila povsem nasprotna od ustaljenega razumevanja razlike med Evropo in Ameriko: Evropa je pospešeno opuščala stare navade, Amerika pa je bila neprijazna do inovacij. Med kolonialno elito je bil izredno razširjen t.i. »mimetični impulz«, občudovanje in težnja po posnemanju prefinjenih idealov in načinov obnašanja metropolitanskih, svetovljanskih evropskih elit. Mnoge navade in običaji so bili uspešno prenešeni iz Starega v Novi svet, ohranjanje teh tradicij pa je bilo najpomembnejši cilj Američanov vse do revolucije, a tudi še po njej. Tako je lahko takratni opazovalec John Clarke izjavil, da »medtem ko stara Anglija postaja nova, je Nova Anglija postala stara.« Ko je bilo tako diametralno obrnjeno mnenje o tem, kdo zasluži naziv nosilca napredka, se je izkazalo, da bi za poglobitno in najbolj radikalno iznajdbo kolonizacije Novega sveta lahko šteli institucijo suženjstva.

Vpliv angleške zgodovine na ameriško kolonialno življenje je tako postal dovolj očiten. Intelektualna zgodovina ni mogla ponuditi odgovorov oziroma razlage za ta dejstva, saj je raziskovala le teorije posameznih mislecev in njihovo notranjo skladnost, liberalistični konceptualni aparat pa se je prav tako izkazal za nezadostnega, saj ni mogel zadovoljivo pojasniti odnosa med posameznikom in družbo. Tako se je prebilo spoznanje, da se ljudje v vsakdanjem življenju ne ravna po načelih abstraktnega osebnega interesa, ampak delujejo znotraj mreže verovanj, prepričanj in idej, ki jo oblikuje določena kultura.

Po drugi svetovni vojni je na prizorišče prišla nova generacija zgodovinarjev, ki je gradila na spoznanjih sociološke teorije in njenih utemeljiteljev Durkheima, Webra in Marxa. Posameznika so obravnavali kot člana določene družbe, ki oblikuje njegov pogled na svet, težišče raziskovanja pa se je premaknilo prav na ta pogled na svet ali ideologijo. Če je liberalna teorija menila, da je mogoče vsako osebno prepričanje podvreči preizkusu resničnosti in da prav resničnost odlikuje liberalni svetovni nazor, socialistična kritika pa je

resničnostno vrednost zahtevala zase, se je po kritiki socializma pozornost preusmerila na razširjenost in učinke neke ideologije.

Marksistična mehanicistična teorija ideologije, po kateri na razrede razdeljeno družbo obvladuje vladajoča ideologija, je namreč kmalu prišla pod uničujočo Webrovo kritiko, saj ni mogla pojasniti, kako lahko nastane uspešna ideologija in zakaj naj bi jo kdo zgolj pasivno sprejel. Ideologija, je trdil Weber, izhaja iz človekove potrebe razumeti svet, ga oblikovati v smislen univerzum in se orientirati v njem, izraža pa se v religioznih prepričanjih, filozofskih načelih in družbenih teorijah. Ideologija je način, kako družbe organizirajo realnost in kako posamezniki participirajo v njem, je dodal Parsons. Razsvetljenski koncept *razuma* je tako, nadomeščen s pojmom ideologije, zopet razpadel v prepričanje in mnenje, ki se jima je nekoč zoperstavljal in bil sam prepoznan kot ideološki. Enodimenzionalnost liberalnega in socialističnega pogleda na svet je odstopila mesto pogledu, ki je bil sposoben prepoznati bogastvo ideoloških oblik in gibanj.

S tem pa se je odprlo novo bogato polje zgodovinskih raziskav. Tako je Perry Miller razkril svet ameriških puritancev, ustanoviteljev Nove Anglije, navdihnjenih s kalvinizmom in jih iztrgal iz liberalne tradicije, katere predhodniki naj bi bili, ter pokazal na njihovo nezaupanje do narave, osebne interesa in ostalih liberalnih vrednot ter na njihovo obsedenost z grehom. Prav tako pa sta se lahko Bernard Bailyn in Gordon Wood lotila velike preinterpretacije ameriške zgodovine prek raziskave, kaj so Američani osemnajstega stoletja dejansko govorili, njihove retorike in idealov, na katere so se sklicevali, ki je razkrila, da se je njihova politična govorica oblikovala po modelih antičnega sveta. Kot je pojasnil Pocock, je ta politična govorica, torej klasični republikanizem, temeljila na pojmu državljanske vrline, ki je bila v sposobnosti postaviti javno dobro nad osebno korist, ta vrline pa je bila dojeta kot nujna za politično ureditev, ki naj ohranja svobodo, in za njeno stabilnost. Državljske vrline politične elite v ustrezni politični ureditvi naj bi bile edina obramba pred nezgodami zgodovine, torej tiranijami, uzurpacijami, zavojevanji in pomanjkanjem.

Preporod idej klasičnega republikanizma se je začel v Angliji v obdobju revolucionarnih dogajanj in politične krize, ki se je začela leta 1641 in pripeljala do usmrtnice kralja Karla I. leta 1649. Parlament je takrat nastopil proti kraljevi suverenosti in zase terjal nekatere dotlej kraljeve pristojnosti. Ker je temu sledil spopad med vojskama kralja in parlamenta in sta bila po zmagi parlamenta odpravljena monarhija in lordska zbornica, a se je tudi neomejena oblast enega doma parlamenta, torej *House of Commons*, neslavno iztekla v Cromwellovi osebni vladavini, je nestabilen političen položaj, ko enostavna vrnitev na staro

ni bila več mogoča, terjal iskanje novih ali drugačnih odgovorov, političnih teorij in stabilne oblike politične ureditve, ki bo sposobna ohraniti svobodo, a odvrniti nevarnost nereda. Odgovor je bila sposobna ponuditi klasična republikanska teorija in na specifično klasično republikansko interpretacijo starodavne angleške ureditve se je pred zahtevami parlamenta na začetku revolucionarnih dogajanj leta 1642 skliceval že dvor. Tako je bil klasični republikanizem vpeljan v politično diskusijo in tako je pomemben del angleške intelektualne in politične elite posegel po teoretikih klasične politike — Aristotelu, Polibiusu in Machiavelliju, da bi artikuliral teoretski odgovor na nastalo politično krizo. Starodavna angleška ustavna ureditev je bila tako predstavljena kot primer mešane vladavine ali uravnotežene ustave oziroma ureditve, ki jo priporoča kot edino stabilno obliko politične ureditve klasična republikanska teorija, ker skrbi za ravnotežje politične moči enega, nekaterih in mnogih ter tako združuje pozitivne lastnosti monarhije, aristokracije in demokracije ter medsebojno omejuje njihove negativne lastnosti, saj sicer vsaka od njih sama zase teži k lastni izroditvi, monarhija v tiranijo, aristokracija v oligarhijo, demokracijo pa v anarhijo in iz te zopet v monarhijo. Prav ta znameniti Polibiusov krog, ki ga je bilo mogoče prepoznati tudi v angleških revolucionarnih dogodkih, je bil razumljen kot pglavitna politična nevarnost, angleška mešana ali uravnotežena ustava, združena z državljanskimi vrlinami aristokratske elite, pa kot edina obramba pred njo ter edino sredstvo za ohranitev svobode in vladavine zakona ter preprečitev neredov. Harrington je izdelal eno od najbolj vplivnih tovrstnih teorij, na njihovem ozadju pa je bila pozneje v Angliji razvita tudi teorija delitve oblasti, ki je doživela močan vpliv v Ameriki in postala temelj ameriške ustave.

Ta republikanska politična paradigma je ohranila svoj prevladujoč vpliv daleč v osemnajsto stoletje, pozneje pa jo je zopet oživil Burke. Tako je tudi whigovska vladavina, vzpostavljena s *slavno revolucijo* leta 1688, ki ji je sledila finančna revolucija in uvedba javnega dolga, za angleško opozicijsko *Country* stranko nastopala kot nevarnost za angleško ustavno vladavino, oblika korupcije, zaton državljanskih vrlin, nevarnost politične izroditve in zdrsa v Polibiusov krog, vladavina whigovskih finančnih mogotcev in whigovske *Court* stranke s podporo dvora pa je bila poimenovana »whigovska oligarhija«.

Tudi v Ameriki je republikanizem obvladoval politično prizorišče in postal tem pomembnejši in vplivnejši s tem, ko so kolonije začele zahtevati in prevzemati vse večje pristojnosti. V klasičnem republikanskem jeziku so se izražale vse javne debate in polemike, v njem so Američani iskali odgovore in rešitve iz negotove politične situacije. Odigral je pomembno vlogo pri začetku upora, ki se je začel zaradi prepričanja o korumpiranosti britanske oblasti in njeni tiraniji ter iz strahu pred izgubo tradicionalne svobode, pomembno je

vplival na odločitev za odcepitev in neodvisnost ter na samo revolucijo, odločilno vlogo pa je imel tudi in predvsem pri sprejemanju ameriške ustave, v katero so bila zapisana, čeprav v nekaj spremenjeni obliki, temeljna republikanska načela, tudi načelo o delitvi oblasti. Republikanizem je ostal ena od najpomembnejših ameriških političnih ideologij in ohranil vpliv skozi večino ameriške zgodovine.

Klasično republikanska interpretacija zgodovine je ponudila privlačno alternativo liberalistični in socialistični. Navdihovala je celo generacijo zgodovinarjev in političnih ter pravnih teoretikov. Razkrila je izvore ameriške politike in kulture iz časa pred neodvisnostjo in tako razkrila prave ameriške korenine ter pokazala na pomembno in trajno, čeprav pogosto namerno spregledano in odrinjeno, sestavino ameriške politične tradicije.

Naslednji problem, ki se je zastavljal zgodovinarjem, je bil pojav in razvoj kapitalizma. Ekonomski razvoj, ki je slonel na agrarni, populacijski in urbani ter pozneje industrijski revoluciji ali razvoju, kakor jih pač že želimo imenovati, je sploh šele omogočil razmah ideologije liberalizma. Že angleški zgodovinar Tawney, ki je vse te procese dojemal kot sestavine procesa modernizacije, je ugotavljal, da je modernizacija v Angliji trajala tako dolgo obdobje, da so nove oblike življenja, ki jih je uveljavljala, izgledale nezgodovinske, brezčasovne, naravne in samoumevne. Tržišče in tržna ekonomija sta obstajala že toliko časa, da so Smithove trditve o naravnem ekonomskem redu dobile videz samoumevnosti. Zato so Angleži trg lahko razumeli s pomočjo konceptov univerzalnih naravnih zakonov in nevidne roke, ki ga usmerja, vpliv teh idej pa je prevladoval seveda tudi v Ameriki. Kapitalizem je bil tako izenačen s pojmi ekonomskega razvoja, modernega napredka in materialne blaginje.

V Evropi, kjer so se vse te spremembe odigrale v precej krajšem času, domala znotraj iste generacije, se takšne ideje niso mogle razviti, pač pa so delovanje teh procesov dojemali kot proces preoblikovanja družbe. Kot odgovor nanj pa so se pojavile socialistične ideje. Trg, ki ni bil oprijemljivo dejstvo, se je sprevrnil v abstrakcijo, enako pa tudi posameznik, udeležen na njem. Kapitalizem je bil dojet kot tuja sila, ki ne prinaša nujno napredka in blaginje, industrializacija pa je bila ovrednotena izrazito negativno. Tako je bilo kapitalizem šele treba napraviti družbeno sprejemljiv, namreč z njegovim preoblikovanjem ali odpravo. Liberalizem, ki je bil naklonjen kapitalizmu, je dobil tako svojega ostrega nasprotnika in tekmeca v socializmu, ki je sprevrnil nekatere njegove temeljne predpostavke. Vendarle pa je oba družil mehanicističen pogled na kapitalizem, ekonomski determinizem in, čeprav v različnih konceptih artikulirano, prepričanje o nujnem zgodovinskem napredku. Predvsem

pa prepričanje o temeljitem prelomu s preteklostjo. Te socialistične ideje so v Ameriki dosegle določen vpliv šele konec devetnajstega stoletja.

Interpretacijsko shemo, ki je zavrnila tako liberalistični kot socialistični pristop, pa je ponudil Weber v *Protestantski etiki in duhu kapitalizma*, kjer se je posvetil študiju ekonomskega vedenja kalvinistov. Njihov religiozni pogled na svet seveda ni mogel pripisovati nikakršne neposredne vrednosti golemu kopičenju denarja. Pač pa je bil vzrok njihovega »kapitalističnega« obnašanja v njihovem prepričanju, da je mogoče častiti Boga le z opravljanjem poklica in predanostjo napornemu življenju ter racionalizacijo lastnih dejavnosti. Ta moralna drža je dala pomembno spodbudo ekonomskemu življenju in razvoju, saj je bila sposobna podeliti moralno veličino trdemu delu, varčnosti, zavračanju užitkov, preišljenemu investiranju in akumuliranju bogastva.

Webrova aktualnost je seveda v tem, da je pokazal, kako se lahko ekonomska dejavnost razvija v okolju, ki ji ni neposredno ideološko naklonjeno. S tem je omogočil vpogled v zgodnji razvoj trgovske družbe pred prevlado liberalizma, ko se liberalistični abstraktni ideal človeka kot ekonomskega racionalista še ni razširil.

Schumpeter je pozneje v svoji *Zgodovini ekonomske analize* podal interpretacijo nastanka kapitalizma in modernih ideologij, ki ima še bolj dosledne konservativne konsekvence. Če sta tako liberalizem kot pozneje socializem, ki mu je bil v mnogih točkah zavezan in se je razumel kot njegov dedič in obenem njegova radikalizacija, slonela ma mitu preloma s starimi (fevdalnimi) okovi, po katerem naj bi sledil linearen razvoj ali pa, v primeru socializma, še en zlom okovov in če je celo Weber razumel kapitalizem kot nastanek nečesa novega, namreč novega »duha« in iz njega izhajajoče ekonomske prakse, ki ga je treba pojasniti, pa Schumpeter tako liberalizmu kot socializmu spodmakne njuno ideološko utemeljitev v prelomu oziroma prelomih. Tako je konservativizem v nekem smislu liberalizem brez mita preloma, razumevanja samega sebe kot radikalne novosti in identifikacije z »modernostjo«. To šibko točko liberalizma na nekem mestu prepozna celo Applebyjeva sama, ko ob liberalizmu kot teoriji modernizacije ugotavlja, da je ta prej znak modernizacije, kot pa teorija o njej, da liberalizem ne zmore pojasniti lastnega nastanka in razvoja, kar potem zapolnjuje z mitom preloma in da je torej v bistvu samonanašajoč.

Schumpeter tako ugotavlja, da se vzpon kapitalizma začne v obdobju renesanse, a podobno kot nova naravoslovna znanost, utemeljena na matematiki in fiziki, ki ni nastala izven trdnjave sholastike, da bi se z njo spopadla in jo uničila, ampak je v precejšnji meri nastala znotraj nje in gradila na njenih temeljih, prelom pa je bil mit njenega ideološkega samorazumevanja, tudi kapitalizem ni nastal zunaj trdnjave fevdalizma in sholastičnih družbenih in

ekonomskih teorij, da bi zatem odšel v spopad z njimi, ampak so bile vse klice in elementi kapitalizma prisotni že v samem fevdalizmu in sholastiki, kapitalizem pa se je iz teh virov polagoma in postopno, kontinuirano razvijal. Nikakor ni nastal iz nič ali kot nekaj povsem novega, ne pomeni preloma ali revolucije, zato njegov nastanek tudi ne potrebuje posebne razlage. Gre za prehod in kontinuiteto.

Tako se Schumpeter postavi na stran nasprotnikov Koyréja, ki zanikajo, da je prišlo z moderno naravoslovno znanostjo do prelomne revolucije in proti temu poudarjajo kontinuiteto znanstvenega razvoja in poseganje po antičnih vzorih, enako pa nasprotuje tudi razsvetljenskim in liberalističnim teorijam o prelomu z zgodovino, ki jim manjka samokritičnosti. Tu ne smemo pozabiti, da Applebyjeva uporabi Webra prav kot argument proti Pococku in njegovem vztrajanju na pomenu in vlogi idej klasičnega republikanizma, zato ker naj bi omogočil razlago, kako znotraj tradicionalne družbe lahko nastane nova (kapitalistična) praksa in odpre pot novi ideologiji. Ta korak je potreben, če naj se kljub republikanski preinterpretaciji zgodovine oživi liberalistična teorija. Žal proti njenim argumentom pogosto govorijo sami dokazi, ki jih navaja, saj je zopet dejstvo, da je ekonomski liberalizem, ki naj bi se boril proti merkantilističnim teorijam in tradicionalnim vrednotam, dejansko nastal ravno znotraj merkantilizma in se razvil iz njega, poleg tega pa so bili dosežki svobodne trgovine najpogosteje prav delo konservativnih vlad, ki so uporabljale tradicionalno retoriko proti vladajočim whigom, ko so ti prevzeli retoriko zavze-manja za novosti. Napredni ekonomski liberalisti, ki jih navaja Applebyjeva, so bili pogosto dejansko merkantilisti ali konservativci.

Tako je Schumpetrova teorija seveda prav na strani Pococka in republikanskih interpretov zgodovine, ki so poudarjali pomembnost in vpliv tradicionalnih in antičnih političnih teorij, tradicij in modelov ter njihovih renesančnih interpretacij za razvoj moderne politične misli in poudarjali, da so novejši teoretiki te teorije zgolj v določeni meri preoblikovali. Obenem pa se njegova interpretacija ujema z našim namenom videti kontinuiteto tam, kjer se govori o prelomu.

Schumpeter pokaže, kako je večina sodobnih političnih in ekonomskih teorij navzoča že pri sholastikih, ki pa so jih seveda prevzeli od antičnih vzorov in jih razvili na njihovih temeljih. To velja tako za sholastično teorijo države, predvsem politično filozofijo Tomaža Akvinskega, ki je obstoj države utemeljevala z utilitarnimi cilji skrbi za javno dobro, suverenost pripisovala ljudstvu ali vladanim in zagovarjala odstavitev slabih vladarjev, kot za Duns Scotusa, ki je celo razvil teorijo družbene pogodbe. Prav tako je na Aristotelovih temeljih sholastika razvila teorijo naravnega prava kot norme pozitivnega prava, ki je

pozitivno pravo ne sme kršiti, sicer sploh ne more veljati za pravo. Naravno pravo je, npr. pri Molini, izenačeno z zapovedmi razuma in družbeno koristnim ali nujnim. Pri sholastičnih filozofih sta izrazito prisotna tako individualizem kot racionalizem. Tako seveda ne preseneča, da sholastika razvije tudi vrsto pomembnih ekonomskih spoznanj, ki se jih običajno šteje za dosežek kasnejše dobe, od tematizacije razumnega, v doseganje dobička usmerjenega ekonomskega ravnanja, do pomembnih dosežkov v teoriji denarja in obravnavanju celotnega ekonomskega procesa in celo do zametkov pojma avtomatskega mehanizma, samodejno delujočega sistema, ki usmerja tako ekonomijo kot družbo, torej pojma, s katerim se je tako ponašal liberalizem in ki ga tudi Applebyjeva šteje za enega njegovih najpomembnejših dosežkov.

Večina teoretskih tez, prispevkov in modelov, ki se običajno pripisujejo razsvetljenstvu ter ekonomskemu in političnemu liberalizmu, je torej delo sholastike. Tako lahko Schumpeter trdi, da so filozofi naravnega prava sedemnajstega stoletja neposredni nasledniki sholastikov in jih je mogoče imenovati protestantske ali laične sholastike. Vpliv sholastičnih idej je pri njih jasno viden, podobnost je opaziti tako v njihovem duhu kot v njihovih metodah. Res pa se pozneje na teorijo naravnega prava naveže glorifikacija naravnega stanja in človekove narave, ki je prisotna v nekritičnem rousseaujevskem razsvetljenstvu in je precej razširjena tudi znotraj samega liberalizma, kar pa je nedvomno novost, ki je pri sholastikih ni zaslediti. A takšna novost je seveda prej slabost kot prednost.

Zavrni je mogoče tudi podobo, ki si jo je razsvetljenstvo ustvarilo o svojih nasprotnikih, med drugim tudi o sholastiki, kot metafizičnih in avtoritarnih doktrinah. Kot smo pokazali, tega ni mogoče trditi, obenem pa Schumpeter poudarja, da so teorije božanskih pravic monarha in pojem vseмогоčne, absolutne države, delo protestantskih zagovornikov absolutističnih tendenc kot sredstva vzpostavitve nacionalnih držav. V tej trditvi pa je že mogoče prepoznati razumevanje protestantizma kot prve od novodobnih revolucij, ki je s svojim vplivom in posledicami sprožila serijo poznejših nacionalnih revolucij, v čemer se Schumpeter strinja s Cobбетtom in kar seveda odpira nov pogled na vzroke in ideološke vire sodobnih revolucij.

Obenem je s svojo teorijo kontinuiranega zgodovinskega razvoja tudi Burke Schumpetrov somišljenik, saj se tudi on zaveda, da se je sodobna trgovska ali kapitalistična družba razvila v naročju stare in da temelji na intelektualnih, političnih, pravnih in ekonomskih dosežkih prejšnjih dob in je za njen obstoj nujna ohranitev prav tega družbenega in institucionalnega okvira.

Tako smo si ogledali, na katere stvari so morale opozoriti preinterpretacije prevladujoče liberalne vizije ameriške revolucije in ameriške zgodovine, ko so postale očitne meje, pomanjkljivosti in iluzije te interpretacije in kako so morale proti njej poudariti vlogo kontinuitete ter vpliv klasičnih in tradicionalnih političnih in ekonomskih idej.

Po republikanski reviziji in preinterpretaciji vloge in razvoja kapitalizma je postalo mogoče videti tako ekonomski kot politični liberalizem, ki sta kot ideologiji sicer prevladala, le kot dve izmed tekmujočih ideologij, kar sta v zgodovini vedno tudi dejansko bila.

Liberalizem, ki je dolgo veljal za najprimernejšo razlago sodobne družbe in je tudi v Ameriki prevladoval kot interpretacija njene zgodovine in njenega rojstva v revoluciji, je danes postal splošno sprejet politični model v svetu in s tem dokazal svojo ideološko moč ter sposobnost širjenja in pridobivanja privržencev, na kar je opozoril Fukuyama v svojem znamenitem spisu o koncu zgodovine, saj je ves svet sprejel ideje liberalizma, demokracije in kapitalizma. Istočasno pa se med drugim tudi v Ameriki širijo znaki krize liberalne paradigme in dvom o njej. Razširile so se teze o krizi zahodne zavesti, sam diskurz liberalizma je bil podvržen natančnim analizam, dekonstrukciji ipd. Rorty se je npr. vprašal, ali liberalne demokratične družbe lahko preživijo brez filozofskih temeljev, ki jim jih je postavila njihova utemeljitvena ideologija, liberalizem.

Skupaj s preinterpretacijami zgodovine, ki smo jih orisali, so ti dvomi privedli do tega, da se je kot v *vrnitvi potlačenega* razkrilo vse, kar so liberalni stereotipi odrinili, zamolčali in potlačili, razkrile so se skrite predpostavke liberalizma, pogoji, ki so šele omogočili njegov obstoj in stvari, ki jih je moral zamolčati. Republikanska revizija je razkrila močno prisotnost političnih tradicij in klasičnih idej v ameriški zgodovini, ki so v veliki meri botrovale tudi rojstvu ameriške države in razkrila pomembne konservativne elemente in elemente klasične republikanske tradicije v ameriški ustavi ter tako razbila mit o liberalizmu kot edino zaslužnem za nastanek ameriške države, obenem pa razkrila pogoje, ki so nastanek in obstoj liberalizma šele omogočili.

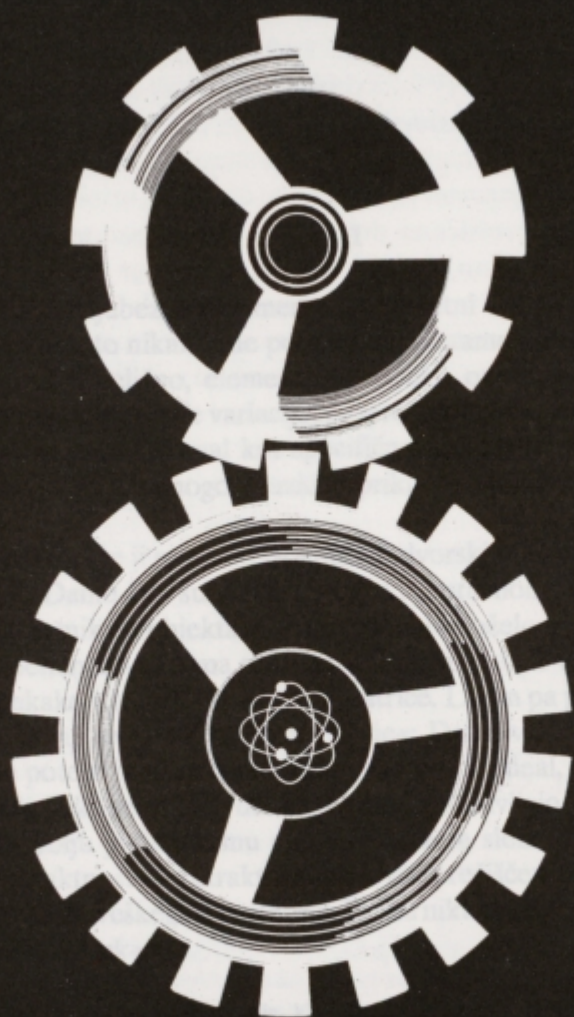
Zdaj je bilo mogoče pojasniti in se zavedeti pogojev, predpostavk, meja in iluzij liberalizma, s tem pa je bil preoblikovan tudi sam pojem liberalizma, razumeti ga je bilo mogoče kot fenomen, ki presega dobesednost njegovih postavk in to, kar sam trdi o sebi. Dvom o liberalizmu in preinterpretacije liberalnih vizij so se torej izkazali kot nadvse produktivni, saj je liberalizem lahko preživel in se ohranil le ob jasni zavesti o svoji zavezanosti političnim tradicijam in konservativnim političnim elementom, ki ga omogočajo. Gotovo je v vsaki resnici osvoboditev, predvsem seveda osvoboditev od lastnih, torej liberalnih lažnih iluzij.

Če je liberalizem veljal za univerzalno sprejemljivega, ker se je zavzemal za politično in ekonomsko svobodo in nasprotoval njenemu zatiranju ter s tem ponujal upanje svetu, je postalo jasno, da svoboda ni nov politični ideal, da na njej temelji celotna politična tradicija in si je liberalizem ne more lastiti. Enako so šele elementi klasične in konservativne tradicije omogočili liberalizmu, da je našel ravnotežje med nasprotujočima si idealoma enakosti in svobode, za katerega se je zavzemal.

Tako seveda ni več mogoča nikakršna neposredna vrnitev k duhu izvirnega liberalizma, za katero se zavzema Applebyjeva, saj je kakršnakoli obuditev liberalizma mogoča le ob zavesti o njegovih mejah in ob odpovedi njegovemu nekritičnemu samorazumevanju, ki jih je razkrila njegova kritika.

Tako smo orisali teoretske in metodološke okvire interpretacij ameriške revolucije in na njih utemeljenih interpretacij ameriške zgodovine, družbe, njenih političnih in ekonomskih tradicij in ustanov. Pri konkretni analizi posameznih zgodovinskih, revolucionarnih in političnih dogodkov, političnih ustanov in interpretacijskih sporih o njihovem pomenu pa se bomo ustavili prihodnjič.

(se nadaljuje)



85MI P8TNIK

OD DVORSKE IGRE DO IGRE SOLZ

1

Če dvorsko ljubezen dojamemo kot začetni člen v nizu transformacij, ki segajo do danes, to nikakor ne pomeni, da moramo sprejeti evlucijski model in jo dojeti kot celično, elementarno obliko oziroma matrico, ki naj nam omogoči izpeljati kasnejše variacije; nasprotno je naša teza, da nam šele mazo-hizem, kot se je izoblikoval kot specifična perverzna praksa v civilni družbi 19. stoletja, za nazaj omogoči razkriti prikrito libidinalno ekonomijo dvorske ljubezni.

Prva past, ki se ji moramo izogniti ob dvorski ljubezni, je napačno dojetje sublimacije, Dame kot sublimnega objekta: praviloma se to bere kot poduhovljenje, premik od objekta grobega čutnega poželenja k vzvišenemu duhovnemu hrepenenju — Dama postane v tej luči vodnik v višjo sfero religiozne ekstaze, nekako v smislu Dantejeve Beatrice. Lacan pa poudari vrsto potez, ki postavijo na laž tovrstno »poduhovljenje«: Dama v dvorski poeziji res zgubi konkretne poteze in je naslavljana kot abstraktni Ideal, »tako da so že številni pisci opazili, kako se zdi, kot da se vsi pesniki naslavljajo na isto osebo. ... V tem pesniškem polju je ženskemu objektu odvzeta sleherna realna substanca.«¹ Toda ta abstraktnost ni abstraktnost duhovne prečiščenosti, ampak abstraktnost hladnega, »nečloveškega«, partnerja: Dama nikakor ni topli, sočustvujoči, razumevajoči »sočlovek«:

»V skladu z načinom sublimacije, ki je lasten umetnosti, se je ustvarjalnost poezije izpričevala v postavitvi nekega objekta, ki bi mu lahko rekli objekt, ki nas spravi v norost, nečloveški partner. / Dama ni nikoli opredeljena s svojimi dejanskimi in konkretnimi vrlinami, s svojo modrostjo, preudarnostjo ali vsaj primernostjo. Če je opredeljena kot modra, potem gre zgolj za nekakšno nematerialno modrost, ki je je deležna, ki jo bolj zastopa kot pa izkazuje s svojimi dejanji, saj so nasprotno preizkušnje, ki jih nalaga svojemu služabniku, tako poljubne, kot je to le mogoče.«²

¹ *Etika psihoanalize*, Ljubljana: Analecta 1988, str. 149.

² *Ibid.*, str. 150.

Razmerje viteza do Dame je razmerje podložnika, vazala, do fevdalnega gospoda, suverena, ki postavlja vazalu nesmiselne, nemogoče, povsem poljubne, kapriciozne preizkuse oziroma zahteve. Prav zato, da bi poudaril, kako ni na teh preizkusih nič duhovnega, navaja Lacan kot zgled dvorsko pesem o Dami, ki je od viteza zahtevala (v dobesednem pomenu) ritolizništvo: vsebina pesmi je v tem, da se pesnik pritožuje nad smradovi, ki ga čakajo tam doli zadaj (v srednjem veku pač osebna higiena ni bila na današnji ravni), in nad nevarnostjo, da bo Dama med njegovim izvrševanjem dolžnosti urinirala na njegovo glavo... Ne gre torej za prečiščeno duhovnost, gre za partnerja, ki je »nečloveški« v preciznem pomenu, da je povsem Drugi, da ga ni mogoče ujeti v nobeno imaginarno somernost z našimi potrebami in željami, saj postavlja povsem nesmiselne, kapriciozne zahteve; kot taka je hkrati povsem prazna, avtomat, lutka, ki blebeče nesmisle. To sovpadanje absolutne Drugosti, nedoumljivosti, in čistega avtomatizma, mašine, je tisto, ki naredi iz Dame nekaj *monstruoznega*. Dama je Drugi, kolikor ta ravno ni sočlovek oziroma »bližnjik« — kolikor je torej travmatična, smrtonosna Reč (*Ding*) v lacanovskem pomenu. Idealizacijo Dame, njeno povzdignjenje v poduhovljeni Ideal, moramo zato dojeti kot nekaj strukturno strogo drugotnega, kot narcistično projekcijo, ki naj zamegli njeno travmatično razsežnost. V tem preciznem smislu tudi Lacan sicer poudari »idealizirajoče poveličevanje, zaneseno povzdigovanje drugega, na kar izrecno meri ideologija dvorske ljubezni, se pravi njen v osnovi narcistični značaj«³: Dama, ki ji je odvzeta sleherna realna substanca, deluje kot ogledalo, na katero se projicira subjektov narcistični ideal.⁴ Toda Lacan da odločilni poudarek na nekaj drugega:

»Ogledalo lahko priložnostno implicira narcistične mehanizme, še posebej destruktivno, agresivno razsežnost narcizma. Vendar pa hkrati opravlja neko drugo vlogo —

³ *Ibid.*, str. 150-151.

⁴ Po vsem tem je jasno, da bi bila usodna napaka, če bi Dama dvorske ljubezni, ta brezpogojni Ideal ženske, pomešali z žensko, kolikor ni podrejena faličnemu uživanju, tj. če bi nasprotje vsakdanje, »ukročene« ženske, za katero se zdi, da je z njo mogoče spolno razmerje, in Dame kot »nečloveškega partnerja«, poistovetili z razliko med žensko, kolikor je podrejena faličnemu označevalcu, in med Drugim Uživanjem. Dama je projiciran narcistični Ideal moškega, je rezultat mazohističnega pakta, s katerim ženska sprejme vlogo *dominatrix* v teatru, ki ga inscenira moški. Z drugimi besedami, Dama v dvorski poeziji implicira radikalno uničenje »realne« ženske: nastopa »not as she is, but as she fills his dream« (kot je v sonetu »In an Artist's Studio«, posvečenemu razmerju Rosettija do Elizabeth Siddal, njegove Dame, napisala Christina Rossetti). Zato, denimo, Rossettijeve »Beata beatrix« nikakor ne smemo vzeti kot upodobitve Drugega Uživanja: tako kot pri Isoldini ljubezenski smrti v Wagnerjevem *Tristanu* gre tudi tu za moško fantazmo.

vlogo meje. Je to, česar se ne da prekoračiti. Organizacija nedosegljivosti objekta je res edina, na kateri participira; ni pa ogledalo edino, ki participira na nji.»⁵

Preden se razgovorimo o narcističnih projekcijah, se moramo torej vprašati, kako sploh pride do tiste prazne površine, ki odpre prostor zanjo: če naj v zrcalo projiciramo svoj ideal, mora biti že prej tukaj hladna, nema, črna površina zrcala. Ta površina deluje kot »črna luknja« v realnosti, kot meja, ki naredi svoj onstran nedosegljiv.

2

Naslednja poteza je, da gre v dvorski ljubezni za kurtoaznost, za etiketo, nikakor ne za nekakšno elementarno strast, ki bi rušila vse pregrade in se ne bi ozirala na socialna pravila. Gre za strogo kodificirano fikcijo, za družabno igro, kjer se igramo, »kot da« je izvoljenka Dama. Prav ta poteza pa nam omogoči navezati dvorsko ljubezen na nek pojav, ki na prvi pogled nima nič opraviti z njo, na mazohizem kot obliko perversije, ki jo je v svojih literarnih delih in praksi sredi preteklega stoletja formuliral Sacher-Masoch. Kot je v svoji danes že klasični študiji pokazal Deleuze⁶, mazohizma predvsem ne smemo dojeti v simetriji s sadizmom, kot njegove preproste sprevrnitve. V nizu potez, ki jih našteje Deleuze kot dokaz njenega nesimetričnega razmerja, je za nas ključno predvsem nasprotje med dvema modalitetama negacije: v sadizmu imamo opraviti z direktno negacijo, z nasilnim uničenjem, mučenjem, trpinčenjem, medtem ko ima v mazohizmu negacija obliko utajitve, tj. fingiranja, igre »kot da«, ki suspendira realnost. Na to se veže nasprotje med institucijo in pogodbo:

— Sadizem je logika institucije, oblasti-moči, ki trpinči žrtev in uživa v trpljenju žrtve, v tem, da se žrtev nemočno upira. Natančneje: sadizem je v čisti obliki na delu v hrbtni, obsceni, nadjazovski razsežnosti, ki nujno podvojuje »javni« zakon. Iz tega vidika je zanimiv Rob Reinerjev film *A Few Good Men*, kolikor se vrti prav okoli te inherentne in konstitutivne razcepljenosti zakona. Gre za proces proti dvema marincema, ki sta osumljena uboja svojega kolege: po vojaškemu tožilcu gre za naklepen umor, medtem ko obrambi uspe dokazati, da je šlo za t. i. »Code Red«, skrivni nočni poniževalni pretep sovojaka, ki je po mnenju enote oziroma nadrejenega oficirja prekršil etično kod marinca. Status tega »Code Red« je izjemno zanimiv: je dejanje transgresije — ilegalno kaznovanje kolege —, s katerim se potrdi kohezija skupine, je torej dejanje najvišje

⁵ *Etika psihoanalize*, str. 151.

⁶ Cf. Gilles Deleuze, »Le froid et le cruel«, v: *Presentation de Sacher-Masoch*, Minuit, Pariz 1967.

identifikacije s skupinskimi vrednotami, hkrati pa gre za dejanje, ki mora — lacanovsko rečeno — ostati »nočno«, neizrečeno, javno nepriznано, tj. ki ga veliki Drugi ne more »vzeti na znanje«. Je najgloblja opora Drugega, utelešen »duh skupnosti« oziroma etični pritisk na posameznika, naj se pokori »duhu skupnosti«, hkrati pa po svoji formi zločin, kršitev eksplicitnih pravil skupnosti. (Zagata dveh obtoženih vojakov je, da ne dojameta te izključenosti »Code Red« iz velikega Drugega: obupano se sprašujeta »What did we do wrong?«, saj sta zgolj sledila ukazu nadrejenega oficirja.) Od kod nujnost razcepa polja zakona na zapisani javni zakon in na njegovo »nenapisano« obsceno hrbtno stran? Gre za »ne-celost Drugega«: eksplicitna pravila ne zadoščajo, saj je obsceni »nočni« zakon usmerjen predvsem proti tistim, ki ne kršijo nobenih eksplicitnih pravil, kljub temu pa »niso zares identificirani«, ohranjajo distanco. (Od tod se tudi v novi luči pokaže odpor US Army do legalizacije homoseksualcev: ta odpor je pojmljiv zgolj na ozadju tega, da je sam libidinalni ustroj vojske latentno homoseksualen, tj. da je tisto, kar tvori vojaškega »duha skupnosti«, glede-nacilj-zatrta (*zielgehemmt*) homoseksualnost: odkrito priznanje homoseksualnosti bi spodneslo pervertirano »sublimacijo«, ki je v osnovi »duha skupnosti« vojske.)⁷

— Mazohizem pa je nasprotno ukrojen »po meri žrtve«, tj. žrtev (podložnik v mazohističnem razmerju) je tisti, ki sklene pogodbeno razmerje z gospodarjem (žensko) in jo pooblašča, da lahko v natanko določenih pogojih dela z njim, kar hoče, pri čemer se zavezuje, da bo ravnal »*according to the whims of the sovereign lady*«. Mazohizem je torej za razliko od sadizma inherentno teatraličen: nasilje je v glavnem fingirano; četudi je »realno«, je dojeto kot moment nekega prizora, poleg tega pa ni nikoli izpeljano do kraja, ampak zmerom ostane nekako v suspenzu, kot ponavljanje-v-neskončnost napol izvršene geste. Ta mazohistični teater je insceniran po scenariju žrtve: v mazohizmu je hlapec tisti, ki drži niti in natanko predpiše ravnanje gospodarju-ženski (*dominatrix*), tj. je tisti, ki organizira prizor svojega lastnega hlapčevanja. (Lesbični sadomazohizem je zato veliko subverzivnejši od običajnega »soft« lezbijstva, ki povzdiguje nežna medžensko razmerje v nasprotju z moško agresivno-

⁷ Od tod paradoksn položaj samega markija de Sade: Sade je subvertiral dejanski sadizem s tem, da je njegovo logiko javno izrekal, jo razvijal, opisoval in utemeljeval v svojih spisih. Sadizem prav te geste ne prenese: je logika institucije, ki »dela, ne pa filozofira« in ne prenese, da se njegova resnica izreče. (Lacan v tem smislu poudari, da Sade ni bil žrtev svoje — tj. sadistične — fantazme: do nje je zavzel neko distanco, ki mu je omogočila, da je fantazmo kot tako javno izrekel.) Zadevo bi lahko formulirali tudi na ravni nasprotja med pozicijo izjave in pozicijo izjavljanja: vsa izjavna vsebina Sadovih del je »sadistična«, kar uhaja sadizmu, je zgolj njihova pozicija izjavljanja, dejstvo, da se najde subjekt, ki to vsebino javno izreče — prav to dejanje izreka, ubeseditve sadovske fantazme, postavi Sada na stran žrtve.

falično penetracijo: četudi po vsebini imitira falično heteroseksualnost in agresivnost, pa ju pervertira s »pogodbeno« formo.)

Prav logika utajitve nam omogoči dojeti osnovni paradoks pristne mazohistične drže. Kako namreč zgleda tipična mazohistična seansa? Moški-hlapec se eksplicitno dogovori z žensko-gospodarjem, kaj naj z njim počne, katero sceno naj v nedogled ponavlja, kako naj bo oblečena, do katere točke naj gre v resničnem mučenju (kako močno naj ga res tepe z bičem, kako močno naj pritiska, ko stopa po njegovem telesu z visokimi petami, kako naj ga priveže itd.). Nato preideta k stvari, igrata igro in — ta poteza je presenetljiva, a bistvena za logiko utajitve — celo med samo igro mazohist ohranja refleksivno distanco do igre, igri se nikakor »do kraja ne preda«; tako lahko mazohist sredi igre nenadoma spregovori kot režiser in da napotek (ne tako, tepi malo drugače, pritisni malo močneje...), *pa to niti najmanj ne »zruši iluzije«*. In ko je igre konec, je mazohist naenkrat sposoben izstopiti iz nje, z Damo-Gospodarico se začne pogovarjati kot skrbni in sramežljivi malomeščan povsem stvarno o opravljenem poslu: »Hvala za uslugo. Ali bi šlo naslednji teden ob isti uri? S spoštovanjem...« Ključna je ta povsem »nepsihološka« logika mazohističnega teatra: suspenz družbene realnosti v mazohističnem teatru je dojet kot nekaj, kar se povsem nevprašljivo, brez vsakega začudenja, vključuje v realnost in je lahko predmet pogodbe oziroma stvarnega razgovora. Logika je tu ista kot v »nepsihološkem« univerzumu *Twin Peaks*, kjer imamo (kot je zaznal Michel Chion) opraviti z dvema glavnima vrstama ljudi, z »normalnimi« vsakdanježi in »norimi« ekscentriki (gospa, ki hodi okoli z drvom, ki ji govori skrivnosti, itd.), pri čemer je bistveno, da med tema dvema ravnima ni razcepa, tj. da »normalni« ljudje niso šokirani nad norimi ekscentriki, ampak jih jemljejo kot del normalnega vsakdana. Nemara nam zato prav mazohizem v najčistejši obliki ponazori, kaj je imel v mislih Lacan, ko je zmerom znova zatrjeval, da psihoanaliza *ni* psihologija.

3

Kako torej поблиže in natančneje dojeti nedostopnost Objekta-Dame v dvorski ljubezni? Glavni nesporazum, ki se mu moramo tu izogniti, je zvedba nedostopnosti Dame na enostavno dialektiko prepovedi in želje, tj. na to, da »nas prepovedani sadež toliko bolj mika«, oziroma, kot je zadevo formuliral Freud: »Psihična vrednost ljubezenske potrebe se zmanjša, čim postane njena zadovoljitev lahko dosegljiva. Da bi libido pognali kvišku, je potrebna neka prepreka, in tam, kjer naravne ovire zadovoljitvi na zadoščajo, so ljudje od

nekdaj postavljali konvencionalne ovire.« (»O splošnem znižanju ravni ljubezenskega življenja«) Po tej enostavni razlagi je dvorska ljubezen zgolj najbolj radikalna verzija strategije, ki je v tem, da s konvencionalnimi ovirami takorekoč umetelno dvignemo vrednost ljubezenskemu objektu. Lacan pa izhaja iz nečesa povsem različnega: iz tega, Reči (*das Ding*) kot izvirne praznine, »črne luknje«, okoli katere se strukturira želja. Ko Lacan govori o bistvenem pomenu ovinka v dvorski ljubezni, tj. o tem, da je v nji Objekt-Dama dostopen le prek ovinka, je zato to treba dojeti kar se da dobesedno in »ontološko«: prostor želje je nekako ukrivljen kot v relativnostni teoriji, tj. edini način, da objekt dosežemo, je prek ovinka — če »udarimo naravnost«, ga nujno zgrešimo. Na to meri Lacan, ko ob dvorski ljubezni omenja »smisel, ki ga moramo v psihični ekonomiji dati ovinkastemu ravnanju«:

»V psihičnem aparatu ovinek ne nastopi zmerom zgolj zato, da bi uskladil vsebino, ki je organizirana v področju načela ugodja, s tem, kar se prikazuje kot struktura realnosti. So tudi ovinki in ovire, ki se organizirajo zato, da bi izstopilo območje vakuole kot tako. ... Tehnike, s katerimi imamo opraviti v dvorski ljubezni — te tehnike so dovolj natančne, da lahko na njihovi podlagi zaslutimo, kaj se v področju, ki ga navdihuje erotizem dvorske ljubezni, dogaja v zadevah, ki so v pravem, ozkem pomenu besede seksualne narave — so tehnike zadrževanja, suspenzije, *amor interruptus*. Stopnje, ki jih dvorska ljubezen predpisuje pred tem, čemur zelo skrivnostno pravi *dar milosti* — konec koncev ne vemo, kaj je to bilo — skoraj povsem ustrezajo temu, kar Freud v svojih *Treh razpravah* razvija kot področje predhodnih ugodij.«⁸

Od tod Lacanov poudarek na anamorfozi (naslov poglavja o dvorski ljubezni v *Etiki psihoanalize* je »Dvorska ljubezen v anamorfozi«): Objekt je viden zgolj »pogledu s strani«, ki ga zazna v popačeni obliki, parcialno, kot senco — če Objekt pogledamo od spredaj, naravnost, ne vidimo nič, zgolj praznino. Homologno bi lahko govorili o časovni anamorfozi: Objekt je dostopen le skozi svoje nenehno odlaganje, kot nikoli doseženi horizont, referenčna točka, predhodnih kretanj, približkov... Objekt je torej nekaj, kar dobesedno ustvari — čigar mesto obkroži — mreža ovinkov: celotna strategija subjekta je organizirana kot postopno, ovinkasto približevanje Objektu, ki pa je sam v sebi Nič. Ta Nič je brezsubstančen, je povsem strukturne narave — tu je Lacan »strukturalist« v strogem pomenu: mesto je predhodno elementu, ki ga zaseda. Kajpada je ta »črna luknja« sama v sebi »nemogoča«, dostop do nje je strukturno izključen, in tu nastopi sublimacija v strogem lacanovskem pomenu, kot povzdignjenje nekega (pozitivno danega) objekta v digniteto Reči: »sublimacija« pomeni, da se neki konkretni, pozitivno dani, objekt znajde na mestu nedostopne Reči, da začne delovati kot »metonimija Niča«. Ženska postane

⁸ *Etika psihoanalize*, str. 151-152.

nedosegljiva Dama, ko se znajde na mestu Reči. V tem je smisel umetelnih preprek, ki naenkrat preprečijo dostop do nekega povsem vsakdanjega objekta: da ta objekt povzdignejo v Reč. Tako se nemogoče obrne v prepovedano: v pozitivno dani sublimni objekt, ki nam ovire preprečujejo dostop do njega.

Da je ta tradicija nedostopnosti Dame živa še v našem stoletju, predvsem v nadrealizmu, dokaz temu so filmi Louisa Buñuela. Pomislimo le na *Mračni predmet želje*, kjer ženska skozi zmerom nove trike v neskončnost odlaga spolno združitev z ostarelim ljubimcem (ko jo moški končno dobi v posteljo, je ženska oblečena v starinski steznik z neskončno zaponkami, ki ga je nemogoče odpeti, itd.). Šarm filma je prav v tem absurdnem »kratkem stiku« med temeljno, metafizično neprekoračljivo Mejo in neko absurdno, trivialno empirično zapreko. To je logika dvorske ljubezni oziroma sublimacije v čisti obliki: neki vsakdanji predmet ali dejanje postane nedosegljiv(o), ko je postavljeno na mesto Reči — čeprav bi morala stvar biti zlahka dosegljiva, pa se zdi, kot da je ves univerzum tako popačen oziroma ukrivljen, da se bo nedoumljivem naključju zmerom nekaj pripeti, kar prepreči realizacijo stvari. Buñuel se je te logike povsem zavedal: v svoji avtobiografiji govori o »nerazložljivi nemožnosti izpolnitve preproste želje« in vrsta njegovih filmov ponuja variacijo na to isto temo: v *Zločinskem življenju Archibalda de la Cruza* je to nemogoče dejanje umor — junak skuša izvršiti umor, pa mu ga naključje zmerom prepreči; v *Angelu uničenja* skupina bogatašev po večerji ne more prestopiti praga hiše; v *Diskretnem šarmu buržoazije* dva para skušata skupaj večerjati, pa jima absurдна naključja to zmerom znova preprečijo...

Razliko do običajne dialektike želje in prepovedi lahko tako natančno opredelimo: tisto območje, kamor je dostop preprečen, ni objekt neposredne zadovoljitve, ki bi mu s preprekami umetno »dvignili ceno«, ampak nič, »črna luknja«, okoli katere se organizira želja. Zato lahko Lacan v Seminarju o transferju obrne običajni obrazec sublimacije (kot premika libida od objekta, ki zadovoljuje neko konkretno, materialno potrebo, k objektu, kjer se zgubi stik s to konkretno potrebo: uničujoča literarna kritika kot sublimirana agresivnost, znanstveno raziskovanje telesa kot sublimirani voyeurizem, itd.): v sublimaciji gre nasprotno za premik od praznine »neuporabne« Reči k nekemu konkretnemu objektu potrebe, ki mu je podeljena sublimna razsežnost s tem, ko se znajde na mestu Reči.⁹ (Isto velja nasploh za objekte, ki nastopijo kot znaki ljubezni: so le sredstvo, medij, prek katerega se artikulira zahteva po ljubezni, njihova uporabnost je suspendirana.)

⁹ »... par une inversion de l'usage du terme de sublimation, j'ai le droit de dire que nous voyons ici la déviation quant au but se faire en sens inverse de l'objet d'un besoin« (*Le séminaire, livre VIII: Le transfert*, Paris: Editions du Seuil 1991, p. 250).

Iz tega vidika se kot ena vmesnih variant matrice dvorske ljubezni pokažejo tudi *Les Liaisons dangereuses*: ključ do romana je v tem, da je razmerje med markizo de Merteuil in Valmontom razmerje kapriciozne dvorske Dame in njenega služabnika. Paradoks je v tem, da je naloga, ki jo markiza zada Valmontu v zameno za obljubljeni gesto Milosti, prav zapeljevanje drugih žensk, ki pa jih mora Valmont v trenutku triumfa zapustiti in ponižati ter tako z dokazom, da se ni navezal nanje, potrditi zvestobo Dami: njegova Preizkušnja je v tem, da mora do vseh žensk tudi v najvišji strasti ohraniti distanco. Zadeva se kajpada zaplete, ko se Valmont zares zaljubi (v Presidente de Tourvel) in s tem »izda svojo Dolžnost«: izgovor, ki ga ponudi Dami (v slogu »Tako je pač, nič ne morem, brez moči sem, ni odvisno od moje volje...«), Dama upravičeno zavrne kot nevreden Valmontovega dostojanstva, kot bedno sklicevanje na »patološko« danost (v kantovskem pomenu besede). Tu ne smemo spregledati, kako je markizina reakcija na Valmontovo »izdajo« strogo etične narave: laž Valmontovega opravičila je natanko ista kot laž drže, ko opravičimo to, da nismo izvršili etične dolžnosti, z argumentom, da smo pač takšni, da smo brez moči pred lastno naravo, in markizino sporočilo Valmontu ni nič drugega kot variacija na Kantovo reklo »Moreš, ker moraš!«. Markiza zato Valmontu naloži ustrezno kazen, da se mora odpovedati Presidente de Tourvel z *istimi besedami*: s pismom, v katerem ji sporoča, da nič ne more pri tem, da ga je strast do nje minila, ker je pač tako...¹⁰

Inverzna varianta dvorske ljubezni, kjer drugi moški preprečuje dostop k Dami, je kajpada konstelacija, na delu v zgodbi o Cyranoju de Bergeracu in Roxanni: zaradi svoje obscene naravne popačenosti (dolgega nosu) si Cyrano ni upal direktno izpovedati ljubezni Roxanni; zato je med sebe in Roxanno vrnil mladega, lepega vojaka kot posrednika, preko katerega je želel. Roxanna si je — v slogu kapriciozne dvorske Dame — želela poetskih ljubezenskih izjav, ki pa jih mladi vojak, njena ljubezen, ni bil sposoben; Cyrano mu je obljubil pomoč in je zanj pisal vroča ljubezenska pisma Roxanni z bojišča, kamor sta bila skupaj poslana. Razplet zgodbe poteka zato v dveh korakih, tragičnem in melodramskem. Tragični korak nastopi, ko Roxanna izjavi vojaku, da zdaj ne ljubi le njegovega lepega telesa, ampak tudi njegovo dušo, tj. da so jo njegova pisma tako prevzela, da bi ga ljubila tudi, če bi bilo njegovo telo grdo in popačeno.

¹⁰ Za podrobnejše lacanovsko branje *Nevarnih razmerij* prim. Alenka Zupančič, »Objekt razsvetljenstva«, v *Problemi-Eseji*, 4/1992.

Vojaka ob tem spreleti groza: zave se, da Roxana ne ljubi njega, kakršen je v resnici, ampak avtorja njegovih pisem, ki pa ni on sam — da torej ljubi Cyranoja, ne da bi to vedela. Tega ponižanja ne more prenesti; požene se v samomorilski napad in umre. Roxanna gre v samostan, kjer jo redno obiskuje Cyrano in ji poroča o družabnih dogodkih v Parizu; Roxanna ga na enem od obiskov poprosi, naj ji naglas prebere zadnje ljubimčevo pismo. Melodramski korak nastopi, ko Roxanna naenkrat opazi, da Cyrano pisma sploh ne bere, ampak ga govori na pamet — sam je njegov avtor, v tem pokvečenem veseljaku prepozna svojo pravo ljubezen. Toda Cyrano je že smrtno ranjen, za njuno srečo je prepozno...

Novejša varianta iste matrice je eden ključnih in najbolj mučnih prizorov *Wild at Heart*: dojeti ga moramo natanko na ozadju logike suspenza, značilne za dvorsko ljubezen. V mislih imamo kajpada prizor, ko Willem Dafoe grobo pritiska na Lauro Dern (stiska jo k sebi in jo otipava), naj izreče stavek »Fuck me!«, naj torej da znamenje, da si želi spolnega odnosa z njim; muka se vleče v neskončnost in ko Laura Dern končno izdavi komaj slišni »Fuck me!«, se Dafoe nenadoma odmakne, kot da je svoje že dosegel, iz grobijana, ki s telesno bližino vdre v prostor intimne, postane vesel prijatelj, se v odgovor prijazno nasmeje in reče: »Ne, hvala, morda kdaj drugič, danes nisem razpoložen...« — za kar mu je šlo, je bilo zgolj simbolno ponižanje, zgolj to, da iz nje izdavi pristanek. Zato je ta prizor preenostavno odpraviti kot sadomazohistično poigravanje, kjer od drugega hočemo le ponižanje, ga notranje zlomiti, in se prepustiti razglabljanju o tem, ali je bila Laura Dern proti svoji volji res vznemirjena z gnusno prikaznijo Dafoeja, ko je dahnila svoj »Fuck me!«. Prvo, kar je treba tu vpeljati, je funkcija velikega Drugega: kar hoče Dafoe s svojim grobo-vsiljivim pritiskom doseči, je predvsem to, da bi se njeno priznanje vpisalo, »registriralo«, v polje velikega Drugega.

Hrbtna stran te zavrnitve oziroma inverzna variacija na isti motiv je prizor iz Truffautove *La nuit américaine*, kjer se, ko se jima na poti iz hotela v studio pokvari avtomobil, znajdeta sama ob jezeru razsvetljevalec in pomočnica režiserja. Razsvetljevalec, ki je pomočnico že dolgo osvajal, izkoristi priložnost in ji patetično začne prigovarjati, kako si je želi in koliko bi mu pomenilo, če bi se mu zdaj, ko sta sama, na hitro vdala in bi si privoščila trenutek spolnosti; pomočnica brez predsodkov mirno odvrne: »Da, zakaj ne!« in si začne odpenjati hlače — ta povsem nesublimna gesta kajpada osvajalca, ki je žensko postavil v položaj nedosegljive Dame, povsem vrže iz tira in namesto da bi veselo zagrabil priložnost, začne zmedeno jecljati »Kako to misliš? Kar tako, zdaj...« — Kar ima ta prizor formalno skupnega s prizorom iz *Wild at Heart* (in kar ga umešča v logiko dvorske ljubezni), je gesta odklonitve: na dolgo pričakovani in končno izborjeni ženski »Da!« moški odgovori tako, da odkloni dejanje.

Še ena pretanjena variacija na matrico dvorske ljubezni je *Ma nuit chez Maud* Erica Rohmerja: edino tako lahko razložimo junakovo laž na koncu filma. Osrednji del filma je namreč noč, ki jo junak preživi pri prijateljici Maud; pogovarjata se dolgo v noč, nato celo prespita na isti postelji, vendar do spolnega odnosa ne pride, ker je junak neodločen zaradi zvestobe plavolasemu dekletu, ki je niti še ne pozna, jo je pa videl v cerkvi med mašo in se vnaprej odločil, da se bo z njo poročil (ta plavolaska je njegova Dama). V zadnjem prizoru filma, ko je junak nekaj let kasneje poročen s plavolasko in na plaži sreča Maud, se ženi, ki ga vpraša, kdo je ta neznanka, zlaže — na prvi pogled v svojo škodo, tj. četudi med njim in Maud ni bilo nič, reče, da je bila Maud njegova zadnja ljubezenska pustolovščina pred poroko. Zakaj ta laž? Če bi povedal resnico, bi žena lahko posumila, da je bila tudi Maud v položaju nedosegljive Dame, s katero hiter, bežen odnos ni možen — prav s tem, ko se je ženi zlagal, da je z Maud zares spal, ji je potrdil, da Maud ni bila njegova Dama, ampak zgolj bežna prijateljica za nekaj noči, da je torej edina Dama njegova žena.¹¹

5

Pomen Neil Jordanovega filma *Crying Game* je nemara prav v tem, da ponudi zadnjo variacijo na temo dvorske ljubezni: pregrada, s katero se ljubimca soočita, je absolutna, je sama pregrada spolne razlike, in zato je tudi ljubezen, ki se rodi v natanko določenem trenutku, absolutna. Obnovimo: gre za zgodbo člana IRA, ki se spoprijatelji z ujetim Angleškim vojakom; ta ga prosi, naj, če bo njega IRA likvidirala, obišče njegovo žensko, ki dela kot frizer v londonskem predmestju, in ji izroči zadnji pozdrav. Po smrti ujetnika se junak umakne iz IRA, se v Londonu zaposli kot zidar in obišče vojakovo ljubezen, lepo mulatko. Vanjo se zaljubi in jo osvaja, pri čemer mulatka ohranja do njega ironično distanco. Končno mu popusti in pristane, da gre z njim v posteljo. Ko se že objemata, odide za trenutek v kopalnico, da bi se slekla; iz kopalnice se vrne v prozorni nočni halji in ko jo junak poželjivo pogleda, z grozo opazi penis — »ona« je transvestit. V gnusu jo odrine od sebe in udari v obraz do krvi.

¹¹ Definitivna variacija na matrico dvorske ljubezni v zadnjih desetletjih pa je kajpada *femme fatale* v *film noir*: je travmatična Reč, tj. razmerje do nje je »nemogoče«, s svojimi kapricioznimi zahtevami po definiciji deluje pogubno na *hard-boiled* junaka; je »simptom moškega«, tj. razkroji se, spremeni v gnusen izmeček, čim moški odvrne od nje pogled in pretrga njen urok; ključno vlogo igra tretja oseba, ki mu *femme fatale* »zakonito« pripada (praviloma gangsterski boss) in ki naredi *femme fatale* nedostopno, tj. ki podeli junakovemu razmerju z njo značaj transgresije — s tem ko se junak zaplete v razmerje s *femme fatale*, izda očetovski lik vodje tolpe (v *Killers*, *Criss-cross*, *Out of the Past*, itd.).

Ona-on mu pretresena reče, da je pač mislila, da vseskozi ve, za kaj gre (junak v svoji obsedenosti z njo ni opazil, da je bar, v katerem sta se dobivala, bar za homoseksualce in transvestite). Ob tem je kajpada ključno, da je prizor spodle-telega spolnega srečanja zgrajen kot inverzija prizora, ki ga Freud navaja kot »izvirni prizor«¹² fetišizma: pri Freudu pogled drsi po ženskem telesu proti spolnemu organi, nato pa šok povzroči dejstvo, da ženska nima penisa, tj. da tam, kjer pričakujemo nekaj, ni nič; *Crying Game* pa zadevo obrne in tako šok podvoji — pogled (subjektivna kamera) drsi po golem telesu navzdol in šok povzroči dejstvo, da oko zagleda nekaj tam, kjer ne pričakuje ničesar.

Pravo presenečenje filma pa udari šele zdaj. Po mučnem razodetju se razmerje med njima obrne: zdaj se razkrije, da je ona strastno zaljubljena vanj, čeprav ve, da je njena ljubezen nemogoča. Iz muhaste in ironične gospodarice se spremeni v krhkega, zlomljenega fanta, zaljubljenega v junaka filma. Tu šele vznikne prava ljubezen, ljubezen kot metafora v natančnem lacanovskem po-menu¹²: sublimni trenutek, ko se *eromenos* (ljubljeni objekt) spremeni v *erastes*, v ljubečega, ko iztegne nazaj roko in »vrne ljubezen«. Ta moment je »čudež«¹³ ljubezni, je moment »odgovora realnega«, in kot tak nam hkrati nemara pomaga razumeti Lacanovo tezo, da je sam subjekt po svojem statusu nekaj »odgovor realnega«. Do tega obrata ima namreč ljubljeni objekt status objekta v strogem pomenu: ljubljen je zaradi nečesa, kar je »v njem več kot on sam«. V nekem prvem času imamo torej opraviti z asimetrijo, ne le asimetrijo v pomenu, da je eden subjekt, drugi pa objekt, ampak z asimetrijo v mnogo bolj radikalnem pomenu neskladja med tem, kar ljubimec vidi v ljubljenem, in med tem, kar ljubljeni zase ve, da je. Tako se ljubljeni znajde v tesnobnem položaju, ko ljubimec od njega nekaj hoče, nekaj v njem vidi, a ljubljeni sam ne ve, kaj je to v njem, kar v drugemu sproža ljubezen — in edini način, da se ljubljeni reši iz te zagate, je, da stegne roko nazaj k ljubečemu, da »vrne ljubezen«¹³ in se sam spremeni v ljubečega, tj. da svoj status ljubljenega nadomesti s statusom ljube-čega. Ta obrat pa je natanko točka *subjektivacije*, točka, na kateri se objekt ljubezni subjektivira: subjektivira se v trenutku, ko kot realni objekt »odgovori«¹³ na poziv ljubezni.

¹² Prim. poglavji III in IV seminarja *Le transfert*.

¹³ Z istim obratom nimamo opraviti le v diskurzu ljubezni, ampak tudi v diskurzu groze: ali ni najbolj sublimni trenutek *Frankenstein*a Mary Shelley trenutek subjektivacije monstra, tj. trenutek, ko monster-objekt (ki je bil dotlej opisan kot brezobzirna, ubijalska pošast) sam spregovori in opiše svojo bedno, zavrženo eksistenco. Naravnost neverjetno je, da filmi o *Frankensteinu* niso izkoristili tega najbolj učinkovitega obrata. — In nemara že v sami dvorski ljubezni trenutek najvišje izpolnitve, ki ga dvorska poezija poimenuje *Gnade*, milost (ki jo Dama izkaže služabniku), ni — kot zadevo interpretira Lacan — niti predaja Dame in spolni akt, niti nekakšen skrivnostni iniciacijski obred, ampak preprosto znak ljubezni s strani Dame, »od-

Ona-on je torej zdaj pripravljena vse storiti zanj, in ta absolutnost njene ljubezni junaka postopoma prevzame, tako da premaga svoj gnus, še naprej prijateljuje z njo in jo tolaži, na koncu, ko ga IRA spet skuša zvleči v svojo dejavnost, pa se celo žrtvuje zanj in prevzame nase uboj, ki ga je ona izvršila v samoobrambi. Zadnji prizor filma: zapor, kjer ga ona obišče, spet kot zapeljiva ženska, tako da vsi v dvorani za obiske poželjivo mečejo poglede nanjo. Pred njim je še več kot štiri tisoč dni kazni, toda ona mu veselo obljubi, da ga bo do konca čakala in redno obiskovala... Tu igra zunanja pregraja — dobesedno mreža v zaporu, ki preprečuje telesni stik — natanko isto vlogo kot ovira, ki v dvorski ljubezni naredi objekt nedosegljiv, in tako ohrani ljubezen absolutno kljub notranji pregraji, tj. kljub temu, da do spolnega stika med njima nikoli ne bo moglo priti, ker je on »normalen« heteroseksualec, ona pa homoseksualni transvestit. Gre za »nemogočo« ljubezen, ki se lahko realizira le kot zunanji spektakel za pogled navzočih oziroma kot dolgoletno pričakovanje, ki nikoli ne bo konzumirano, za ljubezen, ki je absolutna prav kolikor ne seže le preko rase, družbenega sloja, verske razlike itd. (vse te ovire so v današnji »permisivni« dobi že padle), ampak *preko same spolne usmerjenosti*. V tem je paradoks, subverzivnost in hkrati neubranljivi čar filma: daleč od tega, da bi razkrinkal heteroseksualno spolno ljubezen kot produkt moške represije ipd., poda precizne pogoje, v katerih lahko ta ljubezen *danes* vznikne v vsej svoji absolutnosti.

govor realnega«, ki Damo subjektivira, tj. »čudež« tega, da Dama končno iztegne roko nazaj.

Mary Ann Doane

LJUBEZENSKA ZGODBA*

»Ljubezenska zgodba« je, paradoksalno, tako središčna točka kot tudi obrobni diskurz znotraj klasične hollywoodske kinematografije.¹ Je v središču, kolikor je ta besedni par stalna figura hollywoodske retorike in kolikor neka oblika heteroseksualnega pakta konstituira njen privilegiran način zaprtja. Na drugi strani pa je njena obrobnost povezana z njenim statusom ženskega diskurza — »ljubezenska zgodba« naj bi »nagovarjala« žensko občinstvo. Medtem ko grozljivka, kot poudarja Linda Williams, prisili majhno deklico (ali odraslo žensko), da si zakrije oči², pa je pri majhnem dečku, ko se sooči z »ljubezensko zgodbo«, znak moškosti dejstvo, da pogleda stran. Film izgubi svoj učinek privlačnosti, svojo funkcijo vabe. Ta izključitev moškega pogleda bi se zdela usodna v kontekstu institucionaliziranega diskurza, ki se osredotoča na

* Članek *The Love Story* je preveden iz knjige *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1987, str. 96-122.

¹ Naj naštejemo filme, o katerih bomo razpravljali v tem poglavju: *Intermezzo* (Gregory Ratoff, 1939); *When Tomorrow Comes/Jutri bo nov dan* (John Stahl, 1939); *The Letter/Ljubezensko pismo* (William Wyler, 1940); *Kitty Foyle* (Sam Wood, 1940); *Waterloo Bridge/Ljubimca z waterlooskega mostu* (Mervyn Le Roy, 1940); *Back Street/Cez cesto do sreče* (Robert Stevenson, 1941); *Lydia* (Julien Duvivier, 1941); *Now, Voyager/Postoj, popotnik* (Irving Rapper, 1942); *Leave Her to Heaven/Naj ji sodijo nebesa* (John Stahl, 1945); *The Enchanted Cottage/Začarana kočča* (John Cromwell, 1945); *Love Letters/Ljubezenska pisma* (William Dieterle, 1945); *Humoresque/Humoreska* (Jean Negulesco, 1946); *Deception/Prevara* (Irving Rapper, 1946); *The Strange Love of Martha Ivers/Čudna ljubezen Marthe Ivers* (Lewis Milestone, 1946); *Daisy Kenyon* (Otto Preminger, 1947); *Letter from an Unknown Woman/Pismo neznane ženske* (Max Ophuls, 1948); *The Heiress/Bogata dedinja* (William Wyler, 1949); *My Foolish Heart/Moje prismojeno srce* (Mark Robson, 1949); *Madame Bovary/Gospa Bovary* (Vincente Minnelli, 1949).

² Linda Williams, »When the Woman Looks«, v *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, ur. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp in Linda Williams (Frederick, Md.: University Publications of America in The American Film Institute, 1984), str. 83.

vpis moške subjektivnosti. In dejansko to tudi je, vsaj kar zadeva kritično dojemanje tega. Filmska pripoved, katere proairetična in hermenevtična kodifikacija je izčrpana z opisom ljubezenskega motiva, je često potisnjena v geto filmske zgodovine.

Seveda so tudi izjeme, tisti filmi, ki nosijo oznako »velike ljubezenske zgodbe« — pripovedi, ki slonijo na teži Zgodovine in avtoriteti njene mizanscene, filmi kot *Gone With the Wind/V vrtincu*, *Reds/Rdeči*, *Dr. Zhivago/Dr. Živago*. Vključitev zgodovine zagotavlja takojšen učinek pomena, zagotavlja področje, v katerem ljubezenska zgodba zaradi fetišizacije afekta neizogibno umanjka. Običajna ljubezenska zgodba prej kot da bi vključila zgodovino kot mizansceno, prostor, zgodovino vpiše kot individualno subjektivnost zaprto samo vase. Zgodovina je akumulacija spominov na ljubljenega in diahronična os reprezentacije ustvarja odnos, ki mu vlada le en niz izrazov — ločitev in ponovno zbližanje. Vmeščena zunaj arene, v kateri zgodovina prostoru dodeljuje pomen, je običajna ljubezenska zgodba dojeta kot oportunistična v svoji manipulaciji z afektom, ko poskuša popolnoma vključiti gledalca, s tem, da ga/jo pretesno naveže na svoj diskurz.

Simptomatična za to čezmerno naslanjanje na nezajezeni afekt je pretirana vloga glasbe v ljubezenski zgodbi. Glasba je register znaka, ki nosi največje breme v tem tipu teksta — njena vloga ni nič manj kot predstavljanje tistega, kar je nepredstavljivo: tistega neizrekljivega. Želja, čustvo — ki predstavljata samo vsebino ljubezenske zgodbe — nista dostopna vizualnemu diskurzu, temveč zahtevata dodatno uporabo glasbe. Glasba zagrablji tam, kjer podoba popusti — tisto, kar je presežek v razmerju do podobe, je ekvivalentno presežku racionalnega. Glasba ima anaforično funkcijo, ko konsistentno poudarja, da je tu nekaj več kot pomen, da je tu želja. Glasbi je vselej zaupana naloga opozarjanja, osredotočanja na tiste trenutke največjega pomena, s tem ko nam pove, kam gledati, kljub temu, da pogled nujno manjka.

Vendar pa je na čistem afektu, ki ga označevanje navidezno ne zajame, vselej nekaj grozljivega. Stopnjujoči učinek glasbe, njeno prizadevanje, da bi usmerjala branje podobe, je paradoksalno nadvse vidno in tvega gledalčevo zavrnitev. Kot da bi glasba neprestano oznanjala svojo nezadostnost v razmerju do pomena. Sokriva za pretirano čustvenost, ki je povezana z ljubezensko zgodbo, glasba brez dvoma prispeva k njenemu slabemu glasu. To vsaj delno pojasnjuje zelo močno tendenco znotraj žanra ljubezenske zgodbe, da bi upravičili navidezno premočan poudarek na glasbi s tem, da postavijo njen glavni lik — objekt ženske želje — v vlogo glasbenika. V filmih, kot so *Pismo neznane ženske*, *Prevara*, *Interlude/Medigra srca*, *Intermezzo*, *Humoreska* in *Jutri bo nov dan*, je moški junak pianist, čelist, skladatelj ali violinist. S tem ko glasbo

preoblikujejo v pomembno komponento svojih vsebin, ko jo premestijo iz ravni zunaj-diegetskega v diegetsko, te zgodbe priskrbijo racionalizacijo svoje lastne forme, kolikor ta vključuje čezmerno naslanjanje na desenantiziran register znaka. Še več, specifikacija moškega lika kot glasbenika ima dodatno korist. V ljubezenski zgodbi je moški podvržen neki vrsti feminizacije s kontaminacijo — z drugimi besedami, do določene mere je kastriran s samo svojo prisotnostjo v feminiziranem žanru. Kot trdi Roland Barthes, je na ljubimcu vselej nekaj »feminiziranega«: »v vsakem človeku/moškem, ki izreče odsotnost drugega, se odkrije *nekaj ženskega*.«³ Škandal takšne moške ženskosti je delno ublažen skozi konstrukcijo močne naveze med moškim likom in edino kulturno sprejeto in hkrati »feminizirano« aktivnostjo: Umetnostjo. Ta podžanr učinkovito nadomesti nekaj tistega, kar moški neizogibno izgubi v ljubezenski zgodbi, s tem ko ga naredi za uglednega umetnika, glasbenika.

Od zgoraj omenjenih filmov *Humoreska* (1946, Jean Negulescu) najbrž najbolj pretirava v svojem naslanjanju na glasbo kot privilegirani označevalec afekta. Vključuje tri daljše koncertne prizore; v dveh je edini drugi označevalni register, ki je postavljen izven glasbe, nadvse pomembna izmenjava pogledov med liki. V tretji in zaključni, zelo dolgi, koncertni sekvenci je to paralelna montaža violinistovega izvajanja »Tristana in Izolde« v koncertni dvorani in samomora junakinje z utopitvijo, kar dela njeno smrt za neke vrste spektakel. Glasba s koncerta postane spremljava prizora njene smrti; njeni zadnji trenutki sovpadajo z zadnjimi notami koncerta in jim sledi aplavz občinstva. Količina pripovednega časa, ki ga glasba porabi, potroši, je neobičajna, celo znotraj tega podžanra.

V *Humoreski* imamo torej daljše segmente, ki zamejujejo nek prostor označevanja skoraj povsem izven jezika — jezika v kakršnikoli obliki, bodisi dialoga, voice-overa ali zapisa. Označevalni podpori teh sekvenc — glasbo in podobo —, kot analogna semiotična sistema, se v splošnem dojema kot diskurza čiste afirmacije. Kot je pokazala Skupina μ svojem obravnavanju splošne retorike, »negacija (ali protislovje ali nasprotje) ne obstajajo v analognem«, in ikonični znaki so analogni, kolikor so »določljivi, v svoji teoretski čistosti, kot neločeni (nepretrgani), nearbitrarni (motivirani) in nestrukturirani z binarnimi nasprotji.«⁴ Pomanjkanje eksplicitnih in čvrstih razmejitev, fluidnost sistema tako rekoč kažeta na ontološko nezmožnost proizvesti »ne«. Oziroma, kot pokaže Peter Wollen v razpravi o Godardovem praskanju oziroma markiranju

³ Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, prev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1978), str. 14.

⁴ Skupina μ (J. Dubois, P. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet), »Ironique et iconique«, *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, št. 36 (November 1978), str. 436.

površine filmskega traku v filmu *Wind from the East/Ko zaveje vzhodni veter*, Godard »išče način, kako izraziti negacijo. Dobro vemo, da je negacija temeljno načelo govornega jezika, kar ga ločuje tako od živalskega sistema signalov kot od drugih vrst človekovega diskurza, na primer podob.«⁵ Podoba je pokazatelj prisotnosti in afirmacije — v Metzovem pomenu, podoba revolverja vselej pomeni, v skrajnem primeru: »Tukaj je revolver.«⁶ Ljubezenska zgodba, ki je dvojno odvisna od podobe in glasbe, se zdi kot dvojno afirmativni diskurz.

Vendar film *Humoreska* opredeljujeta aktivno zanikanje ženskega pogleda in, kot posledica tega, negacija in kaznovanje gledalke. In ker vsebuje daljše sekvence, kjer sta edina uporabljena označevalna materiala glasba in podoba, ponuja še posebej poučne primere dokaj prisiljenega poskusa, da bi izvedli negacijo znotraj ikonskega sistema. Ali morda bolj natančno — v filmu so vsepovsod prisotni sledovi želje po negiranju.

Pripoved zadeva bogato pokroviteljico umetnosti, Helen Wright (Joan Crawford), in njeno ljubezensko dogodivščino z mladim violinistom, ki ga podpira, Paulom Borayem (John Garfield). Njuna želja je že od vsega začetka nemogoča želja, ne le ker je Helen že poročena, temveč, pomembneje, ker je uprispodblijena figura čezmerne ženske seksualnosti, ki jo je treba na koncu uničiti. Njena prisotnost povzroči, da se pokaže moška impotenca. Ta eksces, to grožnjo, ki jo izraža njena seksualnost, tekst vzpostavlja na več načinov. Prvič, sam pojem pokroviteljice umetnosti kaže na perversijo tradiconalno moško/ženskega razmerja moči na področju ekonomije, saj moškega dejansko »vzdržuje« ženska. Drugič, in kot smo omenili prej, Helen uteleša žensko seksualnost, ki ignorira oziroma negira zákonske ločnice in ki je torej ni mogoče zadržati v okviru družine. Film poudarja njeno upiranje družini, tako da poskrbi za dva nasprotna ženska lika: Paulovo mater, ki mu da začetno »darilo« v obliki violine in nenehno nadzira, z neodobravanjem, njegovo seksualno obnašanje/dejavnosti s Helen; in Gino, običajno in zdravo sosedovo dekle, ki jo je njegova mati že določila za njegovo bodočo ženo. V neki točki filma je že sama prisotnost Helen, ki je učinkovito vzpostavljena skozi niz subjektivnih posnetkov, ki pripadajo Gini, dovolj, da prežene Gino, ki ne more prenesti pogleda na Helen, ven iz koncertne dvorane. Ko zapušča dvorano, je prisiljena hoditi od plakata do plakata, ki prikazujejo Paula z violino v rokah. Vendar imajo v zaključnem prizoru filma bližnji posnetki Gine, ki ponovno udobno sedi v koncertni dvorani, in posnetek matere, ki z zamudo vstopa na svoj privatni balkon (prostor,

⁵ Peter Wollen, »Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*« v *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (London: Verso Editions and New Left Books, 1982), str. 83.

⁶ Christian Metz, »The Cinema: Language or Language System?« v *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, prevedel Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), str. 67.



Slike 1 – 4

Slike 5 – 8

ki ga je prej zasedala Helen), neposredno sintaktično povezavo s Heleninim samomorom. Mati in sosedovo dekle, dopustni predstavi ženskosti, združita moči, da bi pogнали lik čezmerne ženske seksualnosti v ocean.

Dokaj drastična kazen, bi se zdelo, vendar je njen prestop ek ogromen in se ne kaže le skozi njen alkoholizem — Helen pije čez vsako mero in jo le redko vidimo brez kozarca v roki (pije kot žolna, bi lahko rekli). Bolj pomembno je to, da ima nevarnost, ki jo predstavlja, opravka z dejstvom, da Helen vznemirja in postavlja na glavo nasprotje med gledalcem in spektaklom, kolikor je ta povezan s spolno razliko. Helen je dejavnik skopofilije — s pogledom fiksira Paula Boraya. On igra, ona gleda. Vendar njena dokaj nasilna prisvojitve pogleda ne ostane absolutna. Predstavljena je kot kratkovidna (trenutki, ko se preoblikuje iz spektakla v gledalca, so tako ujeti in omejeni skozi njihovo vizualizacijo kot akt natikanja očal) in je na koncu odstranjena iz teksta, njena smrt se izenači s smrtjo točke gledišča.⁷ Njena kratkovidnost je označevalec perversnosti njenega skopofiličnega razmerja z moškim. Obstaja zadrega v pogledu, še posebej v zvezi s pogledom matere, katere resnobno pogledovanje sina — ki običajno vsebujejo moralno grajo — je prav tako izloženo s tekstom. Paulova mati je falična mati *par excellence*, njen pogled je pogled vednosti. Ko prvič vidi Helen na Paulovem recitalu, takoj spozna nevarnost, s katero ta ženska grozi njenemu sinu, in pogled, ki ga usmeri na Paula, prenaša to vednost. Mati je predstavljena kot zbirka rekov, ki jih je moč označiti kot klišeje — družbene vozle pomena, vednost v njeni najbolj omrtni obliki, ki ni sposobna preobrazbe: »Imam oči, lahko vidim, kaj se dogaja«; »Nisem od včeraj«; »Boš moral pa še malo polente pojesti, da boš meni kos.« Vsi ti klišejski reki imajo opravka z videnjem in vedenjem ter materi zagotavljajo določeno epistemo-loško trdnost. Ona vidi, ona ve. Naproti pa je Helenino videnje popačeno, nejasno in moteno.

Očala ne uokvirjajo Heleninih oči le na en način. Razmejujejo njen pogled kot bloden, ko ga vizualizirajo kot poseben gib — in tako jamčijo, da jo je vselej moč uloviti v gledanju. Vendar je to posebno in dokaj dobesedno uokvirjenje pogleda le eden v nizu nenehnih in izdelanih postopkov uokvirjanja, ki so oblikovani tako, da vsebujejo blodne in pretirane ženske seksualnosti. Kajti uokvirjanje je priljubljena strategija filma, ko hoče hkrati trditi in negirati. V trenutku, ko prvič vidi Paula Boraya, Helen stoji pred ogledalom s precej okrašenim okvirom (slika 1) — ogledalom, ki odseva objekt njenega pogleda, Paula. Potem je tu rez in posnetek Paula, ki igra na violino (slika 2), in potem še enkrat protikader s Heleno, ko si natika očala (3). Postavitev ogledala za

⁷ To drži dobesedno. Priča smo namreč posnetku subjektivne kamere, ki je brez dvoma prisojen Helen, ko se ta potaplja v vodo in ko se na površje dvigajo mehurčki in mimo plavajo alge.

Helen zagotavlja, da mi medtem, ko ona lovi s pogledom Paula, lovimo njo s svojim pogledom — njen status subjekta sovпада z njenim statusom objekta. Funkcija ogledala je, da odpravi nujnost daljšega protikadra, ki ne bi le odvrnil gledalčevega pogleda od Helen, temveč bi feminiziral moškega kot spektakel. Znotraj splošnega okvira filma je Helen uokvirjena še natančneje z moškim pogledom. Skoraj vsakič, ko je Helen postavljena kot gledalka in gleda intenzivno, jo moški lik gleda v aktu gledanja — strategija, ki je negacija njenega pogleda, njene subjektivnosti glede na pogled. Moški pogled izbriše pogled ženske. To je včasih funkcija postavitve (slike 4 in 5) in včasih funkcija montaže (slike 6, 7, 8).

V teh primerih nadzor poteka z obrobja podobe (in lahko bi dodali, obrobja pripovedi). Moč pogleda veje z robov okvira in prav skozi ta proces je ženski pogled postavljen v oklepaj ali citiran — od tod zatiralskost mizanscene. Ta postopek posnema, znotraj diegeze filma, razmerje med filmom in gledalcem, kot je zajeto v zelo znani Bazinovi trditvi — »objekt okvira ni tisto, kar ona gleda, niti ni njen pogled; je *gledanje njenega gledanja*.«⁸ Heath govori o tem »gledanju gledanja« kot o »totalizirajoči varnosti«, kot o »vezivu skladnosti videnja.« Ta totalizirajoča moč in organizacija videnja deluje tako, da zbriše, ali vsaj obvlada, ženski pogled.

Uporaba okvirov si tu prizadeva približati se pisanju, od koder izhaja možnost negacije znotraj ikonskega sistema. Sama moč tega obvladovanja in teženja k negaciji kaže na zelo jasen moment ideološke nevarnosti — ženskino prilastitev pogleda. Tendenca je potemtakem ta, da bi povsod reproducirali, reartikulirali okvire in procese uokvirjanja. To postavljanje okvirov postane še posebej obsesivno v prizoru, kjer film doseže vrhunec — še posebej po zaključnem momentu dialoga, ki vpelje daljšo »Tristan in Izolda« sekvenco (ki je, kot smo že prej omenili, zgrajena zgolj z označevalnimi materiali glasbe in podobe). Ko ni prisoten nihče drug, se Helen obrne direktno h kameri (čeprav je njen pogled rahlo obrnjen k njenemu robu) in nazdravi (slika 9) — z zdravico, ki je lahko namenjena le občinstvu oziroma natančneje, gledalki: »Na čas, ko smo bile še majhne punčke in nas ni nihče prosil za roko.« Prvi osebi množine tega nagovora so skoraj takoj postavljeni nasproti kvazihisterični postopki uokvirjanja. Helen gre na drugo stran sobe in odpre album, v katerem je Paulova slika (slika 10). Reprezentacija Helen (slika na steni) dominira kadru. V svoji lastni konfiguraciji privzame in ponovi položaj njene glave, ko ta gleda dol na Paulovo sliko. Njen aktivni pogled postane zadržan pogled v tla ženske, ki je gledana — kar zagotavlja podvojitev geste, ki jo znotraj mizanscene naturalizira

⁸ Stephen Heath, »The Question Oshima,« Ophuls, ur. Paul Willeman (London: British Film Institute, 1978), str. 8.

diegetski okvir. Vendar ta narcistični kolaps subjekta in objekta videnja postane še bolj izrazit kasneje v prizoru, ko Helen še enkrat preganja njena lastna podoba. Posnetek (slika 11) pokaže Helenin odsev na steklenih vratih, ocean je moč le nejasno razločiti v ozadju podobe. Njena podoba je uokvirjena z baročnimi rešetkami vrat. Helen dvigne kozarec (slika 12) in ga vrže skozi vrata ter tako osvobodi svojo podobo iz njihovega omota (slika 13), vendar le za trenutek. Kajti takoj sledi rez in kamera se preseli na drugo stran vrat in Helen dvojno uokvirijo rešetke in luknja, ki jo je sama ustvarila (slika 14). Helen uspe razbiti svojo lastno zrcalno podobo, ko razbije objekt njenega vidnega kota, le tako, da proizvede *drug* okvir (luknjo v steklu), skozi katerega postane vidna, uokvirjena za gledalca. Vsiljivo, obsesivno uokvirjanje kaže na neizogibnost nenehnega preoblikovanja ženskega subjekta pogleda v objekt pogleda. In tukaj, v prizoru, ki predhodi njenemu samomoru, sintaksa filma zagotavlja, da je preoblikovanje ženskosti v objekt — uokvirjen in fetišiziran — sinonim za smrt.

Začetni kader te sekvence, ki podrobno prikaže Helenin odsev in reakcijo na ta odsev, ter kader, o katerem smo razpravljali prej, kjer so potrebo po protikadru obšli z ogledalom, ki so ga postavili zadaj za Helen, imata podobno zasnov. Oba kadra skušata zrušiti ločitve, ki so posledica montaže, med gledajočim in gledanim — zrušiti kader/protikader, z drugimi besedami, v eno samo podobo. Povzročita določeno zmedo sintakse oziroma zrušitev razlike, ki je lahko popravljena, ponovno vzpostavljena le skozi Helenino smrt. Ta kršitev zakonov se ponovi tudi na ravni filmske glasbe, kjer se diegetsko skuša spojiti z zunajdiegetskim. Med prvim delom prizora Helen posluša Paulovo violinsko izvedbo »Tristana in Izolde«, ki jo predvajajo po radiju. Izvor glasbe je brez dvoma diegetski — motiviran in lokaliziran. Vendar ko odide na plažo, postane glasba, prej kot vse tišja z večjo oddaljenostjo od radija, ojačana in se sprevrže, skozi komaj opazen spodrseljaj, v zunajdiegetsko glasbo, ki spremlja prizor njene smrti. Toda to gibanje od diegetskega k zunajdiegetskemu je še enkrat obrnjeno. S Helenino gesto, ko si z rokami pokrije ušesa, da bi udušila zvok, glasba postane subjektivirana, psihološko motivirana in ponovno diegetska. Glasba kot slab objekt, kot mesto preveč popustljivega oziroma pretiranega afekta je ukleščena s svojo omejenostjo na žensko subjektivnost.

Zrušitev kader/protikader strukture in zmešnjava med diegetskim in zunajdiegetskim sta neposredno povezana z žensko subjektivnostjo. Kajti pretirana ženskost je prav tista, ki ne spoštuje meja ali omejitev — okvirov, v bistvu. V filmu je nek vztrajen podtekst, ki se upira epistemološkim implikacijam okvira: poudarek na tekočinah in fluidnosti. Helen pretirano pije in nenehno naliva pijačo sebi in drugim. Toda tematika tekočin ni obvladana ali omejena z njeno

označitvijo kot alkoholičarke. Onstran dokaj grandioznih tem o vodi/seksualnosti/smrti, ki se odprejo na koncu filma, obstajajo sledovi te obsesije s tekočinami, ki se vlečejo skozi celoten tekst. Proti sredini filma pride do precej blodne, nedvomno neekonomične fiksacije na kroge tekočine, ki jih kozarec z martinijem pušča na mizi. Mnogo prehodov iz enega prizora v drugega je zgrajenih kot prehodi iz ene tekočine v drugo — na primer rez od Helen, ki brizga sodo v kozarec, k lomljenju valov v oceanu ali od curljanja tuša, ki ga je Helen pripravila Paulu, k škropljenju vodnjaka. Zdi se, da se to poudarjanje tekočin veže na Helenino pretirano seksualnost. Kolikor kaže tisto, kar gre onstran vzpostavljenih form, mej ali omejitev, spominja na konstrukcijo ženskosti, ki jo opiše Luce Irigaray v svojem esej *»Mehanika tekočin«*. V tem esej Irigarayeva opozori na zgodovinsko zamudo pri znanstvenem obravnavanju teorije tekočin in na »dolgoletno zavezništvo med racionalnostjo in omejeno mehaniko trdnih snovi.«⁹ Njena povezava ženskosti s tistim, kar imenuje »dejanske lastnosti tekočin« — notranja trenja, pritiski, gibanje, specifična dinamika, ki dela tekočino neidentično sami sebi —, je, seveda, zgolj podaljšek in posnemanje patriarhalne konstrukcije ženskosti. Vendar je nedvomno prav ta tista, ki je na delu v *Humoreski*, ki nenehno formulira in reformulira žensko seksualnost kot presežek v razmerju do meje ali omejitve. V kadru, kjer je Helenin odsev položen čez ocean, ki se ga vidi skozi steklena vrata, postane ocean Helenina zrcalna podoba. In ubiti pretirano žensko seksualnost z njeno lastna podoba pomeni razkriti zasnovo filma — in zasnovo ljubezenske zgodbe v splošnem — kot tavitološki prikaz nujnosti neuspeha ženske želje.

Pa vendar zadeva ni brez lukenj. Zdi se, da se logika stalnega spodkopavanja ženske subjektivnosti in želje sesuje pod pritiskom vztrajnega naslavljanja na ženske v ljubezenski zgodbi. Samo dejstvo, da je Helen dovoljeno omejeno, vendar kljub vsemu direktno naslavljanje na gledalko — naslavljanje, ki priključuje čas pred dvojno vezjo zaprositve za roko, čas, ko »mali deklici« še ni bilo treba nositi najtežjega dela bremena »ženskosti« —, pokaže, da je nekaj narobe. Helen ni podvržena procesu reformacije. Umreti mora, ker njen eksces ni ozdravljiv.

Smrt protagonistke sploh ni nekaj neobičajnega v podžanru ljubezenske zgodbe (in to je tema, h kateri se povrnem kasneje). Vendar obstajajo še drugi načini za doseg zaprtja, ki se zdijo, vsaj na površini, bolj dobronamerni, so pa v zadnji instanci dosti bolj problematični. Najpomembnejša med temi strategijami je tista, ki ženski »dovoli«, da *izbere* enega moškega namesto drugega (vselej izbere »pravega« moškega, tako da je za to skupino, v nasprotju z drugo,

⁹ Luce Irigaray, *»La "Mécanique" des fluides«, Ce sexe qui n'en est pas un* (Pariz: Les Editions de Minuit, 1977), str. 106.

značilen »srečen konec«). Akt izbire je strukturno odločilen v filmih, kot so *Daisy Kenyon* (1947), *Kitty Foyle* (1940) in *Lydia* (1941) (čeprav se v filmu *Lydia* ženska odloči, da se ne bo odločila, ker se je moški, katerega resnično ljubi, niti ne spominja).



Slike 9 – 11

Slike 12 – 14

V *Kitty Foyle*, ki nosi podnaslov »Naravna zgodovina ženske«, je izbira, ki jo mora Kitty opraviti med dvema moškima, jasno artikulirana vzdolž razmejitve razredne razlike. Snubec iz njenega domačega kraja prihaja iz bogate družine z dolgo aristokratsko zgodovino (sama Kitty je z »napačne strani proge«),

medtem ko je snubec, ki ga na koncu izbere, reven, vendar pošten in idealistični zdravnik. Časovna struktura filma narekuje, da ta odvrti tistih nekaj ur, ki jih je danih za odločitev — ur, ki so polne flashback spominov, ki prikažejo njen odnos do teh dveh moških. Vendar pa se film začne s prizori, ki so začuda nepomembni za glavno pripoved. Napis napove, da je ta film »zgodba o pisarniški puncu — noviteti na ameriškem prizorišču«, in nasproti prizoru, v katerem moški v nabitem trolejbusu vstanejo, da bi dali prostor ženski, kar pokaže nostalgijo na čas pred »volilno pravico žensk«, je postavljen sodobni prizor v nabitem vagonu podzemne železnice, v katerem ženski ne vstane nihče. Implikacija tega je, da je Kittyjina dilema, nujnost, da izvrši zelo bolečo izbiro, neločljivo povezana z njenim statusom »nove ženske« kot neodvisne delovne ženske.

Lik Joan Crawford v *Daisy Kenyon* je prav tako lik delovne ženske — kreatorke oblačil. Vendar se v tem filmu moška borita zanj, medtem ko se ona zateče k delu, da bi pobegnila obema. Glavna razlika med Danom O'Maro (Dana Andrews), uspešnim pravnikom, in Petrom Laphamom (Henry Fonda), trpečim veteranom in načrtovalcem jadrnic, je v tem, da je Danova nasilnost do Daisy pokazana eksplicitno, medtem ko je Petrova zgolj implicitna, zakrita z navidezno dobrohotnostjo in *laissez faire* držo. Vsak od obeh moških ima drugačen odnos do zakona in moči, ki jo ta uteleša. Dan, pravnik, verjame, da je pogodba jamstvo — eno sestavi, da bi uveljavil razvezo med Daisy in Petrom. Na drugi strani pa Peter ve, da sta tišina in pogled močnejša zakona. Ravno-dušno se naslavlja na njuno poročno pogodbo kot na formalnost in trdi, da noče žene »po formalnosti«. Vendar si Peter lahko privoščiti čakanje v ozadju, ker ve, kaj bo Daisy na koncu storila — skoraj tako je, kot da bi posedoval pripovedno vsevednost. Sama Daisy postaja vse bolj osamljena, ko se moška približata drug drugemu in začneta sodelovati — srečata se v baru, da bi se na »civiliziran« način pogovorila o tem, koga od njiju hoče Daisy, kasneje pa igrata karte, ko čakata, da bo prišla Daisy in oznanila svojo odločitev. Na koncu je vsaka od izbiri dokaj nasilna, in čeprav se Daisy poskuša otresti obeh, Peter pove Danu, da je to »Moja hiša in moja žena«, in se vrne k Daisy (ki je že natočila dva kozarca, pričakujoč njegovo vrnitev).

Tako je osrednje dejanje teh filmov, kako priti do odločitve, kako izbrati (pogosto med dvema moškima, ki sta si konec koncev dokaj podobna). Vsi filmski »dogodki« ali prizori se vrtijo okrog in se vežejo na to izbiro. Filmi navajajo na to, da je to tisti moment v življenju ženske, ko ji je dovoljeno pozitivno dejanje, ko mora izbrati moškega, od katerega bodo odvisna vsa ostala dejanja v njenem življenju. Glede na pripovedno strukturo kot celoto je tako izbira privilegirani moment, vendar tudi zaključna točka. V analizi pripovedi v S/Z Roland Barthes osami kod pripovednih dejanj in ga poimenuje »pro-

airetični« kod. Proairetični kod je sestavljen iz dejanj, ki, »takrat ko so podvržena logično časovnemu redu, ... sestavljajo najmočnejši oklep bralnega [*the readerly*]« in »jim ni moč pripisati nobene druge logike razen logike verjetnega, empirije, "že storjenega" ali "že napisanega"..."¹⁰ Kod dejanj predpostavlja določeno logiko človeškega obnašanja in prav ta kod »načeloma določa bralnost teksta.«¹¹ Filmi »izbire« imajo še posebno afiniteto do proairetičnega koda. Dejansko je *proairesis*, kot nas pouči *Oxford English Dictionary*, grški izraz za »izbrati eno stvar namesto druge.« Barthes tolmači izraz zelo ohlapno in ga uporablja za opis najbolj nepomembnih in trivialnih dejanj, toda ko ga beremo bolj dobesedno kot nanašajočega se na primarno dejanje izbiranja, se logika človeškega obnašanja, ki ga predpostavlja proairetični kod, razkrije kot seksualno diferencirana logika. V klasični oziroma bralni [*readerly*] pripovedi, kot jo opiše Barthes, niz izbir, ki jih izvrši protagonist, daje pripovedi strukturo zapleteno razvejanega drevesa. Vendar v ljubezenski zgodbi izbira ne določa ali nadzira poteka pripovedi. Namesto tega pripoved doseže vrhunec v izbiri in tako pokaže, da je dejanje izbire monumentalnega in vrhunskega pomena za žensko in da je, še več, končna točka dolgega in naporenega boja. Ta tendenca sproža občutek stagnacije in nenapredovanja, ki ga lahko opazimo v časovni strukturi filmov — ki jim vladata trajanje in ponavljanje. Takšno krožno ali ponavljalno razmerje do časa je razvidno celo v filmih, ki ne padejo v kategorijo »izbire«.

Razmerje »že zapisanega« med žensko in časom je »pasivno« dejanje čakanja — čakanja pred okni, na železniških postajah, v osamljenih stanovanjih ali čakanja na telefonske klice ali pisma. V nasprotju z »zgoščanjem časa«, ki ga Pascal Bonitzer povezuje s filmi suspenza¹², se zdi, da je ljubezenska zgodba odvisna od redčenja časa, njegovega raztezanja. Nedogodkovnost in trajanje takšne časovnosti je v neskladju s tistim, na kar mislimo s pripovedno časovnostjo, oziroma s tistim, kar Kristeva imenuje »obsesivni čas«: »čas kot projekt, teleologija, linearna in perspektivna razgrnitev; čas kot odhod, napredovanje in prihod — z drugimi besedami, čas zgodovine.«¹³ Ženske v ljube-

¹⁰ Roland Barthes, *SZ: An Essay*, prevedel Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974), str. 204.

¹¹ Prav tam, str. 262.

¹² Pascal Bonitzer, »Partial Vision: Film and the Labyrinth«, prevedla Fabrice Ziolkowski, *Wide Angle*, vol. 4, št. 4 (1981), str. 62.

¹³ Julia Kristeva, »Women's Time«, prevedla Alice Jardine in Harry Blake, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 7, št. 1 (1981), str. 17. Kristeva se zelo pazljivo izogiba temu, da bi ta obsesionalni linearni čas označila za moškega in ga tako postavila nasproti »histričnemu« in potemtakem ženskemu cikličnemu oziroma monumentalnemu času. Vendar pa se zaveda sorodnosti med tem binarnim nasprotjem časovnosti in določenim na kulturi slo- nečim razumevanjem spolne razlike. Tania Modleski skuša v zelo provokativni analizi filma

zenski zgodbi so priča odhodom in prihodom, vendar je tu le malo, če sploh, napredovanja. Živijo v stanju pričakovanja, ki ni nikoli izpolnjeno oziroma je izpolnjeno le v domišljiji, kot v zaključnem prizoru verzije filma *Čez cesto do sreče* z leta 1941. Film *Čez cesto do sreče* je še posebej zgovoren primer načinov, kako se proizvede patos okrog lika čakajoče ženske. Protagonistka filma, Ray Smith (Margaret Sullivan), se odreče službi, ugledu, prijateljem in možnosti poroke, da bi imela čas za čakanje na tiste dragocene trenutke, ko njen ljubimec lahko pobegne pred svojim delom ali družino. Patos je nemara še najbolj močan v silvesterskem prizoru, kjer je njena osamljenost povečana z neskladnostjo med njenim potrpečljivim čakanjem, pripravljenimi svečami in šampanjcem ter praznovanjem in veseljem njenih sosedov na dvorišču. Film *Moje prismojeno srce* (1949) gradi komične prizore okrog fenomena žensk v internatu, ki polne pričakovanja čakajo na telefonske klice svojih fantov. Najbolj travmatični moment v življenju Catherine Sloper (Olivia de Havilland) v filmu *Bogata dedinja* (1949) je trenutek, ko spozna, da zaman čaka na svojega ljubimca, Morrisa Townsenda (Montgomery Clift), da bi prišel in pobegnil z njo — kar jo sili k priznanju, da je kljub vsemu njen oče imel prav, da mu je res »šlo le za denar«. Čakanje lahko celo izniči potrebo po pomirjujočem koncu — na koncu filma *Jutri bo nov dan* (1939) protagonistka, katere ljubimec je brezizhodno poročen z žensko, ki je duševna bolnica, reče: »Čakala bom« (verjetno na prikladno smrt nore žene), in film se konča z njenim bližnjim posnetkom. Madame Bovary, v adaptaciji Vincenta Minnelli (1949), nestrpno čaka na kočijo, ki jo je poslal njen ljubimec, da bi jo rešil pred zadušljivim življenjem v malem mestu, vendar gre ta, v nasilnem prizoru, mimo nje. Scenariji čakanja so bistvene komponente ljubezenske zgodbe in so gledalki ponujeni kot točke prepoznanja in identifikacije — »Da, to je prav. Jaz bi tudi čakala.« »Če hočete ljubezensko zgodbo, potem se morate sprijazniti s čakanjem.« Če po naključju čaka moški, je, kot pokaže Barthes, »feminiziran« s tem razmerjem do časa in drugega in trpljenja.¹⁴

To poudarjanje trajanja in nenapredovanja ni zgolj predstavljeno eksplisitno kot čakanje. Na bolj splošni ravni je časovna struktura filmov pogosto vsiljivo ponavljalna in krožna. Konec filma *Ljubezensko pismo* (1940) zaključí

Pismo neznane ženske (»Time and Desire in the Woman's Film«, *Cinema Journal*, vol. 23, št. 3/pomlad 1984/, str. 19-30) spodkopati takšno binarno nasprotje in predlaga tretji tip razmerja do časa — bolj igrivo, ustvarjalno in domišljisko razmerje do časa, ki ni niti obsesivno niti histerično. Čeprav se strinjam z Modleskijevo, da je lahko binarnost precej zadušljiva na ravni gradnje teorije o ženski želji, pa ne verjamem, da je investiranje ženske v domišljijo oziroma njeno »igrivo« obujanje spominov učinkovita alternativa. Razlogi za to trditev bodo postali jasni v moji razpravi o ponavljanju in domišljiji kasneje v tem poglavju.

¹⁴ Barthes, *Lover's Discourse*, str. 14.

cel krog in je direktni odgovor na začetni prizor, celo v svojih formalnih aspektih. Na začetku filma, po posnetku lune in posnetku znaka, ki vмести prizor na plantažo kavčuka v Singapuru, si leno gibanje kamere utre pot navzdol po drevesu do kavčuka, ki se cedi v čeber, čez s slamo pokrito in s strani odkrito kočo, kjer domorodski delavci počivajo na visečih mrežah ali se igrajo igre, in, po komaj opaznem izbrisu, skozi ograjo s hišo v ozadju. Zasliši se strel, ptič se prestraši ter odleti z ograje in Leslie (Bette Davis) je predstavljena kot nasilen vdor na mirno prizorišče, streljajoč v moškega, vse dokler ni revolver prazen. Posnetki lune, ki se pojavlja in izginja med oblaki in tako zatemnjuje ter razsvetljuje prizorišče, so tu upravičeni kot pogled/objekt posnetki, ki so pripisani »pridnemu šolarju« in potem Leslie. Kasneje v tem prizoru, potem ko se je Leslie zaklenila v svojo sobo, pridni fant pobere košček čipke, komaj začete, in jo ogleduje. Gostota filmskega tkiva je vezana na zvečan pomen, ki je pripisan objektom — njena čipka, pismo, luna, kavčuk, bodalo. Na koncu filma, v skladu z logiko prestop/kaznovanje, ki ga prežema, pride na vrsto Leslie, ki jo ubije žena tega moškega, ki je predstavljena kot skrivnostna ženska mešanega porekla, Evroazijka. Ena smrt odtehta drugo. Tu nemotiviran posnetek lune, ki se pojavi izza oblakov (oziroma posnetek, ki ga motivira zgolj anonimna narativna logika), predhodi posnetku, v katerem je Leslieno telo brez življenja osvetljeno z luninimi žarki. V posnetku, ki spominja na začetek filma, kamera potuje s telesa, ob ograji in proti hiši, medtem ko glasba z zabave postaja slišna. Podoba se razkroji v posnetek čipke, ki je tu skoraj dokončana, in potovanje kamere v čipko se potem razkroji v končni posnetek lune. Pripoved zaključi celoten krog in se vrne, da bi označila pomembna mesta na prizorišču, iz katerega izvira, kar je še najbolj izrazito očiten simbol ženske seksualnosti.

Ponavljjanje in krožna struktura sta prav tako ključna za pripovedno zgradbo v filmu *Pismo neznane ženske*. Pogosto so opozarjali na podvajanje pomembnih prizorov v tem filmu.¹⁵ Tu sta dva prizora v kavarni, dva višinska posnetka z vrha stopnišča, ko Stefan pripelje domov žensko, in dva prizora odhoda na železniški postaji, kjer se Lisa najprej poslovi od ljubimca, potem pa še od sina. Kočija pripelje na začetku filma in odpelje na koncu. Na mikro ravni označevalnega procesa ljubezenske zgodbe je ponavljanje povezano z objekti ali frazami ali pesmimi. Večina teh filmov poveže zelo specifično glasbeno temo z željo para in ta tema se ponovi vsakič, ko sta skupaj. Tako kot v *Humoreski*, se motiv oziroma pesem nagiba k karseda nezaznavnemu drsenju od zunajdiegetskega prostora k diegetskemu (na primer v filmu *Intermezzo*, kjer junakinja na nekem mestu celo poimenuje samo sebe kot »intermezzo« v življenju moškega). V ljubezenski zgodbi je na delu zaostritev ponavljanja kot glavnega

¹⁵ Modleski, »Time and Desire«, str. 22. Glej tudi Heath, »The Question Oshima«, str. 81.

mehanizma klasičnega teksta. Vendar se ljubezenska zgodba prav tako nagiba k temu, da bi ponavljanje preoblikovala iz orodja zaznavanja v instrument čistega afekta. To ne zadeva le ljubezenskih glasbenih motivov, temveč tudi objekte in besede, ki so skozi ponavljanje ojačani do točke, kjer že zgolj njihovo omenjanje izzove celotni senarij strasti in želje. V filmu *Postoj, popotnik* je objekt takšnega ponavljanja ritual, s katerim Paul Henried prižge v svojih ustih dve cigareti in eno poda Bette Davis. Fraza »ubogi stric Wiggly« se neprestano ponavlja v filmu *Moje prismojeno srce*, da bi pokazala zdravljenje bolečine z ljubeznijo, ki jo izraža ta fraza. V tem istem filmu Dana Andrews reče Susan Hayward, da ima aristokratska ušesa in postopoma nadomešča druge dele telesa — usta, roke, oči — med ostalim delom pripovedi. Izmenjava talismana v opičji obliki služi istemu namenu v filmu *Ljubimca z waterlooskega mostu*. Ponovitev objekta, izjave ali pesmi, ga zaznamuje kot označevalca ljubezni za ta par — ljubezni, ki je zgolj njuna. Moški in ženska morata imeti neko stvar, ki je določena kot označevalec njune ljubezni zgolj skozi mehanizem ponavljanja, da bi pokazala, da ponovitve ljubezni ni — vsaka ljubezen je edinstvena in neponovljiva. To še posebej velja za žensko. Kajti medtem ko je moški poročen z neko drugo, ki jo v glavnem ne ljubi povsem (*Čez cesto do sreče; Postoj, popotnik; Jutri bo nov dan; Intermezzo*), pa se ženska vselej odreče vsemu, vključno z drugimi ženitnimi ponudbami, zavoljo svoje ljubezni. Celo izven meja institucije poroke prevladuje ideja, da mora biti ženska zvesta enemu moškemu. Prešuštvo je dovoljeno le, kolikor samo oponaša zakonsko vez.

Tako torej časovna modalnost, ki jo vsiljuje diskurz ljubezenske zgodbe, počiva na predpostavki, da je ženska tista, ki *ima čas* za čakanje, da je ženska tista, ki *ima čas* za investiranje v ljubezen. V tem kontekstu je žensko razmerje do časa tako definirano na način — ponavljanje, čakanje, trajanje —, ki kljubuje kakršnemukoli pojmu napredovanja. Kot je pokazal Barthes, ta logika ustreza zgodovinskemu razločevanju spolov, v katerem je breme odsotnosti v glavnem nosila ženska:

Odsotnost lahko obstaja le kot posledica drugega; drugi je tisti, ki odide, jaz sem tisti, ki ostane. Drugi je v položaju večnega odhajanja, potovanja... Zgodovinsko diskurz odsotnosti leži na Ženski: Ženska je sedentarna. Moški lovi, potuje; Ženska je zvesta (čaka), moški je nestanoviten (odplove, križari). Ženska je tista, ki daje obliko odsotnosti, ki obdela njeno fikcijo, saj ima čas za to; tke in poje; pesmi predic izražajo tako negibnost (z brnenjem kolovrata) kot odsotnost (oddaljenost, ritmi potovanja, valovanje morja, kavalkade).¹⁶

¹⁶ Barthes, *Lover's Discourse*, str. 13-14.

Čeprav čakanje ni »primerna« tema za pripoved, pa jo lahko potencialno ustvari. Zanimivo je, da se tu Barthesova metonimična veriga premika od odsotnosti do čakanja, do tkanja in predenja. Kajti, kot smo zapisali v razpravi o filmih medicinskega diskurza, sta Freud in Breuer povezala histerijo s sanjarjenjem, »ki so mu ženske zaradi šivanja in podobnih opravil še posebej naklonjene.« To, kar imajo ti teoretični diskurzi skupnega, je povezava ženske, konstrukcije »fikcije odsotnosti« in tkanja oziroma šivanja. Zdi se, da imajo procesi naracije in tkanja nekaj skupnega, kolikor morajo biti različne štrene ali teme prepletene med seboj pri pripovedovanju zgodbe. In najbrž ne bi bilo pretirano reči, da so službe žensk, kadar so te v ljubezenskih zgodbah zaposlene, pogosto povezane s tekstilom, oblačili, tkanino. Daisy Kenyon je kreatorka oblačil, Ray Smith v filmu *Čez cesto do sreče* dela v trgovini z blagom in kupuje tkanine od potujočih trgovcev in Lisa v filmu *Pismo neznane ženske* oblikuje ženske obleke. Toda dva filma, ki se ukvarjata s to problematiko najbolj eksplisitno in na izjemno »zgovorne« načine, sta *Ljubezensko pismo* in *Bogata dedinja* (1949).

V filmu *Ljubezensko pismo* je Leslie Crosbie (Bette Davis) obtožena uboja moškega, vendar njena »zgodba« — zgodba, ki ji na začetku vsak verjame — pove, da jo je moški seksualno napadel in da ga je ustrelila v samoobrambi. Dejansko pa je bila zaljubljena v tega moškega in ga je umorila zato, ker se ni hotel odpovedati svoji evroazijski ženi. Novega lokalnega policijskega uradnika, mladeniča z imenom Withers, Leslie očitno očara in ga prevzame »način, kako je povedala to zgodbo«. Leslie ima tudi hobi — izdelovanje čipk. Withers na začetku filma opazi košček njene čipke in vzklikne: »Oh, lepo je to. Točno nekaj takega, kar bi človek od nje pričakoval.« Čipka je še posebej pomembna kot metafora procesa naracije same — oba zahtevata skrbnost, natančnost in potrpežljivost s podrobnostmi. Njen odvetnik poudari, da se Leslie nikoli ne odmakne od svoje zgodbe, nikoli ne spremeni ene same besede. Po procesu Withers izjavi, da »ne bo mogel nikoli pozabiti, kako je pričala — vse tako natančno do zadnje podrobnosti.« Vendar odvetnik spozna resnico preko pisma in obtoži Leslie, da se je umaknila v izdelovanje čipk, da ne bi mislila o tem, kaj počne. Čipka postane nadomestek realnega. In dejansko je čipka posejana z luknjami, z odsotnostmi; nenatančno prekriva. Leslie nosi čipko kot tančico oziroma krinko, ko se sreča z evroazijsko žensko — srečanje, ki pokaže podobnosti med tema dvema ženskama. Čipka označuje Lesliejin nadzor — njen nadzor nad njeno lastno podobo. Na začetku filma je bil kos čipke, ki ga je izdelovala in ki sta ga opazila tako pridni šolar kot Withers, precej majhen. Na koncu filma je skoraj povsem končan. Ko čipki ne uspeva več, da bi jo zabavala, da bi jo izpraznila misli oziroma želje, je njene zgodbe konec in Evroazijka se

maščuje in jo ubije. Izdelovanje čipk tu jasno pokaže obliko naracijske moči za žensko. Kajti čipka upodablja zapletenost ženske zgodbe.

Če so žensko šivanje, tkanje in izdelovanje čipk dejansko označevalci specifične naracijske želje, postane vehementnost, s katero so kulturno omalovaževane kot nižje stvaritve, bolj razumljiva. Dobro vemo, kako je Freud poskušal obrzdati vsak ogrožujoč aspekt ženske produkcije ali iniciative na tem področju, ko je specifiziral dejavnost tkanja kot ponavljanje izvirne želje, da bi *posnemale falus*, s tem ko skupaj spletajo sramne dlake.¹⁷ Barthes v odlomku, za katerega se zdi, da skrivnostno evocira logiko *Ljubezenskega pisma*, primerja delo pripovedi z delom pri izdelovanju čipk.

Tekst, medtem ko se ga proizvaja, je kot kos valencijske čipke, ki jo pred nami ustvarjajo čipkaričini prsti: vsako zaporedje, ki se ga lotijo, visi kot trenutno nedejaven klekelj, ki čaka, medtem ko njegov sosed dela; in potem, ko pride sam na vrsto, roka spet prime nit in jo nazaj povede na okvir; in ko je vzorec zapolnjen, je potek vsake niti zaznamovan z buciko, ki jo drži in se jo postopoma premika naprej; od tod pogoji zaporedja: to so položaji, ki se jih zasede in potem pusti za sabo med postopno invazijo pomena. Ta proces velja za celoten tekst. Razvrstitev kodov, ko vstopijo v delo, v gibanje branja, tvori kito (*tekst, tkanino, kito*: ista stvar)...¹⁸

Kakršnikoli ideji, da je narativna produkcija še najbolj podobna tistemu, kar imamo za specifično žensko obliko dela, se izogne kasneje v odlomku, ko Barthes povzame Freudove spekulacije in primerja tekst s fetišem – faličnim nadomestkom. Falus se ponovno postavi v ospredje. Vendar Catherine Sloper v filmu *Bogata dedinja* uspe, da povsem dobesedno preseka nit te vrste sklepanja. Udari nazaj. Zdi se, da Barthes nezavedno vzpostavi, ko primerja pripoved z izdelovanjem čipk, besednjak za še eno drugo analogijo, vojskovanja: »položaji, ki se jih zasede in potem pusti za sabo med postopno invazijo pomena.«

V *Bogati dedinji*, adaptaciji knjige *Washington Square* Henryja Jamesa, je Catherine (Olivia de Havilland) predstavljena kot zelo preprosto dekle, okorno v družbi, ki preživi večino svojega časa ob vezenju. Njen oče jo neprestano in nenaklonjeno primerja s svojo lepo in pametno ženo, katere podoba je pridobila na veličini, odkar je umrla. Po njegovem je Catherine slab nadomestek za svojo mater. Catherine se zaljubi v mladeniča, Morrisa Townsenda (Montgomery Clift), ki je nedvomno lovec na bogastvo in ki ga predvsem zanima Catherinina dokaj visoka dediščina. Njen oče spozna ta aspekt Morrisovega značaja in

¹⁷ Sigmund Freud, »Femininity«, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ur. James Strachey (London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1964), str. 132.

¹⁸ Barthes, *S/Z*, str. 160 (poudarki so Barthesovi).

zagrozi, da bo razdedinil Catherine, če se bo poročila z Morrisom. Svoji hčerki pove, da privlači snubce zgolj z denarjem — niti lepote niti bistrosti, vendar »z eno izjemo. Tvoje vezenine so res čedne.« Medtem ko oče govori, Catherine povezne glavo, na posnetku, kjer velik okvir za vezenje prevladuje v ospredju. Catherine, ki je od tega trenutka odločena, da bo prekinila vse odnose s svojim očetom, se je tega večera dogovorila za sestanek z Morrisom, da bi skupaj pobegnili. Toda medtem ko čaka, s spakiranim kovčkom, se počasi zave, da Morrisa ne bo. Leta minejo, njen oče umre in Catherine postane bogata. Morris se vrne in Catherine se, medtem ko marljivo veze, še enkrat dogovori za sestanek pozno zvečer, tako kot je bilo izvirno načrtovano. Toda ko Morris odide in kljub tetinemu nagovarjanju, da naj hitro spakira, se Catherine vrne k vezenju, izjavljajoč, da »moram končati zdaj, če ne ne bom nikoli naredila nove.« Ko se Morris vrne, je Catherine na koncu abecede in pazljivo veze črko Z. Catherine naroči služabnici, naj ne odpira vrat, in, medtem ko Morris tolče s pestmi po vratih, ukaže služabnici, naj vrata zapahne. Točno tisti trenutek, ko se pred Morrisom zapahnejo vrata, Catherine s škarjami prereže nit in občuduje končano delo. Film se konča s posnetkom Morrisa, ki še vedno razbija s pestmi po vratih. Pripoved je končana, niti so končno povezane skupaj in moški je izključen iz njenega diskurza, čakajoč, v neskončnost, na pragu. Medtem ko ponavljanje kot tekstualni mehanizem vlada podžanru ljubezenske zgodbe, znotraj vsakega teksta in med teksti, tako da je gledalec nenehno podvržen podobam čakajočih, potrpežljivih žensk, pa tukaj Catherine vlada fenomenu ponavljanja. *Ženska uprizarja* narativno ponavljanje zaradi svojih lastnih interesov, zaradi svojega lastnega ugodja (čeprav je to ugodje omejeno s svojim statusom maščevanja). Ljubezenska zgodba mora pripisati željo ženski in v tem procesu nekaj zdrsne, se izogne klasični tekstovni operaciji prešitja protislovij, raztapljanja heterogenega. Catherine se povzpne po stopnicah, kraju ženske spekulizacije v klasični kinematografiji, vendar je ne obvladuje noben moški pogled.

Ženska želja je nujna postavka strukture ljubezenske zgodbe. In četudi je pasivna želja, ki jo najpogosteje označuje čakanje, ne nazadnje predpostavlja želečo subjektivnost in od tod oblikovanje odsotnosti in oddaljenosti. Podobno kot materinska melodrama ljubezenska zgodba aktivira celoten aparat čakanja, skorajšnjih zgrešitev, ločitev in slučajnih srečanj (pogosto na železniških postajah — na primer *Čez cesto do sreče* in *Ljubimca z waterlooskega mostu*). Vendar, v nasprotju z materinsko melodramo, se oddaljenost med subjektom in objektom želje vselej ne presoja po imaginarni polnosti ali izvorni enotnosti (kot med materjo in otrokom). Zanimivo je pogledati, kako veliko je *nesrečnih* koncev v tej skupini filmov, ki jih spremlja dosledno poudarjanje statike v načinu

komunikacije, blokadah, zlomih in tako naprej. Medtem ko materinska melodrama vztraja na tem, da je razpoka med željo in njenim objektom prej naključna kot bistvena, in tako ponovno potrjuje možnost popolne in transparentne komunikacije, pa ljubezenska zgodba nenehno postavlja pod vprašaj samo to možnost. Eden od načinov, kako to počne, je, da predstavlja različne tehnologije komunikacije ne le kot pomanjkljive temveč kot zlonamerne in grozeče. Zdi se, da na primer vlaki in ladje obstajajo zgolj zato, da odpeljejo proč ljubimce oziroma da se tako točno držijo voznega reda, da je sestanek z ljubimcem ravno zamujen, pogosto z groznimi posledicami. *Čez cesto do sreče*, film, ki oriše ponižujoč in demoralizirajoč položaj ženske, ki ljubi moškega izven konteksta poroke, se začne s parado, ki proslavlja prihod »kočije brez konj« in napoveduje, da je »nastopila doba strojev«. Kar traja film, se avtomobil razvije zelo hitro, položaj ženske pa ostane isti. Na koncu filma *Čez cesto do sreče* Walter Saxel umre in skoraj takoj za tem umre še Ray, saj očitno nima nobenega razloga več za življenje. Toda »srečni konec« v obliki sanjskega prizora, v katerem Ray ne zamudi ladje, se sesede v nesrečni konec, ki prikaže njuni smrti. Ti podobi dejansko negirata pripoved, saj je njuna odsotnost iz diegetskega »realnega« (sama njuna fiktivnost) pogoj možnosti pripovedi. Popolno zvezo med moškim in žensko — brez razpok ali oddaljenosti — je moč prikazati le za ceno njune smrti.

Telefoni, podobno kot vlaki, označujejo samo ločitev in oddaljenost, ki pripeljeta do želje. So pa tudi osnova za mnoge nesporazume, ko predstavljajo najprej in predvsem težavnosti komunikacije. V filmu *Prevara* telefonski pogovor, ki ga mož slučajno sliši, poglobi njegove sume v njegovo novo ženo. Končni telefonski razgovor Paula Boraya s Helen v *Humoreski* opredeljuje njegova nemožnost, da bi prepoznal njen mučen položaj. V filmu *Čez cesto do sreče* je poskus Walterja Saxela, da bi pripravil srečanje z Ray, na katerem jo namerava zaprositi za roko, spodkopan zaradi hrupa v ozadju, ki prihaja z ladijskega priveza in naredi telefonski razgovor za povsem nemogoč. Še več, pokliče jo s smrtne postelje, vendar je kap oslabila njegovo zmožnost govora. Telefoni so kraj »hrupa« v nekem odnosu. Daisy Kenyon nestrpno čaka, da jo bo poklical Peter, in ko jo, ga nahruli, ker je ni poklical pravočasno. Lucille, Danova žena, prestreže telefonski pogovor med Danom in Daisy, kar rodi dogodke, ki vodijo k njuni ločitvi. Proti koncu filma je sekvenca, v kateri postane za Daisy telefon zelo eksplicitno instrument mučenja oziroma grožnje. Ko pobegne iz New Yorka na svoj dom na Capeu, da bi bila sama, Daisy preganja zvonjenje telefona. Vse bližje in bližje posnetke gromozanskega telefona sekajo bližnji posnetki trpeče Daisy, dokler ta končno ne zapusti hiše, sede v avto in odpelje. Vendar se med vožno zvonjenje nadaljuje med filmsko glasbo vse do

trenutka, ko se Daisy zaleti z avtom. V teh filmih obstaja zdrs, ki povzroči, da se zdi, da tehnologija sprva stopnjuje tesnobo, vendar pa navsezadnje tehnologija postane vzrok te tesnobe. Tehnologija omogoča predstavitev odsotne prisotnosti, ki je tako bistvena za konstrukcijo ljubezenske zgodbe.

Seveda pa obstaja bolj »staromoden« način, kako artikulirati učinke takšne prisotnosti v odsotnosti: pisma. Precej filmskih naslovov, ki se obračajo na to metodo komunikacije, priča o njeni pomembnosti: *Ljubezenska pisma* (1945), *Pismo neznane ženske* (1948), *Ljubezensko pismo*, *Pismo trem ženam* (1948). Pismo je prvi in glavni dokaz za zločin: zločin, ko moški prevzame identiteto nekega drugega moškega (*Ljubezenska pisma*); zločin moškega, ki ne uspe prepoznati ženske, ki je rodila njegovega sina (*Pismo neznane ženske*); prešuštvo in umor (*Ljubezensko pismo*); ali zgolj prešuštvo (*Pismo trem ženam*). Pisanje pogosto prav toliko skrije kot razkrije in je, podobno kot telefon, odprto za zlorabo ali »hrup«. V *Ljubezenskih pismih* ponazarja žensko lingvistično podrejenost moškemu. Jennifer Jones, ki trpi za amnezijo, in njena mačeha, ki jo je udarila kap, ne moreta artikulirati ali opisati najbolj travmatičnega dogodka njunih življenj. Problem identitete povezuje ta film s paranoično skupino, ki jo obravnavam v petem poglavju te knjige*. Jennifer Jones se zaljubi v moškega, ki ji je pisal ljubezenska pisma — dejansko se zaljubi v pisanje samo. Toda pisma so goljufija in Jennifer ugotovi, da moški, s katerim se je poročila, ni njihov resnični avtor. Identiteta moža, njegova resnična narava, je postavljena pod vprašaj, toda ker je identiteta ženske funkcija njenega odseva v moškemu, je to za žensko tudi problem njene lastne identitete. Zato po moževem priznanju, da ni nikoli napisal pisem, in njegovi smrti, Jennifer Jones zboli za amnezijo, njena preteklost in identiteta sta izbrisani. Še več, izgubi sposobnost pisanja in je zgrožena, ko sama dobi pismo. Joseph Cotton, pravi avtor pisem, se poroči z njo, ne da bi ji mogel povedati o svoji povezanosti s temi pismi, saj bi jo to, glede na napovedi zdravnikov, ki trdijo, da se mora njen spomin postopoma povrniti, pognalo v norost. Ko Jonesova končno uspe napisati pismo Cottenu, lahko le ponovi besede njegovih ljubezenskih pisem in ugotovi, da »se je zdelo, da pismo piše samo sebe«. Kasneje, ko pozira Cottenovemu pogledu, govori besede iz enega od njegovih pisem — stavek »govori samega sebe«. Njen diskurz ljubezni je preprosto ponovitev njegovega. Medtem ko pisma konstituirajo neke vrste prevaro, pa film ne poveže te sprevrženosti z možnostjo, da »reči« in »pomeniti« nemara ne sovpadata. Nasprotno, film podpira idejo neposrednosti izražanja, tako da Cotten zgolj s pisanjem pisem pride do tega, da jim verjame in se zaljubi v žensko, kateri so bila pisma poslana.

* Paranoia and the Specular (op. p.).

Kakorkoli že, ta neposrednost izražanja ali čustvovanja se običajno manifestira v ljubezenski zgodbi skozi medij vidnega. Klasična kinematografija verjame v »ljubezen na prvi pogled«, morda zato, ker se tako konvencionalno prilega znotraj svojega visoko razvitega sistema točke gledišča in pogled/objekt montaže. Obstoj ljubezni je treba vzpostaviti hitro, saj je v resnici telo filma običajno posvečeno orisu blokad, ki so napoti popolni uresničitvi te ljubezni. Ženski je dana možnost želenja, vendar načini, kako je ta želja formulirana oziroma narativizirana, skušajo pokazati, da je to imaginarna želja, še posebej če se pojavi zunaj meja poroke. Žensko željo vzdržuje preveč aktivna domišljija.

Adaptacija *Gospe Bovary* Vincenta Minnellija iz leta 1949 še posebej vztraja na tej točki. Film uporablja način uokvirjanja, kjer je avtor Flaubert (James Mason) pred sodiščem in brani svoj roman pred obtožbami, da je nemoralen pri prikazovanju »ženske nenasitnih strasti«, »pošastnega stvarjenja«, ki je »sramota za Francijo in žalitev za ženske.« Flaubert pripiše grešno obnašanje Emme Bovary njenemu vsrkavanju ekscesov leposlovja — »smešnim sanjam visoke romance« in »podobam lepote, ki ni nikoli obstajala«, ki izhajajo iz ljubezenskih zgodb in, karseda pomembno, iz prepovedanih romanov.¹⁹ Flaubert trdi, da je »naš svet« tisti, ki je ustvaril njo in stotine tisočev njej podobnih žensk, ne pa on. Če ženskam dovolimo brati takšne romane, potem to sprosti njihovo domišljijo. Ženske berejo in posnemajo — nobene razlike ne dojemajo med fantazijo in realnostjo. V filmu *Madame Bovary* se kamera vztrajno zadržuje na slikah, ki jih Emma pripenja na zidove svoje sobe, slikah, ki naglašajo ugodja romance in oddaljenih krajev. Vsakič ko jo njena želja pripelje v nevšečnost ali težavo, se kamera vrne na tiste slike, kot da bi kazala na njih kot na vzrok. Zgodaj v filmu kamera potuje preko slik in nato na Emmo, ki pozorno gleda v ogledalo, in tako poveže romantične prikaze direktno z Emmino narcistično podobo same sebe.

Ta tema se ponovi v drugih filmih tega žanra. V filmu *Kitty Foyle* oče svari mlado Kitty pred nevarnostjo verovanja v pravljice. Opozarja jo na to, da njena glava »tiči v tistih neumnostih o Pepelkah«, in trdi, da so pravljice o Pepelkah vzrok »propada večih deklic kot pa štirideset igralcev.« V filmu *Postoj, popotnik* Bette Davis opisuje romantična občutja, ki jih je kot mlada deklica gojila do zdravnika, in ugotovi, da so »vse, čemur bi morala slediti — romani.« V *Začarana koč* (1945) je Laura predstavljena kot zelo »nemikavna« in sama

¹⁹ V tem pogledu je film zelo blizu romanu in nekaj stavkov iz Masonovega »voice-over« pričevanja je prepisanih direktno iz knjige (na primer »preganjanih gospá, ki so omedlevale v samotnih paviljonih«, »kónj, ki so jih na vsaki strani do smrti gonili«, »gospodov, hrabrih kakor levi, krotkih kakor jagnjeta«). Glej Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, CZ, Ljubljana 1964, str. 74.

ugotovi, da »ženske kot jaz najdemo zatočišče v naših sanjah, v katerih smo tako ljubke in poželjive kot najlepše ženske.«²⁰

Poudarjanje grozečih aspektov ženske domišljije, ki je ušla s povodca, in ženske pretirane navezave na leposlovje ni omejeno na kinematografijo in ima dolgo zgodovino. Je pomemben aspekt rousseaujevske misli, ki ga je pobral in razširil Pierre Roussel, ki je leta 1777 pisal o ženski in »njeni domišljiji, skrajno gibčni in komaj zmožni sedenja pri miru.«²¹ Medtem ko je za patriarhalno družbo dokaj enostavno, da ohrani žensko telo »na svojem mestu«, pa njen duh stalno grozi s pohajkovanjem — od tod nevarnosti šivanja, sanjarjenja in romanov. Pam Cook ugotavlja, da sami filmi vsebujejo dokaz, da je ženska želja vselej z jarmom privezana na register imaginarnega.

Trdila bi, da so nakazane dvoumnosti, ki so notranje narativni strukturi in ironični mizansceni ženskega filma, filmski ekvivalent diskurzov o fantaziji in romanci v ženskem romantičnem leposlovju, ki, kot je pokazala Janet Batsleer, počivajo na odprti in pretirani rabi klišejev, superlativov in profane proze, da bi ustvarili utopični sanjski svet. Ženski film je podobno označen kot »fikcija« ali sanjarjenje ter tako vmešča ženske želje v imaginarno, kjer so tradicionalno vselej že bile postavljene.²²

To je ena izmed strategij, kako obvladati žensko željo. Njen učinek je v tem, da poveča oddaljenost med to željo in realnostjo.

V bistvu fiktiven značaj ženske želje pogosto pokaže ženska zahteva: »vse ali nič«. Lydia v istoimenskem filmu postavi klasično izjavo: »Če ne morem imeti vsega, nočem imeti ničesar.« To racionalizacijo si pogosto ustvarimo, da bi lahko razložili, zakaj junakinja ne more sprejeti ženitne ponudbe marginalnega moškega lika, ki je predstavljen kot potencialno dober mož, toda ki ga junakinja ne ljubi. Na začetku filma *Čez cesto do sreče* Ray lastniku prodajalne koles, ki se želi poročiti z njo, pove: »Če se bom zaljubila, potem se bom do konca ali pa nič.« Na ta način legitimira vse trpljenje, ki ji ostane do konca filma. Končno

²⁰ Film *The Enchanted Cottage* se nekako razlikuje od ostalih filmov, ki jih tu obravnamo, saj prikazuje domišljijo v bolj pozitivni luči. Še več, tako moški kot ženska sta prikazana kot grda in pohabljeni na nek način in oba si predstavljata drugo kot lepšo oziroma drugega kot postavnejšega, kot sta v resnici. Poanta filma je v tem, da jima ljubezen daje poseben »vpogled«, ki ni dostopen običajnim ljudem. Vendar je nadvse pomembno to, da je Laura prikazana kot grda od rojstva (njena pohabljenost je bistvena), medtem ko je Oliverova hiba naključna (bil je ranjen med vojno). Film hkrati postavlja tezo, da lahko vzdržujemo fantazmo le toliko časa, dokler se zavedamo razlike med fantazmatskim in realnim.

²¹ *Système physique et moral de la femme*, citirano v Michèle Le Doeuff, »Pierre Roussel's Chiasm: from imaginary knowledge to the learned imagination«, *Ideology and Consciousness*, št. 9 (zima 1981-82), str. 44.

²² Pam Cook, »Melodrama and the Women's Picture«, *The Gainsborough Melodrama*, ur. Sue Aspinall in Sue Harper (London: British Film Institute, 1983), str. 16.

posledico te »vse ali nič« drže in vmestitve želje v imaginarno pokažejo ti filmi, v katerih ženska preživi skoraj vse svoje življenje v ljubezni do moškega, ki je, ko jo ponovno sreča, niti ne prepozna (*Lydia, Pismo neznane ženske*). Ti filmi obravnavajo gromozansko razpoko med ženskim in moškim investiranjem v čustva. Kajti v ljubezenski zgodbi vse nekaj pomeni — celo najočitnejše trivialni dogodek izvabi silovita čustva. Podrobnost, ki ne naredi nobenega vtisa, infinitesimalen dogodek odjekne in v trenutku postane romanopisen.²³ To, skupaj s kulturnim običajem, da povezujemo žensko s podrobnostmi in trivialnostmi, vsaj delno pojasnjuje, zakaj se ljubezenska zgodba uvršča med ženske žanre.

Kot smo omenili že prej, pa se zdi, da ta žanr zahteva od moškega lika, da se podvrže procesu feminizacije že zgolj s samo prisotnostjo znotraj ljubezenske zgodbe. Moških zvezd, ki so običajno igrale romantične junake v teh filmih — Charles Boyer, John Boles, Louis Jourdan, Paul Henreid, Leslie Howard —, nedvomno niso izbrali zaradi njihovih odkritih »moških« kvalit. Na to feminizacijo moškega junaka je bilo že večkrat opozorjeno. Tania Modleski, na primer, trdi, da je feminizirani moški privlačen »zaradi svobode, ki se zdi, da jo ponuja ženski: svobode, da pride v stik s in da nastopa v skladu s svojo lastno željo, in svobode, da zavrne patriarhalno oblast.«²⁴ Do neke mere je to nedvomno res — moški junak je v nasprotju s patriarhalno avtoriteto redko *eksplicitno* represiven. Toda na nek način to naredi njegovo ves čas implicitno pokroviteljsko vedenje in mit romance, ki se ga povezuje z njim, za toliko bolj represivna. Vendar bi lahko rekli, da ima feminizacija moškega v ljubezenski zgodbi v končni instanci nekako drugačno funkcijo. Moški v ljubezenski zgodbi pogosto res »ravnajo kot ženske«, kolikor so pozorni do podrobnosti, majhnih pripetljajev in zapletenosti intersubjektivnih razmerij. Pogosto skušajo razbrati z ženskega obraza skrite pomene na enak način, kot se ženske neprestano uči, da berejo z obraza, da uganejo motive. Kar je fascinantnega v zvezi s tem procesom, je predpostavka, na kateri počiva: da so moški v ljubezenski zgodbi takšni, kot bi ženske hotele, da so, in da biti takšen, kot bi ženske hotele, pomeni biti podoben njim. Tematika narcizma, tip odnosa — ali natančneje, neodnosa — do drugega, ki ga je Freud označil za specifično ženskega, se vrne, da bi strašila v ljubezenski zgodbi. Ženske v ljubezenski zgodbi so vedno lepe, tam kjer pa niso (na primer v *Začarani koči*), so preoblikovane skozi čarovnijo domišljije — pogled drugega — v nadvse privlačne ženske. Posnetki ženske z višine, ženske, ki izgleda lepa, ko leži na postelji — ki pa ne gleda nikamor, njen

²³ Glej Barthes, *A Lover's Discourse*, str. 63, 93.

²⁴ Modleski, »Time and Desire«, str. 26-27.

pogled je nefokusiran — so običajni (na primer v *Ljubezenskih pismih*, *Začarani kočji*). Sama figura narcizma — zrcalo — je vseprisotna.

Vendar, idealno, zrcalna podoba ne odseva samo ženske. V filmu *Gospa Bovary* je prizor, ki to eksplicitno pokaže. Emma je na aristokratskem plesu, pleše z najpostavnejšimi in najbogatejšimi moškimi in, na kratko, zadovoljuje vse svoje fantazije. V neki točki tega prizora Emma z očmi ujame svoj odsev v ogledalu in njena lastna podoba v izbrani obleki, obdana z občudovalci, jo očara — priklene. Kasneje se bo spomnila tega prizora, ko bo prignana v položaj, da se bo sestajala z Leonom Dupuisom v umazani hotelski sobi, in ko bo tokrat njun poljub odseval v razbitem ogledalu. Čar te oblike narcizma ni v njeni lastni podobi. Prej je v njeni podobi, ujeti v pogledu moškega. To je logika *Lulu* Albana Berga: »Ko sem se pogledala v ogledalu, sem si zaželela, da bi bila moški — moški, poročen z mano.«²⁵ Feminizacija moškega v ljubezenski zgodbi olajša gledalkino razcepljeno identifikacijo tako z moškim kot z žensko — moškim, ki si želi ženske, in žensko, ki je željena s strani moškega. Zdi se, da narcizem, ki zahteva prenos moškega pogleda, prav tako zahteva identifikacijo s subjektom tega pogleda, tako da se gledalka dvojno identificira — s subjektom in objektom pogleda. In najbrž je zato v ljubezenski zgodbi tako pogosto težko reči, ali je protagonist moški ali ženska (na primer v filmih *Ljubimca za waterloojskega mostu*, *Humoreska*, *Naj ji sodijo nebesa*). Dvojna identifikacija gledalke omogoča zmedenost, s katero je ženska zgodba predstavljena kot spomin ali videnje moškega (v *Ljubimcih za waterloojskega mostu* in v *Pismu neznane ženske*). Izbira objekta postane koncept, ki je korelativen narcizmu. Kajti ženski v ljubezenski zgodbi ostanejo le odhajanja in vračanja k narcizmu.

Ljubezenska zgodba bolj kot katerakoli podzvrst ženskega filma počiva na identifikaciji z dvema glavnima likoma v drami. Ta proces spominja na Freudov opis histerične identifikacije in dejansko je pojem ljubezni kot komaj nadzirane histerije precej razširjen. Freud to poveže neposredno s konvencijami jezikovne rabe.

Identifikacija je najpogosteje uporabljena pri histeriji, da bi izrazila obči seksualni element. Histerična ženska se identificira v svojih simptomih najrajši — čeprav ne izključno — z ljudmi, s katerimi ima spolne odnose, ali z ljudmi, ki imajo spolne odnose z istimi ljudmi kot ona sama. Lingvistična raba to upošteva, saj se o ljubimcih govori, da sta »eno«.²⁶

²⁵ Citirano v Stuart Ewen, *Captains of Consciousness* (New York: McGraw-Hill, 1977), str. 48.

²⁶ Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, prevedel in uredil James Strachey (Avon Books, New York 1965), str. 184.

Predstava, da ljubimca nista dva ločena, integralna posameznika, omogoči, da je ženska želja predstavljena kot tista, ki sili k razcepljeni subjektivnosti. Feminizacija moškega lika botruje še večji zaostritvi zrcalnega učinka filma. Gledalec ima resnično rad nek prizor in od tod film kot celoto, kar potrjuje, da ga film imaginarno zagradi.

Kljub vsemu temu — kljub ogromni mašineriji, ki je ustvarjena, da jača gledalkin narcizem, da prikaže njeno domišljijo kot nevarno moč in da jo zapre znotraj časovne sheme, ki ji vlada ponavljanje — sem še vedno mnenja, da je ljubezenska zgodba eno izmed najbolj ranljivih mest patriarhalnega diskurza. Njen madež je v tem, da predpostavi samo možnost ženske želje. Zaradi tega se pogosto slabo konča, često s smrtjo ženske junakinje, in njena melodrama meji na tragedijo (na primer *Humoreska*, *Pismo neznane ženske*, *Naj ji sodijo nebesa*, *Ljubimca z waterlooskega mostu*, itn.). Nezmožnost večine ljubezenskih zgodb v 40-ih letih, da bi pripeljale do klasičnega srečnega konca — ali morda, bolj natančno, njihova tendenca, da izenačijo pomirjujoč konec s smrtjo ženske, ki ima pretirano željo — je znak ranljivosti ljubezenske zgodbe, krhkosti njene zasnove. V filmih *Ljubezensko pismo*, *Gospa Bovary* in *Pismo neznane ženske* ženske povsem dobesedno ljubijo sebe do smrti. Kot reče Hélène Cixous: »Moški pravijo, da sta samo dve nepredstavljeni stvari: smrt in ženska spolnost.«²⁷ To čudno in negativno definirano kompatibilnost pokaže konec, ki se mu daje prednost v mnogih od teh filmov. V filmu *Gospa Bovary* Flaubert/James Mason trdi, da je Resnica, ki jo poberemo iz Emmine zgodbe, več kot nadomestilo za njeno smrt: »V njeni zgodbi je Resnica in morala, ki nima resnice, sploh ni morala... Resnica živi večno, ljudje pa ne.« Emmine življenje postane lekcija. »Nesrečni konec« njene smrti je zasenčen s »srečnim koncem« uokvirjene pripovedi filma, ki nam pove, da je bila oprostilna sodba, ki so jo izrekli Flaubertu, »triumf v zgodovini svobodne misli«.

V patriarhalni družbi je mit romantične ljubezni vselej na voljo, da predstavlja odtok za vsako presežno energijo, ki bi jo lako ženska posedovala, da jo, nekako paradoksalno, *udomači*. Toda prav zato, ker je tu na kocki toliko stvari, ima ta žanr potencial, da se ukvarja s pozicijo ženske — da se patriarhalnim očitkom razleti v obrazu. Kajti mit romantične ljubezni je v neskladju z domačimi rutiniranimi opravki, ki se jih pričakuje od ženske, in to je strukturirajoče protislovje, ki poraja ostala. Zato tudi mora ta žanr vsebovati filme, kot je *Kitty Foyle*, ki dozdevno zanika samo predpostavko ljubezenske zgodbe — filme, v katerih se ženska nauči, da rajši sprejme pravega moškega kot pa princa, o katerem je fantazirala. Kot pravi Flaubert/James Mason o Emmi Bovary:

²⁷ Hélène Cixous, »The Laugh of the Medusa«, *New French Feminisms*, uredili Elaine Marks in Isabelle de Courtivron (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980), str. 255.

»Naučili smo jo, da najde blišč in razburljivost v oddaljenih krajih, tu in zdaj pa le dolgočasje.« Mason tu govori o romanih, vendar je tudi film stroj za proizvodnjo blišča, fantazije, razburljivosti; deluje kot potovalni vodič, ki popelje gledalca v oddaljene kraje. Če mora gledalka investirati energijo v ljubezensko zgodbo, morajo filmi tudi znati upoštevati njeno sposobnost, da razlikuje med fikcijo in realnostjo. Zagotoviti morajo, da je njena želja varno — in zavedajoč se tega — vsidrana v imaginarnem in da bo njeno poznavanje »realnega življenja« odtehtalo ekstese ljubezenske zgodbe. Na kratko, predpostavljajo, da se ženska lahko postavi v položaj fetišista, ko skrbno tehta med vednostjo in verjetjem. Toda to je glede na filmski diskurz natančno tisto, česar ženska *ne more* storiti — preveč z lahkoto jo *prevzame* podoba. Pretirana simpatija ženski ne dovoli ustrezne distance.

Ta protislovja pridejo na površje na različne načine v diskurzu ljubezenske zgodbe, vendar še najrajši obletavajo temo izvenzakonske spolnosti. Kot smo prej omenili, je ta tip spolnosti sprejemljiv vse dotlej, dokler natančno posnema zakonsko zvezo in ženska ostaja zvesta moškemu (kot v filmu *Čez cesto do sreče*). V filmih »izbire« se ženska rajši na koncu odloči za moškega, ki je najbolj prikladen za zakon (na primer *Kitty Foyle*, *Daisy Kenyon*). Nezamisljivost nekatere vrste ženske seksualnosti se pokaže v težavnosti poimenovanja. Kaj je ženska, če ni žena? Ko Kitty Foyle razmišlja o možnosti, da bi se skupaj s poročenim moškim preselila v južno Ameriko, jo njena zrcalna podoba — manifestacija njenega nadjaza — vpraša: »Kako te bodo imenovali?« Jasnega odgovora ne dobimo niti tu niti v *Ljubimcih z waterloojkega mostu*, kjer so liki stalno na robu tega, da bi izgovorili besedo oziroma besede, ki bi izdale identiteto Myre (Vivien Leigh) kot prostitutke. Myra se zateče k prostituciji, ko v časopisu prebere napačno informacijo o tem, da je v bitki padel njen zaročenec, in ko ne more dobiti nobene druge službe. Ko se njen zaročenec vrne živ in zdrav, ga slučajno sreča na železniški postaji, ko išče stranke. Situacija je povsem nemogoča za klasični tekst. Beseda »prostitucija« ni nikoli spregovorjena v filmu, liki stalno proizvajajo izjave kot »Vem, kaj misliš«, »Razumem — ni ti treba reči« in »Kar misliš, kar si sam sebi govoriš, da ne more biti res, je res.« Ta prazen prostor, to neizrečeno, napove njeno smrt. Kajti prostitucija je absolutno neozdravljiva. Myrin zaročenec Roy lahko gre preko razrednih meja, da se zaroči z njo, toda ko se spusti v prostitucijo, je zgubljena, njena smrt je neizbežna. Ženska, ki je povezana s pretirano seksualnostjo, se nahaja izven meja jezika; je nepredstavljiva in mora umreti, ker je, kot poudari Claire Johnston, smrt »kraj vseh nemožnih znakov.«²⁸

²⁸ Claire Johnston, »Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies«, v *Jacques Tourneur* (London: British Film Institute, 1975), str. 40.

Kolikor ženska kaže željo, ki presega meje zakona, je problematična. Medtem ko je materinsko povezano z gotovostjo in očitnim, je status ženske kot žene ali ljubimke manj zanesljiv, vedno podvržen dvomu. Kot pokaže Heath v zvezi z romanom devetnajstega stoletja, je prešuštvo neke vrste lingvistični problem, propad razlikovanj:

Zagrešiti prešuštvo pomeni prešuštvovati, hliniti, biti pokvarjen, ponarejati »z nizkotnim podtonom« (definicija, ki jo daje Oxfordski slovar angleščine). Prešuštvo je dejansko »zmešnjava kategorij«, zdrs z identitete v indifferenco, popolna nerazločnost prostora. Identito zagotavlja ženska, ki je potemtakem v enaki meri šibka točka v tem sistemu: če daje, potem vse daje; ko se premakne s *svojega* pravega prostora, prešuštna ženska ne pusti *nobene* prostora nedotaknjene (od tod zakonska pristranskost: angleški zakon o ločitvah iz leta 1857, na primer, postavlja prešuštvo kot razlog za ločitev od žene, ne pa tudi od moža)... Kot mati je ženska varna, kot žena je vselej potencialno v nezanesljivem položaju...²⁹

V večini filmov, ki spadajo v skupino ljubezenskih zgodb, identiteto zagotavlja dejstvo, da je moški tisti, ki zagreši prešuštvo, ki stopi izven meja poroke. Le moški lahko preživi to situacijo. Če zagreši prešuštvo ženska (*Humoreska*, *Ljubezensko pismo*), mora umreti. Generična razvrstitev, ki postavlja žensko seksualnost kot osrednjo točko diskurza, se mora nujno zaplesti v mrežo te kompleksnosti. Problema materinskega in njegovega razmerja do ženske želje se le redko dotaknemo, ko pa se ga, postane predmet nekako perverznega diskurza. V filmu *Moje prismojeno srce* Eloise (Susan Hayward) zanosi izven konteksta zakona. Oče umre, še preden jo lahko poroči, in Eloise se nameni »ukrasti« fanta svoji najboljši prijateljici ter se z njim poroči. Še kar naprej se pretvarja, da je otrok njegov, in otrok je, kot rezultat njene prevare, prikazan kot neuravnovešen, čuden. Tako v filmu *The Gay Sisters/Razposajeni sestre* (1942) kot v filmu *Čudna ljubezen Marthe Ivers* (1946) najdemo vzroke vsem težavam v poskusu ohranjanja dokaj blodnega matriarhata in red je ponovno vzpostavljen šele z vrnitvijo pomirjujočega patriarha. Celo v tako ekstremno konzervativnem filmu, kot je Kitty Foyle, je potrebno postaviti materinsko na stran, saj zaobseže vse, ko se pojavi v življenju ženske, in pusti le malo prostora za moškega. Kitty v resnici eksplicitno reče, da si ženska resnično želi otrok, ne pa moških. Materinstvo je običajno tuje diskurzu ljubezenske zgodbe, ker vselej grozi, da bo povsem premestilo žensko željo.

Filme, kot so *Naj ji sodijo nebesa*, *Čudna ljubezen Marthe Ivers*, *Ljubezensko pismo* in *Prevara*, lahko še najbolj opišemo kot perverzno spodnja stran ljubezenske zgodbe. Ljubezensko zgodbo 40-ih so okupirale konvencije črnega

²⁹ Stephen Heath, »Family Plots«, *Comparative Criticism*, vol. 5 (Cambridge University Press, 1983), str. 318.

filma in ženske so često spominjale na zlovesččo *femme fatale*. Razširjena raba senc in temnejša podoba sta značilni za filme, kot sta *Ljubezensko pismo* in *Prevara*. Ženska junakinja je upodobljena kot enigmatična, nerazberljiva, njena predstavitev je povsem v skladu s popularno antifeministično psihologijo, kot jo najdemo v knjigi *Modern Woman: The Lost Sex*. V tej knjigi Lundberg in Farnhamova skušata pokazati, da je ženska psiha dosti bolj zapletena kot pri moškemu.

V splošnem ženske predstavljajo bolj zapleteno vprašanje kot moški, kot je to začutilo že nekaj pesnikov, saj so bolj zapleteni organizmi. Dani so jim zapleten reprodukcijski sistem (s katerim se moški genitalno urinarni sistem v zapletenosti sploh ne more primerjati), bolj izdelan živčni sistem in brezmejno kompleksna psihologija, ki se vrti okrog reproduktivne funkcije. Žensk potemtakem ne moremo imeti nič bolj za podobne moškemu, kot je spirala podobna ravni črti.

Oba pola predstavljata organsko sledenje realnosti. Toda v enem primeru je to sledenje preprosto (relativno), v drugem kompleksno in celo ovinkasto.³⁰

V filmih *Ljubezensko pismo* in *Prevara* ženske spletajo fikcije naraščajoče kompleksnosti. V *Ljubezenskem pismu* postavitev v Singapuru, razsvetljava in mizanscena poudarjajo grožnjo varljive ženskosti. Leslie, komaj vidna za šalom iz bele čipke, in evroazijska Hammondova žena, vsa obtežena z dragulji in šminko ter oblečena v črno, imata nekaj skupnega, kolikor obe predstavljata uganki; sta sprevrnjeni zrcalni podobi druga druge. Film pokaže, da je za žensko naravno pravo ustrežnejše, primernejše od zahodnega prava, ki ga ponazarja sodni sistem, ki je, soočen z njeno ženskostjo, povsem zbežan. V orientalski trgovini Leslie fascinira in pritegne bodalo, instrument njene lastne smrti. In v končni instanci jo ubije prav druga ženska, evroazijska ženska, ki predstavlja mešanico različnih kategorij — vzhoda in zahoda. S tem ko Leslie privlači ta ženska, jo privlači njena lastna smrt.

Film *Naj ji sodijo nebesa* premesti in napačno umesti figuro *femme fatale* v domače okolje, kjer je pretiranost ženske želje še posebej opazna in še posebej nevarna, saj je njen edini način izraza družinsko prizorišče. Na incestuozno razmerje Ellen (Gene Tierney) do njenega očeta pokaže že začetek filma in je uporabljeno, da vsaj delno pojasni absolutno zlo, ki ga ona uteleša. Najprej »ukrade« Richarda (Cornell Wilde) svoji sestrični in se z njim poroči. Njena glavna napaka je čezmerna posesivnost; ni zadovoljna s tem, da je objekt želje, da bodisi obstaja bodisi se pojavlja, mora imeti, si lastiti, posedovati. Ker noče deliti Richarda z nikomer, poskrbi, da se utopi njegov pohabljeni mlajši brat.

³⁰ Ferdinand Lundberg in Marynia F., Farnham, M. D., *Modern Woman: The Lost Sex* (New York: Harper, 1947), str. 3.

Zaradi istih razlogov se kasneje vrže po stopnicah, da bi povzročila splav. In na koncu, ko sprevidi, da jo je Richard zapustil zaradi njene setrične Ruth, Ellen naredi samomor in pusti polno dokazov, ki pričajo, da jo je ubila Ruth, tako da ta dva nikoli ne bosta mogla priti skupaj. Njene zadnje besede, ko zagradi Richardovo roko, so: »Nikoli ti ne bom pustila oditi.« Film *Naj ji sodijo nebesa* ima obliko pripovedovanja dogodkov za nazaj, kot se jih spominja odvetnik. Film je pravni diskurz o družinski drami, ki je preoblikovana v kriminalno dramo. Ellenino razmerje do pretirane, *divje* želje, se kaže že od samega začetka filma z njeno prilastitvijo pogleda, z dejstvom, da odločno strmi v Richarda.

Ženske so se, ko so zaljubljene, prisiljene zateči k okrutnim dejanjem. V filmu *Moje prismojeno srce* je Eloise obsedena z enim vprašanjem, za katerega je flashback pripovedovanje kot naročeno, da odgovori nanj: »Bila sem prijetno dekle, mar ne?« — kjer izraz »prijetno« pomeni aseksualnost. Ellen v končni instanci ni »prijetno dekle«, toda pripomba njene najboljše prijateljice na koncu filma — »Ne nazadnje bi jaz lahko bila deklica v rjavi in beli obleki, vsaka bi lahko bila« — pokaže status »slabega dekleta« kot nekoga, ki zavzema mesto v zatiralskem sistemu spolne razlike. Pogostejše ženska ne gre le predaleč, temveč gre v napačno smer. V *Prevari* ženska povsem napačno razume položaj. Njena dozdevno specifično ženska spretnost pri ugotavljanju namenov in motivov drugih je zgrešila pot. Zdi se, da podobe Bette Davis, ko strelja v Clauda Rainsa na temačnem stopnišču v *Prevari* ali ko izprazni revolver, da bi ubila nezvestega ljubimca v *Ljubezenskem pismu*, podobe Gene Tierney, ki mirno opazuje, ko se mladi pohabljeni fant utaplja, ali ko načrtuje smrt svojega lastnega otroka — da te podobe kondenzirajo ves strah in tesnobo, ki se povezuje z aktivno želečo žensko subjektivnostjo.

Ljubezenska zgodba v 40-ih letih meji na ozemlje črnega filma, saj so njeni lastni pogoji začeli izgubljati svojo obstojnost. Ko sadizem pripovedi, kot ga opiše Mulveyeva, postane tako intenziven, da mora ženska umreti znova in znova, iz filma v film, je nekaj nedvomno narobe, ljubezenska zgodba se je skvarila. Film *razkažejo* odnos med žensko seksualnostjo in smrtjo; *razkažejo* težave ženske seksualnosti. To ni nikdar tako jasno pokazano kot v filmih (*Humoreska*, *Ljubimca z waterlooskega mostu*), ki upodobijo smrt ženske točke gledišča. V *Ljubimcih z waterlooskega mostu* Myra naredi samomor tako, da se vrže pred kamijon. Toda ta smrt ni prikazana z dolgim ali srednje dolgim posnetkom, temveč kot niz posnetkov težkih kamijonov, ki se s paralelno montažo vrtijo skupaj z vse bližjimi posnetki Myre, luči tovornjakov drsijo čez njen obraz, vse dokler njene oči povsem ne zapolnijo kadra. Preden umre, postane čisti pogled, čista točka gledišča in prav to je tisto, kar je odstranjeno iz teksta. Zreducirana je na spomin moškega na njen glas.

Privlačnost teh filmov ima opraviti s procesoma fascinacije in identifikacije. In zdi se, da je nujni stranski produkt takšnih procesov spoznanje nemogočega položaja žensk v razmerju do želje v patriarhalni družbi. Lacan rajši govori o *vzroku* želje kot pa o njenem objektu, ker želje ne dojema tako strogo usmerjene ali orientirane; želja ne pripada redu prehodnega stavka. Želja je vselej v presežku — pa čeprav je zgolj želja po zelenju, prizadevanje za dostop do želeče subjektivnosti. Želeče ženske in njene pretirane seksualnosti nemara teoretično ni moč predstaviti (glede na logiko moške teorije, v vsakem primeru); nemara ji je usojeno umreti, da bi zagotovila zaprtje pripovedi, toda za trenutek filmskega časa je vsaj prisotna, ko se šopiri s svojo pretiranostjo. In včasih dobiš občutek, iz ljubezenske zgodbe, da »bi vsak lahko bil ona«.

Prevedel Boris Čibej

Janez Krek

K ŽENSKI LITERATURI

A woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine; at its best it is most feminine; the only difficulty lies in defining what we mean by feminine.

Virginia Wolf

Težava z izrazi, kot sta »ženska literatura« in »ženski roman«, je bržčas v tem, da ima mesto določujočega termina pojem, ki je na nek način še preveč razumljiv. Težavna pa ni toliko ekstenzija konotacij, temveč prej to, da je pojme, kot sta »žensko« ali »moško«, težko misliti z dovoljšnjo mero abstraktnosti. Denimo, za nepoučenega je pojem »ženski roman« najbrž bolj konkreten kot sintagma »Lukàcsev roman abstraktnega idealizma« in prednost slednje je tudi v tem, da morda spodbudi k nadaljnjemu zanimanju, medtem ko je v zvezi z »ženskim romanom« vsaj ena misel takorekoč na dlani: šlo naj bi za roman, »ki so ga napisale ženske«, ali pa za »roman, ki ga berejo ženske« — in podobno velja za »žensko literaturo«. Kot pa se kaže iz razprav, ki se predvsem zadnji dve desetletji intenzivno posvečajo ženski literaturi, prav tovrstna »samoumevnost« predstavlja eno bistvenih težavnih točk. Po eni strani z zgoraj omenjenima definicijama ne pridemo daleč, po drugi pa se ju nekako ni mogoče otresti.

Resnejšemu teoretskemu pristopu bi se groba razmejitev z oporo zgolj v »biološki« opredelitvi termina hitro izkazala za nezadostno. Opredelitev »ženske literature« na biološko dojetem spolu bi — strogo vzeto — pomenila, da v isti koš vržemo vse romane ali vso literaturo — vse, kar je pač prišlo izpod peresa tako opredeljenih »žensk«. Če nič drugega, tako širokogrudna definicija literarni teoriji in zgodovini najbrž ne bi prinašala velike koristi. Pridobili bi le grob kriterij, za katerega je nemara preveč strog celo pojem klasifikacije kot »empirično-deskriptivnega opravila, po svojih načelih heterogenega, zato nezaključenega in brez večje znanstvene vrednosti« (Kos 1983: 112).

»Žensko« nasproti »moškemu« najbolj splošno vzeto pomeni spolno razliko, ki jo je mogoče tematizirati z vrste različnih perspektiv: biološke, sociološke,

psihološke, literarno-teoretske ali zgodovinske itd., odvisno od »zornega kota« posameznega področja ter z njihovim kombiniranjem, česar so se študije ženske literature kajpada oprijele. Toda ostaja neprijetno dejstvo, da se študije, ki uporabljajo aparat denimo literarne teorije in svoje analize dopolnjujejo še z aparatom drugih teoretskih polj, kot so zgodovina, sociologija, lingvistika, psihoanaliza itd., vendarle nekako ne morejo otresti tiste prve opredelitve, namreč da kot kriterij nekako na ravni predpogoja ohranjajo »dejstvo«, da je avtorica »ženska«. Kako stvari ne gre vzeti preveč zlahka, opozarja distinkcija, ki obstaja v sodobni angleški literarni vedi ter loči med »ženskim« in »feminocentričnim« romanom. Se pravi, dva romana, ki imata s snovno-tematskega vidika isto strukturo — »pripovedno besedilo, ki je osredinjeno na usodo nekega ženskega lika in se zato ukvarja s specifično žensko problematiko« (Bogataj-Gradišnik 1989: 23)¹ —, razlikujejo ter analizirajo drugače zgolj na podlagi »preprostega« dejstva, da je avtor prvega ženska in drugega moški. Tak pristop je mogoče izpostaviti ugovoru, da sam koncept pri stranskih vratih zopet utemelji na biološki razliki (pa tudi očitku esencializma, češ, »pravi« ženski roman je zgolj *ženski roman*, ne pa tudi *feminocentrični*, odtod pa ni daleč do domneve, da nek roman že zgolj zaradi dejstva, da ga je napisala ženska, izraža »žensko bistvo«), čeprav se giblje znotraj polja tematskih opredelitev. Očitno je, da se v razpravah o ženski literaturi ni mogoče izogniti vprašanju, kako ali v kolikšni meri je odločilno, ali je delo, ki mu kakorkoli pristoji pridevek »ženski«, napisala ženska ali moški. Tako vprašanje na tem mestu seveda ni prvič postavljeno. Če ne drugače, je v študijah vsaj predpostavljeno kot upravičena podmena, da je ženska — pisateljica — v življenju postavljena v drugačen položaj od moškega in da zaradi tega obstoji inherentna razlika med delom avtorice ali avtorja.

Zdi se, da se o tem sprašuje tudi Katarina Bogataj-Gradišnik, ko v študiji »Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja« postavi problem »zunajliterarnega kriterija«. Pravi namreč, da se s terminom ženski roman »poimenuje roman, katerega avtorica je ženska, navadno tudi s predpostavko, da je namenjen predvsem ženskemu občinstvu. Termin se torej opira na zunajliterarni kriterij, na spol pisateljic in bralk ...« (ibid.). V nadaljevanju se opira na študijo Leonie Marx *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert*, za katero pravi, da »sicer ohranja tako tematsko kakor tudi biološko opredelitev termina, vendar skuša pojav ženskega romana včleniti v

¹ Navajamo iz članka Katarine Bogataj-Gradišnik »Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja«, ene redkih študij v slovenščini, ki se ukvarjajo z vprašanjem »ženske literature«.

zgodovinski kontekst in ga nato določiti predvsem s sociološkimi kriteriji» (ibid.). Paradigma je torej — na kratko — naslednja: da, resda se ohranja biološka opredelitev, vendar jo je nujno »nadgraditi« z imanentnimi pojmi zgodovine, sociologije itd. — toda vprašanje, ki se zdi na nek način najbolj intrigantno, zakaj je treba ohraniti biološko opredelitev in zakaj je ravno ta nekako »zunajliterarna«, je tako postavljeno v oklepaj. Kako torej misliti dejstvo, da obstojijo pisatelji, ki so pisali feminocentrične romane (kot je Richardson), in pisateljice, katerih romani so »oznanjali skrajno konservativne poglede na vlogo žene v družbi« (25), in če že to kaže, da »biološki« spol na nek način ne more biti enostavni kriterij za definiranje »ženskosti«, kako to, da ga — kot se zdi — študije in cela teoretska polja kljub temu upoštevajo!?

V našem zgornjem primeru, s katerim smo spol praktično reducirali na ime avtorice oziroma avtorja in ga brez posredovanja drugih referenčnih polj aplicirali v kontekst določenega termina iz literarne vede, smo prišli do rezultata, ki je na meji nesmisla, kar kaže, da pri terminih kot sta ženska literatura ali ženski roman, če se že opirajo na »spol pisateljic in bralk«, spol vendarle ni dojet neposredovano, takorekoč izven vseh referenčnih okvirjev, temveč je vedno, če naj ima kak določnejši smisel, že dojet skozi določeno referenčno polje. Kar pomeni, da je »spol pisateljic in bralk« najprej treba dojeti kot diskurzivno in ne kot »zunanje«, denimo »biološko« ali »zunajliterarno« dejstvo. Pristop, ki ženski roman umesti v zgodovinski kontekst in »pojem določi predvsem s sociološkimi kriteriji«, seveda tudi že implicira tak korak: »žensko« je dojeto na ravni diskurzivnega dejstva in diskurza, znotraj katerih se giblje, sta referenčni polji zgodovine in sociologije. Ob tem koraku v referenčna polja, ki vzpostavijo reflektirano analizo in postavijo pojem spola na raven diskurzivnega, pa ostane prikrito nereflektirana sama instanca »empiričnega« subjekta — kako je za recipienta, ko bere, odločilno, ali je literarno delo napisala pisateljica ali pisatelj!? — Ker gre za vprašanje diskurzivne analize, se bomo — najprej nekoliko po ovinku — poskušali odgovoru približati ob pomoči lingvistike.

V romanu *Ženska francoskega poročnika* John Fowles nenehno posega v pripoved na načine, ki ga izpostavljajo v vlogi pisca — empiričnega »govorečega« subjekta. V pripoved med drugim poseže tudi tako, da romanu po prvem koncu — ki je, čeprav nekoliko hitro izpeljan, ravno zato pri samem branju bolj verjeten in bralca nemara lahko ujame v želji običajnega *happy end*a — nepričakovano doda še nadaljevanje, ki je najmanj enako verjetno. V tem nadaljevanju se Charlesova in Sarina zgodba konča najprej v družinski sreči ob

otroku, vendar se roman nepričakovano še nadaljuje — v tretji, tragični konec vseh Charlesovih upov. Poseg tako izpostavi »avtorsko« pozicijo in avtorski lik: pisatelj kot empirični govoreči subjekt preživi simbolno »smrt« vseh likov, vključno »smrt« lika, ki komentatorsko posega v pripoved, nadaljuje zgodbo in še naprej usodno manipulira z njihovo eksistenco, kar je v nasprotju z »normalnim« položajem, ko je pisec kot empirični govoreči subjekt postavljen v oklepaj, obenem pa tiho predpostavljen na mestu garanta verjetnosti, smisla in resnice. Tak postopek ne privede le do ločitve instance pisca v empiričnega in diskurzivnega avtorja, temveč razcepi samo mesto diskurzivnega subjekta: kdo je namreč tisti, ki »sedaj« pripoveduje »drugi« konec zgodbe!? Ali je subjekt še isti ali je kak drugi!? S trenutkom, ko se je avtor kot predpostavljeni in nevprašljivi garant resnice dezavuiral, se mesto garanta prenese na bralca, ki se sočasno zave, da je (bil) ujet v mrežo literarnega diskurza, se pravi, njega samega izpostavi v *njegovi* diskurzivnosti. Vprašanje bralca se tako pravzaprav glasi: kateremu *diskurzivnemu subjektu* — tistemu, ki je garant prvega konca, tistemu, ki pripoveduje drugi sklepni del zgodbe, ali tistemu, ki nazadnje zgodbo sklene, ali vsem — naj verjame? Če pripovedni postopek »treh koncev« po eni strani odgovornost odločitve nazadnje prenese na bralca — kar samorefleksivno pisateljevo zatrjevanje na zadnji strani: »Nikakor pa ne smete misliti, da ta konec njune zgodbe ni najbolj verjeten« (Fowles 1979: 454), zgolj podkrepi, saj se zagotavljanje verjetnosti vzpostavlja pač v odnosu do ostalih dveh koncev zgodbe — in če, po drugi strani, bralca opozori, da se ta verjetnost vsakič opira na željo subjekta² in ne na kako izvzeto, privilegirano mesto resnice,³ so *vs trije konci* sočasno vendarle *verjetni*, smiselni in »resnični«, zato je bralčeva odločitev irelevantna in nepotrebna — čeprav je bila »prenešana« nanj. Poanta postmoderne zgodbe tako ni v tem, da resnice, smisla in verjetnosti ni več, temveč

² Pri prvih dveh koncih gre za resnico želje, katere nosilec je Charles, in sicer pri prvem Charlesovega etičnega vztrajanja na dani obljubi Ernestini in pri drugem na želji ljubezni do Sarah; »realnost« tretjega konca je verjetna po eni strani zaradi Charlesove fantazme o Sarini ljubezni do njega, katere realnost tretji konec spodnaša, »realnost«, ki je — po drugi strani — oprta na Sarino fantazmo, iz katere pa je Charles, kot se kaže in izkaže na koncu, izključen; se pravi, v tem primeru začne zastopati stran »realnosti« Sarina želja — recimo želja, zavreči vse, tudi Charlesovo ljubezen, da bi ohranila lastno integriteto, avtonomnost; Sarini želji verodostojnost daje bralčevo tesnobno zavedanje, da je subjekt, kljub lastni želji, pač lahko izključen iz fantazme Dugega.

³ Dejstvo, da mora avtor pripoved skleniti s koncem, da bi lahko nadaljeval zgodbo (kar je še bolj poudarjeno v romanu *Magus*), najbolj dosledno nakaže tudi drugo možno interpretacijo: da je v romanu diskurzivni lik pripovedi nerazločljivo spojen z empiričnim. Empirični pisatelj sam postane lik, ki funkcionira znotraj pripovedi in znotraj nje se tudi izčrpa, zato ni nobene izvzete subjektne pozicije: ni izvzetega, privilegiranege mesta resnice, ki ne bi bila zvedljiva na »resnico« lika, ki nastopa znotraj diegetske realnosti.

da ne more biti »zgolj ene resnice«, če naj bo verjetna, obenem pa je ne gre iskati onstran subjekta⁴ — in seveda »neprijetno« spoznanje, da ima bralec v razmerju do pisca — in »pri sebi« — opraviti z diskurzivnim subjektom.

Koncept, ki loči »govorca (diskurzivno bitje) od govorečega subjekta (empirično bitje)«, na katerega se opiramo, je v »Očrtu polifonične teorije izjavljanja« izdelal francoski lingvist Oswald Ducrot (Ducrot 1988: 198). Z njegovo teorijo izjavljanja, ki je lahko zelo prikladna za analizo vrste naracijskih postopkov, je mogoče nekoliko prispevati tudi k razmisleku o pojmu ženske literature. Temeljna ideja Ducrotove polifonične teorije izjavljanja je, kot piše Jelica Šumić-Riha (avtorica spremne študije k slovenski izdaji nekaterih njegovih tekstov), da »je mogoče smisel izjave opisati le kot križanje ali celo kot konfrontacijo več glasov, ki 'izražajo' različna gledišča« (Šumić-Riha 1988: 259). Ducrot smisel izjave razume »kot deskripcijo njenega izjavljanja« (Ducrot 1988: 192). Tak koncept predvsem postavi v drugačno luč, kakor je sicer spontano dojeta, instanco govorečega subjekta kot vira smisla izjave. Izdela pravcato »tipologijo subjektivnih instanc« (Šumić-Riha: 259) in z »množenjem subjektivnih pozicij, ki se jim subjekt izjavljanja priliči ali pa tudi ne, Ducrot ovrže koncepcijo subjekta kot avtorja, producenta izjave in vira njenega smisla« (ibid.). Na ta način pa ne loči le diskurzivno od empiričnega bitja, temveč sam diskurzivni subjekt razloči na dvojce instanc.

»Ducrot najprej loči govorečega subjekta (γ), empirično, svetno bitje, od diskurzivnih likov, govorca /locuteur/ in izjavjalca /énonciateur/. Govoreči subjekt, dejanski producent izjave, nima v stavčni strukturi ne posebnega označevalca ne kraja, ki bi bil zanj posebej predviden, zato osebni zaimke (je, jaz) in znamenja za prvo osebo nikdar ne napotujejo nanj, temveč bodisi na govorca bodisi na izjavjalca, torej na vlogi, ki sta vpisani v semantično strukturo izjave in ki ju je mogoče *pozneje pripisati tudi govorečemu subjektu*. Govorec je tista diskurzivna instanca, ki ji sama izjava pripisuje odgovornost za svoje izjavljanje, *izjavjalci* pa so liki, ki jih 'postavi' na oder govorec in ki so predstavljeni kot viri gledišč, izraženih v izjavljanju, ali celo kot izvrševalci ilokucijskih aktov, če uporabimo terminologijo teorije govornih dejanj« (259-260; podč. J. K.).

Ducrot torej strogo razloči diskurzivno od empirične ravni; do instance empiričnega »govorečega subjekta« pridemo vedno vnazaj, tako, da mu naknadno pripišemo vlogo bodisi govorca bodisi izjavjalca. Kakšen pomen ima torej navedena koncepcija za dojetje vprašanja, ki smo si ga zastavili — kako je

⁴ Ali kot komentira sam »lik« pisatelja: »Na ta način sem se namreč, v prvem mottu tega poglavja, čeprav po ovinkih, vrnil k svojemu prvotnemu načelu: da onstran vidnega ni nobenega božjega posrednika« (454).

za recipienta (bodisi bralca bodisi teoretika) odločilno, ali je literarno delo napisala pisateljica ali pisatelj!? Oglejmo si primer iz romana *Ljubljena pisateljice* Toni Morrison.

Izjava, ki jo bomo navedli, je v zgodbi pomembna in zanjo značilna, saj se v skoraj identični obliki pojavi dvakrat, na začetku in prav v sklepnih odstavkih romana; nanaša se na Paula D, ki je glavna moška oseba romana, zapisana pa je v tretji osebi. Izjava pomembno opredeli ta lik, saj nastopi kmalu po tistem, ko Paul D vstopi v diegetsko realnost. Toni Morrison piše:

»Ne da bi sploh poskušal, je postal moški, ki lahko pride v hišo in pripravi ženske do joka. Kajti z njim, v njegovi prisotnosti, so lahko jokale. V njegovem obnašanju je bilo nekaj blaženega. Ženske so ga videle in hotele zahlipati...« (Morrison 1988: 17).

V kakšnem smislu je — rečeno z Ducrotom — smisel⁵ navedene izjave opis njenega izjavljanja!? — Zapisana je v tretji osebi in na način, ki bralca dokaj neposredno napeljuje na sklepanje, da preko instance lika govorca pravzaprav »govori« empirični avtor. Ob tem ne gre spregledati, da je izjava postavljena v določen argumentacijski kontekst, ki prav tako ustvari tisti smisel, za katerega lahko rečemo, da opiše določeno izjavljanje. Po Ducrotu je namreč »vsako ubesedenje dejanskega stanja že rezultat poprejšnjega argumentacijskega gibanja« (Šumić-Riha 1988: 261). V argumentacijski kontekst v našem primeru najprej sodi konotacija razmerja — ljubezenskega ali spolnega — med moškim in žensko, ki jo evocira odstavek, ki predhodi že navedenu odlomku:

»Ko je vstala od ognja, je za sabo čutila Paula D in njegove roke pod svojimi prsmi. Zravnila se je in vedela, čeprav ni mogla čutiti, da se njegove ustnice dotikajo razrastkov drevesa na njenem hrbtu (Morrison 1988: 17).«

⁵ Besedo »smisel« uporabljam v pomenu razlikovanja med pomenom in smislom, ki ga vpelje Ducrot in vključuje tudi razlikovanje med stavkom in izjavo. »Stavek« je zanj »teoretski objekt«, kar pomeni, »da ga lingvist ne išče na področju opazovanja, temveč vidi v njem izum posebne vede, namreč gramatike. Lingvist pa lahko šteje kot opazovano danost izjavo, dojeta kot posebno manifestacijo, kot konkretno pojavitev kakšnega stavka. Vzemimo, da različni osebi rečeta 'Il fait beau' /Lepo vreme je/, ali pa, da to reče ista oseba v različnih trenutkih. Opraviti imamo z dvema različnima izjavama, dvema različnima opazovanima danostma, ki ju večina lingvistov pojasnjuje kot dve pojavitvi istega francoskega stavka, ki ga definirajo kot leksikalno in sintaktično strukturo, ki naj bi jima bila za podlago (Ducrot 1988: 173).« V skladu z opozicijo med stavkom in izjavo razlikuje še med pomenom in smislom: »Kadar semantično opredeljujem stavek, govorim o njegovem 'pomenu', besedo 'smisel' pa prihranim za semantično opredelitev izjave (179; podč. J. K.).« »Pomen si rajši predstavljam kot množico navodil tistim, ki naj bi interpretirali izjave stavka, ki določajo, kateri postopek morajo uporabiti, če hočejo dati tem izjavam smisel (180).«

Vendar, kot smo rekli, k izjavi sodi tudi govorec kot »subjekt« izjave. Govorec, kateremu najprej pripisujemo izjavo, je Sethe, lik, s katerega perspektive je napisano celotno poglavje. Ker scena med žensko in moškim evocira njuno razmerje (ljubezensko, spolno razmerje), za bralca v izjavi dobi spol tistega, ki mu izjavo pripiše, neobičajno pomembno vlogo. Drugače rečeno, pri branju med drugim postane pomembno, ali je govorec nekdo, ki ga imamo ali za žensko ali za moškega, če naj razumemo mesto, od koder se izjava izjavlja. Ker naracija v tretji osebi napoti na empiričnega avtorja kot govorca, tudi spol empiričnega avtorja ni več nepomemben. Spol bodisi pisateljice bodisi pisatelja postane referenčna točka pri presojanju smisla izjave.

Ali je res tako, naj pokaže nasprotni primer. Lahko si zamislimo, da odlomek, ki smo ga najprej navedli, ni iztrgan iz *Ljubljene*, ampak iz kakega romana, katerega avtor je moški. Čeprav je avtor izjavo posredno (v tretji, ne v prvi osebi) dal izreči ženskemu liku, lahko naknadno — zato, da bi »zares« dojel smisel izjave — govorca asociativno povežemo z empiričnim avtorjem, se pravi z »moškim«. Čeprav do tistega trenutka kot bralci nismo ničesar vedeli o pisatelju, bomo sedaj smisel izjave presojali po tem, da »jo je izrekel moški«. Najbrž ni pretirano domnevati, da se pri izjavi, ki žensko postavi v položaj ranljivosti in potrebe po zaščiti s strani moškega (kakor jo postavlja prva, ki smo jo navedli), *če jo izreče moški*, pojavi vsaj vprašanje — ali se v »ženskem« izražanju želje po opori ne izjavlja *njegova* želja po nadvladitvi?

Ker je namen pričujoče analize vnesti vlogo »spola« empiričnega govorečega subjekta v razmerju do likov govorca in izjavljalca, naj najprej zmanjšamo pomen, ki ga imajo pri presojanju smisla »neposredne« reference na spol (se pravi, da izjavo izreče bodisi ženski bodisi moški lik, da jo lahko naknadno pripišemo bodisi pisateljici bodisi pisatelju itd.). Kot smo že omenili, pomen stavkov in s tem smisel izjave določajo tako tančine argumentacijskega gibanja kot kontekst. Tako ni nepomembno, da je v gornjem primeru moški lik postavljen v luč »ženske miline«. Izjava bi tudi ne imela več istega smisla, če bi bila postavljena v drugačen kontekst, kljub temu, da bi ostal spol govorca ali govorcev nespremenjen.

Denimo, da bi šlo za *pisateljico* in poglavje, napisano v tretji osebi s *perspektive ženskega lika*. Toda namesto zgoraj navedenega dejanskega bi predhodil kak šovinistično in z občutkom do premoči nad žensko intonirani odlomek, ki že involvira razmerje med moškim in žensko, nakar bi sledila izjava: »*Ne da bi sploh poskušal, je postal moški, ki lahko pride v hišo in pripravi ženske do joka. Kajti z njim, v njegovi prisotnosti, so lahko jokale. V njegovem obnašanju je bilo nekaj blaženega. Ženske se ga videle in hotele zahlipati....*« Za spremembo

smisla bi nemara manjkal le še dostavek: »In v moški družbi je brez sramu priznaval, da svojo nenavadno lastnost vedno izkoristi«. V tem primeru bi se skozi izjavo bržkone izjavljala ženska želja — mazohistične — podreditve.

Nasprotno v romanu *Ljubljena* metonimija: govorec — ženski lik — empirični avtor — ženska na mesto govorca postavlja »žensko«. Ker izjavo »izreče« ženska in ker sicer v kontekstu in argumentaciji ne evocira podrejanja, je tudi smisel izjave drugačen. Le težko bi interpretirati, da glede razmerja med moškim in žensko izraža tendenco po premoči. Namreč, kolikor ženska zastopa mesto govorca, kljub temu, da izjava glavno junakinjo postavi v položaj, ki jo izpostavi v njeni ranljivosti in potrebi po opori, lahko rečemo, da *se je junakinja sama postavila na tako mesto*, in ne, da *je bila postavljena*. Njena pozicija — kot pozicija ženske — kljub šibkosti,⁶ ki jo pokaže, tako ni pasivna, junakinja ni v podrejenem položaju, njen položaj ima digniteto samostojnosti in moči. To je bržčas smisel izjave, tj. tisto, kar izjava v *Ljubljani* »hoče« izjaviti ali pravzaprav »storiti«: želi postaviti žensko v položaj, v katerem je v razmerju do moškega sočasno s priznavanjem ranljivosti in želje po opori v nepodrejeni, samostojni poziciji moči. In v tem smislu je mogoče trditi, da je spol instance izjavljalka »ženski«, drugače rečeno, da je izjavljalka — producentka smisla — »ženska«.

Toda v analizi, ki smo jo naredili, je ključno, da je — oziroma bi bilo — mesto »ženske« enako dobro zasedeno, *četudi bi metonimični verigi sledili zgolj do prvega člena*. Se pravi, kot bralcem ali bralkam nam lahko za dojetje smisla izjave zadošča metonimija: govorec — ženski lik, pri čemer Sethe kot ženski lik zastopa mesto »ženske«, saj je celotno poglavje pisano s perspektive ženske junakinje. Ob tem naj ponovimo, da Sethe, lik iz romana, ni izjavljalka, je zgolj govorka, medtem ko je izjavljalka »ženska«, ki smo ji pripisali smisel izjave. Ker pa ima smisel izjave prepoznavno »ženske« konotacije, recipient lahko metonimično verigo — smisel izjave — naknadno »podaljša« na empirični govoreči subjekt. Pri tem je več možnosti: ali ve, da gre za roman ženske avtorice, ali ne ve, kakšnega spola je avtor oziroma avtorica (in predpostavlja, da je bodisi moškega bodisi ženskega), lahko pa bere roman v prepričanju, da je avtor romana moški (samo ime »Toni« v primeru, ki ga obravnavamo, bralca ali bralko zlahka zavede).

⁶ Navidezno šibkost v smislu »izpostavljenosti«, »priznanja lastne ranljivosti«, je seveda mogoče »izreči« šele s pozicije gotovosti in moči. Sethe kot lik črnske ženske ni nekakšen »neranljivi« in »vseobsežni« subjekt, ki lahko »brezčutno« prenaša udarce, kakor se črnski ženski pogosto pripisuje v stereotipnem liku *mammy*, ki ga je Michelle Wallace opisala kot »superwoman«: »Je ženska neznanske moči, z zmožnostjo prenašanja neobičajne količine bede in težkega, gnusnega dela. Ta ženska nima strahov, slabosti in negovosti kot druge ženske, temveč verjame, da je sama dejansko psihično močnejša kot večina moških« (Walker 1983: 324).

Ne bomo se spuščali v spekulacije o tem, kako bi recipient presojal smisel izjave v zadnjih dveh primerih, brez dvoma pa interpretacija izjave — njena vmestitev v kontekst možnih »ženskih« in »moških« pozicij subjekta — ne bo docela ista. V primeru, da recipient »pozna« empiričnega govorečega subjekta »kot žensko«, bo smisel izjave samoumevno pripisan pisateljici (»empirični« Toni Morrison »kot ženski«), čeprav je ustvarjen *izključno na diskurzivni ravni*. To bo toliko lažje storil, ker med spolom pisateljice kot empiričnim subjektom in smislom izjave najbrž za večino bralcev in bralk v tem konkretnem primeru ni »nasprotja« (morda je scena, ki jo evocira Toni Morrison, še najbolj sporna za določeno feministično eksistenčno pozicijo, ki v nobenem primeru ne more pristati na interpretacijo, da pisateljica žensko postavi v položaj »ranljivosti«, ki pa je obenem ravno mesto samostojnosti in moči — ki »spregleda«, da je zgolj z mesta moči šele možno priznati »ranljivost«).

Recipient pri presojanju izjavljalne pozicije, ki jo izraža izjava, torej lahko upošteva tudi spol avtorja ali avtorice kot eno izmed referenc pomena, ki določajo smisel izjave; nemara bi lahko celo trdili, da v primeru, ko se eksplicitno vpraša po spolu empiričnega subjekta, če noče zgrešiti smisla, spol avtorice ali avtorja tudi mora upoštevati kot eno izmed referenc pomena.

Če se potemtakem vprašamo, kakšno vlogo pri tem igra »spol« pisateljice ali pisatelja, je odgovor, da nastopi kot razlikovalno znamenje znotraj diskurza — kot mesto govorca ali izjavljalca, diskurzivnih likov, ki ju določa opozicija med moškim in žensko v posameznih referenčnih poljih. Grobo rečeno, če isti »stavek« (tj. isti stavek v smislu, kot ga opredeli Ducrot z znanim primerom: »Vreme je lepo.«) lahko opiše drugo gledišče (postavi na oder drugega izjavljalca) zgolj s spremembo »spola« govorca, zgolj s tem, da je tisti, ki je izjavo »izrekel«, postavljen *na mesto* »moškega« ali »ženske« v določenem referenčnem polju, pač ni mogoče trditi, da so kaki »stavki«, in posledično izjave, po svojem bistvu »ženski« ali »moški« (čeprav se »stavki« kot izjave, tj. s svojim smislom, vmeščajo v določene kontekste spolnih razmerij). Najbrž ni nujno, da bralec ali bralka lik govorca v vseh primerih izjav, kjer gre za razmerje med spoloma, zvedeta na »spol« avtorice ali avtorja, lahko pa ga, in v tem primeru je garant za »spol« lahko kar samo ime, ali preprosto podatek o tem, da gre bodisi za »moškega« bodisi za »žensko«. Je razlikovalni znak, ki učinkuje znotraj diskurza. Vendar zgolj s tem ni še nič odločenega, če lahko tako rečemo. »Zunajliterarni« podatek o spolu avtorja ali avtorice v določenem kontekstu prične nastopati znotraj literarnega diskurza kot ena izmed referenc *pomena* (tj. kot diskurzivno dejstvo) in recipient bo na podlagi argumentacije in likov, ki jih delo »postavlja na oder«, in katerih presoja lahko vključuje tudi podatek

o »spolu« avtorja ali avtorice, sklepal o »ženskih« ali »moških« potezah posameznega lika, motiva ali teme, in o smislu izjave. V drugem koraku interpretacije, če lahko tako rečemo, je recipient »spol« avtorja ali avtorice vključil v diskurzivno situacijo.

Preden gremo k nadaljnjim vprašanjem, se nekoliko pomudimo še pri vprašanju teme in motiva kot širših sklopov smisla. Kot ni vseeno, kakšen lik izreče določeno izjavo, ni vseeno, ali jo lahko naknadno pripišemo avtorju, za katerega menimo, da je moškega ali ženskega spola in naknadno tudi po tem presojamo njen smisel ali vsaj njegov učinek, in podobno velja za širše enote smisla. Ducrot omenja primer Molièrovega *Don Juana*, ki so ga sodobniki obsojali, češ da je brezbožno delo, vendar avtorju niso očitali, da je iz Don Juana naredil svojega glasnika. Takega očitka, pravi Ducrot, ne bi bilo težko zavrniti, saj je Molière zelo skrbno poudaril nesprejemljivost glavnega lika. Pač pa so mu očitali, da zaupa »obrambo Sganarellu, smešnemu liku, ki je smešen prav v tem, kako jo brani. Molièrova brezbožnost naj bi torej bila v tem, da je postavil na prizorišče Sganarella in da mu je dovolil reči to, kar je rekel (Ducrot 1988: 224).« Toni Morrison v poglavju »Preselila ga je« opisuje razmerje med Ljubljeno, Sethino ubito hčero, ki se je vrnila kot duh, in Paulom D. Celotno poglavje je napisano iz perspektive Paula D, od koder je tisto, kar se dogaja, videti kot motiv posilstva: lepo mlado dekle z nekakšno psihično močjo prisili moškega v zrelih letih, da izgovori njeno ime in da se je »dotakne odznotraj«. Ne bomo vzeli v roke analiz motiva posilstva v literaturi, niti socioloških analiz. Za naš namen in za presojo motiva bo bržčas zadoščala predpostavka, da bralce in bralke časniki »prepričajo« v stereotip, ki v vlogi posiljevalca vidi moškega (se pravi, o ženskih posiljevalkah se piše kot o izjemah). Motiv posilstva, ki bi ga uvrstili na »moško« stran, bi torej postavil moškega v položaj subjekta prisile in žensko kot žrtev. Analiza konkretnega motiva bi spričo njegove domišljenosti zahtevala obširnejšo analizo,⁷ vendar že osnovna postavitev ženske in moške vloge pri Toni Morrison, kjer je žrtev v posilstvu moški, še pred vprašanjem, ali je avtor motiva pisatelj ali pisateljica, zadošča vsaj za začetek razmišljanja, ki bi lahko privedlo do sklepa o uvrstitvi motiva na »žensko« stran. Ta interpretacija bi bila veljavna, četudi bi naknadno ugotovili, da je empirični avtor (govoreči subjekt) motiva moški, ker bi temeljila na »neodvisnem« stereotipu. Dejstvo, da je smisel naknadno (lahko) pripisan avtorju, pa določa točko, v kateri ni več brez pomena, ali je avtor ženskega ali moškega spola. Kot pri Molièru bi v tem

⁷ Na tem mestu ne moremo širše obravnavati motiva posilstva. Nemara pa ne bo odveč opozorilo, da je bil odlomek, ki ga obravnavamo, v slovenščini objavljen v *Esejih*, »Toni Morrison«, 1/1991, str. 145-148.

primeru kritika najprej lahko »očitala« ženski, da je moški lik postavila »v vlogo« ženske. Vendar takega očitka ne bi bilo težko zavrnilo z argumentom, češ da gre zgolj za »moški šovinizem«. Ta bi »moral« biti bolj subtilen — opozoriti bi bilo pravzaprav treba na pisateljičino spretnost: poglavje je napisano s perspektive Paula D, ki je tako (moški) lik, s katerim se bralec ali bralka identificira. Orodje pisateljičine besede je torej to, da je postavila na oder perspektivo, v kateri se recipient identificira, in čeprav se identificira z likom žrtve, ki je moški, *se s tem identificira s položajem, ki je običajno usojen ženski*. Ženska (pisateljica kot empirično bitje in diskurzivno bitje) je moškemu (govorcu kot diskurzivnemu bitju) »dovolila reči to, kar je rekel« — da je »govoril«, kar so največkrat »besede« ženske.

Zdi se, da je k vprašanju ženske literature (in tako tudi ženskega romana) najustreznejše pristopati pragmatično. Osnovni problem pri vprašanju ženske literature — pravzaprav ni jasno, zakaj se tega sicer očitnega dejstva bolj ne poudarja — je namreč v tem, da se o potezah ženskosti ali moškosti lika, snovi, motiva ali teme odloča na diskurzivni ravni, na ravni diskurzivnih bitij govorca in izjavljalca, kar empirični govoreči subjekt *a priori* postavlja v položaj, da ne more biti že kot tak — ali preprosto z lastno proglasitvijo — »govorec« za »ženske« (ali »moške«). To v načelu *prazno mesto subjekta* obenem implicira, da ga lahko nekdo zasede in zgodovina feminizma in proučevanje »ženske literature« odkriva, kako so si ženske ali določeni pogledi na ženskost prilastili to mesto; implicira tudi, da se je nujno opreti na določeno obče polje vednosti, če naj presoja dobi primerno stopnjo obče veljavnosti;⁸ in implicira tudi, da v načelu ne more biti končne presoje o »ženskosti« (ali »moškosti«). Pove tudi nekaj o tem, zakaj »ženska literatura« nujno učinkuje v polju politikuma. Če, denimo, pisateljica v romanu postavi ženski lik v položaj, v katerem je v razmerju do moškega sočasno s priznavanjem ranljivosti in želje po opori v nepodrejeni, samostojni poziciji, ima tak položaj ženske zelo neposredne politične konotacije, kolikor si določena politična opcija prisvoji ekskluzivno mesto zagovarjanja položaja, v kakršnega je ženska postavljena v omenjenem odlomku: da je aktivna, samostojna, nepodrejena, kar je bržčas najbolj značilno za feminizem. Najbrž pa ni potrebno poudarjati, da so morda v moderni družbi bolj kot čisto politična gibanja odločilna druga mesta, ki odločajo o označbah »ženskosti« in »ženskega«, kamor — poleg drugega — seveda spada tudi recepcija literature v najširšem pomenu besede.

⁸ Tako tudi Miran Hladnik v tekstu »Slovenski ženski roman v 19. stoletju« poda dve razlagi »ženskega romana«, psihološko in sociološko, ki tako predstavljata dva obča okvira vednosti, znotraj katerih je mogoče definirati »žensko« (prim. Hladnik 1981: 264-266.).

* * *

Kako torej dojeti uvodno tezo v razpravi Katarine Bogataj-Gradišnik, ki pravi, da študija Leonie Marx pri opredeljevanju ženskega romana »sicer ohranja tako tematsko kakor tudi biološko opredelitev termina, vendar skuša pojav ženskega romana včleniti v zgodovinski kontekst in ga nato določiti predvsem s sociološkimi kriteriji« (Bogataj-Gradišnik 1989: 23). Zakaj mora biti pojav ženskega romana včlenjen v zgodovinski kontekst in če je tako, kako da se ohranja biološka opredelitev termina!? Z drugimi besedami, če se o tem, kaj velja za »žensko«, odloča na diskurzivni ravni, zakaj opredelitev termina vključuje tudi »spol« avtoric!? — Predvsem je treba izpostaviti, da »zgodovinski kontekst« in »sociološki kriteriji« v omenjeni študiji, in enako velja druge, ki spadajo v razmah feminizma v zadnjih desetletjih, v največji meri sovpadajo s tem, kakor je žensko pozicijo definiralo žensko politično gibanje in feminizem, ali še bolj obče rečeno, sovpadajo s tistim kolektivnim subjektom, ki je »žensko« eksplicitno opredeljeval v razliki do »moškega« in do moških označb »ženske«. Toda tudi ti kriteriji ne morejo veljati za »nevtrarno presojo«; če se pojavijo ženske in moški, ki trdijo, da so pogledi, ki jih lahko uvrstimo med konservativne poglede »na vlogo žene v družbi« (25), tisto, kar naj bi definiralo »žensko«, ali obstoji kak končni arbiter, ki bi lahko objektivno presodil o tem, kaj je »zares« »žensko« ali »moško«!? Če velja teza o načeloma praznem mestu subjekta, seveda takega apriornega arbitra ni. Vendar, če določeni pogledi na »žensko« v največji meri sovpadajo s pogledi, ki so bili definirani v prostoru, ko so jih določali subjekti, ki so niso eksplicitno razglasili za govorke ali govorce žensk, in je veljavno dejstvo, da družba ženskam pri tem ni dopuščala pomembnih javnih vlog, potem to daje pogledom, ki so se oblikovali v razliki do le-teh, toliko večjo kredibilnost, čeprav ne morejo pretendirati na absolutno veljavnost o tem, kar naj bi bilo žensko.

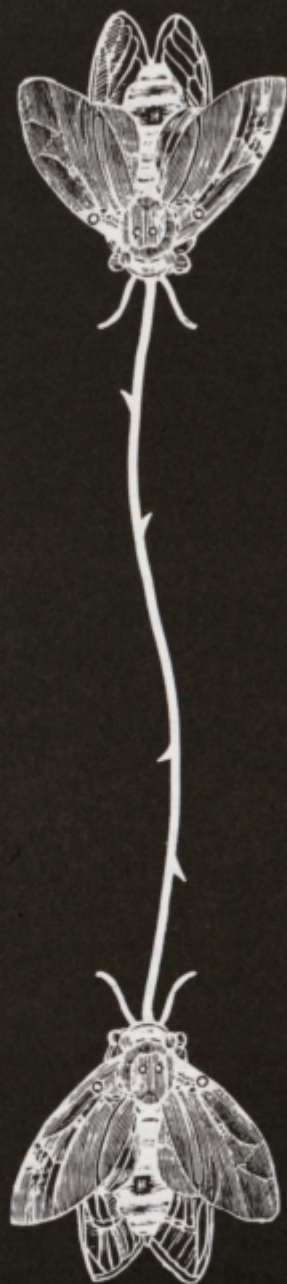
Obrat — če temu lahko tako rečemo — pri pojmovanju terminoloških opredelitev bi bilo treba narediti le v drobnem premiku pogleda. Kriterijev, kakor sta »zgodovinski kontekst« in »sociološki kriteriji« (ali natančneje, definicije, ki so bile postavljene na ravni »kolektivnega« subjekta), ne gre pojmovati kot nekakšna »dodatna merila«, ki so postavljena kot nekakšno — čeprav bistveno — dopolnilo »spolu«. Nasprotno, te definicije so, vključno s »predsodki«, edino, kar lahko opredeljuje žensko literaturo (ali ženski roman itd.) — in ne nekakšen »biološki« spol. Docela pragmatično si velja razložiti, zakaj se kot kriterij za žensko literaturo ali roman ohranja »spol pisateljic«. Če kak kolektivni subjekt, ki izhaja iz določenega položaja ženske v družbi, nekaj

opredeli za »žensko« in ta opredelitev sovпада s tistim, kar sporoča literatura, ki jo ravno tako pišejo pisateljice, ki živijo in izhajajo iz določenega družbenega položaja ženske, je najbrž razumljivo, da so avtorice take literature v največji meri tudi same — »ženske«.

Namreč, če je mesto subjekta v načelu prazno, pa je v novoveški zgodovini vsaj od osemnajstega stoletja dalje vseskozi obstajalo nekaj, kar je »za ženske« — in »za moške« — predstavljalo »ženski objekt«. Zato končno, kljub težavam s subjektom in kljub neujemljivosti objekta, obstoji ženska literatura.

LITERATURA:

- Bogatay-Gradišnik, Katarina (1989): »Ženski roman v evropskem sentimentalizmu in v slovenski literaturi 19. stoletja«, *Primerjalna književnost*, 1/1989, str. 23-41.
- Ducrot, Oswald (1988): »Očrt polifonične teorije izjavljanja«, *Izrekanje in izrečeno*, prev. Jelica Šumić-Riha, Studia humanitatis, Ljubljana: ŠKUC, str. 170-231.
- Fowles, John (1979): *Ženska francoskega poročnika* (The French Lieutenant's Woman 1969), Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Hladnik, Miran (1981): »Slovenski ženski roman v 19. stoletju«, *Slavistična revija*, 3/1981, str. 259-295.
- Kos, Janko (1983): *Roman*, Literarni leksikon 20, Ljubljana: DZS.
- Morrison, Toni (1988): *Beloved*, New York: Plume Book.
- Šumić-Riha, Jelica (1988): »K slovenski izdaji«, *Izrekanje in izrečeno*, Studia humanitatis, Ljubljana: ŠKUC, str. 237-272.
- Walker, Alice (1983/1987): *In Search of Our Mothers' Gardens*, London: The Women's Press.



Rose is a R C I E is a Rose

Claude Conté

ČLOVEŠKA SEKSUALNOST¹

Že vsakdo danes ve, da je psihoanaliza odnos do seksualnosti vpisala v središče človeške izkušnje in problematike. Povejmo natančneje: ravno zato, ker je po svojem bistvu konfliktna, se seksualnost vpisuje v jedro psihičnega življenja, ki se tudi samo po svoji naravi kaže kot konfliktno.

Kajti če se za tisto, kar Freud v svoji psihoanalitski praksi označuje kot simptom, izkaže, da je v svojem temelju praviloma seksualno, če celo pravi, da je simptom pravzaprav seksualno življenje nevrotika in da se ohranja zaradi zadovoljitev seksualne narave, ki jih omogoča, potem ta trditev postavlja pod vprašaj ravno vse, kar je v zvezi z zadovoljitvijo; mogoče je namreč domnevati, da se seksualnost kaže kot simptom ravno, kolikor nekaj preprečuje neposrednejšo zadovoljitev oziroma ovira njeno vključitev v doživeto. Prepreka pa ni v ničemer relativna ali slučajna: seksualnost se razkriva ravno kot tisto področje, kjer se subjektu v njegovem prizadevanju za lastno realizacijo nekaj neizogibno izmakne, ga zaznamuje z nedovršenostjo, z neko razpoko, z mejo, ki jih razpoznamo kot konstitutivne elemente same subjektivnosti.

To razpoko je Freud odkril in jo označil s terminom nezavednega: seksualnost je področje, na katerem se človeško bitje lahko konstituirajo samo kot subjekt, zaznamovan z nekim nepoznavanjem, ne-vednostjo o tem, kaj je on sam znotraj tega polja. Tesna zveza med seksualnostjo in nezavednim, ki jo Freud ves čas izrecno izpostavlja, seveda zahteva jasnejšo razlago; zanesljivo pa je, da ravno to poudarjanje radikalnosti nezavedne določenosti in torej razveljavitev vsakršne domnevne suverenosti zavedajočega se subjekta, Freudovemu

¹ Članek je bil napisan v sodelovanju z Moustapho Safouanom za *Encyclopedia Universalis*, 1968. [Članek *Sexualité humaine* je preveden iz knjige *Le réel et le sexuel*, Point hors ligne, Pariz 1992.]

delu zagotavlja njegov subverzivni pomen in to veliko bolj kot njegov takomenovani panseksualizem.

Tudi če pogledamo prispevek psihoanalize k našemu poznavanju človeške seksualnosti, moramo najprej ugotoviti, da v prvi vrsti ne gre za objektivno vednost, ki bi jo bilo mogoče vključiti med že pridobljena medicinska spoznanja: na tem terenu je psihoanaliza odkrila zelo malo novosti, kakor tudi sama v svojo prakso ne vključuje dosežkov znanosti, na primer dosežkov hormonologije. Prav tako tudi ne ponuja neke terapevtske metode, s katero bi bilo mogoče popraviti kako seksualno anomalijo, na primer hormonsko uravnavanje obnašanja posameznika v skladu z veljavnimi normami družbe, v kateri živi: psihoanaliza ne more imeti takšnih normativnih ciljev, ravno zato, ker je seksualnost v naši družbi v največji meri tisto področje, kjer se individuum znajde sam pred vprašanjem o svoji usodi; razlikovanje med modelom »moškega« in modelom »ženske« nas tu ne sme slepiti: ti modeli so sami proizvod kulture in — daleč od tega, da bi tistega, ki bi se z njimi identificiral, utemeljevali v njegovi seksuirani biti — s svojo abstraktno naravo in normativnim videzom samo poudarjajo, da se vanje posebnosti posameznika ne morejo vključiti.

Dodati moramo, da v zvezi s težavami, ki jih lahko ima individuum pri samem seksualnem užitku, psihoanaliza ne ponuja nikakršnega praktičnega navodila in ne prinaša ničesar, kar bi pripomoglo k večji spretnosti. Prav nasprotno, zatrjuje, da se seksualnost po svoji naravi izmika vedno večjemu razmahu znanstveno podprtih tehnik; in verjetno bi morali nevrozo zgodovinsko umestiti ravno kot odgovor na znanstveni napredek, kot da bi širjenje označevalnega obvladovanja Realnega lahko samo vedno jasneje izpostavljalo dejstvo, da na določeni točki subjekt pušča, tako rekoč, nedokončan.²

S tem bi lahko razkrili pomen Freudovega odkritja v zgodovini znanosti in njegovo povezanost z veliko priljubljenostjo histerije na koncu XIX. stoletja. Poleg tega bi s pomočjo takšnega stališča lahko razjasnili nek paradoks: da so namreč Freuda, ravno med neko izključno na govor omejeno raziskavo, dejstva resnično prisilila k temu, da je seksualno spoznal kot edini izvor psihičnega konflikta; paradoks se razreši, če upoštevamo, da le kolikor govori in se podreja zakonom označevalca, človek v seksualnosti naleti na razpoko, ki ga konstituira kot subjekt.

Tu bomo lahko izbrali samo nekatere momente Freudovega razmisleka o tem vprašanju ter tako razkrili problematiko, ki jo je načel.

² »En souffrance« sicer pomeni »nedokončan«, »neplačan«, »neporavnan«, »neprevzet«, vendar tu hkrati namiguje na prvotni pomen »trpeč« (»souffrance«- trpljenje). (Op.prev.)

1. Od travme do prepovedi.

Freudova izkušnja se začne s histeričarkami, bolnicami, ki so tedanjo medicino spravljal v zadrego; pokaže se, da je njihove nenavadne, včasih čudaške simptome, moč razrešiti že s samim govorom, kolikor jih — kot rebuse ali hierogliffe — razvozlamo; njihov pomen pa ga pripelje do spominov, ki so povezani s seksualnim življenjem in ki so bili zavesti do tedaj nepoznani. Ko poskuša ugotoviti, zakaj so bili ti spomini potlačeni, Freud po eni strani odkrije nenormalno zgodnje otroške seksualne izkušnje (to ga bo zelo hitro privedlo do razširitve običajnega pomena besede libido, tako da bo termin vključeval vse tisto, za kar se bo tudi pri drugih telesnih funkcijah — na primer pri oralnih in iztrebljevalnih navadah — izkazalo, da temelji na seksualnosti) in po drugi strani izjemno težavnost vključevanja teh prezgodnjih izkušenj v sistem predstav, ki konstituira zavestni jaz.

Prva razlaga, ki jo iz tega izpelje, govori o »travmi«: nekdo, neka odrasla oseba, lahko, na primer, pri otroku sproži seksualno prebujenje, ki ga na svoji razvojni stopnji še ne bo sposoben integrirati (teorija zapeljevanja). Nekaj elementov iz te prve teorije moramo ohraniti: seksualnost dejansko vedno implicira odnos subjekta z drugim in pogosta travmatična narava prvih izkušenj poudarja dejstvo, da je v njih nekaj neprijetnega, spodletelega, prezgodnjega ali prepoznega, kot da bi seksualno, glede na celoto zavestnega življenja, spočetka nastopalo kot nekakšno tuje telo.

Teorija travm pa ni upoštevala subjektive vpletenosti v izpovedani prizor (*scène*); toda kmalu se je izkazalo, da je le-tega praviloma mogoče izenačiti z nezavedno fantazmo. Dejansko je fantazma v seksualnem življenju temeljito prisotna, kar dokazuje, da se neizogibno vrine med subjekta in tistega, s katerim ima po lastnem mnenju kar se le da neposreden odnos, namreč njegovega partnerja. To pa niti najmanj ne razloži pogostosti in vztrajnosti »tipičnih fantazem« (zapeljevanje, kastracija, prascena): zakaj je subjekt na videz prisiljen svoje libidinalno življenje urediti okoli nekega — realnega ali mitskega — srečanja, ki zanj vključuje jedro neugodja in nezadovoljitve?

Na to vprašanje odgovarja Freudova vpeljava Ojdipovega mita kot tipične človeške usode: fantazma v svojem konfliktnem jedru izraža tisto, kar se v resnici nahaja v središču želje, neizogibno se namreč dotakne neke prepovedi; vzpostavi se samo kot zaznamovana z neko omejitvijo: sinova želja je mogoča samo pod pogojem, da je bila izrečena očetova prepoved, ki zapreči dostop do matere.

Uvedba zakona je seveda bistvenega pomena. Če pa hočemo doumeti, v čem seksualnost problematizira subjekt, moramo poudariti nekaj, česar sprva

nismo opazili, namreč dejstvo, da je edini sprejemljivi pomen Ojdipovega kompleksa v tem, da se zakon še zdaleč ne zoperstavlja želji, ampak je v osnovi identičen z njo: ravno zakon omogoča njeno vzpostavitev; in psihoanalitska izkušnja jasno kaže, da ima ravno takrat, kadar je zakon — iz najrazličnejših vzrokov — brez moči, subjekt težave z željo. Zakon torej še zdaleč ne pojasnjuje psihičnega konflikta, do česar bi nas rada pripeljala varljiva bližnjica, v skladu s katero naj bi bilo seksualno potlačeno zato, ker je v nasprotju z zakonom; zakon nastopi kot posrednik, kot podlaga, opora, v vsakem primeru kot spretna zvijača in kot pribežališče, s pomočjo katerih lahko subjekt v »simbolnem redu« strukturira in zavaruje svojo seksualnost kot željo: želja sama po sebi je konstrukt, kar dokazuje dejstvo, da je utemeljena v fantazmi; to pa subjektu omogoča, da se po svojih najboljših močeh pripravi na svojo seksualno vlogo in da z drugim vzpostavi neko znosno razmerje. Želja skratka nastopa kot izhod iz zagate subjektivacije seksualnosti, vendar pa se nam hkrati izmakne izvor te zagate: kako to, da se seksualnost za subjekt najbolje razreši takrat, kadar se izmakne zakonu? Kako ponazoriti dejstvo, da jo je mogoče sprejeti samo s posredovanjem govora, kajti ta je edino, na kar se zakon opira?

2. Od delnih pulzij do koncepta kastracije.

Psihoanalitična teorija se dejansko ni mogla izogniti natančnejšemu proučevanju težavnega medsebojnega razmerja seksualnega in psihičnega: Freud je to načel s teorijo pulzij. Za nas je njegova izkušnja na tem mestu pomembna zaradi ugotovitve, da se seksualnost v psihizmu pojavlja, vanjo vstopa in učinkovito deluje, samo v obliki »delnih pulzij«, kar pomeni, da nobena izmed njih v psihizem ne more vpisati takšnega določila, ki bi individuum umeščalo glede na drug individuum nasprotnega spola. To pomeni, da Freud pri svojem raziskovanju nezavednega ne naleti bodisi samo na oralne, bodisi samo na analne pulzije, ali pa na pulzije, ki jih določa njihovo razmerje z — njihovi dvoumnosti navkljub še kako realnimi — objekti, kot sta pogled (voyerizem, ekshibicionizem) in glas (sadicizem, mazohizem); vsaka izmed teh pulzij je delna po svojem cilju — ki je zgolj njena zadovoljitev, ne pa na seksualno združitev —, in po svojem objektu, ki ni v ničemer istoveten s seksualnim partnerjem. Človeška seksualnost se torej kaže kot tipično razčetrverjena, razkosana. Poleg tega je sam objekt »nadomestljiv«, zamenljiv in v skrajnem primeru nepomemben — v oralni pulziji lahko vogal robca odlično nadomesti materine prsi —, kar je zadosten razlog, da lahko pulzično zadovoljitev opredelimo kot docela različno od zadovoljitve potrebe. Pulzija se še zdaleč ne stabilizira v polastitvi

ustreznega objekta, ampak svoje lastno polje razvija šele od tistega trenutka naprej, ko je objekt dokončno »izgubljen«, kot prikazuje Freudov model prvotne utemeljenosti libida na ohranjevalnih funkcijah: če se oralna pulzija sprva ne razlikuje od hranjenja, se kot pulzija pokaže ravno takrat, ko so otroku materine prsi odvzete in ko tako nastopi neka praznina, ki jo lahko zapolni katerikoli nadomestni objekt.

Gre torej za vprašanje, kako subjekt, na osnovi take ekonomije nezavednega, z drugim od nekega trenutka, ki ga je mogoče zgodovinsko datirati, vzpostavi odnos, kakršnega označuje izraz »ljubezen«. Ali lahko ljubezen pojmuje kot razvoj, kot stečišče takoiimenovanih delnih pulzij, s katerimi se v svojih raziskavah srečuje psihoanaliza? Ta problem je ključnega pomena in je še vedno predmet diskusij.

Mnogo psihoanalitikov, ki so se opirali na določena obotavljanja samega Freuda, si je močno prizadevalo ohraniti tradicionalnejše iluzije z domnevo, da delne pulzije predstavljajo zaporedne stadije v instinktivnem dozorevanju in da gre pri tem za urejen razvoj, ki vodi do »integracije« delnih pulzij v neko nadrejeno celoto, do njihovega stekanja v nek »odrasel« stadij, kjer pride do pretvorbe, do zlitja delnih otroških tokov v »genitalni stadij«, dovršeno obliko libida. Takšno teoretično stališče, posebej značilno za ameriško psihoanalizo, se pri zagovarjanju zlitja delnih pulzij opira na funkcije avtonomnega, nekonfliktnega jaza, ki je zmožen sinteze; a že v osnovi mu lahko očitamo napako, saj ravno obstoj nezavednega onemogoča, da bi jaz določili kako drugače kot imaginarno tvorbo, samo mesto napačnega razumevanja in najstarejši alibi subjektove domišljavosti. Takšna teorija je, kot se zdi, jasno dokazala, da je bil njen edini učinek oziroma edini cilj ohranjanje nekega obstoječega družbenega reda in njegovih uveljavljenih idealov.

Če hočemo dosledneje slediti Freudu, moramo vztrajati pri trditvi, da seksualnost — v tistem delu, ki zadeva nezavedno — ne nastopa na noben drug način kot z delnimi pulzijami. Freud jasno uči, da te pulzije ne kažejo nikakršnega naravnega nagnjenja h kakršnemukoli stekanju, da v reproduktivni funkciji sodelujejo le slučajno, po naključju, da je njihova »integracija«, ki bi edina lahko seksualno združitev postavila kot končni cilj pulzij, zgolj ideal in da je torej nikakor ni mogoče povezati z naravo pulzije; nazadnje pa postavi ključno trditev, da pri raziskovanju nezavednega prav nič ne dokazuje, da bi bilo v njem vpisano neko »moško-žensko« nasprotje kot tako: naleti le na nasprotje med aktivnim in pasivnim (videti — biti viden, itd.), ki je pulzične narave in ki nadomešča prvo nasprotje, četudi je njun pomen seveda različen. Freudova izkušnja na tem mestu razkriva očitno radikalno zev: seksualne pulzije že po svoji naravi lahko v psihizmu seksualnost predstavljajo samo delno, kar lahko

izrazimo z izjavo, da psihična ekonomija temelji ravno na dejstvu, da ne obstaja druga genitalna pulzija niti drug s pulzijo določen objekt kot samo delni objekt. Raznovrsten spoj delnih pulzij nekaj zanesljivo poveže v bolj ali manj istosmeren sveženj, toda ta »nekaj« je simbolne narave in torej kot tak ne spada v polje pulzije. Prav tako tudi ne moremo kot določilo seksualnega partnerja postaviti njegove povezanosti s serijo delnih objektov: njegovo temeljno oporišče je podoba njegovega lastnega telesa, ki tu nastopa kot privid in si omamno moč dobi zato, ker s svojo psevdo-totaliteto nadomešča odsotnost, ki pri obeh spolih usmerja željo, namreč falos kot tisti označevalec, katerega označenec se nam stalno izmika. (Sicer pa si je Freud vedno prizadeval poudariti bistveno narcistično dimenzijo ljubezni.)

Z drugimi besedami, samo zaporedje delnih pulzij subjektu ne more zagotoviti nikakršnega posredovanja, s pomočjo katerega bi lahko določil svoje mesto v razmerju do drugega: tam, kjer naj bi instinktivni razvoj privedel do subjektivnega sprejetja moškega ali ženskega nasprotja, torej do nastopa subjekta, ki bi ga kot takega lahko označili s pridevnikom »moški« ali »ženski«, na tem mestu se odpre zev, ki predstavlja dejansko vsebino Freudovega odkritja in se imenuje »kastracija«. Kastracija se vpisuje v središče želje, kar pomeni, da istočasno in nerazdružno izraža subjektovo nesposobnost za seksualnost in za samo rojstvo subjektivnosti, saj se ravno, ko dobi to znamenje manka, človek utrdi kot želeči subjekt, ki je torej utemeljen z odtegnitvijo tistega, kar bi ga s svojo prisotnostjo ukinilo kot željo in hkrati kot subjekt. Želja torej lahko izvira zgolj iz kastracijske preizkušnje zato, ker je le-ta nerazdružljivo povezana z delovanjem točno določene simbolne funkcije, »falične funkcije«: falos je označevalec nemogočega razmerja subjekta s seksualnim drugim (*l'autre sexual*); kot tak se umešča znotraj dane kulture, ki je radikalno vključena v diskurz; samo na ta način lahko razumemo Freudevo trditev, da obstaja en sam libido, ki je po svojem bistvu moški. To pomeni, da ravno penisna funkcija, tako zaradi anatomskih kot zaradi kulturnih danosti, omogoča produkcijo tega simbola in da se bo samo z njenim posredovanjem individuum definiriral v razmerju do partnerja nasprotnega spola, definiriral subjektivno, torej z ozirom na ekonomijo nezavednega.

Simbolno je tu torej mašilo tistega, kar bi bilo, če bi subjekt definirali zgolj s pulzijami, čista zev; to nas privede do naslednjega vprašanja: kaj je v seksualnosti tako neujemljivo in tako neznosno, da subjektu ne dopušča boljše možnosti, kot da se zateče k zvijači (*artifice*), ki, navsezadnje, v bistvu obide spolno razliko kot tako?

3. Seksualnost in govorica

Ta problem se v Freudovem delu pojavi že zelo zgodaj in ponovno obudi vprašanje, če je v psihizmu mogoča predstava identitetnega in različnega.

V *Traumdeutung* se Freud, na primer, loti shematičnega prikaza psihičnega aparata, ki bi lahko ponazoril upodobitev želje v sanjah kot izpolnjene (halucinatorična zadovoljitev). Tako domneva, da najosnovnejši način delovanja tega aparata vodi načelo ugodja: individuum si prizadeva znova doseči identiteto percepcije, oziroma v sedanjosti spet obuditi izkušnjo, ki mu je prva zagotovila zadovoljitev in hkrati pustila neizbrisno sled. Pri tem pa se pojavlja težava, ki izhaja iz same narave psihizma, kajti sistem, ki zaznava, ne more biti isti kot tisti, ki beleži sledi (kako bi sicer lahko zaznal kaj novega?). Če je torej prvo izkušnjo mogoče znova doživeti le kot sled, bo torej ta neizogibno različna od percepcije, saj je odslej vključena v sistem sledi (ki ga lahko istovetimo z mrežo označevalcev). Nemogoče jo je ponovno doseči v njeni identiteti, kajti v takšnem sistemu se vsak element uveljavlja samo v svoji razliki do drugih. Načelo ugodja torej v »psihičnem aparatu«, kot ga imenuje Freud, zaznamuje neko smer, njegov cilj pa je neizogibno prikrit. Takšno stanje stvari pa lahko najdemo tudi v teoriji delnih pulzij, kajti če je objekt pulzije nujno opredeljen kot po naravi izgubljen, to pomeni, da ga je nemogoče doseči v njegovi identiteti in da ni nič drugega kot le razlika, ki se odpira med prvo percepcijo in tistim, kar naj bi bilo njena ponovitev.

Obenem pa lahko vidimo, da ugodje še zdaleč ne dokazuje uspeha tega poskusa, ki skuša spet doseči identično, ampak je lahko le dejansko stanje že konstituiranega subjekta (na primer subjekta sanj), ki zavestno sprejme, da gre za ugodje oziroma ne upošteva, da je ponovitev identičnega (namreč tisto, kar bi lahko bilo zadovoljitev seksualne pulzije) nemogoča. Od tega trenutka dalje ugodje razkrije svojo temeljno mejno funkcijo: njegova vrednost je tem večja, čim bolj onemogoča tisto, kar je onstran njega in kar torej lahko označimo s terminom seksualnega užitka. V jedru načela ugodja se torej nahaja nekaj, kar ovira njegovo delovanje; in Freud je v svojem zadnjem velikem teoretskem prispevku to povezal z radikalno funkcijo »ponovitve« z imenom »pulzija smrti« ter označil ravno kot »Onstran načela ugodja«. Vemo, da ta razlaga v vseh psihoanalitskih krogih ni bila dobro sprejeta: vendar pa je edina, ki lahko pokaže, v čem seksualno spravlja subjekt v težave ravno kar zadeva načelo ugodja.

Ta problematika še pridobi na vrednosti, če jo na novo izrazimo s pomočjo določenih dosežkov lingvistike, s katerimi si Freud pri svojih teoretskih razlagah ni mogel pomagati, torej s pomočjo tistega, kar je od F. Saussura sem prinesel

razvoj strukturalne lingvistike. Delo J. Lacana je pomembno ravno zato, ker je vso teorijo znova osredotočilo na subjektov odnos do govora in do govorice: če drži, da je subjekt zaznamovan z nemogočo lastno seksualno realizacijo ravno v kolikor je subjekt, ki govori, potem je tu sklicevanje na lingvistiko ključnega pomena.

Kajti, ko vstopa v jezik, ko za drugega skuša obstajati in se zanj definirati preko besede, se subjekt izgubi, se sam neizogibno izbrši kot subjekt lastnega izjavljanja oziroma kot subjekt, določen s samimi besedami, ki jih izgovarja, saj uporablja kod drugega in se odslej — zaznamovan s to odtujitvijo — neizogibno konstituira v polju Drugega. Povedano natančneje, z enim označevalcem se mora zastopati za drug označevalec. Takšna je najmanjša definicija označevalca, točno takšna je tudi naloga, ki mu jo zastavlja seksualnost, saj se mora ravno v tem primeru definirati glede na Drugega. Vendar pa se vsak označevalec ne more uveljavljati zgolj v svoji raz'iki od vseh drugih, torej znotraj neomejenega sistema odbojev, brez najmanjšega upoštevanja dejstva, da moški za žensko ni nujno predstavljen samo označevalno, ampak lahko tudi kako drugače, oziroma v nekem nasprotju, ki ima zgolj relativno veljavnost: ničesar ne pove o tem, kaj je moški za žensko, niti obratno, in torej ne more utemeljiti subjekta, ki bi bil definiran za drugega; tisto, kar subjekt v identiteti izgubi, ko sprejme označevalec, zadobi tu največji učinek, saj dejansko ravno kot seksuirani subjekt utрпи nepovratno izgubo. In v enaki meri je moč reči bodisi, da je označevalec po svoji strukturi nezmožen znotraj sebe ponazoriti moško-žensko nasprotje, ki ga v njem dejansko ni, bodisi da subjekt ravno kot seksuirano živo bitje (*vivant sexué*) temeljito izkusi nezmožnost označevalca, da bi ga predstavljal kako drugače kot zgolj delno.

Nekaj takšnega se nakazuje že pri živem bitju (*vivant*) kot takem: kot seksuirano bitje je živo bitje (*vivant*) zapisano smrti, oziroma: če seksualnost zagotavlja nesmrtnost vrste, pa je individuumu po drugi strani nekaj odvzeto, nekaj, za kar bi lahko rekli, da se materializira ali odzvanja v seriji objektov, katerih izguba je neposredno povezana z razvojem živega bitja kot seksuiranega bitja: mlada samica sesalca bo na primer zapovrstjo izgubila placento in nato prsi. Pri govoreči živali pa pride do prekritja tistega, kar je telesu lahko odvzeto zaradi seksualnosti, ki nastopa kot biološko realno, in zaradi tistega, kar v identiteti subjekt izgubi, ko sprejme označevalec. To prekritje po eni strani kaže, da je za govoreče bitje nemogoče ravno predstavljanje njega samega kot seksuiranega bitja, po drugi strani pa nam nakazuje neko posredovanje: ko se mora definirati za seksualnega drugega, označevalec človeku to neizogibno onemogoči in ta izguba se imenuje kastracija. Takšen klic praznine, takšno zev, pa lahko zamaši izgubljeni objekt, ki ga je individuumu odvzelo že biološko

realno: za pulzijo konstitutivna izguba delnega objekta se uveljavi zato, ker nadomešča temeljnejšo izgubo. Tako se torej zakon ugodja postavi v bran, kot pregrada pred seksualnim užitkom in tako se delni objekt ustoliči kot vzrok za razcep subjekta in kot opora njegove fantazme: ko vstopi v polje Drugega, subjekt zaznamuje nek manko, v katerem se mu prikazuje polje užitka Drugega in ga pušča oropanega; tega se lahko ubrani samo s tem že nadomeščenim objektom, objektom delne pulzije — pri njej pa je neizogibno potrebno poudariti, da ni seksualna, saj bi to lahko bila samo, če bi vključevala termin, ki jo konstituira le tako, da ji je odvzet.

Da pa bi bila nadomestitev možna, mora falos kot označevalec manka res delovati, da bi tako znotraj govornega razmerja zaznamoval mesto izgubljenega objekta. Delni objekt torej igra bistveno vlogo, to pa je mogoče samo zaradi Simbolnega, za katerega falos tu nastopa kot dovršena figura.

4. Seksualnost in kultura

Izza širjenja kulturnih posrednikov psihoanaliza poudarja zagato, ki je njihov povod in ki bi jo lahko opisali kot prazno mesto, kot absolutni manko: označevalec ne more vase vpisati seksualne razlike, kar pomeni, da govoreče bitje s tem, ko se vanj vključi, neizogibno izgubi vsak neposreden dostop do svojega seksualnega užitka in se, kot seksuirano bitje, vpisuje zgolj kot »izgubljeni subjekt«, kot v označevalcu zaobjet subjekt, ki pa neprestano išče svojo bit, torej subjekt želje, želje, v kateri najde svoje edino oporišče. Odslej je zagotovo subjekt nezavednega, saj se potem, ko je v celoti sprejel določitev, s katero ga lahko določi označevalec, ne more uveljaviti drugače kot tisto, kar neizogibno manjka Drugemu in lahko lastno ohranitev motivira s krepitvijo suspenza svoje želje, tokrat kot objekt. Toda subjekt se sam ohranja le kot učinek Drugega; in, ravno tako kot on, se lahko uveljavi samo kot subjekt, ki ne ve, kaj mu nalaga določenost s seksuacijo, torej kot subjekt nezavednega, subjekt, ki je konstituiran kot ne-vednost.

Ker je vprašanje izvora v resnici psevdo-vprašanje, lahko rečemo, da je bodisi označevalec definiran zgolj s sistemom razlik, torej s popolno izločitvijo seksualnega užitka, bodisi da, obratno, razrešuje zagato, v katero seksualna reprodukcija spravlja živo bitje: res pa je, da se seksualni užitek na vsak način lahko umesti samo kot nekaj, kar je bilo, preden se je z uvedbo označevalca izvršila ali podpisala njegova izginitev; v razmerju do označevalca je torej užitek vrzel, ki motivira in podpira njegovo zgradbo kot okoli neke konstitutivne praznine zasnovano zgradbo. Za govoreče bitje je seksualno razmerje nekaj,

kar se nikakor ne more vpisati z označevalnimi termini in mora biti proglašeno kot nemogoče; ta nemožnost, kot radikalna ovira, pa nujno postane njegovo edino Realno oziroma tisto, kar zagotavlja, da je njegova realnost identična z odvzetim užitkom: tisto, kar v govorici predstavlja radikalno prepreko seksualnemu užitku (namreč falos), hkrati tudi ohranja subjekt kot želeči subjekt ali tudi kot praznino, okoli katere se gradi kultura kot sistem nemožnosti spolnega razmerja.

To pomeni, da se govorica lahko ohranja samo na osnovi izključitve seksualnega užitka in se vzpostavlja samo na osnovi njegove izgube, kar pa zahteva, da se mora za subjekt ta izguba dejansko izvršiti: če se v govorici nemožnost seksualnega užitka udejanja v obliki falosa, potem lahko rečemo, da ravno falos ohranja zev polja, v katerem se razprostira vse simbolno. Kultura se torej gradi okoli te praznine, ki jo za govoreče bitje predstavlja seksualni užitek. To je tudi davek, ki ga plača, da lahko osvoji govor; tako spet zavzamemo popolnoma freudovsko stališče, po katerem to, kar je izgubljeno, od prvega psihičnega vpisa naprej, motivira celotno delovanje načela ugodja, s tem pa tudi vztrajno ponavljanje, s katerim se trudi znova najti tisto, kar se mu po svoji naravi izmika.

Z drugimi besedami: prva izkušnja zadovoljitve je pustila sled, brazdo, psihični vpis, in načelo ugodja v celoti deluje z namenom znova doseči to prvo izkušnjo; toda le-ta je dokončno izgubljena (označevalec po svoji naravi ne dopušča ponovitve enake izkušnje); v tem je izvor potrebe po ponavljanju, pravi Freud, jasno pa je, da subjekt pod vplivom te želje, ki bo postala pulzija ponavljanja ali pulzija smrti, meri na nedosegljivo zadovoljitev. Dejansko meri na tisto, kar Drugemu manjka in kar konstituira Drugega kot želečega: to se umešča kot želja želje Drugega, na katero bo subjekt naletel med svojim napredovanjem po poti želje.

Prevedla Suzana Koncut

Susan Zimmermann

SVOBODEN ČLOVEK IN LJUBEČA ŽENIČKA

Gibanje seksualne reforme na pragu tega stoletja in »svobodna« ljubezen

Pred kakšnim letom se je ena mojih najdražjih prijateljic preselila k svoji, ravnokar na novo odkriti veliki ljubezni. On je star 50 let in znan kot najboljši umetnostni kritik v vsej državi. On je tisti, ki izvrstno pozna vsak kotiček svoje dežele, tisti, ki je zmeraj poln najduhovitejših domislic in prispodob, tisti, čigar ostro pero slovi po vsej vesoljni javnosti; skratka — on je neke vrste nacionalna inštitucija. Ona bi se, kot kaže, ob njem najraje stopila in se z njim stalila v eno samo bitje; želi si za vselej odvreči vse svoje socialne maske, noče več biti cool za vsako ceno... In vendar — kot kaže, pri tem korak za korakom izgublja samo sebe. On bi rad živel skupaj z njo: ona se ob tem vse bolj spreminja v slaboten, na milost in nemilost prepuščen objekt, medtem ko on, seveda, ostaja popolnoma »on sam«, torej nacionalna inštitucija.

Najbolj izpostavljeno vprašanje, ki se postavlja v kontekstu odnosov med spoloma v novejši zgodovini, je na zahodu vprašanje samoodločbe. Tudi ženska kot ženska naj bi torej bila subjekt, ki sicer ni enak moškemu, vendar le-temu enakopraven in enakovreden. V feminističnem diskurzu Evrope se je ta debata pričela na pragu našega stoletja. Takrat je na oder političnega dogajanja stopila nova generacija žensk. Za razliko od prvih sufražetek, ki so se bojevale predvsem za izboljšanje socialnega oz. materialnega statusa žensk in za njihovo politično enakopravnost, je ta novi val ženskega gibanja na svoje zastave zapisal geslo »seksualna reforma«. Te, t. i. »nove ženske« so poudarjale, da se žensko gibanje ne sme omejiti zgolj na boje za pravico do materialne in duhovne neodvisnosti. Ženska naj bi po njihovem mnenju postala resnična »osebnost«, torej resnično svobodna, šele takrat, ko se bo osvobodila tudi »v ljubezni«, ko se bo torej osvobodila tudi kot spolno bitje. Pridobila naj bi torej pravico do obstoja kot »ljubeča ženska«, ne da bi ob tem izgubila samo sebe, torej svojo komaj pridobljeno osebnost.

Te formule so vsebovale celotni kompleks kritike takratnih zakonskih, ljubezenskih in spolnih razmerij. Analiza seksualne reforme je izhajala iz stališča zatiranja ženskega spola ter z njim povezanega družbenega in individualnega trpljenja žensk. Vladajoča morala, tako reformistke, »s sprenevedajočim prikrivanjem zatira moč spolnosti, ki preveva našo kri«. Vladajoča morala naj bi torej predstavljala tisto ideologijo, ki — načelno ne glede na spol — zatrjuje, da je telesna ljubezen nekaj nizkotnega in umazanega. Hkrati pa gre pri tej morali kljub vsemu za moško moralo, kajti moškim so seksualni občutki in njih zadovoljitev dovoljeni oz. priznani vsaj v tej »nizkotni« obliki, medtem ko je ženska čutnost v tem kontekstu popolnoma negirana.

V družbeni stvarnosti najde ta ideologija ponižanja spolnosti in dvojne, moško dominirane morale, svoj izraz v dveh nasprotujočih si vlogah, ki ostanejo na razpolago ženskam: na uradni strani najdemo spoštljivo, vendar breztelesno in brezspolno meščansko zakonsko ženo, ki kot partnerica za »umazano« spolno življenje ne prihaja v poštev. Na neuradni, pollegalni strani pa se pojavijo prostitutke in institucija skokov čez plot, s pomočjo katerih lahko moški kljub vsemu nemoteno izživlja svoje »nagone«, vsej njihovi »nizkotnosti« navkljub. Ženske, ki se prostituirajo, pa s tem niso več ljudje. Kajti biti ženska in obstojati v čutno-telesnem smislu sta pojma, ki se med seboj izključujeta. Tista ženska torej, kateri moški vsiljuje svoje »nagone« v vsej njihovi razcepljeni »umazaniji«, je lahko zgolj še nečisto, nizkotno, degradirano telo, torej »stvar«. Reformatorkam so bili seveda popolnoma jasni vsi konkretni, realni materialni pritiski, ki so ženske vodili do izpolnjevanja njihovih vlog kot meščanske zakonske žene ali cipe. Medtem ko je prva svojo materialno oskrbo znotraj meščanskega »konvencijskega zakona« — vsaj na zunaj — plačevala z žrtvovanjem svoje čutnosti in z breztelesno dostojnostjo, si je cipa svojo materialno eksistenco prislužila s prodajo svojega telesa moškemu, ki si je tak nakup lahko privoščil.

Vendar so mlade seksualne reformatorkе v nasprotju s prvo generacijo ženskega gibanja precej jasno sprevidele, da bi ekonomska samostojnost žensk sicer morda resnično lahko odpravila ta dva ekstremna pola »seksualnega vprašanja«, vendar pa sama po sebi še zdaleč ne bi rešila bistva problematike ljubezni kot take. Bile so priča tudi vsem tistim zakonom, v katerih je ženska za svojo materialno oskrbo ali v svoji materialni odvisnosti hkrati bila primorana plačevati tudi ceno degradacije v ponižan seksualni objekt. Celó v tako imenovanih »svobodnih razmerjih« so lahko videle moške, ki so pač »ljubili« na njim svojstven, razcepljen način in ki so tej svoji »ljubezni« navkljub vselej ostajali tudi subjekti, na drugi strani pa ženske, ki so ljubile in so bile v povračilo ljubljene samo na ta način — namreč kot objekti. Tako so osrednji problem

»nove ženske« uzrle v vprašanju: »Kako združiti nezdružljivo; kako postati hkrati svoboden človek in ljubeča ženska?«

V to vprašanje bi lahko strnili tako kritiko obstoječih razmerij s strani seksualnih reformatork, kot tudi njihov program seksualne reforme. Vendar so bile reformatork prisiljene na tej točki priznati tudi »nezdružljivost nezdružljivega«. Človek, ne glede na to, ali gre za moškega ali za žensko, je s stališča reformatork kot subjekt omejen sam nase. Osvoboditev osebnosti v nastanku modernega individuuma je morala privedi do njegove atomizacije, do njegove odtujitve od družbenih kontekstov, od soljudi in narave. Šele ljubezenska predanost je tista, ki lahko to integriteto subjekta razbije. Prav zato, torej zato, da bi mogel ostati subjekt, moški tudi ne more resnično ljubiti, medtem ko ženska, nasprotno, prav skozi svojo ljubezen postaja objekt. Zakaj pa je pravzaprav moderni subjekt s svojo svobodno osebnostjo, tisti konstrukt torej, katerega so reformatork kljub vsem težavam, ki jih je prinašal glede ljubezni (seveda pa tudi glede materinstva), na vsak način hotele izboriti tudi za emancipirani ženski spol, konec koncev predstavljal tako izolirano bitje? In zakaj so seksualne reformatork prav ta, izolirani in problematični subjekt kljub vsemu na vse kriplje branile, zakaj niso dopuščale nikakršnega kritičnega prevpraševanja njegovega smisla? Zakaj so bile nezmožne formulirati kakršnokoli drugačno strategijo osvoboditve žensk?

Reformatork so izhajale iz spolnih razmerij svojega časa. Bile so priča osebnim svoboščinam, subjektivnosti, duhovni in materialni svobodi moškega, na drugi strani pa so uzrle razvrednotenje in razcepitev spolnosti ter ponižanje ženske, ki je postala objekt. Istočasno pa so v (sprva zgolj moški) subjektivnosti videle osvoboditev iz spon stanovsko vezane družbe, torej napredek in »razvoj k višjim stadijem« človeštva, ki hkrati predstavlja tudi manifestacijo »nove stopnje razvoja osebnosti«. Zato tovrstne subjektivnosti kot take niso postavljale pod vprašaj; veliko bolj jih je zanimala druga plat te medalje: želele so preseči seksualnost kot še ne počlovečen »nagon«, ter hkrati s pomočjo integracije obeh polov v eno samo subjektivnost odpraviti z njim povezano degradiranje sočloveka v vlogo »objekta«.

Kar zadeva subjekt, je bila s tem njegova pot v popolno izolacijo vnaprej zapečaten. Človek, ki končno dozori v osebnost, naj bi si v sklopu nekakšnega »naknadnega razvoja« ponovno prilastil tisto, kar se je v procesu tega zorenja od njega »odcepilo«, namreč nagon, vso »prikrito« in nenehno nadzorovano »naravo« — tako naj bi torej tudi telesnost postala priznan in dostojen del »kultiviranega človeka«. Izpopolnjen meščanski subjekt naj bi se torej porajal iz navzven zaokroženega poenotenja brezmaterialnega Jaza na eni, ter telesnosti človeške narave na drugi strani. Notranja podoba te nove enovitosti je v

bistvu predstavljala nekakšno abstraktno nasprotje, abstrahirano zrcalno sliko realnih razmerij, ki so vladala v družbi na prelomu stoletja, in kakršna so se kazala tako z vidika starega kot tudi iz perspektive »novega« subjekta. Če so »nagoni« in spolnost v obliki »pohotnosti brez ljubezni«, kot neke vrste »grobi animalizem« v svetu realne stvarnosti še vedno životarili kot polresnične sence izven sofisticiranega bivanja nepopolne meščanske subjektivnosti, je bila ta nova integracija obeh polov sedaj, nasprotno, predstavljena kot »spojitev vseh silnic telesa in duše«, kot »povezava osebnosti s spolnostjo«. Tako je reformatorkam s postavitvijo »višjih ciljev tudi za spolno življenje« uspelo konstruirati takšno podobo meščanskega subjekta, znotraj katerega je »jaz« lahko popolnoma avtonomno in ne da bi mu bilo mogoče karkoli očitati, razpolagal, odločal in uporabljal tudi svoje »nagone« (v nasprotju s prejšnjim, nepopolnim, subjektom, ki si je bil moral prizadevati za njih izničenje, razmejitev, odstranitev v sfero nezavednega ali vsaj v sfero t. i. »podzavesti«). Tako je vse kazalo, kot da so se reformatorke lepo izognile nevarnosti, v kateri bi sofisticirani »jaz« subjekta lahko podlegel zvijačam polresničnosti nekakšnih »nagonov«, kar bi lahko privedlo do poškodovanja oziroma zloma celovitosti subjekta, s tem pa tudi do izničenja njegove možnosti samoodločanja.

»Nova ženska« naj bi torej imela tako »jaz« kot tudi »telo«, razpolagala naj bi tako z osebnostjo kot tudi s spolnostjo. Isti ideal je seveda veljal tudi za moškega, vendar sta oba spola zaradi njunih različnih položajev v družbeni stvarnosti do tega ideala morala prehoditi drugačni poti; doseči sta ga morala vsak na svoj način. Ženska, katere telo je v prevladujoči družbeni stvarnosti vselej bilo nadvladovano s strani nekoga drugega, in ki je bilo zato degradirano v objekt, v »stvar«, naj bi torej končno postala »lastnica, gospodarica same sebe«. Njeno telo naj torej ne bi bilo več tuja, ampak bi postalo njena lastna posest. Žensko telo naj bi se torej osvobodilo svoje dosedanje vloge objekta moških poželenj in nadzora, ter ponovno zaživelo kot del ženskega meščanskega subjekta, del, katerega upravlja in o katerem odloča »jaz« ta-istega ženskega subjekta. Moj trebuh pripada meni. »Znanje je tisto, ki daje ženski moč odločitve o tem, ali hoče postati mati ali ne. ... To je tisto, kar ženske osvobaja«. To so rekle reformatorke seksualnosti.

Idealizacija meščanskega subjekta, ki ga je bilo na dani razvojni stopnji torej še potrebno izpopolniti, je gibanje seksualnih reformatork privedla do tega, da so njegovo razmerje nadvladovanja telesnosti prevzele in ga v nekoliko spremenjeni obliki integrirale v svoj novi ideal. V nasprotju s tem pa so reformatorke na vsa razmerja in osebe, katerih življenje in delovanje se je odvijalo nekje izven tovrstnih meja meščanske subjektivnosti, zrle zgolj kot na manifestacije manj-ravzitega, tistega, kar spada v sfero nižjega, torej v sfero objektnosti, raz-

človečenosti. V zanki razsvetljenskega dojemanja stvarnosti je lahko vse, kar ni bilo meščanski subjekt, sodilo zgolj v sfero njegovega abstraktnega nasprotja. Tako ženska ni smela storiti ničesar, »kar bi zanikalo njeno osebnost«, kajti s tem naj bi »samo sebe spremenila v stvar«. »Naključni, neosveščeni spolni odnosi« so tako ostali nekaj primitivnega in nevrednega. Prostitutka kljub vsej »moralni neobremenjenosti«, s katero so nanjo zrle reformatorke, ni imela nikakršne »pravice do tega, da bi bila spoštovana« — prav tako, kot je ni imel moški, ki si je bil kupil njeno telo. Reformatorski pojem subjekta je bil torej že od vsega začetka povezan z nekakšno moralo »osebne odgovornosti«, s pomočjo katere je bilo mogoče telo — kljub njegovi notranji odcepljenosti in kljub dejstvu, da je postalo predmet uporabe meščanskega pojma posesti — prikleniti na Jaz, in ga s tem zvariti v neločljiv del nove, navzven zaokrožene in omejene enovitosti izpopolnjenega meščanskega subjekta.

Vendar je kmalu postalo jasno, da se mora ta novi, do popolnosti izdelan konstrukt novega, v sebi zaokroženega, navzven pa jasno razmejenega individuumu in z njim torej tudi »nova ženska« v trenutku, ko hoče ljubiti, soočiti z ostrimi konflikti. »Spolni akt« kot tak je na ta individuum nujno moral delovati porazno. Kajti na izbiro je imel samo dve možnosti: bodisi da se v ljubezni odpove omejenosti na samega sebe, s čimer bi se seveda odpovedal tudi svoji individualni subjektivnosti, bodisi da razvozla trdno navezo, ki je lastno telo priklenila na lastni Jaz, s čimer bi ponovno padel v stare, dobro znane sfere razcepljenosti med čutnostjo in razumom in izgubil svojo, komaj pridobljeno integriteto lastne osebnosti.

Okrog rešitve vprašanja o nezdružljivosti »rodu in osebnosti«, okrog vseh teh bojov med »svobodnim človekom« in »ljubečo ženičko«, ki so divjali v »novi ženski«, so se bohotile predstave seksualnih reformatork o novi, »svobodni« ljubezni. Če se je že nakazala nuja po tem, da se omejenost individuumu v ljubezni izniči, naj bi se to zgodilo vsaj na način, ki bi osebnost kljub temu postavil na prvo mesto; ljubeči se par naj bi se torej spojil vase, in se združil tako, da bi vzajemno zrasel v nekakšno novo enovitost, ki bi bila navzven ponovno omejena in zaprta. »Telesna stran« nove, »svobodne« ljubezni je tako postala nekakšna izpeljanka individualne, osebnostne ljubezni, ki je sama po sebi nematerialna. Tako naj bi torej v novi »enovitosti duše in čutil« prišlo do »poduhovljenja čutnosti«; v njej naj bi se »globoka vznemirjenost« povezovala s trajnim čustvom »nežnega, hrepenečega občutenja ljubega«. Človek, ki je dozorel v osebnost, naj bi si torej tako pridobil možnost svobodne odločitve za »svobodno predanost v ljubezni«, s čimer naj bi se izmaknil ogrožujoče izključni vseprisotnosti svojega, nase omejenega Jaza.

Iz tega izhodišča so se reformatorke potlej lotile še urejanja razmerij med ljubečima partnerjema na eni, ter razmerja med ljubečima partnerjema in njunim zunanjim okoljem na drugi strani. Kljub različnosti njunih spolov je med obema udeležencema seveda moralo prevladati nekakšno ravnovesje, nekakšna enakovrednost; tudi če sta v svoji intimni združitvi prebila omejenost svojih posamičnih subjektivnosti, sta morala v tem ponovno načrtovati njune skupne meje navzven. Notranje vzajemno razmerje samega para so si reformatorke torej razlagale kot neke vrste simbiotično spojitve v enoto, hkrati pa tudi kot nekakšno oplemeniteno, »poduhovljeno« izmenjavo enakovrednega. Nova, višja ljubezen naj bi predstavljala »medsebojno zlitje dveh oceanov, ... medsebojno spojitve dveh svetov«; oba partnerja v njej postaneta »domala ena sama, nova osebnost«. Nova, svobodna ljubezen naj bi bila »vzajemna«; vsak od obeh udeležencev, »ženska in moški, naj bi bil v njej tako subjekt, kot hkrati tudi objekt«. Crescendo teh reformatorskih teorij je to ljubezen razglašal kot »medsebojno izmenjavo dveh duš, v kateri se vsi ostanki odtujenosti stopijo v toploti duhovne skupnosti, in v kateri volja do medsebojnega posedovanja v smislu najintimnejše bližine, želja po prodretju v najgloblje bistvo duše ljubljene bitja, povezana s hrepenenjem po neomejeni predanosti svojega lastnega, predstavlja vrhunec silovitosti doživljanja.«

V tem okviru pravične in kontrolirane izmenjave med dvema subjektoma se je lahko »izničilo tudi vsakršno pojmovanje mojega in tvojega«. Meščanski pojem lastnine je tudi v ljubezni »novega« para obdržal svojo veljavo, s tem, da se je v sklopu tovrstne ljubezni namesto na eno, nanašal pač na novo enovitost dveh oseb.

Na tovrstne idealne predstave seksualne reforme se je kasneje seveda navezalo nemalo praktičnih političnih posledic. »Resnična zakonska zveza« novega para, ki je predstavljala »svobodno predanost, torej predanost, nastalo na podlagi samoodločbe«, ni potrebovala nikakršnega zunanjega potrdila, nikakršnega »pečata, ki bi moral zadostiti potrebam zunanjih formalnosti«, kar je veljalo za konvencionalni meščanski zakon. V skladu s tem so seksualne reformatorke zahtevale tudi pravno priznanje »svobodnega zakona«. Tam, kjer je imela nova osebnost možnost svobodne izbire glede vprašanja o tem, s kom se bo povezala, je morala obstojati tudi »možnost zmote«. Istočasno pa so reformatorke zahtevale tudi pravno olajšavo ločitve. Zakaj kakor hitro je spolnost, ki je bila poprej odcepljena in »prikrita«, pridobila priznano mesto znotraj svobodne zveze svobodnega para, naj bi postalo vsakršno vagabundsko potepanje »nagonov« po črnem trgu seksualnosti popolnoma odveč. Po tej logiki ni čudno, da so reformatorke od »nove ljubezni« pričakovale konec prostitucije in tudi konec skakanja čez plot. Skupaj z »občutkom popolne duhovne skup-

nosti« naj bi bil »nujno povezan in brez nadaljnjega uresničljiv tudi moment izključnosti«. Zato je monogamija — ne glede na to, ali je bila pravno registrirana ali ne — reformatorkam pomenila »edino dovoljeno obliko spolnega občevanja«. Tendence istospolnih ljubezni naj bi po njihovem mnenju nastale zgolj zaradi prevladujoče seksualne neenakosti moškega in ženske, zatiranja in prostituiranja ženske spolnosti. Čeprav so se seveda zavzemale za dekriminacijo istospolne ljubezni, saj je le-ta predstavljala zgolj rezultat »svobodnega dogovora«, je njihov boj za uresničitev »nove etike« brez dvoma predstavljal tudi boj proti takozvanemu »tretjemu spolu«, saj je bila »normalna ljubezen, torej ljubezen med moškim in žensko« po njihovem mnenju »najvišja in najplemenitejša dobrina«.

Skoraj celo stoletje je preteklo od časa, v katerem so seksualne reformatorke pričele svojo bitko v vojni glede razmerja med subjektom in objektom pri modernem, v individuum dozorevajočem človeku: »Vsak je torej svoj lastni subjekt, le v ljubezni sta oba, tako moški kot ženska, subjekt in objekt hkrati« — je zapisala Rosa Mayreder. Isto mnenje je, četudi malce bolj patetično, izrazila tudi Helene Stoecker, ko ji je šlo za »priznavanje medsebojne superiornosti, potrebne in osrečujoče vzajemnosti«. Reformatorke so živele v prepričanju, da je s pomočjo »nove etike« postalo mogoče, da se bo tisti del človeštva in tisti del posameznega človeka, ki »še ni« postal »subjekt«, ki mu je vsakršna kakovost subjektivnosti torej tuja, vanjo reintegriral. Vendar pa se jim je ravno zaradi tega, ker so — znotraj svoje logike — ne-subjektivnost lahko dojemale zgolj skozi očala subjekta, resnična rešitev vprašanja o razpršitvi objekta v ljubezni, v realni stvarnosti seveda vselej znova izmaknila. Njihov pomen znotraj te problematike je zgolj v tem, da so osvetlile nove vidike osnovnega nasprotja, ki je prevladoval v razmerju med spoloma na pragu 20. stoletja. Boj med spoloma, v katerem so sodelovale pod praporjem emancipacije, še vedno traja, in še vedno se vrti okrog problema, ki nam vsem narekuje bodisi prevzem identitete atomiziranega subjekta meščanske družbe, bodisi pobeg iz te atomizacije, ki pa je nujno povezan z nevarnostjo degradacije v vlogo objekta.

Ljubljena prijateljica, o kateri je bilo govora na začetku, front te bitke še ni spregledala — in to kljub vsej njihovi navidezni očitnosti. Ker v tej bitki še ni postala niti objekt niti subjekt, ne prevladuje niti njen duh niti njeno telo. Vprašanje o tem, ali bo v razmerju prevladala njena osebnost ali katera druga, se sploh še ni postavilo. V pomanjkanju jasnih linij fronte niso razvidne, in to je stanje, ki ni ne vojna ne mir, v katerem ne prevladuje oblast, ne mrtvo življenje. Namesto vedenja o vojni in njenih frontah si ljubljena prijateljica želi življenja, ki je mogoče samo med zvezdami. V očeh opazovalk in udeleženk

vojnega dogajanja pa poleg svoje »nacionalne inštitucije« vse bolj izgublja samo sebe, vse bolj in bolj postaja zgolj objekt, in če še ni umrla, potem še dandanes živi.

Prevedla Jana Roškar

ESEJI 1-2/1993 (PROBLEMI 1-2, letnik XXXI)

V prejšnji številki *Problemov-Esejev* je prišlo do neljube napake (v kolofonu je bila navedena prava številka (4/1992), na platnicah pa napačna (1/1993)). Da bi se izognili ponovitvi iste številke na platnicah in hkrati uskladili obe numeraciji, je pričujoči zvezek na platnicah označen samo kot 2/1993, v kolofonu zgoraj pa kot 1-2/1993. Zaradi napake se bralcem iskreno opravičujemo.

Uredništvo *Esejev*: Gregor Golobič, Zoran Kanduč, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršić, Darja Zaviršek, Alenka Zupančič, Tadej Zupančič.

Glavni urednik revije *Problemi*: Miran Božovič

Odgovorna urednica revije *Problemi*: Alenka Zupančič

Sekretar uredništva: Peter Klepec

Svet revije: Mladen Dolar, Zdenko Kodelja, Tomaž Mastnak, Rastko Močnik, Braco Rotar, Marjan Šimenc, Darko Štrajn (delegati sodelavcev); Slavoj Žižek (predsednik), Pavle Gantar, Gregor Golobič, Peter Klepec, Dejan Pušenjak, Tanja Rener, Rado Riha, Marcel Štefančič jr. (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

Uradne ure: torek od 13⁰⁰ - 13⁰⁵

Žiro račun: 50101-678-83669, z oznako: za Probleme

Izdajatelj: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Vošnjakova 8, 61000 Ljubljana

Izvedba: Karton

Stavek: dp kk

Oblikovanje: VSSD

Naklada: 1050 izvodov

Naročnina za leto 1992: 5250,00 sit

Cena te številke: 1000,00 sit

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo.

Po sklepu Ministrstva za kulturo, št. 415-394/92 MB, z dne 8. 5. 1992, šteje revija med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

