

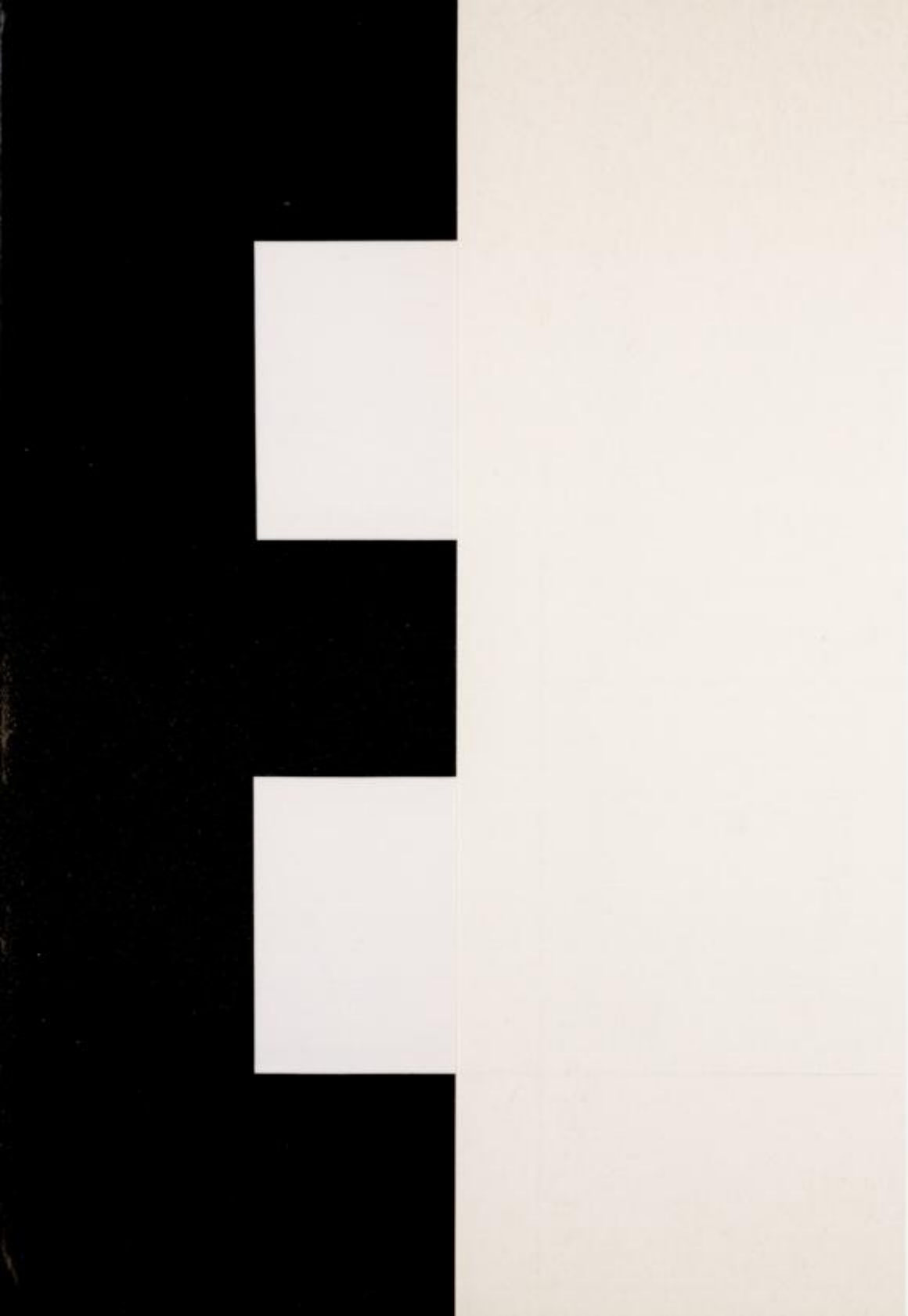
E

S

E

✓

I



K A Z A L C

19424

1. POVIŠANJE VEŠTART - KAJ JE TO?

- 1.1. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.2. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.3. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.4. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.5. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.6. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.7. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.8. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.9. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 1.10. Kaj je veštart? (Kaj je to?)

47  
48  
49  
50  
51  
52

2. VEŠTART VEŠTART

- 2.1. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 2.2. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 2.3. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 2.4. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 2.5. Kaj je veštart? (Kaj je to?)

91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

3. VEŠTART VEŠTART

- 3.1. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 3.2. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 3.3. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 3.4. Kaj je veštart? (Kaj je to?)

101  
102  
103  
104  
105  
106  
107  
108  
109  
110

4. VEŠTART VEŠTART

- 4.1. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 4.2. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 4.3. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 4.4. Kaj je veštart? (Kaj je to?)

111  
112  
113  
114  
115  
116  
117  
118  
119  
120

5. VEŠTART VEŠTART

- 5.1. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.2. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.3. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.4. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.5. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.6. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.7. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.8. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.9. Kaj je veštart? (Kaj je to?)
- 5.10. Kaj je veštart? (Kaj je to?)

121  
122  
123  
124  
125  
126  
127  
128  
129  
130  
131  
132  
133  
134  
135  
136  
137  
138  
139  
140  
141  
142

E S E J I





---

# K A Z A L O

---

<b>I. POVEČAVA: MOZART - KAJ JE TO?</b>	<b>5</b>
S stranišča, z ljubeznijo /Mozartova pisma ženskam/	7
W. A. Mozart: <i>Kanoni</i>	41
»Leck mich im Arsch«	42
»Leck mir den Arsch fein recht schön sauber«	43
»O du eselhafter Peierl«	44
»O du eselhafter Martin (Jakob)«	45
Mozart z osebnega vidika	
/Glenn Gould v pogovoru z Brunom Monsaingeonom/	47
Nataša Kričevcov: <i>Mozart/Gould - kliše in teatralnost</i>	67
Hartmut Krones: <i>Mozart nam sam odgovarja</i>	71
Matjaž Barbo: <i>Dunajščina kot svetovni glasbeni jezik</i>	83
<b>II. NELAGODJE V KULTURI</b>	<b>91</b>
Sigmund Freud: <i>Humor</i>	93
Alenka Zupančič: <i>Sublimno</i>	97
Tomaž Erzar: »Without Whom Not«	111
Marjan Šimenc: <i>Deskriptivna napaka</i>	121
<b>III. ŽIVI IN PUSTI UMRETI</b>	<b>127</b>
Renata Salecl: <i>Kratki kurz ideološkega nadzorovanja</i>	129
Zoran Kanduč: <i>O hipotetični naravi najstva</i>	139
Gorazd Korošec: <i>Misliti konservativno III.</i>	149
<b>IV. OSMI POTNIK</b>	<b>169</b>
Dragana Kršič: <i>Goflja.doc</i>	171
Darja Zaviršek: <i>Stopaj lahno, zakaj po mojih sanjah stopaš</i>	177
Janez Krek: <i>Angel za njeno mizo</i>	181
<b>V. ROSE IS A ROSE IS A ROSE</b>	<b>193</b>
Sigmund Freud: <i>O posebnem tipu izbire objekta pri moškem</i>	195
Constance Penley: <i>Časovno potovanje, prascena in kritična distopija</i> (o filmih <i>The Terminator in La Jetée</i> )	201
Mojca Rupar: <i>O fragmentu neke analize I.</i>	215

---

# E S E J I

---



POVEČAVA



S STRANSKA Z LJUBEZNIJO



Z PISANJE SESTRIC (1770)



P O V E Č A V A





# S STRANIŠČA, Z LJUBEZNIJO

/Mozartova pisma ženskam/

## 1. NEZNANI DEKLICI (1769)

*Prijateljica!*

*Prosim da mi oprostite, ker si jemljem Svobodo, da vas nadlegujem s tolikimi vrsticami; toda ker ste včeraj rekli, da vse stvari razumete, pa naj vam po latinsko spišem kar hočem, me je prevzela Drznost, spisati vam dostikaj, latinskih besed, Vrstic: bodite tako Dobri, ko boste izprebrali spodnje Besede, in mi po kakem Hagenauerjevem človeku pošljite odgovor, ker naša nandi ne more čakati (: ampak odgovoriti mi morate tudi s pismom.*

*Cuperem scire, de qua causa, a quam plurimis adolescentibus ottium adeo aestimatur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant*  
(1769.)

abduci

Wolfgang

Mozart

## 2. PRIPIS SESTRICI (1770)

*In tukaj sem tud jaz, tu me imate: ti, Mariandlca, veseli me res od polne riti da si bila tako grozansko = = vesela: tistemu otročaju, urscherli s hladno ritjo pa povej: da sem zmerom mislil, kako da sem ji vse pesmi spet vrnil, toda,*

*Vsekakor če sem jih nemara v pomembnih in vzvišenih mislih odvrlel s seboj v Italijo, se ne bom obotavljal, če najdem, le-to Zabeležiti not v pismu: addio, otroci, dobro se imejte, Mami poljubljam Tisočero krat roke, in tebi, pošiljam sto poljubčkov ali cmočkov na tvoj čudoviti konjski ksihtec, per far il fine ostajam tvoj ec:*

### 3. PRIPIS (1770)

*Jaz sem slava in hvala Bogu zdrav, in poljubljam roko mami kot tudi moji sestri obraz, nos, ustne, vrat, in moje slabo pero, in ritko če je čista.*

Wolfgang Mozart: Rim: 1770

### 4. PRIPIS SESTRI (1772)

*Zdaj smo že pri botznu.\* že? šele! lakota me daje, žeja me daje, spanec me daje, sem len, sem pa zato zdrav. pri Hallu smo si ogledali samostan, igral sem na njihove orgle. če boš videla Naderjevo Nanerl, ji povej, da sem gvoril z G: brindlom |: njenim amantom |: ki mi je zanjo naročil compliment. Upam da si bla držala svojo besedo in <prejšnjo nedeljo bla per> D: N.: zdrava ostani. piši mi kaj novega. botzen ta Prašičja luknja.*

*Poezija od enega ki ga je botzen spravi! v hudičevo slabo voljo in jezo. če naj še kdaj pridem v botzen si raje primažem en focn.*

\* Bolcano



5. PRIPIS (1777)

prosim tudi vzemite v zakup mojo povprečnost. danes sem bil z G: Dannerjem pri M<sup>r</sup>: Canabichu. bil je nenavadno vljuden. zaigral sem mu nekaj na njegov piano forte, |, ki je zelo dober: | skupaj smo šli na vajo. mislil sem da se ne bom mogel ubraniti smehu, ko sem bil predstavljen ljudem. nekateri, ki so me poznali per Renomé, so bili zelo vljudni, in polni spoštovanja. drugi pa, ki o meni nič niso vedeli, so samo zijali vame, toda gotovo tudi s posmehom. mislijo si pač, če sem majhen in mlad, potem za mano ne more tičati nič velikega in starega; ampak bodo to kmalu spoznali. Jutri me bo sam G: Canabich peljal h Grofu Savioliju, intendantu Musique. najboljšje je da ravno zdaj prihaja God volilnega Kneza. oratorij, ki ga Vadjo, je händlov. ampak jaz nisam ostal. ker prej so Vadli Psalm, Magnificat, ki je trajal naravnost eno uro. zdaj moram končati, ker moram pisati še svoji strični. Papanu poljubljam roke, in svojo sestrsko ljubo kratko in malo objemam, kot pride.

↪ Joannes Chrisostomus ♡ sigismundus  
# Wolfgang bogoljub Mozart

# dans je moj god! ♡ tako se kličem  
s krstnim imenom!

↪ 27 januarja je moj  
rojstni dan

vsem poznanim naše spoštovanje; nadposebno grofu leopoldu Arcu, G: bullingerju, Mad:<sup>sell</sup> Chatherl in celi usrani Družčini.

6. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1777)

Najljubša strinčica mezinčica!

Vaše tako dragoceno mi pisanje sem v redu prejel oplel, in odondod razbral svedral, da se G: bratrancu izbrancu, gej: strini fini, in vam kam, dobro godi rodi; tudi mi smo bogu hvala pri krepkem zdravju navju. dans sem prav ujel tudi pismo nismo, ki mi ga je pisal skisal moj Papa haha. Upam da ste bili

prejeli verjeli tudi moje pisemce poslano iz Mannheima rajma. tem bolje, boljše tem! Zdaj pa kaj pametnega.

žalosti me, da je G: Prælata solata spet zadela kap trap. vendar pa upam, z Božjo pomočjo kračjo, da ne bo nobenih posledic poledic. pisali ste mi očmi, da boste držali, kar ste mi poljubili pred mojim odhodom iz ogspurga, in to kmalu tnalu; No, to me bo gotovo debelilo. dalje ste še napisali, celo izdali ste se, razgalili ste se, dali ste od sebe, dali ste mi vedeti, izjasnili ste se, namignili ste mi, obvestili ste me, sporočili ste mi, pokazali ste jasno namero, zahtevali ste, stremeli ste, želeli ste, hoteli ste, radi bi, ukazali ste, naj vam tudi jaz pošljem svoj portret sekret. Eh bien, gotovo vam bom ustregel prilegel. Oui, par ma la foi, poserjem se ti na nos, tko, cedi se ti na koi. appropós. a imate tudi spuni cuni fait? — — kaj? — — če me imate še zmeraj radi — — verjamem da ja! tem bolje, boljše tem! Ja, tako je na tem svetu, eden ima mošnjo, drugi pa denar; s katerim boste držali? — — z menoj, a ne da? — — verjamem da ja! zdaj je še huj. appropós.

ali ne bi hoteli kmalu spet iti h G: Gold = schmidu?

— — — — —  
 ampak kaj tam početi? — — kaj? — — nič! — — pač vprašati za Spuni Cuni fait, drugega nič. nič drugega? — — — No No; že prav Žive naj vsi ki, ki — ki — — ki — — — kako gre naprej? — — zdaj vam želim lahko noč, in serjite v postljo na moč; dobro spite, in rit si do ust napnite; jaz se bom zdaj v koromandijo podal, da se bom enkrat malo naspal. Jutri se bova pametno pomenila bruhnila. povem vam za imeti stvar kopic, sploh morati ne boste verjeli; ampak slišite jutri že bodli. imejte se medtem dobro, ah Moja rit peče kot ogenj! kaj neki to pomenil! — — morda hoče drek ven? — — da da, drek, jaz te poznam, te vidim, in te čutim — — in — — kaj je to? — — alje mogoče! — — bogovi! — — Uho moje, a me ne varaš? — — Ne, je že tako — — kako razvlečen in žaloben ton! — — danes pisočega tole petim. včeraj sem govoril z rezko go: volilno Grofico, in Jutri 6:<sup>ega</sup> bom igral na veliki galla = accademiji; in potem bom v Cabinetu, kot mi je grofica = volilka sama dejala, igral extra še enkrat. Zdaj pa kaj res pametnega!

1: v vaše roke bo prišlo pismo, ali bodo prišla pisma zame, za katera prosim da — — kaj? — — ja, nobena lisička ni sinička, da — — No, kje sem že ostal? — — aha, pri tem, da bo prišlo; — — ja ja, prišlo vam bo — — ja, kaj? — kaj bo prišlo — — ja, zdaj sem se spet spomnil. pisma, pisma bodo prišla — — ampak kakšna pisma? — — ja no, pisma zame pač, za katera prosim da mi jih gotovo pošljete; vam bom že sporočil kam bom iz Mannheima šel, zdaj pa Štev. 2. prosim vas, zakaj pa ne? — prosim vas, najljubša norica, zakaj pa ne? — — da če boste tako ali tako pisali Mad: Tavernier v München, bi dopisali še moj Compliment za obe 2 Mad: selles freysinger, zakaj pa ne? — — Curiozno! zakaj pa ne? — — in ta Mlajšo, namreč gdč: Josepho pač res prosim odpuščanja, zakaj pa ne? — zakaj je ne bi prosil odpuščanja? — — Curiozno! — ne bi vedel zakaj ne? — — prosim jo pač res posebej odpuščanja, ker ji dosedaj še nisem poslal obljubljenih sonate, vendar jo bom poslal, čim prej

mi bo mogoče. zakaj pa ne? – – kaj – – zakaj ne? – – zakaj ji ne bi poslal? – zakaj ji ne bi ustregel? – – zakaj pa ne? – – Curiozno! ne bi vedel zakaj ne? – – No, torej, to uslugo mi boste naredili; – – zakaj pa ne? – – zakaj mi ne bi naredili te usluge? – – zakaj pa ne, Curiozno! jaz bi vam tudi, če hočete, zakaj pa ne? – – zakaj vam tega ne bi naredil? – – Curiozno! zakaj pa ne? – – ne bi vedel zakaj ne? – – ne pozabite tudi izkazati mojega Complimenta Očetu in Mami od obe2 gđč.; ker bilo bi hudo narobe, če bi se očeta in Mater dalo bilo moralo pustilo imelo pozabiti. nakar bo sonata gotova, bom le-to poslal vam, zraven pa še pismo; in vi ga boste blagovolili odposlati v München. Zdaj mi bo treba končati, čeprav nerad kot moram priznati. gospod bratranec, urno pojdimo do sv: križa, in pogledjmo če je še kdo pokonci? – – ne bomo se zadrževali, samo napeljevali, nič drugega. Zdaj vam moram povedati žalostljivo zgodbo, ki se je pripetila zdaj ta trenutek. ko tako z vsemi močmi pišem pismo, slišim nekaj na ulici. preneham pisati – – vstanem, grem do okna – – in – ne slišim več ničesar – – spet se vsedem, začnem ponovno pisati – – komajda napišem 10 besed in spet nekaj slišim – – spet vstanem – – vtem ko vstanem, slišim samo še nekaj čisto slabotno – – ampak čutim nekaj nekako zapečenega – – kamorkoli grem, tam smrdi. ko pogledam ven skoz okno se vonj razgubi, ko spet pogledam noter, se vonj spet stopnjuje – – naposled mi Moja Mama pravi: stavim kar hočeš, da si spet enga spustill – – ne verjamem Mama. ja ja, gotovo bo to. napravim Preizkus, porinem prvi prst v rit, potem pa k Nosu, in – – Ecce Provatum est; Mama je imela prav. Zdaj se pa res prav prisrčno poslavljam, poljubljam vas 10000krat in ostajam kot zmerom stari mladi svinjekurčič

Wolfgang Amadé Roženkranc

od nas dveh Popotnikov tisoč Com =  
plimentov G: bratrancu + ge. strini.

vsem dobrim prijatlam škatlam  
moj vdani pozdrav rokav; adijo norka zorka.  
♡ 333 do groba, ko me življenje pozoba.

Miehnnam agē15 arbotko 7771.

## 7. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1777)

zdej ji pa enkrat že napiši eno pametno pismo, dasi =

*prav lahko not vseeno zganjaš svoje šale, ampak ta =  
ko, da si pravilno dobil vsa njena pisma; tako da se  
ne bo spet skrbela, in sekirala.*

*Ma très chère Nièce! Cousine! fille!  
Mère, Sœur, et Epouse!*

*Prmejtavžent kršenih dušov in sakristij, Horvaška huda nadloga, hudiča, čarovnic, prikazni, krojc = Battalion in še več, pr vseh elementih, zraku, vodi, zemlji in ognju, Evropa, asia, affrica, in Amerika, vsi jezuiti, Avguštinci, Benedictinci, Capucinarji, minoriti, franziscani, Dominicani, Kartuzijanci, in sve-to: križarski gospodje, Canonici Regulares in irregulares, in vsi počivavški, prefriganci, šufti, Kujoni in kurci križoma, Vosli, pipli, voli, Norci, trapci in raca na vodil kaj je to za ena manira, 4 soldati in 2 bandelira? — — tak paquet in noben portret? — — bil sem že poln pričakovanja — — bil sem prepričan — — saj ste mi vendar sami nedavno tega pisali, da ga bom kmalu, prav zelo kmalu prejel. A nemara dvomite ali bom tudi jaz držal svojo besedo? — — upam kako vseeno ni tako, da bi vanjo dvomili! No, prosim vas, pošljite mi ga, čim preje, tem ljubše. in upam le da bo tak, kot sem si ga izprosil, namreč v francoski opravi.*

*kako mi ugaja Mannheim? — — kakor mi pač lahko ugaja kak kraj brez sestrinčice. Oprostite mi mojo slabo pisavo, pero je že staro, zdaj resda že skoraj 22 let serjem iz iste luknje, pa se še vedno ni strgala! — in tolikokrat sem že sral — — in drek z zobmi od = klal.*

*Upam da ste nasprotno tudi vi, kot stojijo stvari, moja pisma v redu prejeli. namreč eno iz hohenthaltheima, in 2 iz Mannheima, in tole; kot stojijo stvari, je tretje iz Mannheima, v vsem skupaj pa 4.<sup>to</sup>, kot stojijo stvari. Zdaj moram končati, kot stojijo stvari, kajti nisem še oblečen, in zdaj kmalu bomo jedli, da bomo potem lahko spet srali, kot stojijo stvari; če me imate še vedno tako radi, kot jaz vas, tedaj se ne bova nikoli nehala ljubiti, tudi če bo lev vse = naokoli na Zidovih lebdel, če že dvoma težka Zmaga ni dovolj pre-mišljena bila, in se je tiranija besnečih na stranpot odplazila, pa vendar Codrus modri Filozofus večkrat po sili smrkelj namest ovsene kaše žre, in Rimljani, moje riti podporniki, so vedno brez, so od nekdanj bill brez in bodo ostali brez — — kast. Adieu, j'espère que vous aurés deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que — — Ecoutez: que vous saurés bientôt mieux le français, que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un môt dans cette langue. adieu cependant. je vous baise vos mains, votre visage, vos genoux et votre — — afin, tout que vous me permettés de baiser. je suis de tout mon cœur*

*votre*

*Mannheim le 13 Novm:  
1777.*

*trés affectioné Neveu et Cousin  
Wolfg: Amadé Mozart*



W . A . M .



## 8. PRIPIS MATERI (1777)


Mannheim 26.<sup>a</sup> Nov.<sup>b</sup>.

1777.

Če bi našel še kaj prostora, bi napisal 100000 Komplimentov od naju 2, od naju dveh se pravi, vsem dobrim prijatlom in prijateljcam; pred vsemi A. adlgasserčanom, andretterčanom, in Arcu (grof.) G: B bullingerju, barisančanom, in beranitzkyjevim, C Czerninovicim, (grof.) Cuβettijevim, in trem G: Calcatovicim, D G: daserju, deiblu, in dommeseerju, E Mad<sup>sell</sup> matroni Eberlin, G: Estlingerju, F Firmianovicim, (grofu in grofici, in trapčku) malemu franzlnu, in Petriškemu frajhofu, G Mad<sup>sell</sup> Mad: et deux Mons. gylofsky, in tudi Conseillerju, potem G: gretriju, in gablerbreyu, H heretičnim haydnčanom, hagenauerčanom, in höllbreyevi Thresef, J, joli (Zalki), G: janitschu goslarju, jacobu pri hagenauerjevih, in vsem juncem od Salzburga, K, G: in gej. pl. kürsinger, grofu in grofici kühnburg, in G: kasslu, L, Baronu lehrbachu, grofu in grofici litzauw, grofu in grofi: Lodron, M, G: Meissnerju, Medlhammerju in Moserbreyu, in vsem mečkačem, N, Nannerl, dvornemu norcu Patru florianu, O, grofu oxenstirnu, G: oberbreiterju, in vsem oslom v Salzburgu, P, Prexijškim, grofu Prancku kuhatmojstru, in grofu Perusi, Q, G: Ouilibetu, quodlibetu, in vsem qvakačem, R: Patru florianu reichsiglu, Robinčanom, in Maestru Rustu, S, G: Suscipi, G: Seiffertu, in vsem svinjam v Salzburgu, T, G: Tanzbergerju našemu mesarju, thresef, in vsem trobentačem, U, mestu ulmu, uttrechtu, in vsem uram v Salzburgu, če spredaj dodate en k, na sred pa en b, V, viršlarju Hansu, W, wieserčanom, in woferlu, X, xantipi, in xerxesu, in vsem katerim se njihovo ime začinja z x, Y, G: ypsilonu, vsem G: ybržnim, in vsem katerim se njihovo ime začinja z y, nazadnje pa z, G: zabuesnigu, G: zonci, in G: zeziju v gradu. addlieu. če imel bi prostora, bi že kaj še napisal, najmanj pa ja Komplimentov mojim dobrim prijatlom, tko pa tega ne more bit ne vedel bi kam naj zapišem. Jaz pametega nič tnega dne pisati nemrem, ker tisto sem vržen iz čira. dapa zamere iz tega ne Smejo Pelat, danes tak enkrat pač sem, ne pomorem si magati. zdravite ostani. nočim vam lahko vošč, slad kos pite. drugim boč pisal pebolj žametno;

## 9. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1777)

*Ma très chère Cousine!*

*Preden Vam bom pisal, moram še na hajzl — — — tko, mimo je! ah! — — zdaj spet lažje diham! — kamen se mi je odvalil — zdaj se pa spet lahko nažiram! — no, no, ko se človek enkrat izprazni, je življenje vseeno lepo. Vaše cenjeno pisanje od 25<sup>te</sup>ga Nov. sem v redu prejel, ko ne bi bili napisali da so vas boleli glava, vrat in roke, in da vas zdaj ta hip, sedaj, ravno kar, trenutno bolečine ne dajejo več, sem v redu prejel Vaše cenjeno pisanje od 26<sup>te</sup>ga Nov: Ja, ja, najljubša moja Devičnica Stričnica, tako je to na tem Svetu; eden ima Mošnjo, drugi Denar, s čim boste držali? — — z , a ne da? Hur ba ba, Kupferschmied, drž mi Človek, ne stiskaj, drž mi Človek, ne stiskaj, liž me v rit, Kupferschmied, ja in to je res, kdor verjame, bo blažen, in kdor ne verjame, gre v Nebesa; ampak črtnaravnost in ne tako, kot jaz pišem. Vidite torej da znam pisati, kakor hočem, lepo in divje, ravno in zvito. Prejšnjič sem bil slabega Humorja, pa sem pisal lepo, ravno in resnobno; danes sem dobro razriman, pa pišem divje, zvito in veselo; zdaj je odvisno samo še od tega kaj je Vam ljubše, — — med tema dvema morate izbrati, kajti jaz nimam Sredstva, lepo ali divje, ravno ali zvito, resnobno ali veselo, 3 prve besede ali 3 zadnje; Vašo Odločitev pričakujem v naslednjem Pismu. Moja Odločitev je sklenjena; če mi je sila, potem grem, toda glede na Okoliščine ki so če mi zadriska, potem stečem in če pa sploh ne morem več držati, potem se poserjem v hlače. Bog te obvarji Noga, ampak Pete imam vseen pri Roki. Vaši Vam dragi Dični Strini sem zelo zavezan za Compliment od Vaše Dične Freysinger, katerega mi je Vaša draga Gdč. Juliana imela dobroto izporočiti. — Pišete mi, da sicer še veliko vem, ampak preveč je pa preveč; — v enem pismu priznam, da je preveč, ampak zlagoma bi se dalo veliko napisati; razumite me, zavoljo Sonate se bo treba še nekoliko oborožiti s Potrpiljenjem. Če bi imela biti za Strinčico, bi bila že zdavnaj gotova — — in kdo ve ali Mad<sup>selle</sup> Freysinger še misli nanjo — — neglede na to jo bom vseeno čimpreje naredil, napisal Pismo zraven in svojo ljubo Strinčičico prosil, da vse pravilno prearedi. A propos odkar sem šel iz Augsburga, še nisem slekel hlač; — razen ponoči preden grem v posteljo. Kaj Si boste le mislili, da sem še v Mannheimu, povsem not. Ta ne vodi, ker še nisem odpotoval, nikamor pot! Ampak mislim da bo zdaj Mannheim kmalu odpotoval. Ampak od Vas lahko Augsburg še vedno piše za menoj in Pismo do daljnjega Sporočila adresira na Mannheim. Gospod Bratranec, Ga: Strina in Deva: Strina se priporočajo moji Mami in meni. Bili so že v Strahu, da smo nemara zboleli, ker že tako dolgo niso prejeli Pisma*

od nas. Predvčerajšnjim jih je končno razveselilo naše Pismo od 26<sup>tega</sup> Nov. in danes 31<sup>ega</sup> Decebr. mi imajo Zadovoljstvo odgovoriti. Torej Vam bom držal Obljubljeno? — No to vas veseli. Samo da ne boste pozabili po Sonati komponirati Münchna, kajti kar si enkrat izpolnil, to moraš tudi obljubiti, vseskozi je treba biti Beseda svojega Moža. — Zdaj pa pametno.

Urno Vam moram nekaj povedati: danes nisem obedoval doma, pač pa pri nekem Mons. Wendlingu; in vedeti morate, da on vseskozi kosi ob pol 2. Uri, je poročen in ima tudi hčerko, ki pa je vedno bolehná. Njegova Soproga poje na bodoči Operi, in On igra Piščal. In zamislite si, ko je bila Ura pol 2, smo vsi, razen Hčerke ki je ostala v Postelji, sedli za mizo in kosili.

Vsem dobrim Prijatlom in Prjateljcam od naju dveh zvrhano Rit Priporočil. Vašim cenjenim Staršem piše na Pag. 3 v Vrsti 12. Zdaj pa ne vem nič Novega več, razen da je stara Krava posrala novi Drek; in s tem addieu Anna Maria Šlosarka rojena Ključavničarka. Ostanite pač prav zdravi in imejte me vedno radi; pišite mi brž, ker hlad gre v srž; in Obljubo morte držat, drugač grem kozlat. addieu, mon Dieu, poljubljam vas tisočkrat in sem na nos na vrat

V Mannheimu  
neslužnemu  
31<sup>ega</sup> Decembr.  
in ne Quatembr:  
1777 noči neke  
od zdaj pa za Vekom Veke  
Amen

Ma très chère Cousine  
ste kdaj videli Berlin?  
Bratranc iskreni pravi  
v lepi in divji naravi  
W. A. Mozrat  
Thhh: težko gre srat.

#### 10. MATERI V MANNHEIM (1778)

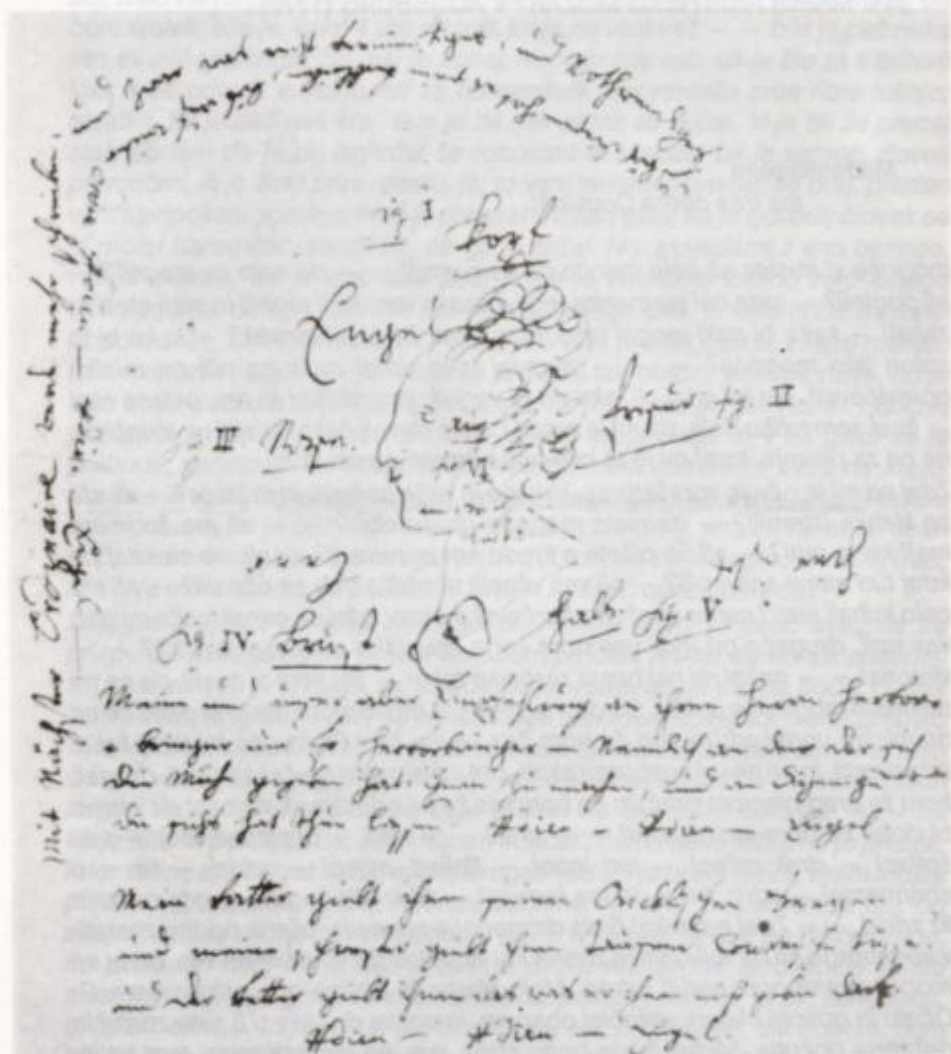
Madame Mamam!  
tud puter rad imam.  
Prehvaljen bodi Bog  
sem zdrav in brez nadlog.  
Se vozmo skozi svet  
le da nimam dnarja spet;  
zato pa smo pospravljeni  
noben od nas nič sluzast ni.  
Pr takih tukaj sem ljudeh  
ki nosjo drek pri seb v čreveh,  
zato pa ga tud ven spustijo

tako pred, kot za gostijo.  
 In vsako noč se fejst prdi  
 da pridno poka in smrdi.  
 Le včeraj bil ni prdcev Kralj,  
 ki mu prdec je kot med dišalj,  
 nič posebno dobre volje,  
 bil je mrk, bi rekel bolje.  
 Že več kot 8 dni smo zdaj na poti  
 in dosti dreka smo nasrali sproti.  
 G. Wendling bo že jezen bil,  
 ker prida skoraj nisem nič nardil,  
 ampak ko prečkal bom Renski most  
 mi bo vsega zagotov že dost  
 in spisal bom 4 Quartette do kraja  
 da konec bo tega kupleraaja.

In Concert si bom prihranil za v Pariz,  
 in tam ga sčučkal kar na prvi zdriz.  
 Po pravici če povem, z ljudmi bi dosti raje  
 šel tja ven v svet in daljnje kraje,  
 kot s tac = o družbo, ki jo vidim pred seboj,  
 že sama misel nanje mi želodec zvije v joj;  
 Zaenkrat pač drugač ne gre, ker skupna nas je slava —  
 od Webra rit je vredna več kot Rammu glava  
 čigar spet riti najbolj piškavi komad  
 mam bolj kot celga Mons: Wendlinga rad.  
 Če naše sranje Boga ne užali in mu je povšeči  
 potem še manj ne more ritja v dreku nam odreči.  
 Pošteni smo ljudje in to nas skup drži,  
 ker summa summarum mamo 8 oči  
 razen onga na katerem vsak sedi.  
 Vendar bodi zdaj dovolj besedi  
 te moje poezije; povedat hočem le še to,  
 da ne da vprašal bi, v pondeljek čast mi bo,  
 Vas embrassirati in Vašo roko poljubiti,  
 ko sranje moje se bo dalo v hlače skriti.  
 à dieu mama

Worms, 1778<sup>tega</sup> januarja  
 Anno 31.

Vdanega sinka imaste  
 rastejo mi kraste  
 Trazom.



## 11. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1778)

*Mademoiselle*

*ma très chère Cousine!*

*mogoče si mislite ali celo menite da sem vmrl! — — da sem se stegnil? — ali poginil? — toda ne! ne menite tega, prosim vas; kajti meniti in srati sta dve stvari! — kako bi neki mogel tako lepo pisati če bi bil mrtvak? — kako bi to sploh bilo mogoče? — — — za svoj tako dolgi molk se niti ne mislim opravičevati, ker mi tako ali tako ne bi verjeli; ampak, kar je res, ostane res! — imel sem toliko dela, da mi je resda ostalo dovolj časa, misliti na strinčico, ne pa za pisanje, torej mi je to bilo treba morati pustiti imeti.*

*Zdaj pa mi je v čast, vprašati vas, kakšno je vaše počutje in držanje? — ali ste se zlahka iztrebili? — da niste mogoče garij dobili? — — ali me še imate majčkeno radi? — ali še pišete s kredo kot ponavadi? — ali ste se kdaj pa kdaj tud name spomnili? — ali vas včasih ni obšlo dab se obesili? — ali ste celo kuhali jezo? name ubožca z norčevsko pezo; zdaj pa mir sklenite ne dab vas rotit, drugače pri moji veri bom enga spustil! a sem vas sprostil? — — victoria! — — najini riti naj bosta zastavka miru! — saj sem si mislil, da se mi ne boste mogli dlje upirati. da da, negotovost mi ne more blizu, in dans se nit ne mislim upreti zdrizu, tud če bom čez 14 dni že v Parizu. če mi torej želite odgovoriti, in se ne v Augsburgu skriti, pol s pisanjem ne čakajte več, drugač bom že pred pismom preč, in če bom res že bil odpotoval, namest da pismo bi dobil se bom nasra! srat! — — srat! — oj srat! — oj sladka reč! — srat špljac! — drek mljac! — tud lepo! — špljac, mljac! — zdriz! — liz — o charmante! — zdriz, liz! — to me radosti! — zdriz, liz in griz! — griz zdriz, in liz zdriz! — — Zdaj pa nekaj čisto drugega; a ste se ta fašenk pridno znoreli. v augsburgu se da toliko bolje znoret kot tu. želeti bi hotel biti pri vas, da bi se mogel z vami prav poditi okrog. Moja Mama in jaz, se oba priporočava G: Očetu in gospej Materi, strinčici obenem, in upava da ste vsi 3 prav zdravi in dobrega počutja. Midva hvala bogu slava sva. ne verjemi tega. tem bolje, bolje tem. apropós: kako stoji s francoskim jezikom? — ali bom smel kmalu napisati francosko pismo? — iz Pariza, ne da? — povejte mi no, a še imate spunicunifait? — to verjamem. Zdaj pa vam moram vseeno preden končam, ker kmalu bom moral nehati, zakaj sem v Naglici, ker ta hip nimam ampak prav res nič za počet; pa tudi zato, ker nimam več Prostora, kot sami vidite; papirja bo prav kmalu zmanjkalo; in tudi utrujen sem že; prsti me že skelijo od samegapisanja; navsezadnje pa tud ne bi vedel, če bi res bilo še kaj prostora, kaj naj sploh še napišem, razen te historie, ki vam jo imam namen*

povedati. poslušajte torej. ni še dolgo tega, kar se je primerilo; zgodilo se je tukaj v deželi. tu je povzročilo tudi precej razburjenja, kajti zdi se neverjetno; saj, med nama povedano, se tudi izhoda cele zadeve še ne pozna. torej, da bom kratek, bila je, kake 4 ure od tod, kraja ne vem več — — bila je pač neka vas ali nekaj takega; No, saj je konec koncev ista reč, ali je šlo za tribšteril kjer drek odteka v morje, ali za burmeskvik kjer ravnaajo zvite ritne luknje; skratka, bil je pač nek kraj. tam je bil nek pastir ali ovčar, ki je bil že precej star, ob tem da je pa izgledal še robusten in krepak; bil je samec, dovolj premožen, in je živel prav veselo. ja, to vam moram povedati še prej, preden vam izpripovem zgodbo, imel je prestrahobalen glas, ko je govoril; človek se je moral naravnost prestrašiti, če ga je slišal. No, povedano z eno besedo, vedeti morate, da je imel tudi psa, ki ga je imenoval Bellot, zelo lepega velikega psa, belega s črnimi lisami. No, nekega dne, je tako hodil s svojim tropom ovac, ki jih je bil imel 11 tisoč; in v roki je imel palico, z lepo rožnato ruto. ker brez palice ni šel nikoli. to je že bil tak običaj; zdaj pa dalje. ko je tako hodil dobro uro, je postal truden, in se je vsedel pri eni rečici. Končno je zaspal, in sanjalo se mu je da je izgubil svoje ovce, in v tej grozi se je prebudil, vendar je na svoje veliko veselje videl vse svoje ovce na kupu. Končno je vstal, in šel spet naprej, vendar ne dolgo; kajti komaj je bilo minilo kake pol ure, ko je prišel do mostu, ki je bil zelo dolg, ampak na obeh stran dobro zavarovan, da se ni moglo pasti dol; no, pa se je zagledal v svoj trop; in ker je moral preko, je pač začel svojih 11 tisoč ovac goniti čez.

Zdaj pa bi prosil za vašo naklonjenost, dokler vseh 11 tisoč ovac ne bo prispelo na drugo stran, potem vam bom pa celo historio do konca povedal. saj sem vam že prej rekel, da izhoda še ne vedo. upam pa, da bodo, dokler vam pišem, že gotovo čez; če pa ne, mi je tudi vseeno; zaradi mene bi lahko ostali tudi na tej strani. medtem pa se boste morali zadovoljiti s tem; kar sem o stvari vedel, to sem napisal. in bolje je, da sem nehal, kot da bi se kaj zraven zlagal. drugače mi morda še cele klistori ne bi verjeli, tako pa — — mi verjemite — polovice ne. zdaj moram končati, četud na to težko mi je pristati, kdor začne tud enkrat nehat mora, drugač ljudem je prava mora, vsem mojim prijatlom Complimente daj, kdor ne verjame me brez postanka liže naj, od zdaj do konca večnosti, ko spet bom prišel k pameti. ta lizal bo gotov dolgo, ko pomislim nanj mi je hudo, zaloge dreka mojga me skrbijo, če jih bo zmanjkal on bo ob gostijo. Adieu strinčica. jaz sem, sem bil, bi bil, sem bil bil, bi bil bil, o j ko bi bil, o j da bi bil, bog mi daj biti, bi biti hotel, biti bodem, bom bil, če bom bil, o j da bom bil, sem biti, bom biti bil, o j če bi biti bil, o j da bi biti bil, bi bog hotel da bi bil, kaj? — nem kot riba.

addieu ma chère Cousine, kažin? — vseeno ostajam tvoj namreč pravi bratranc

Mannheim 28<sup>tega</sup> febr<sup>o</sup> 1778

Wolfgang Amadé Mozart

## 12. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1778)

kaysersheim 23<sup>tega</sup>: dec.

Ma très cher Cousine!

1778.

v največji naglici – in najpopolnejši Skesanosti in gorju, in s trdim namenom vam pišem, in vam sporočam, da bom že jutri odpotoval za München; – najljubša strinčica, ne bodi mezinčica – zelo rad bi v augsburg v to vas zagotavljam, samo da me G: Državni Prelat ni pustil od = iti, in ne morem ga sovražiti, ker to bi bilo nasproti zakonu boga in Narave, drugače lahko mislijo samo k – – – –; potemtakem je pač že tako, – mogoče bom iz Münchna lahko na kratko skočil v augsburg; samo da ni čisto gotovo; – če je vam v tako veselje me videti kot meni vas, pa pridite vendar v Monakovo cenjeno mesto – glejte da boste še pred Novim letom v grad, tak si vas potem ogledam odspredi in odzadi – vsepovsod vas hočem peljati, če je potrebno tudi božička darvati – samo eno mi je žal, kako ni možno dab vas ložiral: ker nisem v gostišču, pač pa stanujem pri – kje že? – to bi res rad vedel; – Zdaj pa špassssss à part – justament zavoljo tega je zame zelo nujno da pridete – mogoče vam bo pripadlo igrati veliko Vlogo – torej pridite zagotovno, drugač bo govno; jaz vas bom nato v lastni prevzvišeni osebi Komplimentiral, vam rit zapečatiral, vaše roke poljubljal, z odzadno šibrovko streljal, vas Embrassirval, vas odspred in odzad obdarval, vam, kar sem vam morda vse ostal dolžan, do pičice odplačal, in vam strumno zaprdel, in mogoče še kaj v hlače pridel – No

adieu – Angel moj srček moj  
te z bolom čakam tvoj

votre sincere Co\*  
W: A\*

Napišite mi le kar takoj v München Poste restante  
majhno pisemce na 24 polah, ampak  
ne povejte mi kje boste ložirali,  
da jaz vas in vi mene najt nebmo zmorali; –  
P:S: Drek = dībitari nek župnik iz Rodempla  
je svoji kuharci kušnil rit, drugemu zarad Eksempla;  
Vivat – vivat –

\* Odtrgan vogal



13. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1779)

De Salsbourg / a Mademoiselle / Mademoiselle Marie /  
Anne de Mozart ps: / a / Augsburg / Na Švabskem. /  
Oddati na / Jesuiten Gasse / Par Munic

najljubša, najboljša,  
najlepša, najljubeznivejša,  
najdražestnejša,  
od nevrednega bratranca  
razkačena  
strinčica  
ali  
Violončica! —

Salsbourg 10<sup>9a</sup> Maja  
09ga17stot  
od odzad mi pihni not.  
— : —  
dobr je  
na zdravje.

*Ali bom Joannes Chrisostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus mar v stanju, vašo dražestno lepoto |: visibilia in invisibilia :| gotovo za dobro copatno peto zvišujoči bes pomiriti, omiliti, ali razogorčiti, je vprašanje ki bi ga pa rad tudi odgovoril: — pomiriti se pravi, Nekomu nežno ritko pomiti — mil sem itak po naravi, in gorčico tudi rad jem, še posebej h govedini — tako gledano je z leipzigom že vse prav: navzlic temu da nam M: feigelrapèe vsakič zatrdi ali bolje zapravi, da iz te paštete ne bo nič — in v to mi Pač ni mogoče verjeti — saj ne bi bilo vredno niti truda da bi s tal pobral — Pač če bi šlo za možnjo polno Konventskih krajcarjev — potem bi se končno splačalo pograbiti, vzeti, se stegniti. — zato, kot sem djal, ne bi mogel dati drugače, to je Zadnja Cena — trgovanja ne dopuščam, saj nisem Baba; in s tem Zapik! Ja moja ljuba violončica! tako gre in tako je stanje na Svetu, eden ima možnjo, in drugi ima denar, in kdor obojega nima, ima nič, in nič je toliko kot zelo malo, in malo ni dosti, se pravi da je nič zmerom manj kot malo, in malo zmerom več kot ne dosti, in dosti zmerom več kot malo, in — tako je, tako je bilo, in tako bo bilo. naredi pismu Konc, ga zapri, in ga oddaj v drugi kraj in Konc — feigelič:*

*njihov pokorni in najponižnejši tlačan  
moja rit ni Dunajčan*

Latus prek V: S:

P: S: A je Češki trop že preč — povejte mi, Draga moja, prosim vas za Božjovoljo! ahl — — — Zdaj bodo verjetno v ulmu, ne da? O, prepričajte me v to, rotim vas pri vsem kar je sveto — bogovi vedo, da to iskreno mislim a thüremichele še sploh živi? —

usta mi na rit privij.

A se Vogt še vedno za drugimi preganja? —

kako to da med njim in ženo še ni prišlo do klanja?

sama vprašanja.

Oda Nežnosti! —

Tvoja sladka Podoba, O Strinčica,  
Pogleda mojega nikdar ne zapusti  
in obenem ga pekli

ker to — — pač nisi ti.

Vidim jo ko se mi dan

zvečeri, ko mi Mesec

zasije, jo vidim in — jočem

ker to — — pač nisi ti.

Pri Doline Tiste Rožah

ki jih mislim nji nabrati,

pri Tistem Mirtinem Vencu

ki nji ga bom spletel

te Prikazen rotim

da se spremeniš

Spremeni se, Prikazen

S: V:

in postani — O Strinčica ti.

P: T:

finis coronat opus, Plemeniti von Svinjekurčič.

Moje in nas vseh Spoštovanje vašemu gospodu spočetniku in ge: spočetnik  
— Namreč tistemu ki se je potrudil, vas narediti, in tisti ki si je pustila narediti.

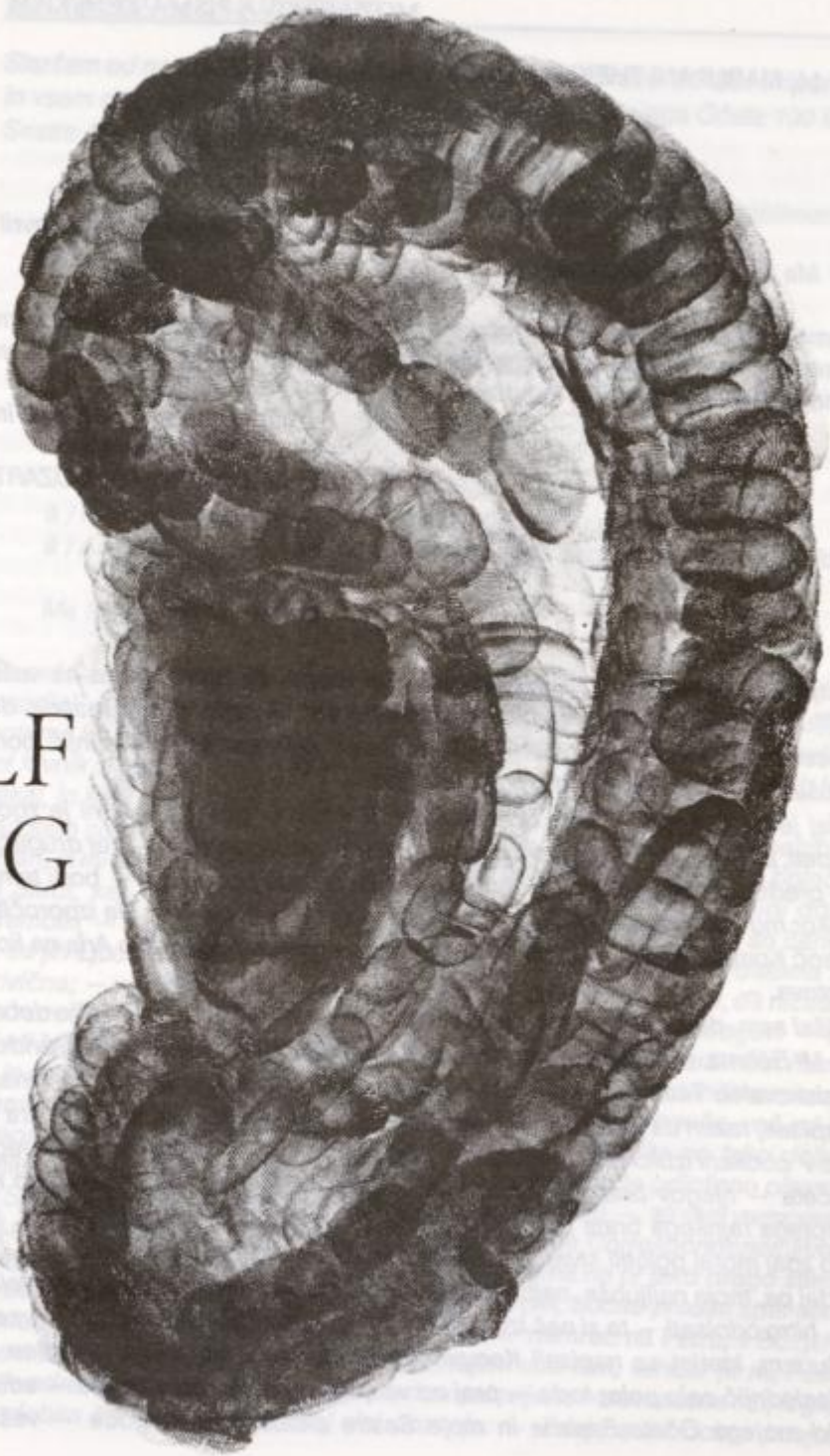
Adieu — Adieu — Angel.

Moj Oče vam daje svoj Stričevski Blagoslov. in moja sestra vam daje tisoč  
Sestričniških poljubov. in bratranec vam daje česar vam ne sme dati.

Adieu — Adieu — Angel

Z Naslednjo Ordinaire bom več napisal in to kaj prav Pametnega, in Nujnega  
in pri tem je imelo bilo ostati, do naslednje ordre. Adieu — Adieu — Angel

# WOLF GANG



14. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1780)

Salzburg, le 24 d'avril

1780

Ma très chère Cousine!

Njihov najvdanejši Sluga in  
iskreni Bratranec  
WOLFGANG AMADI MOZART

Rad bi napisal več, ampak kot sami vidite prostora

ni

do adieu, adieu

volj

Zdaj pa šalo na resno; za tokrat mi boste morali že oprostiti, da na vaše najljubeznivejše Pismo ne bom odgovarjal kot si zasluži, od Besede do Besede, in dovoliti, da smem napisati samo najnujnejše; prihodnjič bom skušal svojo Napako po možnosti popraviti –

Zdaj je 14 Dni, odkar sem odgovoril M<sup>r</sup> Böhmu – pomembno mi je zgolj vedeti, ali je moje Pisanje šlo v izgubo, česar bi mi bilo zelo žal – ker drugače še predobro vem, da je M<sup>r</sup> Böhm vse Dni še preveč occupiran – bodi temu kakor mu hoče, v vsakem Primeru prosim Vas moja ljuba Tras, da izporočite Tisoč Komplimentov – in da čakam samo na njegov Mig, pa bo Aria na licu gotova. –

Slišal sem, da je tudi Munschhauser bolan; a je to res? – to ne bi bilo dobro za M<sup>r</sup> Böhma. – Zdaj ste draga verjetno vse Dni, tudi ob nevihti in toči, priden obiskovalec Teatra, ko pa imate prost Entrée? – Novega vam nič ne znam napisati, razen da je Joseph Hagenauer |: pri katerem smo vi, moja Sestra in jaz v obokani izbici pili Choccolate :| žal umrl. – velika izguba za njegovega Očeta – njegov brat Johannes |: ta poročeni :| kteri, ker se je lahko na svojega rajnkega brata povsem zanesel, je bil dodobra navajen lenariti, se bo zdaj moral polotiti stvari, kar mu je nekoliko kisló strilo. –

Zdaj pa, moja najljubša, najboljša, najlepša, najpridnejša, in najljubeznivejša – hitro odpisati! – to si pač izprošam, vse novice iz Hiše in zunaj nje – vsem Ljudem, katerim se napisali Komplimente, spet dvakrat, toliko – Adieu – Naslednjič celo polo; toda – prej od vas, Dragá moja, celo knjigo – adieu Od mojega Očeta Papana in moje Sestre cicibe, vse mogoče – vašim

Staršem od nas 3<sup>eh</sup>, 2 Dečkov in ene Deklice, 12345678987654321 Priporočil, in vsem dobrim prijateljom od mene samega 624, od mojega Očeta 100 in od Sestre 150 skupaj 1774 in summa summarum

12345678987656095 Complimentov.

15. MARIJI ANI THEKLI MOZART V AUGSBURG (1781)

à / Mademoiselle / Mademoiselle Marieanne / Mozart /  
à / Augsburg / v Jesuitengasse

Ma très chère Cousine!

*Že cel čas sem bil željan Pisma od vasa, najljubša Strična; — kako neki bo izpadlo! — in tako kot sem si ga predstavljal, tako je potem tudi bilo. — Kajti poteme ko sem že pustil preteči 3 Mesece, ne bi bil več pisal — pa četudi bi mi krvnik z golo sabljo stal za hrbtom; — saj Ja ne bi vedel: kako, kdaj, kje, zakaj, in kaj? — neizogibno sem moral čakati na pismo. —*

*Medtem so se z menoj, kot boste verjetno vedeli, pripetile mnoge pomembne stvari, ki mi niso zadevale malo preglavic, zato pa veliko čemerja, jeze, bolečin in Skrbi, kar mi vse tudi dejansko lahko služi kot opravičilo za moj dolgi Premolk; — kar pa še zadeva vse ostalo, vam moram povedati da so čenče ki se jih Ljudem o meni ljubi raznašati okoli, deloma resnične, in deloma — krivične; — več za Zdaj ne morem reči; samo še za vašo pomiritev, da ničesar ne naredim — brez razlogov — in sicer — brez utemeljenih razlogov. — če bi mi bili naklonili več Prijateljstva in Zaupanja, in se obrnili naravnost name |: in ne na druge — in to ravno! — :| toda tiho! — če bi se bili obrnili naravnost name, bi gotovo vedeli več, kot vsi Ljudje — in če bi bilo mogoče, več od — mene samega! — Toda — Da zdaj ne pozabim — bodite no tako dobri, najljubša, najboljša strična, in nemudoma sami odpremite priloženo pisanje G: Steinu; — in ga prosite, naj mi kar takoj nanj odgovori —, ali vsaj vam pove, kaj naj mi o tem napišete; — ker upam, da bo najina Correspondenca ljuba strinčica, zdaj šele prav zaživela! — da vas le pisma ne bi tako drago stala! — če me hočete, kot upam, počastiti z odgovorom, bodite prosim spet tako naklonjeni in pismo naslovite kot prejšnjokrat — nemreč na Petru, v Božjem očesu, v 2:gem Nadstropju; sicer ne stanujem več tam, vendar je na Pošti moja adresa že tako znana, da če je pismo naslovljeno naravnost na moj logis, ga dobim že isti dan ali nekaj dni pozneje. — Zdaj pa se dobro imejte,*

najljubša, najboljša strična! in ohranite me v vašem meni tako dragem Prijateljstvu; mojega ste lahko povsem gotovi; ostajam Večno

P: S: Moje Priporočilo / vašemu G. Očetu  
in / Ge: Materi, kot tudi / gdč. Juliani.

Ma très chere Cousine  
vaš najiskrenejši Bratranec iPrijt  
Wolfgang Amadè Mozart

Tudi Mad<sup>me</sup> Weber se Vam priporoča z njenimi 3 Hčerami vred, in Vas prosi za uslugo. — Gospod Bartholomej, Knjigarnar |: ki ga boste brez dvoma poznali :|, si je bil izprosil Portret Aloise tedanje Lange, da bi iz njega naredil bakrorez; zdaj pa bosta naslednjega Marca že 2 Leti, da ni bilo niti o Portretu niti o poprejšnjem Plačilu nobenega Glasu; — nazaj pa je bil obljubljen že preteklega Marca. — Mad<sup>me</sup> Weber Vas torej naproša da se nekoliko pozanimata okrog tega, ker bi pač rada vedela, pri čem je. — NB. to je taisti Portret, ki ga je imel Baron Götz v Münchnu. — mislim da ste ga tudi vi videli. — torej zelo slabo od njega, da ga da v tuje Roke, ne da bi bil kaj o tem obvestil. — Adieu ma chère, pišite mi kmalu. —

Vienne le 23 d'octobre 1781

#### 16. CONSTANZI WEBER (1782)

A / Mademoiselle / Mademoiselle Marie Constance / deWeber, / à /  
Son logis

najljubša, najboljša prijateljica! —

29. Aprila 1782

saj mi boste vendar ja še dovolili da vam smem dati to ime? — tako zelo me pa Ja ne sovražite, da ne bi smel biti več vaš prijatelj, in da vi — ne bi bili več moja prijateljica? — in — tudi če ne bi hoteli biti več, pa mi kljub temu ne morete prepovedati, da si o vas, prijateljica moja, dobrega mislim, kot sem zdaj že navajen. — dobro premislite, kaj ste mi danes rekli. — 3 krat ste mi, |: ne glede na vse moje prošnje :| dali košarico, in mi povedali naravnost v obraz, da nočete več imeti opravka z menoj. — jaz, ki mi ni tako vseeno, kot je vam, izgubiti ljubljeni predmet, nisem tako vroče glave, nepremišljen, in

nespameten da bi košarico – sprejel. – da bi to napravil – vas preveč ljubim. – Prosim vas torej da še enkrat dobro preudarite in premislite razlog cele te jeze, ki je bil v tem, da sem se vznejevoljil, ko ste bili tako nesramno nepremišljeni, svojim sestram – Nota bene v moji prisotnosti razlagati, da ste si pustili od nekega Chapeauxa izmeriti meča. – tega ne stori nobena babnica ki ji je do časti. – ne pravim da je v družbi sodelovati slaba maxime. – pri tem pa je treba biti pozoren na mnoge Postranske zadeve. – ali so skupaj sami dobri prijatelji in znanci? – ali sem še otrok ali že dekle za možitev – predvsem pa ali sem obljubljena nevesta? – toda najvažnejše ali so prisotni – sami meni enaki ljudje, ali so nižjega stanu – predvsem pa ali so odličnejši od mene? – če si je Baronica res pustila to početi, je to čisto nekaj drugega, ker je ona že odpisana ženska |: ki nikakor več ne more biti v draž :|. – in je i = tak ljubica od Et caetera. – Upam, najljubša prijateljica, da niste hoteli Nikdar voditi takega življenja, kot ona, četudi ne bi hoteli postati moja žena. – Če že temu gonu, da bi sodelovali |: akoprav sodelovanje tudi dedcu ne pristoji vedno, babnici pa toliko manj – :| pa se mu nikakor niste mogli upreti, potem bi bili za božjo Voljo vsaj vzeli trak, in si sami izmerili meča |: tako kot so to vse častivredne babnice v enakem primeru storile v moji prisotnosti :| in si ne pustili od nekega chapeauja |: – jaz – jaz – tega v prisotnosti drugih nikdar – ne bi naredil vam – jaz bi vam sam podal trak. – toliko manj torej od nekega tujca – ki me nič ne briga – ampak to je mimo. – in majhno priznanje vaše takratne nekolikanj nepremišljene predstave bi bilo stvar spet popravilo. in – če mi ne zamerite, najljubša prijateljica – bi stvar še vedno popravilo. – iz tega vidite, kako zelo vas ljubim. – – jaz ne vzrojam tako kot vi; – jaz mislim – jaz razmišljam – in jaz čutim. – ako čutite vi – ako ste čutili – potem zagotovo vem da bom smel še danes mirnega srca reči, konstanza je krepostna, Častiljubna – razumna in zvesta ljubica Poštenega in njej dobronamernega

Mozarta

## 17. BARONICI MARTI ELIZABETI PL. WALDSTÄTTEN (1782)

Najljubša, Najboljša, Najlepša,  
 Pozlačena, Posrebrena in Posladkana  
 Najdražja in cenjenejša  
 Milostljiva Gospa  
 Baronical

Tukaj mi je Milostljivi v čast poslati domenjeni Rondeau, skupaj z 2 deloma Komedije, in zveščičem Pripovedi. Včeraj sem ustrelil velikega kozla! — ves čas mi je bilo kot da sem imel še nekaj za povedati — le da se moja neumna betica ni hotela spomniti! in sicer da bi se zahvalil da si je Milostljiva dala takoj toliko truda zavoljo lepega fraka — in za Milost da mi je takega obljubila! — samo, da se nisem domislil; kot se pri meni vedno dogaja; — zato se pogosto kesam da se nisem namesto Glasbe izučil Gradbeništva, ker sem že večkrat slišal da je tisti najboljši Gradbenik, ki se ničesar ne domisli. — Lahko pa rečem, da sem prav srečen in nesrečen Človek! — nesrečen odsihmal ko sem Milostljivo ugledal tako lepo frizirano na Balu! — zakaj — ves moj spokoj je zdaj izgubljen! — samo hlipanje in stokanje! — preostali čas, ki sem ga še preživel na Balu, nisem mogel več plesati — skakal sem — soupee je bil že pripravljen — nisem jedel — žrl sem — in ponoči namesto da bi mirno in sladko dremal — sem spal kot polh, in smrčal kot medved! — in |: ne da bi si na to dosti umišljal :| Skoraj stavil bi da se je Milostljivi à proportion dogajalo enako! — — Ste se nasmehnili? — ste zardeli? — o ja — srečen sem! — Moja Sreča je napravljena! — Toda joj! kdo me treplja po ramenu? — Kdo mi gleda kaj pišem? — ojej, ojej, ojej! — moja Žena! — No v Božjem Imenu; zdaj ko jo pač imam, jo moram obdržati! kaj mi je storiti? — moram jo hvaliti — in si domišljati, da je res! — Srečen sem, da ne potrebujem kake gospe Auerhammer da bi pisal Milostljivi tako kot Gosp. pl. Taifen, ali kako mu je ime |: hotel bi da sploh ne bi imel imena! :|, ker sem imel Milostljivi sam nekaj za poslati. — In tudi brez tega bi imel razlog da pišem Milostljivi; toda tega si dejansko ne drznem reči; — ampak zakaj pa ne? — torej Courage! — rad bi prosil Milostljivo, da — fuj Zlodja, to bi bilo neotesano! — a propòs; ali Milostljiva ne poznajo pesmice? —

*Babnica in pivo*

*kako se lahko to ujema? —*

*Babnica ki poseduje pivo,*

*mi ga v buči pošlje ljubeznivo*

*tako se lahko to ujema.*

A ni res da sem to lepo napeljal? — Zdaj pa senza burle. Če bi me Milostljiva lahko danes zvečer oskrbela z eno bučo, bi mi prav gotovo izkazala veliko Milost. — Kajti, moja Žena je — je — je in se ji skomina — in vendar samo po Pivu, ki je pripravljeno na angleški način! — no pridna, Ženička! vidim končno da si kljub vsemu k čemu koristna! — Moja Žena, ki je angelska Družica, in jaz ki zgledni sem Soprog, poljubljiva oba Vaši Gnadl 1000krat roke in ostajava večno vaša

*zvesta Podanika*

*Mozart magnus, corpore parvus*



et

*Constantia, omnium uxorum pulcher =  
rima et prudentiſsima.*

Dunaj 2.<sup>ega</sup> Oktobra 1782

gospej Auerhammer prosim moj Compliment. —

18. SESTRI V SALZBURG (1784)

*Ma très chere sœur!*

Vienne ce 18 d'Août 1784.

*Gromski Saprament! — zdij je pa čas da pišem, če hočem da naj te moje pismo še najde kot vestalko! — nekaj dni Pozneje, in — je že preč. —*

*Moja žena in jaz ti voščiva vso srečo in razvedrilo pri spremembi tvojega Stanu, in samo od Srca obžalujeva da ne moreva biti tako srečna, da bi bila prisotna pri tvoji poroki; upava pa da te bova naslednje Leto spomladi tako v Salzburgu kot v St: gilgnu čisto zagotovo objela kot go: pl. Sonnenburg s tvojim Gosp: soprogom vred; — zdaj ničesar ne obžalujeva še bolj kot našega ljubega očeta, ki naj bi zdaj živel tako čisto sam! — seveda ti nisi daleč od njega, in se bo mogel pogosto odpeljati k tebi na Špancir — le da je spet privezan na to prekletu Kapelniško hišo! — če pa bi jaz bil na Mestu mojega očeta, bi naredil tako; — prosil bi Nadškofa da bi me |: kot človeka ki je že tako dolgo služil :| dal v moj Pokoj — in po prejetem Penzionu bi šel k svoji hčeri v st: gilgen, in tam mirno živel; — če pa Nadškof moje prošnje ne bi hotel uslišati, bi zahteval svojo Odpustitev, in šel k svojemu Sinu na Dunnaj; — in to je, za kar te v glavnem prosim, da bi se hotela potruditi in ga v to pregovoriti; — danes sem mu v pismu zanj že isto napisal. — in zdaj ti pošiljam še 1000 dobrih želja iz Dunnaja v Salzburg, predvsem da naj bi vidva živela skupaj tako dobro kot — midva; zato si pomagaj z majhnim Nasvetom mojega Poetskega Možganskega Predala; le poslušaj:*

*V zakonskem Stanu dosti boš izvedla  
kar bila ti prej napol je Tajna;  
kmalu sama boš o tem Izkušnje mela  
kar nekoč po sili Eva je podvzela  
da pozneje je rodila kajna.  
vedi sestra, da Zakonske te Dolžnosti  
kljub temu spolnila polna boš Radosti,*

ker verjemi mi, da niso težke;  
 ampak dvoj Plati preži pri Vsaki Stvari;  
 in tud Zakon niso le veselja čari,  
 vanj so bolečine skrite peške.  
 in ak Mož se ti z namrščenimi Frisi,  
 ko mu ti povoda beng a dala nisi,  
 spakuje slabe Volje na vso moč:  
 Ker moški Muhe pač imajo, zvita bod  
 in reči: tvoja volja se zgodi, Gospod  
 podnev — — in moja brž ko pade Noč.

tvoj iskreni brat

W: A: Mozart

### 19. SVOJI ŽENI NA DUNAJ (1789)

ob 7. uri zjutraj  
 najljubša, najboljša Družica

Dresden 13:1 a prila  
 1789.

Mislili smo da bomo v soboto popoldne v Dresdnu, prispeli pa smo šele včeraj v nedeljo ob 6. uri zvečer; — tako slabe so ceste. —

Včeraj sem šel še k Neumannovim, kjer živi Mad:<sup>me</sup> Duscheck, da bi ji predal pismo od njenega Moža. — to je v tretjem Nadstropju na hodniku: in iz sobe se vidi Vsakega ki prihaja; — ko sem prišel do vrat, je tam že bil G: Neumann, in me vprašal, s kom ima Čast govoriti; — odgovoril sem; da bom takoj povedal kdo sem, le da naj bodo tako dobri in pokličejo Mad:<sup>me</sup> Duscheck, da mi ne pokvarijo presenečenja; v tem hipu pa je Mad: Duscheck že stala pred menoj, ker me je bila spoznala z okna, in si je takoj rekla, tu prihaja Nekdo ki iz = gleda kot Mozart — zdaj je vse postalo veselo; — družba je bila velka, in so v njej bile same v glavnem grde ženščine, ki pa so pomanjkljivo lepoto nadomeščale z vpludnim obnašanjem; — danes gre knez z menoj tja na zajtrk, potem k Naumannu, potem v kapelo. — jutri ali pojutrišnjem bomo od tod odrinili v Leipzig; —

Po prejemu tega pisma moraš že pisati v Berlin post restante; Upam da si bila moje pisanje iz Prage pravilno dobila.

Neumannovi se ti vsi z Duscheckom vred priporočajo, kot tudi G: in ge: svakinji Langovima; —

najljubša Družica, ko bi vendar tudi jaz že dobil pismo od tebe! — če bi ti povedal vse, kar počenjam s tvojim ljubim Portretom, bi se verjetno dostikrat

smejala. — na priMer; ko ga vzamem iz njegovega Aresta, mu rečem; bog daj Stanzer! — bog daj, bog daj; — Paglavček; — treskačsilač; — Paniglavka — bagatelca — golt polt stisk vrisk! — in ko ga spet dam not; ga pustim polagoma drseti noter, in zraven ponavljam, Špil — Špil — Špil — ampak s tistim posebnim Poudarkom, ki ga ta tako veliko pomembna Beseda, zahteva; in pri zadnjem hitreje, lahko Noč; Miška, dobro spi; — No mislim da sem tu napisal |vsaj za ostali Svet| precej neumnosti — za naju pa, ki se tako pristno ljubiva, to gotovo ni neumnost; — danes je 6.<sup>1</sup> dan odkar sem te zapustil, in, bog me, zdí se mi da je preteklo že eno Leto. —

če boš večkrat le s težavo razbirala tole moje pismo, potem zato, ker sem v naglici, in torej nekoliko slabše pišem; — adieu ljuba, edina! — Kočija je tu — to ne pomeni, bravo, tudi Kočija je že tu — ampak — Male; — zdrava ostani, in ljubi me Večno tako kot jaz tebe; poljubljam te Milijonkrat najnežnejše in ostajam Včn

tvoj nežno te ljubeči soprog

W: A: Mozart

## 20. SVOJI ŽENI NA DUNAJ

à Madame Constance de Mozart | née de Weber | na zgornjem  
Trgu | v Walseckovi hiši | pri Gdu v Puchbergu

Dresden 16tega Aprila 1789.

Najljubša najboljša Družica!

Ponoči ob 1/212. Uri

Kako? — še vedno v Dresdnu? — Ja, ljuba moja; — vse ti bom podrobno razložil; — v ponedeljek 13<sup>tega</sup>, potem ko smo pri Neumannovih imeli zajtrk smo vsi odšli na Dvor v Kapelo, Maša je bila od Naumanna |: kateri jo je sam dirigiral |: — zelo povprečno; — bili smo v oratoriju nasproti Orkestru; — na enkrat me je Naumann potrepjal in me peljal pred Kraljevega gospoda, ki je Directeur des plaisirs |: žalostnih volilnoknež: Plaisirs |:; — bil je izjemno vljuden, in na vprašanje ali ne bi hotel biti poslušan pri Njegovi Presv.; sem odgovoril, da sem sicer počaščen, da pa se, ker nisem odvisen samo od sebe, ne morem zadrževati — pri tem je ostalo; — Moj knežji sopotnik je Naumannove z Duschekom vred povabil na kosilo: — med jedjo je prišla vest, da naj bi naslednjega dne 14<sup>tega</sup> zvečer ob pol 6. uri igral na Dvoru. — To je

tu nekaj čisto izjemnega; kajti drugače tu le ztežka najdeš posluha; in sama veš da sploh nisem zapravljaj misli na tu. — pri nas à l'hotel de Boulogne smo si aranžirali quartett. — izvajali smo v Kapeli z Antoinom Tayberjem |: kateri je, kot veš tukaj Organist :| in z Gosp: Kraftom |: Violončelistom kneza Esterhazyja :| kateri je tu s svojim sinom; za ta mali Orkester sem dal Trio ki sem ga napisal Gosp: pl Puchbergu, — executirano je bilo tako čisto poslušljivo — Duschek je pel dosti figara in Don Juana; — drugega dne sem na Dvoru igral novi Concert v D; naslednjega dne v sredo 15. do = poldne sem dobil v dar eno prav lepo dozco; — potem smo obedovali pri Ruskem Poslancu kjer sem veliko igral. — Po jedi smo se zmenili da gremo na orgle. — ob 4. uri smo se peljali tja — Naumann je bil tudi tam; — Vedeti pa moraš, da je tu še neki Häbler — |: Organist iz Erfurta :|; tudi on je bil tam; — je učenec enga Učenca od Bacha. — njegova force so orgle, in clavir |: clavikord :| — Zdaj pa ti ljudje tu mislijo, ker prihajam z Dunaja, da tega okusa in tega načina igranja sploh ne poznam. — torej sem sedel k orglam in zaigral. — knez Lichnowsky |: ker dobro pozna Häblerja :| ga je z veliko truda prepričal da je tudi on igral; — force tega Häblerja na orglah je v nogah, kar pa, ker gredo pedali tukaj po stopnjah, niti ni tako velika Umetnost; sicer pa se je od starega Sebastiana Bacha samo na pamet naučil harmonije in modulacij, in ni v stanju pošteno izvesti ene fuge — in nima solidne igre — in torej še zdaleč ni kak Albrechtsberger. — Po tem se je sklenilo da še enkrat gremo k ruskemu Poslancu, da me bo Häbler slišal na forte pianu; — Häbler je tudi igral. — Auerhammerca se mi zdi na forte pianu ravno tako dobra; lahko si torej predstavljaš da se je njegova stran tehnice precej spustila. — Po tem smo šli v Opero, ki je resnično obup; — a veš kdo je tudi med pevkami? — Panservisijeva Rosa, — lahko si predstavljaš njeno veselje. — drugače pa je prva pevka Allegrandi veliko boljša od Feraresejeve; — kar sicer še ne pomeni veliko. — Po Operi smo šli domov; Zdaj pride najsrečnejši trenutek zame; najdem tako dolgo z vročim Hrepenenjem željeno Pismo od Tebe najljubša! najboljša! — Duschek in Naumannovi so bili kot ponavadi tam, takoj sem šel v Triumfu v mojo sobo poljubil Pismo nešteto krat, preden sem ga prelomil, nato — sem ga bolj pogoltnil kot prebral. — dolgo sem ostal v svoji sobi; ker ga nisem mogel prebrati dovolj krat, ne poljubiti dovolj krat. ko sem se vrnil k družbi, so me Naumannovi vprašali ali sem bil dobil Pismo, in ko sem pritrdil, so mi vsi prisrčno gratulirali, ker sem se bil dnevno pritoževal, da še nisem dobil Sporočila; — Naumannovi so prisrčni ljudje; — Sedaj o tvojem ljubem Pismu; ker nadaljevanje mojega tukajšnjega bivanja do odhoda bo sledilo naslednjič.

Ljuba Ženička, imam kopico prošenj zate; —

1.<sup>mo</sup> te prosim, da nisi žalostna;

2.<sup>do</sup> da paziš na svoje zdravje in ne zaupaš pomladnemu zraku.

3.<sup>to</sup> da ne hodiš sama peš ven — še najbolje pa — da sploh ne greš peš ven  
4.<sup>to</sup> da bodi povsem zagotovljena moje ljubezni; — nobenega Pisma ti še nisem napisal, ne da bi si predse postavil tvoj ljubi Portret.

6.<sup>to\*</sup> et ultimo Te prosim da si v svojih Pismih obširnejša. — rad bi vedel a je svak Hofer dan po mojem odhodu prišel? ali prihaja bolj pogosto, kot mi je obljubil; — ali občasno pridejo Langovi? — ali napredujejo dela na portretu? — kako poteka tvoje življenje? — same stvari ki me čisto naravno zelo interesirajo. —

5.<sup>to</sup> Te prosim da v svojem obnašanju nisi obzirna samo na Tvojo in Mojo Čast, ampak tudi na Videz. — ne bodi mi jezna za to Prošnjo. — Prav zato me moraš še bolj ljubiti, ker mi za Čast ni vseeno.

Zdaj pa pozdravljena, najljubša, najboljša, — Misli na to da se vsako noč: preden grem v posteljo dobre pol ure pogovarjam s tvojim Portretom, in tako tudi ko se prebudim. — pojutrišnjem 18:tega bomo odšli; — Odslej boš vedno pisala v Berlin poste restante.

O štru! štri — poljubljam in stiskam te 1095060437082 krat |: tu se lahko vadiš v iz = govorjavi |: in sem večno

Tvoj najzvestejši Soprog in prijatelj  
W. A. Mozart <sup>m/p</sup>

Sklep Dresdenskega bivanja  
bo sledil naslednjič. — lahko Noč! —

## 21. SVOJI ŽENI NA DUNAJ (1789)

Najljubša, najboljša Srca = Družica!

Berlin 19<sup>tega</sup> Maja  
1789.

Verjamem pač da gotovo imaš Pisma od mene, ker vsa se pa ja niso bila izgubila; — To krat Ti ne morem veliko pisati, ker moram delati vizite; pišem Ti samo da Ti javim svoj prihod; — do 25<sup>tega</sup> bom mogoče že lahko odpotoval, vsaj naredil bom vse kar je v moji moči, toda do takrat Ti bom že zanesljivo sporočil; do 27<sup>tega</sup> pa bom prav gotovo že odšel, tako srečen bom ko bom enkrat pri Tebi, Ljuba moja! — Prvo pa je, da Te bom zagrabil za lase; kako neki Si moraš misliti, kako moreš sploh domnevati, da sem Te bil pozabil? —

\* Zamenjava je nakazana s puščicama.

*Kako bi mi to bilo mogoče? za to domnevo boš takoj prvo noč dobila krepko Šeško po Tvoji poljube = znjivi Ritgici, le računaj s tem. Adjeu –*

*večno Tvoj  
Edini prijatelj in od  
Srca ljubeči te Mož  
W. A. Mozart.*

22. SVOJI ŽENI V BADEN PRI DUNAJU (1791)

*Najljubša, najboljša Družica!*

*Pišem ti tokrat samo malo in na hitro, ker bom Birtu priredil presenečenje in šel ven na zajtrk – zdaj je ura pol 6 – Po jedi Ti bom napisal več. Upam da bom do takrat prebral tudi kaj od Tebe. – adjeu – hotel sem Ti samo reči dobro jutro, – pazi Nase – posebej pri Kopelih – čim začutiš Najmanjšo slabost, takoj odnehaj – adjeu – 2000 Poljubov –*

*Mozart.*

*Zvrhano Rit Complimentov za Snajčka – in naj N. N.-ju le pridno dela Zgago.*

23. SVOJI ŽENI V BADEN PRI DUNAJU (1791)

*A / Madame / Madame Constance de Mozart / à /*

*B a a d e n / oddati / pri Gosp: Pravnem svetniku*

*najljubša, najboljša Družica! –*

*Z nepopisnim zadovoljstvom sem prejel Vest o varnem prispetju Denarja; – ne morem pa se spomniti, da bi ti bil pisal, da naj vse urediš! kako naj bi to kot razumno Bitje tudi napisal? – če je tako – se je moralo zgoditi zelo v*

*mislih! – kar je sedaj, ko se mi po glavi mota toliko pomembnih reči, čisto mogoče. – vendar je bil moj Namen vezan samo na toplice. – ostalo je za tvojo uporabo – in kar je še za plačati, kar sem si že nekako izračunal, bom o svojem prihodu sam spravil v red. – prav zdaj bo Blanchard bodisi Poletel – ali pa Dunajčane že 3:ji krat naopala! –*

*Štorija z Blanchardom mi danes sploh ni ljuba – spravlja me ob sklep mojega Posla – N. N.\* mi je obljubil priti preden se bo odpeljal ven – pa ni prišel – mogoče bo prišel ko bo Zabave konec – čakal bom do 2. ure – potem bom vase zmetal nekaj hrane – in ga šel iskati naokrog po vseh krajih. – to življenje sploh ni prijetno. – potrpljenja! bo že boljše – potem se bom spočil v tvojem Naročju! –*

*Hvala ti za nasvet naj se ne zanesem povsem na N. N.-ja\*. – ampak v tovrstnih primerih je treba imeti opravka samo z enim – če se obrneš na 2 ali 3 – in se o Poslu sliši vsepovsod – s tem pri drugih, kjer ga potem ne moreš sprejeti, izpadeš kot Norec, ali nezanesljiv Človek.*

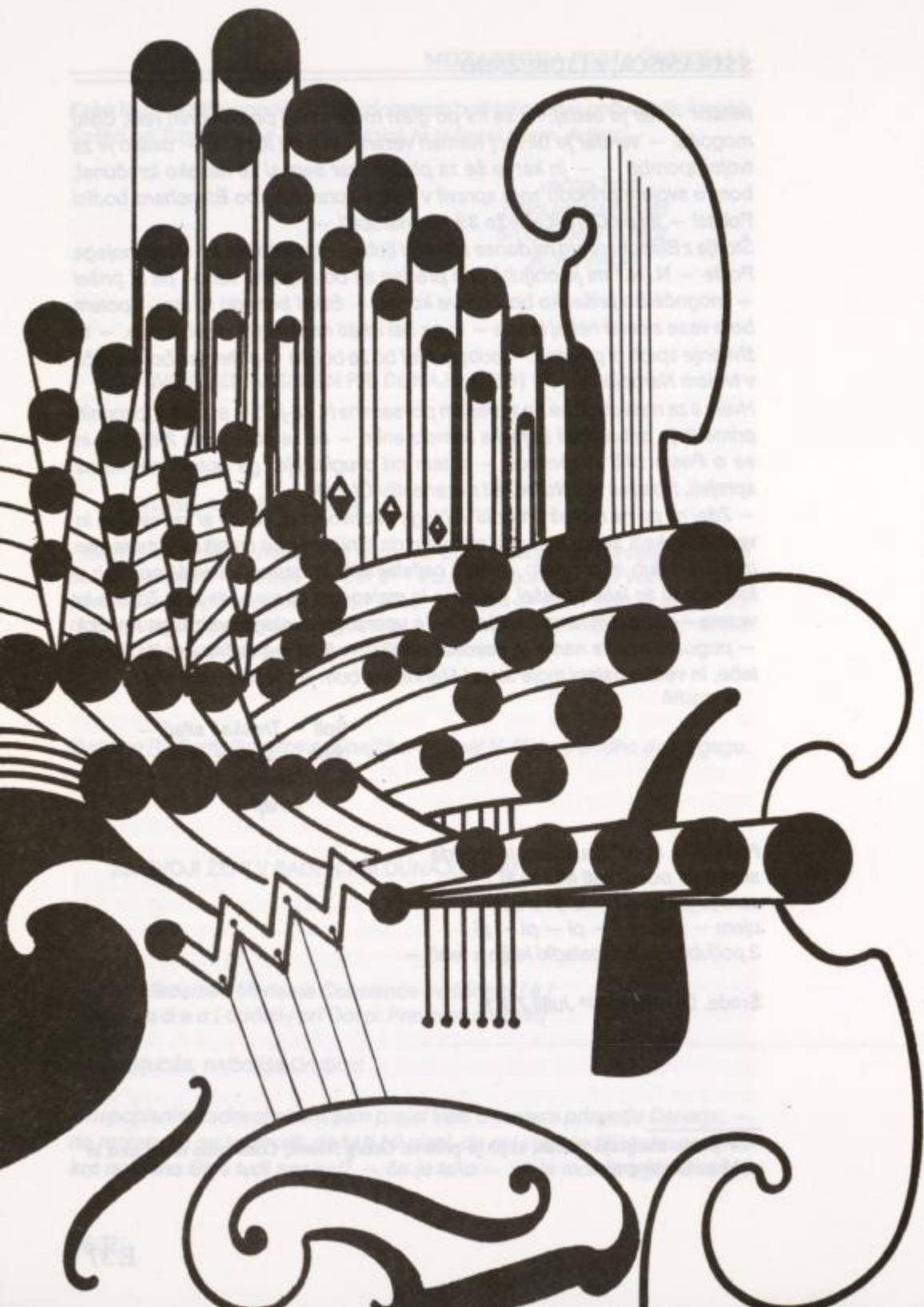
*– Zdaj mi pa ne moreš prirediti večjega Zadovoljstva, kot če si zadovoljna in vesela – kajti samo če zagotovo vem da ti ničesar ne manjka – mi je ves moj Trud ljub in prijeten; – kajti najfatalnejši in najzapletenejši položaj, v katerem bi se lahko znašel, postane le malenkost če vem, da si ti Zdrava in vesela. – in s tem se poslavljam – le uporabljaj svojega omiznega Norčka – pogosto mislita name in govorita o meni – ljubi me večno kot jaz ljubim tebe, in večno ostani moja stanzi Marini, kot bom jaz večno ostal tvoj*

*Špil – Treskač silač –  
švrk – šprk – resk –  
Štrelelej.  
snaj! –*

*Primaži N. N.-ju\* Zaušnico, in reči da  
si morala pokončati Muho, ki  
sem jo jaz videl! – a d i e u .  
ujem – ujem – – pi – pi – pi  
3 poljubčki, sladkosladki letijo k tebi! –*

*Sreda. Dunnaj 6:tega Jullii 7 9 1*

\* V pismu manjkajo besede, ki jih je prečrtal Georg Nissen, Constanzin drugi mož in Mozartov biograf.





## 24. SVOJI ŽENI V BADEN PRI DUNAJU (1791)

*Najljubša najboljša Družica!*

*Tvoje Pismo od 7.<sup>ega</sup> s Kvitanco o pravem plačilu vred, sem v redu prejel, le da bi si za tvoje dobro želel, da bi pustila sopodpisati eno pričo, ker če N. N. ne bi hotel biti pošten, Ti lahko danes ali Ti še Jutri Glede Pristnosti in Veljave pripravlja Težave; ker piše samo Zaušnica, Ti lahko nepričakovano dostavi sodni Poziv, o surovi ali krepki ali celo aggio Zaušnici, in kaj boš potem naredila? potem pa je treba v hipu plačati, ko se pogosto ne more! moj nasvet bi bil da se s tvojim Nasprotnikom v dobrem poravnaš, in mu raje primažeš par surovih 3 krepke in 1 aggio Zaušnico, pa tudi več, v primeru če ne bi bil zadovoljen |: ker jaz pravim, z dobrim se da vse uravnati, Širokosrčno in dobrosrčno obnašanje je že mnogokrat spravilo najhujše Sovražnike, in če zdaj ne bi bila zmožna, sama prevzeti vsega plačila, potem imaš Znance, sploh ne dvomim, da bo če zaprosiš N. prevzela izplačilo v Gotovini če ne celega pa vsaj Delno.*

*Najljubša Družica upam da si moje včerajšnje pisanje v redu prejela; zdaj se vedno bolj bliža Čas, srečni Čas, najinega Snidenja, imej potrpljenja, ampak kolikor je mogoče pa se le razvedri. S svojim včerajšnjim Pisanjem si me čisto potolkla, tako da sem skoraj spet sklenil, se odpeljati ven neopravljenih stvari, in kaj bi potem imela od tega? — Da bi se takoj spet moral vrniti, ali da bi namesto v Zadovoljstvu, moral živeti v Strahovih, v nekaj dneh, bo moralo te Zgodbe biti Konec. Z mi je to resno in svečano obljubil, potem pa bom koj pri tebi, če pa hočeš, ti pošljem potrebni Denar, ti vse plačaš, in prideš sem! meni bo gotovo prav; — le da si mislim da je lahko Baaden v tem lepem vremenu še zelo prijeten zate, in koristen za tvoje Zdravje, kar zadeva krasne sprehode — to moraš sama najbolje čutiti, — ako se ti zdi, da ti Zrak in Komocija prijata potem še ostani jaz bom prišel pote, ali da bi Ti ustregel, tudi kar nekaj dni ostal — ali kakor rečeno če hočeš, pridi jutri nazaj; odpiši mi iskreno. — Zdaj pa se dobro imej ljuba Stanzi Marie. Poljubljam te Milijonkrat in ostajam Večno tvoj*

Mozart

Dunaj 9<sup>tega</sup> Julyja 791.

*P. S. Sporoči N. N.-ju od mene naslednje:*

== == == == == == == == == ==  
== == == == == == == == == ==  
== == == == == == == == == ==  
== == == == == == == == == ==

*kaj pravi na to? a mu je všeč? ne preveč si mislm, so kar krepki izrazil in težko razumljivi. —*

*— Adieu.*

*Prevedel: Ivo Štandeker*

"Leck mir das Salzschänkelein ab, ich bin sauber"  
("Nicht ist am der Welt kein Weis")

Tröglerlied  
KV 233 (1787)

Neuzeitliche Bearbeitung von Dietrich Buxtehude

Wolfgang Amadeus Mozart

K A N O N I

# "Leck mich im Arsch" (*"Laßt froh uns sein"*)

Kaj pravi ne loč? a mi je všeč? ne pravič, si misli, so kar široki izost? In kajto razmišljati. —

— Aha!

Šestglasni kanon  
KV 231 (382<sup>c</sup>)

Nastalo domnevno na Dunaju, 1782

1. 2. 3.

Rit mi sel' — po — li se? Ve — se — li — mo! Go — dr —

10 njat ne has — ne! Sto — kat, jo — kat nič ne has — ne, to le

15 vol — jo nam u — gas — ne, res jo — kat nič ne has — ne

20 sto — kat, jo — kat nič ne has — ne, ne — has — ne!

25 Za — to se daj — mo ve — se — li — ti, daj — mo skor ve — se — li bi — ti!

# "Leck mir den Arsch fein recht schön sauber" ("Nichts labt mich mehr als Wein")

Troglasni kanon  
KV 233 (382<sup>d</sup>)

Nastalo domnevno na Dunaju, 1782

Andante

1. Rit mi po - liž' le - pe in čis - to -  
Nic slajs' od vi - na ni, kot med - mi - dol pol -

6. zi, kot med mi dol, kot med dol pol - zi

11. 2. Ko vse te - lo se zanj ru - je, mi - su - ho gr - lo zbu -

16. di; tud', če ma - ček - kiju - bu - je, me skoz raz - ved - ri,

21. 3. Za - to na - zdrav mo sku - paj! Do - dna!

26. Pus - ti - te vse skr - bi! Do dna! Naj jih vi - no vse vto - pi!

# "O du eselhafter Peierl!"

Štiriglasni kanon  
KV 560<sup>a</sup> (KV<sup>o</sup> 559<sup>a</sup>)

Nastalo na Dunaju, med 1785 in 1787

Oj - me ti o - slov - ski Pei - erl! oj - me pier - lov - ski  
o - sel! si te - pec ves in len kot pes, ki ni - ma  
gla - ve ni - ti tac. Ste - boj ne da se nič po - če - ti;  
te vi - dim že na konc vi - se - ti. Ti vbo - gi pes,  
si te - pec ves, ti vbo - gi Pei - erl te - pec ves si len kot  
pes. Pri - ja - telj moj, oj pro - sim te, po - liž' me  
ven - dar brž u rit! po - liž' po - liž' po - liž' me no le  
brž, le brž u rit. Pri - ja - telj drag, o - pros - ti mi, saj  
tvo - ja rit nič bolj - ša ni. Pei - erl! Ne - po - muk! Pei - erl! o - pros - ti mi!

# "O du eselhafter Martin (Jakob)"

z osebnega vidika

GLENN GOULD v pogovoru s BRUNOM MONSIEGONOM

Štiriglasni kanon  
KV 560<sup>b</sup> (KV<sup>b</sup>: 560)  
Inačica v G-duru

Datirano na Dunaju, 2. septembra 1788

1. Oj - me ti o - slov-ski Ja - kob! o j ti ja - ko - bov - ski o - sel! si te - pec  
Mar - tin! o j ti mar - ti - nov - ski o - sel!

5 ves len kot pes, ki ni - ma gla - ve ni - ti tac. S te - boj ne da se nič po -

9 2. če - ti; te vi - dim - že na konc - vi - se - ti. Ne bo - di bles,

13 po go - fiji kres. Ser - jam ti na fris in u - pam da te to pre - dram! Oj dra - gi

17 2. Li - per! te pro - sim prav le - po, po - liž me ven - dar brž u

20 rit! po - liž' po - liž', po - liž' me no le brž, le brž u

24 4. rit. Pri - ja - telj drag, o - pros - ti mi, saj tvo - ja rit nič

28 bolj - ša ni. Li - per! Ja - kob! Li - per! o - pros - ti mi!  
Mar - tin!

Prevedel Ivo Štandeker





# MOZART

## z osebnega vidika

/GLENN GOULD\* v pogovoru z BRUNOM MONSAINGEONOM/

*OPOMBA UREDNIŠTVA: Bruno Monsaïgeon je francoski glasbenik in filmski ustvarjalec. V njegovo produkcijo sodi tudi potret Glennja Goulda za serijo ORTF »Les Chemins de la Musique«, ki je na Mednarodnem filmskem festivalu v Pragi prejel prvo nagrado. Gospoda Gould in Monsaïgeon sta svoja različna mnenja o temi Mozart javno razložila dvakrat; večji del pričujočega dialoga je bil posnet maja 1979; poleg tega pa smo prevzeli tudi posamezne dele zgodnejšega pogovora, ki je bil natisnjen v Piano Quarterly.*

*BM: Glenn, menim, da vam moramo najprej ponuditi priložnost, da popravite določene izjave. Ali ste dejansko rekli vse tiste nezaslišane stvari o Mozartu, ki vam jih pripisujejo? Ali je res, da ne prenašate njegove glasbe, da menite, da je bil Mozart »povprečen skladatelj« in da je »umrl prej prepozno kot prezgodaj«?*

*GG: No, za dnevno politiko tiste izjave morda zadostujejo, Bruno. Morda pa jih je kljub temu potrebno podrobneje razložiti: vse, česar pri Mozartovem repertoarju »ne morem prenašati«, je plod njegovih poznejših let - na primer dela kot *Čarobna piščal* ali *Simfonija v g-molu*...*

*BM: Ali pa katera od ostalih mojstrovini!*

*GG: To je vaše mnenje. Vsekakor pa obstaja kar nekaj njegovih del iz poznih 1780. ali zgodnjih 1770. let, ki jih kar dobro prenašam; dela, kot na primer *Seraglio* mi sicer prihajajo skozi eno uho in uhajajo skozi drugo, vendar menim, da so kot glasbeno ozadje lahko popolnoma sprejemljiva.*

*BM: To je pa resnično velikodušno od vas!*

*GG: Sploh ne. Vendar me pustite dodati, da obstoji veliko glasbe iz njegovih zgodnjih let, ki jo imam resnično rad; zato bi bilo morda bolj umestno, če bi označil Mozarta kot skladatelja, ki je postal povprečen. In poleg tega je po vsej verjetnosti odveč pripomniti, da moja izjava glede tega, da je umrl »prej prepozno, kot prezgodaj« ni mišljena kot trdosrčna reakcija na njegovo zgodnjo smrt, temveč da se nanaša predvsem*

\* Glenn Gould je širši publiki poznan kot izvajalec, ki ga v knjigi Thomasa Harissa *Silence of the Lambs* poslušata slavni psihopat in morilec Hannibal Lecter.

na spekulacije, kot na primer »le pomislite, kaj vse bi bil ustvaril, ko bi doživel sedemdeset let!«

*BM: No, tovrstne spekulacije so neizogibne za vse nas, ki Mozarta ljubimo, in ki njegova pozna dela štejemo k najbolj vzvišenim glasbenim izkustvom. Morda so res nesmiselne, so pa neizogibne.*

GG: Prav gotovo. Tudi sam na popolnoma enak način razmišljam o Pergolesiju. Eno pa je vendarle popolnoma jasno: če bi bil Mozart resnično doživel sedemdeset let, bi bil umrl eno leto pred Beethovnom in dve leti pred Schubertom, in v tem primeru sumim, da bi bil Mozart - če bi uporabili grafični prikaz krivulje, ki bi temeljil na zadnjih cca. 300 Köchelovih številkah - pristal na neke vrste križni točki med Weberjem in Spahrom.

*BM: Saj to je vendar nesmisel - to tudi sami dobro veste!*

GG: Ne vem zagotovo; vem pa, da je bila to smer, ki bi jo bil ubral. Z gotovostjo v Mozartovem delu ne morem najti ničesar, kar bi ga napotilo na primer v smer *Velike fuge*.

*BM: Saj menda ne mislite reči, da je postal povprečen, ker se ni usmeril k »avantgardi«, kot je na primer storil Beethoven?*

GG: Seveda ne. Če sploh v čem soglašava, potlej gotovo v tem, da sva oba prepričana, da duh časa in politična prepričanja v glasbi nimajo kaj iskati. Jaz osebno bi bil popolnoma zadovoljen, če bi bil Mozart po tem, ko je zapustil Salzburg, svoj stil enostavno »zamrznil« in v njem ustvaril še kakšnih 300 del, ne da bi bil v svojem izrazu karkoli opaznega spremenil. Moram pa reči, da bi bilo gotovo zelo zabavno pomisliti na to, kako bi bil Mozart reagiral na delo, kot je na primer *Velika fuga*, če bi ga bil mogel slišati. Stavim, da bi reagiral podobno, kot je Richard Strauss reagiral na Schönbergov op. 16.

*BM: No, to bi bilo morda resnično zabavno; toda bojim se, da naju glede na najin trenutni pogovor ne bi privedlo posebno daleč. Pustiva torej spekulacije in se ponovno posvetiva dejstvu.*

GG: Lepo in prav.

*BM: Ali ste se že od nekdaj upirali Mozartu? Konec koncev ste bili med študijem prav gotovo prisiljeni študirati in igrati tudi njegova dela?*

GG: No, seveda sem bil k temu prisiljen, in če sem iskren, moram priznati, da sem ob posameznih priložnostih užival, če sem jih igral v lastno zabavo. Nudila so mi neke vrste tipalni užitek, ki je bil za nekaj stopenj višji kot pri Clementiju in nekaj stopenj nižji

kot pri Scarlattiju. Vendar se mi je vselej, kadar je šlo za razmeroma resno nalogo sestave mojega izobraževalnega programa, posrečilo, da sem namesto Mozarta vpletel kakšno delo poznega Haydna ali zgodnjega Beethovna - zato Mozarta vse do sredine dvajsetih let starosti dejansko nisem igral v javnosti.

*BM: Vendar ste morali gotovo že kot otrok opaziti, da večina ljudi nikakor ne deli vašega mnenja o Mozartu?*

GG: Sprva ne; mislim, da se mi je vse nekje do trinajstega leta starosti zdelo samoumevno, da vsakdo na vse reagira popolnoma enako kot jaz. Tako sem bil na primer prepričan, da prav vsi ljudje delijo mojo ljubezen do oblačnega neba; in doživel sem pravi šok, ko sem ugotovil, da dejansko obstojijo tudi ljudje, ki imajo raje sončne žarke. Tega še dandanes ne morem razumeti, ampak to je druga zgodba.

*BM: Ali sta bili obe spoznanji v vašem mišljenju kako povezani? Ali ste se strinjali s predstavo, ki so jo o Mozartu imeli v devetnajstem stoletju, namreč, da je človek vesele duše ali sončne narave, ali tako nekako?*

GG: O, da - s tem sem se popolnoma strinjal; sicer pa se še vedno. Menim namreč, da je težnja devetnajstega stoletja po tem, da so Mozarta jemali takšnega, kot se je kazal, veliko bližja resnici, kot pa težnja dvajsetega stoletja po tem, da se za vsako vzdušje, ki ga človek pokaže, predvideva, da je to kazenje navzven služilo samo kot maska za prikrivanje resničnega značaja. Vendar mislim, da imate morda prav: morda sem med obema predstavama resnično videl povezavo. Vselej znova sem opazil, da ima igranje Mozarta v sebi nekaj neresnega - po drugi strani pa je predstavljalo oblačno nebo, ali v primeru, ko ni bilo oblačno, zagrnen zastor, zame neobhodni predpogoj, da sem sploh lahko karkoli igral s potrebno koncentracijo. In resnično se spomnim prav travmatičnega dogodka iz časa, ko sem štel kakšnih dvanajst let, ko sem opazil, da je imel Arthur Schnabel, ki je bil moj idol, na koncertu v Torontu na svojem programu tudi KV 333.

*BM: No - saj to bi moralo za vas biti pravo razodetje!*

GG: Ne da bi vedel. Mene že ni bilo poleg. Kljub temu, da me je učitelj silil, nisem hotel na koncert. Celotna zadeva je bila polna solz in gneva. Enostavno nisem mogel razumeti, kako me je Schnabel mogel tako grozno razočarati.

*BM: Ali niste takrat poznali pianistov, ki bi na vas naredili vtis z igranjem Mozarta?*

GG: Na vsak način me nihče ni tako očaral kot Schnabel s svojim igranjem Beethovna - ampak mislim, da je to povezano s čustveno omejenostjo Mozartovega repertoarja...

*BM: Ali pa z vašimi predstavami o čustveni omejenosti njegovega repertoarja.*

GG: Prav. Toda z velikim veseljem se spominjam nekaterih posnetkov Casadesusa iz tistega časa (še vedno jih hranim v svoji zbirki) - lepi celoviti posnetki njegovega 78. koncerta - ali to ni bilo z orkestrom pariškega konservatorija?

BM: Da, mislim, da res.

GG: In tudi Eileen Joyce mi je bila všeč, četudi vas to preseneča.

BM: Saj njenega igranja sploh ne poznam.

GG: No, ona je igrala Mozarta resnično vzneseno - to sem moral celo sam priznati. Dejansko sem ravno pred nekaj tedni po radiu ponovno slišal njeno zelo staro izvedbo KV 576, morda prvič po dvajsetih letih, in zopet sem moral pomisliti na to, kako izredna pianistka je bila ta ženska.

BM: Kako pa je bilo z dirigenti?

GG: No, nobeden od takratnih »stilistov« Mozarta - na primer Walter ali morda tudi Beecham - me ni zanimal tako, kot so me zanimali specialisti za igranje Beethovna, kot na primer Weingartner. Po drugi strani pa je bil največji dirigent Mozarta, kar sem jih kdaj slišal, v tistem času sicer aktiven, vendar na tej strani oceana še neznan.

BM: In to je bil...?

GG: Josef Krips.

BM: Ali res?

GG: Točno tako. Sicer pa je bil tudi Weingartnerjev učenec.

BM: To drži.

GG: Vse do petdesetih let Kripsa nisem poznal - niti osebno, ne kot dirigenta. Ko pa je do tega prišlo, sem spoznal, da ta človek razpolaga s sposobnostjo odkrivanja struktur, ki mi jih na papirju ni bilo mogoče dojeti in ki so me v praksi dolgočasile, kot na primer Brucknerjeve simfonije - in s sposobnostjo, da te strukture spremeni v absolutno čarobna doživetja. Na primer *sedmo Brucknerjevo simfonijo*: Krips je znal to delo, ki nedvomno vsebuje čudovite momente, vendar kot celotna struktura ne vzdrži resnejšega preizkusa, tako dodelati in najti tak tempo, ki je odvečne sekvence spremenil tako, da so se zdele neizogibne, in takšna fraziranja, ki so tudi najbolj določljive ritmične okraske obdarila z navideznim pomenom bistvenega. Veste, bilo je, kot bi poslušal detektivsko zgodbo: če si hotel vedeti, kako se bo vse skupaj končalo, si pač moral ostati. In popolnoma tak je bil tudi njegov Mozart - pravzaprav je njegov Mozart, zakaj mislim, da posnetki njegovih simfonij z orkestrom Concertgebouw nikoli ne bodo zastareli. Saj

so enostavno čarobni. Po mojem mnenju je Krips resnično najbolj podcenjeni dirigent svoje generacije. Sicer poznamo celo vrsto ljudi, ki so mahali s taktirko, in ki so bili sposobni enake stopnje natančnosti - Szell in Reiner in tako dalje - ampak Krips je lahko ponudil še mnogo več.

*BM: Strinjam se. Ampak, ali lahko ta »mnogo več« podrobneje opišete?*

GG: Tega ne vem zagotovo. Krips je bil najprej in v najboljšem pomenu besede - zelo preprost mož. Zavedam se dejstva, da so ga nekateri moji kolegi trdovratno označevali kot »naivneža«, ampak to je bilo tako netočno, kot tudi brezsrčno. Mož je pač slepo zaupal vsemu, česar se je lotil. In če se je s kom pogovarjal o glasbi, je njegov govor vselej temeljil na tako natančnem poznavanju partiture, da je bilo že skoraj grozljivo; kljub temu pa so bile besede, ki jih je uporabljal pri opisu svojih stališč, često neverjetno enostavne in nekomplcirane. Niti pomislil ni, da bi mu bilo nerodno, če je uporabil kak kliše, kadar je seveda ravno ta kliše predstavljal to, kar je za razlago svojih misli potreboval. In ravno ta povezava njegovih globokih spoznanj s skoraj otroško nedolžnostjo izraza je rojevala nenavaden verbalni učinek: bilo je tako, kot bi poslušali velikega teologa, ki je hkrati veren mož - kar seveda ni nujno - in, kot bi od njega slišali takšno razlago nekega mračnega dela doktrine, da se za trenutek zazdi, kot bi bila vsakršna nevera popolnoma nemogoča.

*BM: Ali se vam je godilo prav tako, kadar ste skupaj s Kripsom igrali?*

GG: Absolutno. On nikakor ni bil samovoljni vladar - vselej je vsakomur dopustil svobodo do lastnih predlogov. Dejansko se spominjam celo, kako sem ga nekoč prepričal, da nekatera Beethovnova opozorila glede dinamike v počasnem stavku njegovega *Koncerta v B-duru* nimajo prav nobenega smisla, nakar je članom orkestra rekel, naj to mesto v partituri ustrezno spremenijo. Ampak kljub temu: ko si končno enkrat sedel, da bi se skupaj z njim lotil neke izvedbe, je pri tem vselej prišlo do nečesa, kar bi pravzaprav lahko imenoval samo »hipnotični trenutek«. Imel je navado, da te je pogledal, in ta pogled ti je nekako dal vedeti, da se je pričel neomajen proces - proces, pri katerem si lahko sodeloval in pri katerem nisi občutil nobene druge želje, kot željo po sodelovanju - in tudi, da se bo vse ob svojem času razvilo in sicer tako, kot se mora razviti. Potem pa je dal znak za pričetek - in tako se je resnično zgodilo! Prava čarovnija!

*BM: Ampak, potem je moralo igranje Mozarta z njim predstavljati vendar neverjetno doživetje.*

GG: Z njim nikoli nisem igral Mozarta.

*BM: Zakaj pa ne?*

GG: Tega sem se bal. Tako enostavno je bilo. Vedel sem, da moji proti-mozartovski argumenti pri Kripsu nikoli ne bi zalegli. Dunajčanu enostavno ne moreš pripovedovati,

da je bil Mozart povprečen skladatelj; po drugi strani pa mi je spet bilo jasno, da je njegova ljubezen do Mozarta predstavljala nekaj, česar z njim nikoli ne bom mogel deliti, zato se mi je zdelo, da bi bila vsaka oblika najinega sodelovanja, pri kateri bi bil to ljubezen osramotil s svojimi intelektualnimi plašnicami, ki si jih moram vselej nataktni, če hočem biti igranja Mozarta sploh sposoben, neke vrste skrunitev. Ne skrunitev Mozarta - zanj mi je bilo vseeno, - ampak skrunitev tiste Kripsove ljubezni, ki mu je omogočila, da je z glasbo počenjal tako čudovite reči.

*BM: Ali ste morda začutili, da bi vaši zadržki do Mozarta ob takšnem doživetju lahko pričeli kopneti?*

GG: Ne, pravzaprav mislim, da bi moji zadržki verjetno ostali živi in zdravi; toda - pri takšni starodavni naravi, kot je Kripsova - najino prijateljstvo tega najbrž ne bi preživelo. Dejansko pa sem nekoč že skoraj privolil, da bi skupaj z njim izvajal Mozarta. To se je zgodilo ob skodelici čaja v zgodnjih šestdesetih letih. Bila sva v hotelski sobi v Torontu, ko je v tem mestu ravno imel koncert. Dotlej sva skupaj preigrala že vse Beethovne koncerte - največkrat skupaj z *London Symphony Orchestra* - Krips je na vsak način hotel igrati nekaj Mozartovega, in meni so že skoraj pošli izgovori. Stvar pa je še bolj zakompliciralo dejstvo, da sem bil z nekim drugim dirigentom kot neke vrste poskus ravnokar posnel *KV 491*...

*BM: Koncert v c-molu...*

GG: Da, in Krips je za to vedel...

*BM: Zato se je verjetno spraševal, zakaj tega niste posneli z njim.*

GG: Morda - prav gotovo pa ni nikoli izvedel, do kakšne mere je moj odpor do tega, da bi skupaj z njim igral Mozarta, temeljil enostavno na spoštovanju do njega. Kakorkoli že, Krips je naenkrat na vsak način hotel cel *KV 491* zapeti - soba je bila brez klavirja - in sicer od prve do zadnje note. Vedeti morate, da je znal na pamet skoraj ves avstrijsko - nemški repertoar in da je podobne stvari brez pomoči partiture neprestano počel. Tako sem pač prevzel fagot in čela, Krips pa je pel in gestikuliral za vse ostale v najinem imaginarnem orkestru. Ob tisti urici čaja sem bil ljubezni do Mozarta resnično bliže, kot kdajkoli prej ali kasneje.

*BM: Ampak, če bi nekomu, kot je Krips, hoteli razložiti vaš odpor do Mozarta - kako bi to storili?*

GG: Mislite brez nekakšnih diplomatskih poskusov?

*BM: Da - ne da bi upoštevali spoštovanje, ki vam ga vliva njegova starost ali karkoli drugega.*

GG: Ampak, poglejte, ravno v tem je težava. Človek, kot je bil Krips, je predstavljal - vsaj zame - neto rezultat dvestoletnega čaščenja Mozarta in bilo bi zelo težko, če bi takšnemu človeku hotel dopovedati, da je ves čas stavil na napačnega Boga. Saj sploh ne bi vedel, kje naj pričnem.

BM: No, zakaj pa ne bi poskusili?

GG: Prav. Mislim, da bom pričel z neke vrste izpovedjo, ki meri na to, da imam, kar se tiče glasbe, nekaj takega kot stoletni slepi madež. Zamejimo ga lahko približno z *Umetnostjo fuge* na eni, in *Tristanom* na drugi strani; vse, kar je med njima, pa v meni lahko vzbudi kvečjemu občudovanje, nikakor pa ne ljubezni.

BM: Prav vse?

GG: No, ne čisto vse; seveda so tudi izjeme: nekaj Haydnovih skladb ter nekatera dela Bachovih sinov, gotovo; pa idilična stran Beethovna - stvaritve, kot na primer prvi stavek *op. 101* ali cel *op. 28*, ki sem ga, mimogrede rečeno, ravnokar naštudiral; in prav ničesar si ne morem predstavljati, kar bi me lahko bolj prevzelo in kar bi bilo presunljivejše kot te nežne, kvartetne strukture; to je resnično čarobno delo. In seveda bi na vsak način naredil izjemo za nekaj tako veličastnega, kot je *Velika fuga*, ki v sebi sicer nima prav nič idiličnega, a me vseeno prevzema kot eno najčudovitejših glasbenih del. Pa Mendelssohn seveda - kadar ni skladal ravno za klavir. Mislim, da sem vam nekoč povedal, da sem edina oseba, za katero vem, da raje posluša *Paulusa* kot pa *Misso Solemnis*.

BM: In jaz mislim, da sem vam takrat odgovoril, da sem ob tem brez besed.

GG: Verjetno je bilo tako. V glavnem pa je čustveni vtis, ki ga name napravi največji del glasbenega ustvarjanja med poznim Bachom in srednjim do poznim Wagnerjem, v najboljšem primeru omejen.

BM: Ampak to vendar obsega strahotno veliko področje.

GG: Da, res je.

BM: Tako mi na primer prihajajo na misel določeni zgodnji romantiki...

GG: Z izjemo Mendelssohna...

BM: Z izjemo Mendelssohna, ampak vključno s Schubertom, Chopinom, Schumannom...

GG: To drži.

BM: *In potem je tukaj še takoimenovani rokoko ali »klasični« stil.*

GG: Toda z izjemami, ki sem jih prej navedel.

BM: *No, omenili ste Haydna in Beethovna pa Bachove sinove, ampak predvidevam, da ste hoteli kot izjeme navesti samo peščico del. Kot violinist vas moram na primer vprašati: kako pa reagirate na primer na delo, kot je Beethovnov Violinski koncert?*

GG: Bojim se, da precej negativno. Če naj povem resnico: izbrali ste delo, ki v meni absolutno vzbudi neznansko jezo. Ampak to celotno srednje obdobje Beethovnovе jazovske eksplozije */Ich-Explosion/- Appassionata, Violinski koncert, Peta simfonija* in tako dalje - vsa ta samozadovoljna in ponavljaj polna dela, po načelu »gorje, že spet me boš silil h kakšnemu stopnjevanju« - vse to me na smrt dolgočasi. Dejstvo, da so tovrstna dela tako zelo vplivna, predstavlja zame enega od manjših čudežev življenja...

BM: *...saj so vendar vselej bila vplivna.*

GG: Da, zato predvidevam, da je to eden od manjših čudežev zgodovine. Na vsak način mene zanima tisti Beethoven, ki je ustvarjal na obeh koncih tega srednjega obdobja. Ampak bojim se, da sva na Mozarta že čisto pozabila.

BM: *Pravzaprav ne, zakaj menim, da pričenjam iz primerov, ki ste jih navedli - ne glede na to, ali se nanašajo na Beethovna, Mendelssohna, ali kogar koli drugega - počasi razumevati nekatere vzroke za vaše zadržke do Mozarta.*

GG: No, to mi je všeč; zakaj v to parentetično opazko glede mojega »slepega madeža« sem se spustil ravno zaradi tega, ker pravim, da je mogoče moje - če tako hočete - zadržke do Mozartove glasbe razumeti samo znotraj širšega konteksta. Z drugimi besedami: gre za en odpor med mnogimi drugimi.

BM: *Ampak, ali za vse te odpore ne obstoji skupni imenovalec? Naj uporabim eno vaših lastnih fraz: prav gotovo ima vse, na kar reagirate bodisi z ljubeznijo, bodisi, nasprotno, z občudovanjem, zelo močno kontrapunktsko obliko, zelo jasen linearni profil.*

GG: V tem imate popolnoma prav. Ampak jaz bi k temu še dodal, da kot predpogoj glasbenega užitka nikakor ne potrebujem neke vrste neprestane fuge - čeprav bi bila lahko tudi neprestana fuga nekaj zelo razveseljivega.

BM: *Kot kaže pa vsekakor dejansko potrebujete zelo močan občutek neodvisnosti in sicer ne glede na vprašanje, za kakšno vrsto natanko določenega glasovnega vodila pravzaprav gre - za natančno, do potankosti komponirano, ali pa za izvedbo v obliki fuge; to pri tem morda sploh ni tako pomembno. Zato pa tudi ne marate del, kot je na primer Beethovnov Violinski koncert (oz. po mojem mnenju jih ne razumete), medtem ko dela,*



*kot je na primer op. 28, torej takšna dela, ki razpolagajo z zelo nepretrgano, kvartetno strukturo takorekoč obožujete.*

GG: Točno. In, Bruno, mislim tudi, da vem, zakaj je temu tako. Že od otroštva naprej mi je postalo jasno, da izhaja glasba, na katero se najmočneje odzovem, in ki me najbolj prevzema, iz koralov in iz himn. Pri tem ni nujno, da gre za komplicirane kromatične korale v dvanajsttinski izvedbi, kot na primer »*Es ist genug*« ali za podobna dela. Prav tako gre lahko za popolnoma navadne in običajne metodistične načine iz devetnajstega stoletja, kot na primer *Abide with me*. Dejansko pravim, da je zame najočarljivejše majhno delo celotne glasbe prav neka himna Orlanda Gibbonsa z naslovom »*Thus Angels Sang*«. Sam ne vem, kolikokrat sem o teh nekaj taktih premišljeval, kolikokrat sem jih igral na klavirju ali poslušal, kako jih poje Deller Consort. Gotovo nekaj stokrat, morda celo nekaj tisočkrat. Vendar pa to po mojem mnenju pomeni - če pustimo posebno čustveno povezavo, ki me veže s tovrstno glasbo, zaenkrat ob strani, kajti ta povezava bi naju trenutno privedla samo na stranski tir...

*BM: Tega najbrž ne bi smela storiti, vendar pa predvidevam, da je vaš okus prav rezultat te čustvene navezanosti.*

GG: O, brez dvoma. Na splošno pa sem mnenja, da predstavlja neka vrsta puritanskega glavnega in osnovnega glasu mnogo verjetneje ključ do seznama mojih glasbenih užitkov, kot pa kontrapunkt v akademskem smislu. Mislim, da je resnično prav ta ključ tisti element, ki povzroči, da enako strastno reagiram na *Paulusa*, ali *op. 28*, ali Straussove *Metamorphose*, ali na Schönbergov *op. 9*, pa na Gibbonsove himne. Menim, da me vse te reči spominjajo na določeno vrsto prototipičnega, glasbeno čustvenega pradogodka, ki ga že od otroštva naprej nosim v sebi.

*BM: No, mislim, da je to zelo jasna razlaga glede vprašanja, zakaj reagirate na določene pojave, vendar pa vse to hkrati nakazuje dejstvo, da ne boste mogli, dokler vaša glasbena stališča določajo ta načela, nikoli resnično sprejeti nujnosti dekorativnega elementa v Mozartovi glasbi, ali v glasbi kogarkoli drugega; po drugi strani pa seveda menim, da Mozarta ni mogoče razumeti, če ne sprejmemo te nujnosti.*

GG: O, Bruno, saj ne trdim, da Mozarta razumem; toda ena od stvari, ki jih prav gotovo nikoli ne bom mogel sprejeti, je v tem, da se melodični element iztrga iz svojega harmonskega okolja, in menim, da se k temu nagibajo tisti, ki hočejo na vsak način poudariti svojo posebno melodično nadarjenost - ne glede na to, ali gre za Bellinija, ali pa za Mozarta. Samo pomislite na primer na naslednje takte iz drugega stavka koncerta *KV 482*:



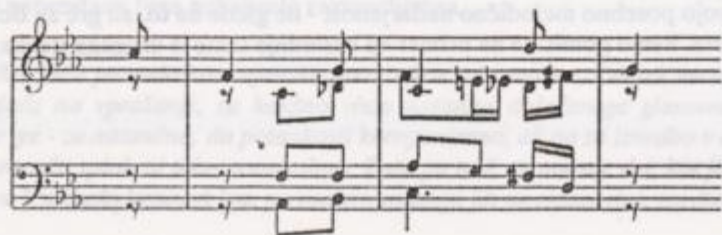
Moji problemi s tovrstnim stopnjevanjem pa niso omejeni samo na splošne predodke proti sekvencam; pravzaprav so bolj povezani z dejstvom, da se je Mozartu resnično posrečilo, da je v trenutku, ko sekvenco harmonskega prepelje preko dominantne druge stopnje in preko enostavnega Es-a v melodiji - ali, bolj rečeno, v *de-facto melodiji*, kajti v tem trenutku prevzamejo drugi glas prve violine, - da je ogrozil tonalno pomembnost stavka in sicer z rezultatom, da predstavlja interval od enostavnega Es-a k enostavnemu D-ju zame glasbeni ekvivalent krede, ki škriplje in cvili po tabli. Mene ob tem kar strese.

*BM: Kaj pa naj bi po vašem mnenju storil?*

GG: No, če bi bil mogel, bi mu črtal celotno sekvenco. Tako se sploh ne bi znašel v tej zmedi.

*BM: Kaj pa, če moramo to sekvenco vzeti kot fait accompli?*

GG: Potem je edina rešitev, ki mi prihaja na misel, naslednja: C-dur-ovemu trozvočku bi moral slediti kratek akord e-mola in po tej poti podpreti enostavni D-dur z nekaterimi dodatki iz mediantne dominante, tako da bi v okviru tonskega stavka postala jasna vsaj funkcija tega odstavka. Tako kot tukaj na primer:



Ali, če vi bolj cenite kakšno mendelssohnovsko ali humemelsko varianto s spremljajočimi kanoni, kot na primer:



S tem seveda vpeljemo nov ritmičen element, ki nekoliko spremeni značaj tonalnega stavka, ampak vsaj kredo, ki škriplje po tabli, se s tem izognemo.

*BM: Ampak vse, kar ste tukaj storili, je bilo vendar to, da ste vzeli posamezne elemente, ki se že nahajajo v tonalnem stavku, in jih eksplicitno pojasnili.*

*GG: Ne, Bruno, glejte; tudi sam sem vsekakor za dvoumnost, verjemite mi. Vendar samo v primeru, če znotraj svoje strukture tudi funkcioniira - torej samo v primeru, če je celotno harmonsko vzdušje, na katerega se delo navezuje, takšno, da nudi jasno psihološko razlago vseh faktorjev, ki jih obsega. In mislim, da ta pogoj tukaj sploh ni izpolnjen. Moje mnenje je takšno: če bi bil to sekvenco napisal na primer Bruckner, bi bila ta sekvenca sicer še vedno zelo slaba, toda celotno harmonsko vzdušje ustreznega Brucknerjevega dela - torej stopnja kromatičnosti, ki bi jo bilo pričakovati na obeh koncih tovrstnega stopnjevanja - bi poslušalčevo uho oziroma njegovega duha že vnaprej postavilo v stanje, v katerem bi lahko instinktivno začutil kompleksnost tega odstavka, kakor da bi bili navedeni elementi, ki jih obsega, že vnaprej dani. V Mozartovem glasbenem jeziku pa ne najdemo ničesar, kar bi nas bilo moglo predstaviti v tovrstno stanje. Po drugi strani pa - sicer sem vam že povedal, da štiridesete simfonije ne maram, - vendar pa je prav v njej eden od delov, ki so mi pri Mozartu najbolj všeč - namreč tisto nenavadno zaporedje samostojnih, padajočih sest neposredno za dvojno taktnico v finalu:*



No, to je resnično neverjetna ideja! Izgleda, kot bi bil Mozart tukaj poskušal iz daljave pozdraviti duha Antona Weberna. In prav gotovo gre za precej dvoumen odstavek; resnično - to je prava pravcata oaza v puščavi klišejev.

*BM: Prosim, nikar ne zamenjajte mojega molka z odobravanjem.*

GG: Brez skrbi - tega zagotovo ne bom storil. Pomembno je, da v tem posebnem primeru nimam prav ničesar proti dvoumnosti, zato, ker pač funkcionira znotraj strukturnih povezav; ali bi bil sposoben omogočiti to funkcioniranje tudi brez samostojne sekvence, pa je drugo vprašanje; sploh pa sem to omenil samo zaradi tega, ker ne verjamem, da je mogoče katerokoli melodijo, ne glede na to, ali je samostojna ali ne, obravnavati tako, kot bi bilo mogoče, harmonski pomenski sklop celotne situacije pri tem pustiti enostavno ob strani. Enostavno ne verjamem, da je to mogoče.

*BM: No ja, jaz pa imam v mislih popolnoma drugačen pojem figuracije; pomislil sem na belcanto-vidike Mozartovega stila tonske lestvice, trilčki in arpeggi, ki jih vi po mojem mnenju načelno ne marate, ne glede na to, za kakšen harmonski sklop pravzaprav gre.*

GG: Prav zares; menim, da je bil Mozartov odnos do okraskov precej lahkomišeln; zdi se, kot bi iskal možnosti zaposlitve - kot bi bilo vseeno, kakšno filigransko skrupulo bo nastalo, samo da so roke dobičkonosno zaposlene. Kaj takega je pri Haydnu težko najti, medtem ko se Beethovnu na primer - z izjemo del njegove srednjega obdobja - skoraj vselej popolnoma posreči poslušalce prepričati o tem, da njegovi okrasni elementi izpolnjujejo organsko funkcijo; resnično, s takim odporom razlikuje med tematskim in okrasnim materialom, da vzbujajo njegova dela včasih vtis, kot da predstavljajo okraske nekoga drugega.

*BM: Ampak, ali ne bi bilo pravično povedati tudi, da izhaja vaša kritika Mozarta v najmanj enaki meri iz formalnih vprašanj, kot iz problemov metodične figuracije ali harmonskega stopnjevanja? S tem merim na to, da imam včasih občutek, da poskušate Schönbergova načela razvijajoče se variacije precej samovoljno prenesti na vso glasbo, ne glede na to, ali so zanjo ustrezna ali ne.*

GG: Veste, Bruno, nerad priznam, ampak v bistvu imate prav; to morda pomeni, da se bolje znajdem v induktivni, kot pa v deduktivni glasbi; več mi torej pomeni glasba, katere formalna struktura je istovetna s specifikjo njene motivične ideje ali idejnega kompleksa, kot pa takšna, ki prisili material, da se prilagodi nekemu vnaprej določenemu načrtu. Veste kaj? Lahko bi izumili neke vrste salonsko družabno igro, v kateri bi vso glasbo razdelili na ti dve kategoriji. Tako sem na primer mnenja, da bi morali večino Bachovih fug šteti k induktivni glasbi...

*BM: Kako - ali ne vseh fug?*

GG: Da, v bistvu že, čeprav bi bila potrebna natančnejša določitev na primer za gigue-fuge, za partite in podobne stvaritve; nato pa bi se bilo potrebno opreti na več ali manj fiksno določene, binarno harmonske oblike. Vsekakor pa ideja fuge v bistvu temelji

na induktivnem formalnem pojmu - vsaj kar se tiče harmonije - in sicer na način, ki ga na primer pri allegru sonate ni mogoče najti.

*BM: Kakšno bi bilo po vašem mnenju dokončno induktivno delo?*

*GG: Ah - sam ne vem. Ustrezen odgovor bi se moral glasiti, da takšno delo še ni bilo ustvarjeno. Če pa se ukvarjamo s tem, kar že imamo, bi se najbrž odločil za *Veliko fugo*, ali kaj takšnega, kot je na primer Schönbergov *Erwartung*. Po drugi strani pa bi lahko vzeli tudi delo, kot je na primer Schönbergova *Klavirska suita* in rekli, da vsebuje induktivno idejo v deduktivni uglasbitvi. Tako, dovolj te teme. Ampak, pravzaprav imate prav: nikoli nisem mogel popolnoma razumeti, zakaj je miselnost sonatnega allegra pridobila tako velik vpliv. Če pogledamo ta pojav iz zgodovinskega stališča, potem lahko po mojem mnenju sicer dojamemo, da se je tovrsten poskus poenostavitve iz baroka enostavno moral razviti, ampak jaz se vselej sprašujem, kako to, da ravno ta, oziroma, zakaj samo ta?*

*BM: Zato, ker ni predstavljal samo procesa poenostavitve, temveč tudi proces dramatičnega oblikovanja.*

*GG: No, saj priznam, da Thomas Mann brez sonatnega allegra po vsej verjetnosti nikoli ne bi bil mogel napisati *Tonia Krügerja*, prav tako, kot Richard Strauss nikoli ne bi bil mogel ustvariti *Tilla Eulenspiegla*, če si ne bi izposojal pri klasičnem rondoju.*

*BM: To, kar ste ravnokar povedali, ne glede na to, ali je bilo mišljeno resno, ali kot šala, pa mi daje razumeti, zakaj igrate sonate, oziroma predvsem prve stavke sonat na tak način, kot jih igrate; na primer, zakaj zelo redko upočasnite tempo, ko pridete do druge teme. Če v sonatni obliki resnično ne morete videti nič drugega, kot samo »poenostavitev« baročne arhitekture, vam ta določen način dramatičnega impulza sploh ne more priti na misel. V tej zvezi pa končno lahko razumem tudi, zakaj je izbor tempa, kot ste večkrat sami poudarili, za vas precej nepomemben. To ste nazorno dokazali s KV 330, tako da ste ga naštudirali dvakrat. Vaš prvi mono-posnetek tega dela predstavlja daleč najpočasnejšo, vaš drugi stereo-posnetek pa daleč najhitrejšo verzijo, kar sem jih kdaj slišal.*

*GG: Ali se moram zdaj mogoče braniti?*

*BM: Vsekakor.*

*GG: No, naj začnem s KV 330: menim, da obe verziji enostavno odražata različne frekvence utripa, s katerimi sem ju igral. Povedati moram, da imam v zadnjem času spet raje počasnejše tempe po vzorcu Klempererja, tako da bi mi bila dandanes prva verzija gotovo bolj všeč. Kar pa zadeva nadaljnje implikacije tega, kar ste rekli, lahko argumentiram samo v imenu nečesa, kar lahko imenujete teorija modulatorne distance. Lahko bi se izrazil takole: če ste že devetsto devetindevetdesetkrat naleteli na sonato v C-duru, ki ima drugo temo v G-duru, potem to samo po sebi ne predstavlja velikanskega ali*

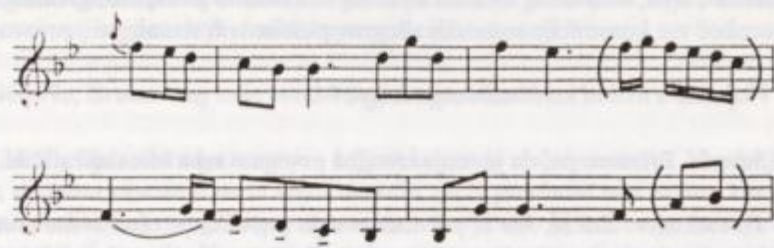
nenavadnega harmonskega dogodka, zlasti ne v primeru, če ste do te teme prišli po zelo običajni poti, namreč preko dvojnih dominant in vse to. In če to torej ne predstavlja velikega dogodka (in tega ne mislim samo v pogledu daljšega zgodovinskega obdobja; hočem, da se na to gleda z vidika skladatelja Mozartovega časa - torej skladatelja, ki sicer ne razpolaga s posebno obsežno zgodovinsko perspektivo, zato pa z obilno mero izkušenj, saj je morda na dvoru slišal že 444 tovrstnih tematskih oblik, pri čemer je 222 od njih sam ustvaril), potem resnično ne vidim vzroka, zakaj bi morali poskušati ta dogodek modulariti in mu pripisati značaj velikega dogodka. Če pa resnično obsega vse višine in globine, ki vodijo do cilja, in če se vmes pojavi resnično protisloven pripetljaj, ki povzroči, da sonata popolnoma skrene s svoje vnaprej določene poti, potem v tem primeru tudi sam vsekakor zagovarjam takšno spremembo tempa, ki bi ustrezala veličini dogodka, ne glede na to, ali bi partitura to zahtevala ali ne. Vzemiva na primer prvi stavek *op. 10 št. 2*, v katerem Beethoven vpelje povzet material v tonskem načinu submediante, namreč v D-duru namesto v F-duru. To je resnično očarljiv moment, ki po mojem mnenju zahteva poseben način usklajevanja tempa, nekaj, kar bi glavni temi omogočilo, da se pojavi zunaj same sebe, torej nekaj, kar bi ji med tem čudovitim stavkom v D-duru omogočilo nekakšno satelitsko fotografijo same sebe, nakar bi ponovno stopila v tonalno sfero, kjer se D-dur umakne d-molu in se ponovno vrne osnovni F-durovski tonski način. Tukaj na primer partitura ne zahteva nikakršnih sprememb tempa, vendar so le-te po mojem neobhodno potrebne, saj tovrstnih harmonskih dram ni mogoče preprosto ignorirati.

*BM: Ali je v tem tudi vzrok za dejstvo, da v kadenci proti koncu KV 333 niste upoštevali Mozartovih napotkov glede enakomere ohranitve tempa?*

GG: Vsekakor. Zame je ta ena stran takorekoč vredna celotne vstopnine. To je kadenca, in ne glede na to, kar pravi Mozart, si enostavno ne morem predstavljati, kako lahko od nekoga pričakuje, da bo planil skozi molov tonski način in njegove submediente, ne da bi upočasnil tempo.

*BM: In vendar je ravno celotno harmonsko vzdušje tisto, ki tako močno vpliva na vašo miselnost - ne pa vidik samega tematskega kontrasta.*

GG: No, Bruno, kot sem že prej omenil, me osnovni format sonatnega stila ne zanima posebno; razprave o močnih temah v moških tonskih načinih in o nežnih, ženskih dominantnih temah se mi zde strahotno prenapolnjene s klišeji - če ne celo seksistične - vsekakor pa predstavljajo prej izgovor za spremembo v udarcu, kot pa v tempu. Poleg tega, veste, je večkrat ravno obratno: agresivne, moške stranske teme in tako naprej. To posebej velja v primerih, ko so tematske konture identične, kar često najdemo v Haydnovih delih, ali pa vsebujejo neko vrsto linearnih parafraz. Ker pa ste omenili ravno KV 333: pomislite samo na glasovne podobnosti med glavno in stransko temo prvega stavka. Tudi, če bi ju igrali v obratnem vrstnem redu, bi lahko še vedno ustvarili primeren kontrast, čeprav se razlikujeta predvsem v tonskem položaju in strukturi, in ne toliko v tematskih konturah.



*BM: Toda, ali v tem ni neke določene togosti, kar se tiče tempa? Če igrate klavir, še posebej, če ga igrate kot solist, se vam vendar ni potrebno ozirati na orkestrske predstave o tempu.*

*GG: To ni nujno, ampak po mojem mnenju, prav gotovo pa znotraj tega repertoarja, je dobro, če se nanje oziraš. Vedeti morate, da vselej upoštevam svoje geslo, ki se glasi: »Če tega ne morem dirigitirati, potem je s tem nekaj narobe.« »Jaz« je pri tem poslušalec, »to« pa neko delo, ki je nastalo pred letom 1900. Pri tem moramo seveda predvidevati, da ima poslušalec določeno mero nadarjenosti za taktne ritme. Meni pa gre zelo na živce (milo rečeno), če moram poslušati, kako nekdo na klavirju igra glasbo 19. stoletja s takšno svobodnjaško lahkomišelnostjo, ki nima prav nobene zveze z rubatom, ampak prej s posplošujočim stališčem do ritmičnih problemov, ki, kot kaže, spet izhaja iz predstave, da si lahko privoščimo skoraj vsako nedoslednost v tempu, ker klavir ne more enostavno vstati in odkloniti nadaljnjega sodelovanja, kar bi v tem primeru zagotovo storili soigralci v orkestru.*

*BM: Kako pa lahko to povežemo z vašo uprizoritvijo Mozartove Sonate v A-duru, ki po mojem mnenju morda predstavlja eno vaših najzanimivejših interpretacij Mozarta, in ki vsekakor vsebuje precej nenavadnih tempov?*

*GG: Da, to drži. In mislim, da je pri tem najbolj značilna ekscesivna počasnost rondoja *Alla Turca*.*

*BM: Ta je zagotovo pomembna. Vednar pa sem v glavnem pomislil na prvi stavek, v katerem je vsaka variacija postavljena v svoj lastni tempo...*

*GG: ...ki je tudi vselej hitrejši, kot pa predhodni, če me spomin ne vara.*

*BM: ...in v kateri ste kljub Mozartovim izrecnim, prav nasprotnim napotkom Variacije št. 5, ki jih je on označil z *adagiom*, zaigrali *allegro*.*

*GG: To drži; po shemi, ki sem jo uporabil, je bila ta variacija kot predzadnja počasnejša samo še od finala. Ideja te interpretacije je bila naslednja: ker predstavlja drugi stavek KV 331 prej *Nocturne-cum-Minuet*, kot pa konvencionalni počasni stavek, in ker je vse skupaj zaokroženo s tistim kurioznim delčkom *Seraglijske eksotike*, torej z*

rondojem *Alla Turca*, smo tukaj soočeni s precej nenavadno strukturo, ki omogoča, da lahko takorekoč vse konvencije sonatnih allegrov pustimo ob strani.

*BM: Vključno s tistimi kontinuiranega tempa?*

*GG: Seveda. Priznam pa, da je moja izvedba prvega stavka idiosinkratična...*

*BM: To vsekakor. Zdi se, kot bi pri načrtovanju artikulacije otvoritvene teme uporabljali neke vrste obrnjeno variacijo vaših modulacijskih teorij. Ali ste izhajali iz predpostavke, da je ta melodija tako splošno znana, da je sploh ni potrebno še enkrat slišati?*

*GG: Da, najbrž sem si mislil nekaj podobnega. To melodijo sem hotel - če smem spet enkrat uporabiti ime Webern - podvreči neke vrste webernovskemu preizkusu, pri katerem bi njene temeljne elemente med seboj izoliral in tako namenoma izvotlil kontinuiteto teme. Poglavitni namen tega pa je bil v tem, da naj bi vsaka posamezna variacija vrste na svoj način prispevala k ponovni vzpostavitvi kontinuitete in bi zato v svojih ornamentalnih in dekorativnih elementih učinkovala manj vsiljivo.*

*BM: Ali bi bila vaša naloga lažja, če bi prav vsaka Mozartova sonata vsebovala podobno vrsto nekonvencionalnih stavkov?*

*GG: Mislim, da ne. Morda bi bila potrebna »večja kvantiteta mišljenja« (s tem spet napačno citiram enega pogrebnih govorov za Johna Donneja); po vsej verjetnosti pa bi bilo to zabavnejše.*

*BM: Mislim, da mi je postalo jasno, da veliko posebnosti, ki vaše igranje Mozarta spreminjajo v nepozaben dogodek, izhajajo iz vašega zanimanja za konvencije baroka. Tako na primer vaš način minimalizacije ali popolnega ignoriranja dinamičnih prehodov, vaše občasno odklanjanje upoštevanja nedvoumnih napotkov glede tempa, način, kako vas vaše iskanje kontrapunktskega materiala večkrat prisili k temu, da spremenite ali »popravite« naglaševanje posameznih glasov.*

*GG: Ali naj vašemu katalogu dodam še dodatno pritožbo?*

*BM: Saj gre vendar samo za opazovanja.*

*GG: Kakorkoli že. Kot veste, pogosto igram arpeggio pri akordih, ki so v bistvu napisani na zelo konvencionalen način, in čeprav to morda spominja na navade salonske glasbe, predstavlja pravzaprav njeno nasprotje. Ne glede na vprašanje, ali je tovrstno početje upravičeno ali ne, pa izhajam pri tem iz želje po ohranitvi življenjskega duha kontrapunktov in po poudarjanju vsake morebitno obstoječe povezave med linearno pojavljajočimi se dogodki, pa tudi - in to je zame najpomembnejše - po skrbnem nadzoru pretoka informacij.*



BM: *Iz tega torej sklepam, da je vaša resnična želja pravzaprav želja po tem, da bi vsej glasbi osemnajstega stoletja dodali improvizacijski element?*

GG: No, Bruno - saj to je vendar legitimno, ali ne?

BM: *Tudi jaz sem tega mnenja - kajpak samo do določene točke. Vendar jaz menim tudi to, da temu elementu ne bi smeli dovoliti, da bi prevladal nad nečim, kar je - čeprav relativno - veliko bolj specifičnega pomena za notno pisavo Mozartovega časa; tukaj mislim na primer na sforzando, ki ga največkrat enostavno prezrete ali pa omilite njegovo intenzivnost.*

GG: Priznam, to je moja krivda. Sforzanda sem se vselej izogibal.

BM: *Predvidevam, da je to zaradi tega, ker je moteče omejeval vaše improvizatorske pravice.*

GG: Ne, gre za veliko več. Bruno, menim, da predstavljajo teatraličen element, ki se mu moja puritanska duša neprestano upira. Seveda pa sforzandi še zdaleč niso edini tovrstni elementi.

BM: *No, to morda drži, toda na čisto tehnični ravni pa vendarle predstavljajo tudi prelom v kontrapunktskem gibanju.*

GG: Da, to seveda drži. Prav zato pa me zgodnje sonate tudi tako močno privlačijo. Vsebujejo namreč precejšnje število tistih, če tako hočete, »baročnih odlik«, in sicer na pravnih mestih: tako glede glasovnih poudarkov, uravnovešenja tonalnih položajev in tako dalje. Prvih šest sonat enostavno predstavlja fantastična dela. In čeprav se moje stališče do Mozarta, kot veste, glasi »čim krajše, tem bolje«, moram kljub vsemu priznati, da je prav sonata KV284 moja najljubša sonata, čeprav je tudi najdaljša. Zato na pripravo teh sonat nisem gledal samo kot na dolžnost, temveč sem jih študiral z veseljem. Velika večina teh sonat (mislim, da 13 od skupno 18-ih) namreč izhaja iz zgodnjega obdobja Mozartovega ustvarjanja, ko se še ni toliko ukvarjal s teatralnimi učinki. S tem mislim tudi na to, da bi bil lahko, če hočete, argumentiral tako, da so ravno te »dramatične« kakovosti, ki jih vi tako občudujete, v določenem smislu odgovorne za propad glasbenega ustvarjanja v njegovih kasnejših letih. Tako je včasih uporabljal neko vrsto agresivnih kretenj; vzemimo na primer dvaintridesetinske okraske v drugem stavku njegove *Simfonije v g-molu*, ki bi bila morda v posebnem teatraličnem sklopu čisto upravičena, v ostalih razmerah pa učinkuje povsem neglasbeno.

BM: *No, odslej bom ignoriral vse nadaljnje obtožbe Simfonije v g-molu. Tudi jaz sem mnenja, da so te zgodnje sonate očarljive...*

GG: To so zares veličastna dela - prav tako dobra so, kot bi jih bil ustvaril Haydn ali Bachovi sinovi...

BM: ... Kakor koli veličastna so že, vendar v njih ni čutiti zrelega Mozarta, ki ga spoznamo na primer v KV 457 ali celo v KV 576. In mislim, da končno postaja jasno, da je to, kar imate proti Mozartu, pravzaprav Mozart sam, da ste pravzaprav z njim popolnoma zadovoljni, dokler je »pripravljen« nastopati kot Haydn ali kot kateri od Bachovih sinov; v trenutku, ko pa začne izražati svojo lastno osebnost, se počutite vse bolj neprijetno.

GG: Točno, tega ne morem zanikati.

BM: Ampak posledica tega je, da Mozarta omalovažujete, in da napačno razumevate dramatika v njem, in sicer ne samo zaradi tega, ker enostavno izpuščate sforzando in podobno. Hočete, da bi Mozart resnično imel vse tiste lastnosti, ki so mu jih pripisovali pedagogi devetnajstega stoletja - večno mladost, milino, ljubkost in tako naprej.

GG: Saj ne, da bi vse to od njega pričakoval; veliko srečnejši bi bil, če bi bil Mozart stroga, Glucku podobna pojava. Potem bi bil moral enostavno počakati na primerno pooblaščen in že bi lahko njegova dela igral z resnično strastjo. Vendar menim, da je vse te lastnosti imel po svoji naravi. Mislim, da je Mozart imel do sveta zelo odprt značaj, ki mu je potem, ko je »odrasel«, enostavno pustil prosto pot - zato pa so njegova dela postajala vse slabša. Menim, da so imeli pedagogi devetnajstega stoletja prav. S tem mislim, da so se njihova stališča morda oblikovala v znaku takšne estetike, ki je vi sicer ne morete odobravati, vendar to še ne pomeni, da zato niso nič vredna.

BM: Pazite: pred kratkim sem videl Bergnanov film »Čarobna piščal« in kljub - po mojem mnenju - izredno slabi tonski kakovosti sem bil ponovno popolnoma očaran nad glasbo samo. S tem mislim povedati, da je dekorativni vidik Mozartove glasbe zame najtesneje povezan z neko neizogibno močjo glasbe na splošno. Mislim, da bi bilo mogoče glasbo, če bi jo omejili samo na njeno okostje, pisati samo v zelo, zelo majhnih količinah. In v tem je tudi vzrok, zakaj me vaše webernovske analogije tukaj nekoliko motijo. Morda imate občutek, da sem reagiral čisto senzualistično, vendar jaz na to gledam drugače. Mislim, da gre za neko vrsto čiste spiritualnosti. Vendar pa bi bilo strahotno težko poiskati pridevnik, ki bi ustrezal tem občutkom, še manj pa menim, da bi jih lahko kdajkoli opisali s katerim koli stereotipom o Mozartu.

GG: Toda Bruno, poglejte vendar: mislim, da lahko s protesti tudi pretiravamo. Če so cele generacije poslušalcev - in s tem mislim predvsem na laike, kajti njihovo mnenje je največkrat intuitivno pravilnejše, kot pa mnenje poklicnih glasbenikov, - Mozartovo glasbo opisale kot »lahkotno, neprisiljeno, frivolno, galantno in spontano«, potem menim, da je povsem primerno, da se vprašamo vsaj po motivih teh oznak, saj le-ti gotovo ne izhajajo iz pomanjkanja spoštovanja ali dobrohotnosti. Po mojem mnenju tovrstni opisi za veliko ljudi - in tudi sam sem eden od njih - ne predstavljajo kritike tega, kar nam Mozart lahko nudi, temveč predvsem opozorila glede tega, česar nam ne more nuditi. Pri tem se večkrat spomnim na zelo zanimivo misel iz nekega esejja o Mozartu, ki ga je napisal teolog Jean LeMoyné, ki šteje k izredno ostroumnim ljubiteljem glasbe. V

svojem spisu je LeMoyné poskušal shajati prav s tem, kar mu je bilo na Mozartu tujega, in ugotovil je, da v svoji mladosti ni zaupal nobeni vrsti umetnosti, ki bi si, kot se je sam izrazil, »drznila lastiti pravico do samozadovoljnosti«.

*BM: Popolnoma očitno pa je, da z Mozartom nikakor ni mogel shajati.*

GG: Ne. Pravzaprav je Mozarta primerjal z Don Giovannijem, za tega pa je spet rekel, da je pravzaprav v resnici Cherubino, ki se je ravnokar vrnil iz vojske. Rekel je, da - in to sem si celo zapisal za najin pogovor, da ga ne bi slučajno napačno citiral - »Don Giovanni kljub svoji neprisiljeni ljubkosti in virtuoznosti ne zaupa dovolj v samega sebe, da bi se lahko prišteval med Absolutno in tako neomajno korakal proti tišini čiste eksistence.«

*BM: No, saj občudujem liričnost te izjave, vendar na to nimam kaj pripomniti.*

GG: Tudi jaz ne bi vedel, kako naprej; kajti zame vsebuje ta izjava vse o Mozartu, oz. vsaj toliko, kolikor je o njem mogoče povedati.

*BM: Torej bom prihodnjič jaz na vrsti, da bom v pogovor vnesel poezijo?*

GG: Vsekakor.

GLENN GOULD, 12. julija 1979

Prevedla Jana Roškar



Nataša Kričevcov

## MOZART/GOULD - KLIŠE IN TEATRALNOST

Ko je pred več kot dvajsetimi leti neki kritik v nekem zagrebškem tedniku za kulturo napisal, da je glasba Čajkovskega osladna, plitva in malomeščanska, skratka kič, je del zagrebškega občinstva in glasbenega establišmenta to doživel kot napad na svoj občutek pripadnosti evropski glasbeni tradiciji. Ravno v imenu tega, in ne v imenu Čajkovskega, so se razdelili na dva tabora in sprožili žolčne polemike. Nekaj podobnega se je zgodilo tudi v našem prostoru, ko je neki ljubljanski kritik napisal, da ga Brahmsova glasba spominja na razkuhane makarone. Ob tej priložnosti sem privatno slišala simptomatičen komentar: »Nemara ima sicer prav, a tega ne moreš napisati«. Oba primera sta se končala pri tem, da je vsaka od vojskujočih se strani trdoglavo vztrajala pri svojem, brez kakršnega koli poskusa vzpostavljanja dialoga. Nikomur, kdor se je začutil napadenega - in tako izziv niti ni dosegel svojega cilja -, ni padlo na pamet, da bi poskusil najti dokaze za svoje argumente v samem notnem tekstu. Pa ne zavoljo eskapizma samega poskusa. Nelagodnost vzpostavljanja lastnih kriterijev je, pri nečem, kar je splošno priznano kot vrednost, bolj mučna.

V kontekstu spominjanja dvestote obletnice Mozartove smrti, torej v kontekstu obelodanjanja in izvajanja vsega, kar je napisal in kar je bilo o njem napisano, ni odveč, če se spomnimo vseh tistih, že zdavnaj pozabljenih sporov. Vendar ne zato, da bi indignirano ugotovili, kako je rastoča histerija čaščenja njegovega dela samo druga stran ravnodušnosti, ali kako ogromna strogo muzikološka bibliografija o Mozartu - ob častnih izjemah - ni uspela niti formulirati, kaj šele odgovoriti na vprašanja, ki niso povezana z biografskimi ali glasbeno-teoretičnimi dejstvi. Čeprav sta spora v dometu razprave provincialna, pa to v svoji osnovi nista. Ta spora se namreč v momentu, ko se festivali sodobne glasbe - poslednje oaze, v katerih je, pa čeprav samo za trenutek, zaživela tekoča glasbena produkcija - spreminjajo v retrospektive klasikov glasbe 20. stoletja, ponovno aktualizirata. Sta paradigma - kar pri nas, zahvaljujoč kompleksu marginalnosti lastne glasbene tradicije, privre na dan v najbolj rudimentarni obliki - skoraj ekološkega problema, tj. krčevitega ohranjanja glasbene tradicije mimo razvijanja glasbene zavesti

in istočasno njenega izginenja iz splošne kulturne zavesti. In ko Glenn Gould izjavlja, da je Mozart povprečen skladatelj in da ga pri Mozartu ne zanima, kaj je naredil, temveč tisto, česar ni naredil, potem to ni gola ekshibicionistična žalitev njegovega dela in njegovih častilcev, temveč poziv, da se s glasbeno-tehnološke ravni prestopi na glasbeno-strukturalno in s pomočjo te na sociološko, filozofsko in antropološko raven premišljanja o Mozartovi glasbi in glasbi kot taki. Toda zakaj Mozart?

Nemočno kopnenje glasbene zavesti pred fetišem tradicije prikljuje, v iskanju svojih korenin, idejo absolutne glasbe; torej idejo, katere ideal je instrumentalno delo, ki ga je oblikovala čista glasbena logika, ki je osvobojeno neglasbenih konotacij in ki je samo sebi edini namen. Na ta način glasbeno delo kot tako postane predmet občudovanja, relikv. Dolga zgodovina njegove osamosvojitve iz splošnega sistema vrednosti v vrednost na sebi je s tem zaključena.

Pojavljajoč se v drugi polovici 19. stoletja, se ideja absolutne glasbe - z ustvarjanjem od vokalne glasbe neodvisnih glasbenih form - veže na osamosvajanje instrumentalne glasbe, čemur na konsistenten način lahko pridemo na sled šele pri Haydn in Mozartu, torej v njunih komornih in orkestralnih delih, skozi katera sta se definirala sonatna forma in sonatni stavek. Mozartov čas je torej doba, ko se - z razmejevanjem instrumentalnih form od vokalnih in s postavljanjem strukturalnih problemov v središče (in ne več prikazovanje afektov) - oblikuje glasbeno mišljenje, ki je do danes opredelilo zahodnoevropsko glasbo, odnos do nje in razmišljanje o njej. Kljub temu pa Mozart v samem izhodišču v marsičem ne odstopa od estetskih nazorov svojih neposrednih predhodnikov in nekoliko starejših sodobnikov. Njegovo popolno obvladanje *métiera* glasbe prve polovice 18. stoletja ne predpostavlja samo njegove glasbeno-strukturalne rabe, temveč tudi dobro poznavanje konvencij, ki določajo njen afektivni pomen. Že s samim tem dejstvom je prikazovanje afektov, ki je po teoretikih prve polovice 18. stoletja osnovna naloga glasbe, integrirano v Mozartovo glasbeno mišljenje. Razlika vendarle obstaja; nastane namreč v dramaturškem premiku. Mozart z nespremenjeno zavestjo o materialu kot obrazcih afektov, kakor jih je definirala konvencija prve polovice 18. stoletja, postavlja ta material v nov strukturalni kontekst. Z razumevanjem tonalitete in odnosov med tonalitetami kot možnostjo in izhodiščem ustvarjanja glasbene celote energetskih odnosov (in ne več statične forme v službi podpiranja določenega razpoloženja ali določenega afekta), Mozart le-to dramaturgizira ter s tem spreminja konstelacije znotraj njene strukture. Obrazec afekta kot takšen, povezan v melodično frazo kot osnovno strukturalno enoto, ki pod skupnim imenovalcem harmonskega segmenta dinamizira formo, izgublja na ravni celostne strukture svojo integriteto, toda ne tudi svojega konotativnega pomena. Prikazovanje afektov - kot poslednja utrdba poskusa prenašanja vokalnega izraza na instrumentalno glasbo - doseže tu skrajno točko odtujitve. To teatralno prikazovanje afektov se v svojem namernem patetičnem preuveličevanju skriva v razpoki premika, izhajajočega iz povečave obrazca afekta, ki zadosti proporcem obrazcu neprimerne globalne strukture. Na ta način se spreminja patos teatralnosti v teatralnost samo, ukinjajoč distanco prikazovanja in jo tako dela za odliko Mozartovega stila: ne kot gesto, temveč kot postopek, kot sublimacijo prikazovanja afektov v kliše

pravilnih fraz in period, ki s svojo natančnostjo - kljub razkoraku z njihovo svobodo - organizira melodično, ritmično in harmonsko gradivo v motive kot osnovne enote forme. S spremembo obrazcev afektov v pravilnost glasbene fraze, je prikazovanje afektov sublimirano v postopek oblikovanja strukture glasbene forme. Kliše glasbe prve polovice 18. stoletja z ravni afektivnega prehaja na raven glasbeno-strukturalnega, teatralno pa z ravni prikazovanja na raven postopka oblikovanja glasbene strukture. Tako je v Mozartovem delu dispartnost med materialom in njegovo izpeljavo, med konotacijami, ki jih ta material nosi, in strukturo, ki jih uresničuje njegova izpeljava, ter med starim in novim mišljenjem glasbe, sublimirana v klišeju in teatralnosti, ki sta integrirana v strukturi glasbene forme.

Ideja absolutne glasbe s premikom težišča s prikazovanja s pomočjo glasbene forme na njeno čisto strukturalnost - ki tako ali tako kot svoj prototip proklamira Mozartova dela - dobiva svoje temelje. Stuktura glasbene forme, ki ne prikazuje več afektivno, temveč ga s svojo dramaturgijo zgolj konstituira, nujno preneha biti označujoča za nekaj, kar ni ona sama. Kot takšna zahteva recepcijo na popolnoma strukturalni ravni. Nanašajoč se sama nase v preudarjanju sveta in nas samih, postaja hermetična za širšo glasbeno zavest. Tako se le-ta odtuja od glasbene produkcije in ji je zmožna šele retrogradno, ali pa sploh več ne, slediti. V glavnem jo zanima glasbena tradicija, toda šele kot eksodus in kolikor reprezentira, prikazuje duh časa neke dobe in ne zato, ker predhodi ustvarjanju lastnega izkustva, kajti lastno izkustvo v tem niti ne obstaja: izginilo je v klišejih izkazovanja spoštovanja nečemu, kar se več ne razume. Tisto, kar je do srede 18. stoletja lastnost strukture glasbe - prikazovanje in klišeji prikazovanja -, se seli v strukturo širše glasbene zavesti. Ideja glasbe je v tem smislu predvsem formulacija nove strukture širše glasbene zavesti. Tako Mozartova glasba - neodvisno od svoje nefunkcionalnosti in skupaj z njo - postane »božanska«, osvobojena vsakdanjega človeškega izkustva. Postaja sama vase zaprta in sama v sebi razumljiva struktura. Predmet vreden občudovanja, postaja tradicija in zgodovina.

S tem, ko je prenehal javno nastopati, je kanadski pianist Glenn Gould od leta 1964 do svoje smrti, leta 1990, le še snemal. Z umikom iz javne koncertne dejavnosti, je svojim izvedbam omogočil izključno auditivno prezentnost. Po drugi strani njegove izvedbe izzovejo, tako s tehnično virtuoznostjo kot natančnim razčlenjevanjem in eksponiranjem posameznih segmentov glasbene strukture, skoraj vizualno izkustvo ter s tem ponovno uvajajo prikazovanje. Toda prikazovanje česa? Sama gesta umika, kot tudi kontroverznost in provokativnost njegovih interpretacij, bi ostajale na ravni samoprikazovanja in tistega, proti čemur so naperjene, če ne bi šlo za resne glasbeno strukturalne rekonstrukcije. Tako ne le izzivajo reakcijo, dialog, diskusijo, temveč vračajo dostojanstvo in smisel »tradiciji« in omogočajo realizacijo lastnega odnosa do le-te ter njeno integracijo v lastno izkustvo. Enako velja tudi za njegovo interpretacijo Mozartovih sonat za klavir, ki jih je posnel leta 1979. Ne glede na neupoštevanje Mozartovih oznak za tempo, dinamiko, in na posamičnih mestih celo notnega teksta, ali pa morda prav zaradi tega, Gould do skrajnosti ostro izrisuje Mozartove klišeje, pritirajoč jih do same sebe ironizirajoče popolnosti. Ta gesta proti Mozartovi glasbi se - razgaljujoč mozartovsko

teatralnost - sebi navkljub, zanjo najbolje zavzema. Teatralnost interpretove geste in njen klišé sta vsrkani z rekonstrukcijo njih kot takšnih na glasbeno-strukturalni ravni.

Če naj se vrnemo na začetek - k strahospoštovanju tradicije in njenem fetišiziranju -, morda ni odveč, če se spomnimo odlomka iz nekega Mozartovega pisma sestri, ki ji ga je poslal po uspešnem koncertu v Parizu: »Kako naj bi vnaprej vedel? Pariško občinstvo je nepredvidljiva zver! Po koncertu sem odšel v Kraljevsko palačo, kjer sem pojedel velik sladoled, glede na dano zaobljubo odžebiral rožni venec in odšel domov.« Ali motta, ki ga je, kot izhodišče svoje estetike, dvesto let kasneje skoval John Cage: »Nimam kaj reči, in jaz to rečem, in to je poezija.«



Hartmut Krones

## MOZART NAM SAM ODGOVARJA

*O jeziku glasbe iz Čarobne piščali*

*Ali je Čarobna piščal zmašilo?*

*Ali je v nastavi opere prišlo do preloma?*

*Ali je bil Sarastro prvotno koncipiran kot hudoben čarovnik?*

*Ali Sarastro ljubi Pamino?*

*Monostatos ali Manostatos?*

Ta in podobna vprašanja so v zadnjih letih in desetletjih prevladovala v literaturi o *Čarobni piščali*, zadnji operi Wolfganga Amadeusa Mozarta. Deloma so se pojavila že takoj po prvi uprizoritvi in poklicala v prvi plan ne samo razlagalce, temveč tudi tiste, ki so te razlage spreminjali in nudili druge. Zelo redko pa je kdo poskušal odgovore na ta vprašanja iskati v Mozartovi glasbi oz. v semantično določljivi jezikovnosti te glasbe; raje so se držali scenarija (pri čemer so podvomili tudi o avtorstvu Emanuela Schikanederja), kulturno-zgodovinskih razmerij in posameznih podrobnosti premiere, vključno s kulisami in kostimi. Čeprav je vse to seveda legitimno in deloma celo smiselno, pa je potrebno poudariti, da so pri tem često spregledali ali celo na neopravičljiv način omalovaževali opozorila Mozarta samega, ne nazadnje na podlagi starega, zmotnega mnenja o »absolutnosti« *»klasične«* glasbe, ki naj bi izhajala iz izključno avtonomnega glasbenega izraza in ki naj bi sicer občasno vsebovala funkcije ritmičnih ali harmoničnih opozoril, vendar naj bi nikoli ne imela pomena tudi v smislu jezikovne (in takrat splošno priznane) šifre.

Mozart sam pa je razmišljal še drugače; vedel je, da lahko glasba slikovito posnema, akustično »slika«, in da lahko vzbudi občutke ter oblikuje čustva. »Stara« *»estetika posnemanja se je v njegovem mišljenju spojila z »novo«* estetiko čustvovanja, kar je eno generacijo kasneje Friedrich August Kanne, prijatelj Ludwiga van Beethovna, tako lepo opisal kot »mešanico objektivnega in subjektivnega«. Pri tem je glasbenik mogel »brez nevarnosti izstopiti iz samega sebe in se združiti s predmeti, ki jih je ustvaril, se prikazati v trenutku ko, tresoč se od strahu, posluša šumenje slapa, ter hitro zamenjati masko, s katero lahko sam ponazori slap v svojem padanju, šumenju in grmenju...«<sup>1</sup>

Tudi Mozart sam je prav tako jasno opisal svojo tozadevno estetsko naravnost: »Ne znam poetično pisati; saj vendar nisem pesnik. Ne znam tako umetniško porazdeliti fraz, da bi nudile sence in luč; saj vendar nisem slikar. Mojih nazorov in misli ne znam

<sup>1</sup> Friedrich August Kanne, »Über die musikalische Mahlerey«, v: *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat II*, Dunaj 1818, st. 385.

izraziti s prikazi in pantomimo; saj vendar nisem plesalec. Vse to pa lahko počnem s toni: saj sem vendar glasbenik...,«<sup>2</sup> je zapisal 8. novembra 1777 svojemu očetu. O Belmontovi A-durovski ariji »O wie ängstlich, o wie feurig« pa med drugim beremo naslednje: »...tudi utripajoče, ljubeče srce ... videti je trepet - omahljivost - videti je, kako se dvigajo prekipevajoče prsi - kar se stopnjuje v crescendo - slišati je vzdihovanje in šepet ...«<sup>3</sup>

Torej je tudi Mozart vedel, da lahko izrazi, posnema oz. (v prvem primeru) vzbudi afekte, občutja in misli, vse, kar je akustično ali optično. To je storil s pomočjo posebej v ta namen razvitih simbolov, ki jih je prilagodil zgodbi, kot tudi - in to seveda v precej večji meri - s pomočjo tistih številnih sredstev glasbenega jezika, ki so bili takratnim »poznavalcem« znana in razumljiva; s simboliko tonskih načinov, številčno semantiko, glasbeno-retoričnimi figurami, z ritmično slikovitostjo ali harmonsko dodelitvijo, če naj navedemo samo najpomembnejše elemente ustvarjanja pomena.

Ob upoštevanju teh elementov bomo torej poskusili iz glasbe Mozartove *Čarobne piščali* razbrati nekatere »nazore in misli«, na podlagi katerih je ta glasba nastala, ter s tem prispevati k odgovorom na mnoga še odprta vprašanja. Hkrati pa bomo na ta način poskusili<sup>4</sup> razvozlati semantično razsežnost jezika Mozartove glasbe in tako ovreči razširjeno mnenje, po katerem naj bi bila ta glasba »avtonomna« ali celo »absolutna«.

#### POSEBNOSTI TONSKIH NAČINOV IN POSEBNI NAPOTKI

»Es-dur, ton ljubezni, pobožne zbranosti, zaupnega pogovora z Bogom; s svojimi tremi B-ji izraža sveto trojico.«<sup>5</sup> - Tako je Christian Friedrich Daniel Schubart opisal Es-dur, ki predstavlja osnovni tonski način *Čarobne piščali*. S tem je točno opisal glavno temo te opere: ljubezen - in sicer tako posvetna, kot tudi duhovno-etična. Trije praznični akordni stebri uverture pa poleg tega opozarjajo še na tisto pomensko sfero, ki jo Es-dur ravno v operah često vsebuje: sfero ponosa ali zavesti dolžnosti,<sup>6</sup> pri čemer zopet dozdevno govorimo o »visokem«, »patetičnem« afektnem položaju. Če torej pogledamo

<sup>2</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Zbrana dela, II. zvezek, 1777-1779, Kassel itd. 1962, str. 110 idr.

<sup>3</sup> *Prav tam*, III. zvezek: 1780-1786, Kassel itd. 1963, str. 162 idr. (Pismo z dne 26. septembra 1781).

<sup>4</sup> Od pomembne literature velja omeniti: Erich Schenk, »Zur Ton-Symbolik in Mozarts »Figaro««; v: *Neues Mozart - Jahrbuch 1 (1941)*; Constantin Floros, *Mozart - Studien I. Zu Mozarts Sinfonik, Opern- und Kirchenmusik*, Wiesbaden 1979; Gunthard Born, *Mozarts Musiksprache - Schlüssel zu Leben und Werk*, München 1985; Hartmut Krones, »Südliche Popularität und nordische Gelehrsamkeit«, *Mozarts Musiksprache am Beispiel des »Don Giovanni«*; v: *MUSIKKULTURGESCHICHTE*, Jubilejna izdaja za 60. rojstni dan Constantina Florosa, izd. Peter Petersen, Wiesbaden 1990.

<sup>5</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Dunaj 1806, str. 377. Glej tudi: Werner Lüthy, *Mozart und die Ideen zu einer Tonartencharakteristik*, Straßburg 1931.

<sup>6</sup> Gl. Friedrich August Kanne, »Der Zauber der Tonkunst«; v: *AMZ (österreich. Kaiserstaat) V.*, Dunaj 1821, str. 571; kot tudi Hartmut Krones, 1805 - 1823: »Vier Opern - ein Vokabular. Musiksprachliche Bedeutungskonstanten in »Fidelio«, »II Barbiere di Siviglia«, »Der Freischütz« und »Fierrabras««, v: *ÖMZ 1989/7-8*, str. 339 idr.

na tiste dele opere, ki so napisani v Es-duru, se njihove vsebinske sfere popolnoma pokrivajo s posebnostmi tonskih načinov: po uverturi pride kmalu na vrsto »triumfalna« pesem treh dam, ki so ubile kačo, prav v tem tonskem načinu; nato sledijo (- spet na klice orkestra -) arija »podob«, ki izraža Taminovo porajajočo se ljubezen, duet »Bei Männern, welche Liebe fühlen« - in končno finale 2. dejanja, ki po tem, ko so vse zablode in težave rešene, opeva trenutek, v katerem so »enaki umrljivim bogovom« (»Bald prangt, den morgen zu verkünden«). Tudi tukaj bogovi zaščitijo Pamina v Es-duru, jo odvrnejo od samomora in so končno v podobi »posvečenih« deležni svetlih končnih vriskov (»Heil sei Euch geweihten«). Mozartovo vsebinsko in zvočno načrtovanje se organsko zaokroži v popoln lok. - Zanimivo je še dejstvo, da tudi Kraljica noči prvič omeni Sarastro v Es-duru (»hudobnež«), svečenik pa ji pritrди prav tako v Es-duru: »Er herrscht im Weisheitstempel hier« (finale 1. dejanja).

V vzporednem tonskem načinu, c-molu, ki je enak slepilnemu vprašanju (pri čemer se je slepilo včasih imenovalo tudi »inganno«, »dvo«<sup>7</sup>) in ki predstavlja takoj drugi akord uverture, ki je nakazal kasnejše težave, pa je opisan Taminov beg pred kačo (v »skalnati okolici«), scena obeh orožnikov (scena iz »skal«), kot tudi prihod Kraljice noči z njenim spremstvom, ki hoče vdreti v tempelj (30. nastop).

Če pa sedaj pogledamo Schubarta, je le-ta c-mol takole označil: »V tem tonu je čutiti vse koprnenje, hrepenenje, vse vzdihovanje zaljubljene duše.« Tako Tamino, katerega vodijo orožniki, kot tudi Monostatos sta polna ljubezenskega hrepenenja, in morda naj bi že sam uvod nakazal bodoče koprnenje. Če poleg tega pomislimo še na dejstvo, da se Sarastrova tožba »Du liebst cinen andern sehr« prav tako jasno navezuje na c-mol, se krog vsebinskih dodelitev tonskih načinov zopet sklene.

Še bolj tragične afekte pa vsebuje »tonski način smrti«, namreč g-mol, ki ga je Schubart dodelil »zlovoljnosti, neugodnosti ... prikriti jezi in nezadovoljstvu«. »Zum Leiden bin ich anerkoren«, toži Kraljica noči (v št. 4), katere pomoč je bila »preslabotna«; »sovrastvo, obrekovanje, črni gnev« se prav tako izražajo v g-molu, kot tudi Taminovo »Maščevanje hodobnežu« (v 1. finalu), Papagenov »Oh, gorje« (Konec kvinteta št. 12), Paminin »Lažni mladec, z bogom« in njen spomin na mrtvega očeta, ki je bil iz tisočletnega hrasta izrezljal čarobno piščal (2. finale). Papageno se hoče ob zvokih g-mola obesiti (»Okrasil bom to drevo« in »Torej pri tem ostane« v 2. finalu); in tudi Monostatosova zahteva, da mora Pamina po uspešnem zavzetju templja postati »njegova soproga«, je tako zastrašujoča, da jo je Mozart izrazil s tem tonskim načinom. Končno pa je v znamenju g-mola tudi najbolj tragična scena celotne opere, Paminina arija »Ah, izginilo je, čutim«, ki v tem tonskem načinu razvije idiom, bogat z afekti in označen z vsemi najprvobitnejšimi simboli trpljenja.

D-mol srečamo samo enkrat, ampak zato toliko bolj ognjevit; v tem tonskem načinu nas Kraljica noči sooči s svojim maščevanjem: »Srce mi kuha maščevanje pekla« (Št. 14). Če se spomnimo na Schubartovo vsebinsko razlago (»otožna ženskost, ki

<sup>7</sup> Gl. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt na Maini 1802, str. 778f, kot tudi F. A. Kanne, »Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben«, v: *AMZ (österreich. Kaiserstaat) V*, Dunaj 1821. O pomenu glasbe v takratnem času gl. Hartmut Krones, »Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Pinzips«, v: *Musiktheorie 1988/3*, str. 117-140.

čemerno kuha gnev») in na dejstvo, da so tudi v *Don Giovanni* ženska maščevalna snovanja izražena v d-molu, se tudi tukaj ponovno pokaže celoviti način mišljenja 19. stoletja na področju dodelitev posameznih tonskih načinov.

»Vesela ljubezen, dobra vest, upanje, hrepenenje po boljšem svetu« - tako Schubart opisuje afektne sfere B-dura. V tem tonskem načinu kraljica upa, da bo Tamino osvobodil njeno hčer (št. 4, »Oh, nikar ne trepeči«, Tamino in Papageno se podata na potovanje k Sarastru, le-ta pa opiše kraljico (»In ponosna ženska«), hkrati pa Pamina z zvočno povezavo na št. 4 izraža svoj strah za Tamina (tercet št. 19), Papageno pa upa, da ga bo »rešilo« mlado dekle (»Lepa dekleta, mislite name« v 2. finalu). Tudi tukaj se torej teorija in praksa lepo skladata.

Isto velja za enostavni, »pastoralni« F-dur (Schubart: »Zadovoljstvo in mir«), v katerem zapoje Papageno pričetek svoje »Deklice ali ženke« in v katerem Pamina in Tamino občutita srečo svoje združitve (»Tamino moj« v 2. finalu) in tudi za veseli, praznični D-dur (»ton triumfov, aleluj...«) in za »podeželski, idiličen in pastirski« G-dur, v katerem se rad izraža zlasti Papageno (na primer v duetu »Pa-pa-pa«). Tudi tercet št. 6 (»Ti golobica mila«), ki konec koncev predstavlja komično Papagenovo sceno, je navezan na ta tonski način; poleg tega pa prva Monostatosova izjava jasno izraža »strastno zadovoljitev«, ki jo Schubart pripisuje temu tonskemu načinu.

»C-dur je popolnoma čist. Njegova narava je: nedolžnost, preprostost, naivnost, otroški jezik« (Schubart); poleg tega pa lahko izraža tudi »herojske vojne pesmi« (Kanne). Mozart je vse to vedel in tudi tukaj se je obračal predvsem na »izkustvena področja prvih poslušalcev«<sup>8</sup>: v C-duru so zapisana radostna petja 1. finala (vključno s Taminovo »veselo in svobodno« poskočnico v C-durovih trozvokih), prav tako v C-duru pa zapojeta tudi drugi duhovnik in govornik njun »naivni«, najbrž resnično »malce moralizirajoči« in »karikiran«<sup>9</sup> duet »Pazite se pred ženskimi ukanami« (št. 11); v C-duru zazveni Papagenovo zvončkljanje v 2. finalu in Monostato zapoje v C-duru svojo otroško naivno »Vsi ljubezni čutijo veselje« (št. 13), katere tema izhaja iz simfonije »od Myslivečka«, po kateri je Mozart 22. decembra 1770 iz Milana povprašal svojo sestro in pri tem navedel celo incipit.<sup>10</sup>

Zakaj najdemo ravno tukaj temo Josefa Myslivečka? Morda je odgovor povsem enostaven. Mysliveček je v poznih letih bolehal na venerini boleznin in je od pomanjkljivega zdravljenja odnesel povsem iznakažen obraz, nad čimer se je ravno Mozart precej zgrozil (kar lahko razberemo iz njegovega pisma z dne 11. oktobra 1777). Bil je torej »grd« kot Monostatos. Iz tega vidika Hans Josef Irmens izvaja tudi dognanje, da se Monostatos pravzaprav imenuje Manostatos in da je to popolnoma jasno razbrati iz

<sup>8</sup> Wolfgang Ruf, *Die Rezeption von Mozarts »Le nozze di Figaro« bei den Zeitgenossen (= Beihefte zum AfMw 16)*, Wiesbaden 1977, str. 131.

<sup>9</sup> Attila Csampai, »Das Geheimnis der 'Zauberflöte', oder die Folgen der Aufklärung; v: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare*, izd. Attila Csampai in Dietmar Holland, Reinbeck pri Hamburgu 1982, str. 27 idr.

<sup>10</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Zbrana dela, I. zvezek: 1755-1776, Kassel itd. 1962, str. 411. Glej tudi Rainer Riehn, »Die Zauberflöte oder Mozart, der dialektische Komponist«, v: *Musikkonzepte 3. Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, izd. Heinz-Klaus Metzger in Rainer Riehn, München, junij 1985, str. 65 idr.

Mozartove pisave; kajti »manos« tukaj resnično pomeni »iznakažen« oz. »pohabljen« in se nanaša na »statos« - »stoječ«. Po Irmenu naj bi to ime izražalo »stanje membrum virile, ki je po Mozartovi nedvomni diagnozi 'manos statos'«. <sup>11</sup> Seveda ne moremo natančno ugotoviti, ali je Mozart svojega zamorca videl »samo« kot impotentneža (kar predvideva Irmen), ali pa, ob spominu na Myslivečka, tudi kot »iznakaženca«, vendar so nekateri biografi, predvsem pa raziskovalci njegove smrtne bolezni ugotovili, da se je Mozart, kot kaže, v zadnjih mesecih svojega življenja intenzivno ukvarjal s spolnimi boleznimi. Manostatos-Monostatos-Mysliveček in s tem Mozart sam nam tudi tukaj nudi odgovor: tudi Myslivečkova simfonija je zapisana v enostavnem (»preprostem« oz. »naivnem«?) C-duru.

Duct duhovnikov št. 11, katerega osnovni tonski način je C-dur, se ob besedah »zastonj je roke svoje vil« dotakne E-dura in s tem namigovanje na »marsikaterega modrega moža«, ki je »podlegel« ženščinam, ki so ga »konec koncev zapustile«. S tem je lahko, če pomislimo na Mozartovo simboliko tonskih načinov in zlasti načrt tonskih načinov *Čarobne piščali*, mišljen samo Sarastro, ki je - glej zgoraj - ljubil Pamina in vidi sedaj »svojo zvestobo poplačano z zasramovanjem«. Vendar deklice noče (ali bolje rečeno; ne more) »prisiliti k ljubezni« (1. finale) in se zato zateče k moraliziranju, ki se potem posebno vsiljivo kaže v E-duru, torej v tonskem načinu, ki glede na Schubartovo interpretacijo med drugim predstavlja »še nepopoln užitek«: »v teh svetih sobanah« ga ljubezen vodi, padlega Sarastra, »k dolžnosti«. Da je le-ta precej kislja, pokažejo proti koncu scene (notni primer 1) globoki, neomajni toni, ki predstavljajo kadenčne korake, ki se dotikajo znane simbolne sfere »trdnega«, »neizogibnega«, in ki so jih v tem smislu uporabljali tudi Beethoven, Weber, Rossini in Schubert. <sup>12</sup> Tudi ostali melodični duktus nikakor ne predstavlja veličastnosti ali celo humanističnega dostojanstva, ampak v najboljšem primeru samo tisto »obvezno vajo kot nasprotje zidarskemu načinu«, <sup>13</sup> o kateri govori Wolfgang Hildesheimer. Skoraj lajnarska ponavljanja lahko brez nadaljnega povežemo z namenom »zasmehovanja« (kar omenja na primer Carl Philipp Emanuel Bach v predgovoru k svoji programski sonati »Pogovor med sangvinikom in melanholikom« <sup>14</sup>); ekstremno globino (katero označuje tudi »ampak« po »k ljubezni siliti te nočem« in sploh celotna arija »O Isis in Osiris«) pa lahko razumemo kot retorično figuro »hipobole«, kot »zaostajanje« za siceršnjimi glasovnimi ambicijami; navadi v skladu s časom prisoja negativno afektno sfero. Pri tistem delu besedila, ki omenja »z roko v prijateljevi« se poleg tega dotakne celo fis-mola, tistega »mračnega tona«, ki »trga strast kot popadljiv pes verigo« in, katerega jezik je poln »gneva in nezadovoljstva«. - »Zdi se, da mu je v njegovem položaju zares neprijetno« - nadaljuje Schubart, - »zato koprni po A-durovskem miru...«

<sup>11</sup> Hans Josef Irmen, *Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften*, Neustadt/Aisch 1988, str. 313.

<sup>12</sup> Glej Hartmut Krones, 1805-1823, na nav. mestu., str. 342, oz. Erich Schenk, »Über Tonsymbolik in Beethovens 'Fidelio'«, v: *Beethoven - Studien*, Dunaj 1970, str. 239 idr., kot tudi Rudolf Scholz, »Ein Thementypus der Empfindsamen Zeit«, v: *AMw* 24 (1967), str. 194.

<sup>13</sup> Wolfgang Hildesheimer, »Brief an Rainer Riehn«, v: *Musik-Konzepte* 3, na nav. mestu, str. 73.

<sup>14</sup> Glej Hans Mersmann, »Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs«, v: *Bach - Jahrbuch* 14 (1917), str. 137 in str. 141.

Land, dann wandelt er an Freundes Hand vergnügt und froh in's bess' re  
sein, wen sol-che Leh-ren nicht er-freu'n, ver-die-net nicht ein Mensch zu

Land, in's bess' re, in's bess' re Land. (Gehen beide ab)  
sein, ein Mensch, ein Mensch zu sein.

*notni primer 1*

Ta A-dur sledi na koncu: »Dobrodošli že v drugo«, pojejo trije dečki in se s tem podajajo v svetlejšo tonsko načino. Dejstvo, da se tudi A-dur, kot kaže, lepo sklada s to simbolno zgradbo, potrjujejo opisi Schubarta in Kanneja: »vsebuje izjave nedolžne ljubezni«, pa tudi »upanje na svidenje pri slovesu od ljubega« (Schubart), razen tega pa »slutnjo bližnje izpolnitve nežnega hrepenenja«. Nihče ne bi mogel bolje izraziti vsebinske sfere tega terceta.

Naj na kratko omenimo še štiri tonske načine; tudi pri njih se Mozart obnaša v popolnem skladju z besednjakom takratnega časa. A-mol, ki po Schubertovi razlagi vsebuje »verno ženskost in mehko značaja«, je odločilnega pomena za naznanitev prihoda duhovnika (1. finale) »Kmalu prijateljske roke v svetišče te povedo, v večno zavezo« - f-mol (»globoka otožnost, trpeče tožbe, hrepenenje po smrti«) je tudi tukaj »pravilno« uporabljen: arije »H grobu morali bi iti« (Sarastrova arija št. 10), »Blaznost ji divja v možganih« (kar se nanaša na Pamina, ki načrtuje samomor v 2. finalu) in »Razbita in zlomljena naša je moč, v večno pogreznili bomo se noč« (Tamino v 2. finalu) se vse tri poslužujejo tovrstne zvočnosti. Konec koncev pa tudi Des-dur, v katerem Tamino »od znotraj« zasliši Paminin glas, sprva še ne vodi k vriskajočemu veselju; kajti vse prevelik je njegov strah, da bi jo ponovno izgubil. Šele ko orožniki razglašajo »večne« resnice (»vreden je, bo posvečen«; Schubart: »As-dur:....v njegovi razsežnosti je najti razsodišče, večnost«), nas snidenje privede do veselega F-dura (»Tamino moj,« - glej zgoraj). Kako pa Schubart označi Des-dur? - »Des dur. Škileč ton, ton, ki se sprevrže v bolečino ali radost. Ne zna se smejati, vendar se smehlja; ne zna jokati, a nabira solze...« Ravno tako se je v tistem trenutku moral počutiti Tamino.

Videli smo, da Mozartova uporaba tonskih načinov celotno delo preplete s popolnoma logičnim in enotnim, celovitim lokom. Vsaka modularna niansa ustreza takratni običajni zgradbi simbolike tonskih načinov - skladatelj je točno vedel, da »vsebuje večina (tonskih načinov) odločilen in nedvoumen značaj mehko, trdnosti, radosti ali žalosti« in, da je v njih najti več kot samo »krožne poti«<sup>15</sup> sorodnosti in možnosti napotkov, ki se jim dandanes često pripisujejo. Okrog leta 1800 je bilo vse to še precej znano; zato bi večina »razlagalcev« storila bolje, če bi prebrala nekaj starih virov, namesto da se zgublja v »avtonomnem« špekuliranju. Če torej preberemo eno takšnih publikacij, namreč »Muzej nemških učenjakov in umetnikov«<sup>16</sup> ki je anonimno izšel leta 1800/01, izvemo,

<sup>15</sup>F. A. Kanne, *Der Zauber der Tonkunst*, na nav. mestu, st. 569 idr.

<sup>16</sup>III. *Wolfgang Amadeus Mozart*, Breslau 1801, str. 33 idr. kot tudi str. 39-46.

da brezimen avtor svojo semantično analizo terceta št. 19 »Ali, predragi, za zmerom odhajaš« skuša dokazati, da Mozartova »tonska dela v bistvu vselej sledijo strogim zakonitostim modulacije, vendar vedno znova s svojimi nepričakovanimi prehodi, ki največkrat ne peljejo predaleč in se navadno kmalu spet priključijo glavnemu, vodilnemu tonu, tako preseneča poslušalce, da v prvem trenutku menijo, da avtor ni upošteval nobenih doslej veljavnih pravil o zaporedju tonskih načinov. To opažamo pri uverturi 'Čarobne piščali'...«

Najprej avtor ugotovi, da tercet »izhaja iz slovesa« in zato vodi k nežnim, a načelno tragičnim in melanholičnim melodijam. Nato nadaljuje: »Delo izhaja iz B-dura... Tudi v tej umetnini, ki vsebuje tako presenetljive prehode, najdemo v bistvu poleg B-dura samo še tonske načine F-dura, g-mola, Es-dura in c-mola, ki so si, kot vemo, med seboj v prvem kolenu sorodni. Začetek tvorijo zelo enostavne melodije. Paminin vprašujoč vzklik<sup>17</sup> »Ali, predragi, za zmerom odhajaš« že naznanja glavno temo... Sarastrov točen odgovor pa pomirljivo izzveni v F-duru. Isto lahko opazimo v sledeči strastni izjavi dekleta: »Smrtna nevarnost nate preži.« Te besede se nepopolno končajo v Es-duru; Tamina odgovori z mirno prošnjo božanstvu: »Bogovi, obvarujte me!« in se s tem vrne v B-dur. Polna bolečine nam Pamina sedaj razodene svojo prejšnjo skrb in tokrat popolno zaključí v Es-duru. Da bi jo pomiril, se Sarastro odloči, da bo Tamina spremljal, ko le-ta ponovno poudari svojo željo; oba končata, kot prej, v B-duru. Pamina pa se še naprej vdaja svojim otožnim mislim in pravi: »Smrti ti ušel ne boš!« Kakšen drugi skladatelj bi za te besede po vsej verjetnosti izbral katerega od molovskih tonskih načinov, vsekakor katero od turobnejših melodij, ali pa bi na tem mestu celo že prešel v kakšnega od svečanih durovskih tonskih načinov - Mozart pa je naredil popolnoma drugače: »pesem je zapeljal v F-dur; melodija samo tako izraža več nežnosti kot strahu - nekaj življenja pridobi le z preprosto mehko...«.

Zaradi pomanjkanja prostora bom tukaj navedel samo še nekaj značilnih odlomkov. O Paminini »Oh, ko ljubil bi me, kot te jaz« beremo naslednje: »Zanesenjaška melodija v g-molu! Zato je Taminova nekako moška zaobljuba zvestobe (v Es-duru), ki jo spremlja Sarastro, toliko bolj poudarjena.« Dalje: »Nato pa vsa čustva narastejo - kajti bliža se trenutek slovesa. Sarastro ga naznaní z besedami 'Ura odbila je' itd.; otožno - prazničnega c-mola ne bi bilo mogoče uporabiti bolje, kot prav tukaj...« - Sarastrov poslednji 'Ura odbila je' pa je takole opisan: »Začne se v B-duru. Nato sledi žalostni vzklik obeh zaljubljenecv, ki se morata ločiti, in ki izraža hrepenenje po miru. Spomin modreca in omenjen vzklik zaljubljenecv se ponovi z enako melodijo v c -molu. Da bi čustveno napetost še bolj poudaril, zakliče Sarastro še enkrat: 'Ura odbila je!' ter hitro preide v dominantni akord g-mola. Tamino in Pamina ga spremljata. Učinek, ki se občuti v tem tonskem načinu ob 'vrni se!' je nepopisen.«

Okrog leta 1800 je bilo torej še znano, da je Mozart - kot tudi Haydn in Beethoven - »staro« zgradbo simbolike vključno s simboliko tonskih načinov in nauka o afektih sicer postavil v nov kontekst in ga prežal in tako obogatil z avtonomno glasbenimi strukturami, v glavnem pa jo je kljub vsemu upošteval. Ne nazadnje je po vsej verjetnosti ravno to

<sup>17</sup> Tukaj so, kot kaže, jezikovno zelo dobro vpletene sfere interrogatia (vprašanja) in exclamatia (vzklika). Glede glasbeno-retoričnih figur na splošno glej Hartmut Krones/Robert Schollum, *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Dunaj - Köln 1983, str. 37-63.

mojstrsko poznavanje pomenskega besednjaka Josepha Haydna ob poslušanju šestih godalnih kvartetov privedlo do izjave, da razpolaga Wolfgang Amadeus Mozart z »najpopolnejšo znanostjo skladateljvanja«, kar je njegov oče Leopold 14. februarja leta 1785 ponosno sporočil svoji hčeri.

### SIMBOLIKA HARMONIJE

»Poglejmo vendar Mozartovo zaporedje harmonij! Kadar je to zahteval pomemben namen... - ali, kadar je bilo potrebno posebno izpostaviti grozljiv značaj kakšne scene - je vpletel vanjo posebno zanimivo harmonijo in svoje genialno pero namočil v njeni globini.«<sup>18</sup>

Ta ugotovitev Friedricha Augusta Kanneja, ki se na prvi pogled zdi precej splošne narave, se ob podrobnejšem preučevanju Mozartove harmonske simbolike - kar je na primer storil Hellmut Federhofer<sup>19</sup> - izkaže kot točno analitično dognanje. Kajti naš skladatelj ni postavil skoraj nobenega akorda, ne da bi upošteval posebno vsebinsko ali psihološko situacijo opere; zato lahko izvemo, kako je Mozart razumeval posamezne vloge svoje opere šele, ko podrobno raziščemo semantična polja uporabljenih harmonij.

Velik pomen ima pri tem napolitanski sekstakord, ki pri Josephu Haydnu<sup>20</sup> ali Ludwigu van Beethovnu<sup>21</sup> skoraj vedno prikazuje umiranje ali smrt. Tudi v *Čarobni piščali* ga najdemo v tej semantični sferi. V veliki meri (predvsem v obliki c-es-as, ki se nanaša na g-mol) se pojavlja že v uverturi, ki po vsej verjetnosti dejansko predstavlja Taminov beg pred kačo,<sup>22</sup> kot ga je prikazal Gunthard Born (v smislu stare retorične figure »fuga alio nempe sensu«), poleg številnih »bolečih« zmanjšanih septakordov. Ta napolitanski septakord, ki se tukaj pokaže v povezavi z melodično vznesenostjo akorda as-fis-g kot pogost in nedvoumen simbol smrti. Tamino v tem akordu zapoje svoj poudarjen »Rešite me!« (št. 1, t. 34), Kraljica noči ga uporabi, ko zre v smrt (št. 14, »Smrt in obup« t. 7, kot tudi »Vse zveze narave« t.80), njena hči pa, ko si zaželi »miru v smrti« (št. 17, t. 32). Končno pa ta akord srečamo tudi v 2. finalu, najprej ob »Dverih groze« (t. 245), nato pa v orkestralnem komentarju k »padanju v večno noč«.

V negativnih afektnih sferah se nahaja tudi varljivi sklep in zmanjšani septakord, ki predstavlja enega najpomembnejših simbolov bolečine. Če bi se tukaj spustili v podrob-

<sup>18</sup> Friedrich August Kanne, »K. K. Hof-Theater nächst dem Kärnthner-Thore. Über die wiederbeginnde deutsche Oper«, v: *AMZ (österreich. Kaiserstaat) VII*, Dunaj 1823, str. 563.

<sup>19</sup> Hellmut Federhofer, »Die Harmonik als dramatischer Ausdrucksfaktor in Mozarts Meisteroper«, v: *Mozart-Jahrbuch 1968/70*, Salzburg 1970, str. 77-78.

<sup>20</sup> Glej Hartmut Krones, »Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt«. Das »redende Prinzip« in Joseph Haydns Instrumentalmusik«, v: Hartmut Krones (izd.), *Wort und Ton im europäischen Raum*. Spominska izdaja za Roberta Scholluma, Dunaj - Köln 1989, str. 100.

<sup>21</sup> Michaela Bálint, *Die Bedeutung des Neapolitanischen Sextakkordes im Vokalwerk von Ludwig van Beethoven*, s pisalnim strojem napisana diplomska naloga, Dunaj 1990.

<sup>22</sup> Gunthard Born, na n. mestu, str. 227 in str. 336 idr. Na nav. mastu, strani 70 idr. dokaže Constantin Floros, da je Mozart v svoji prvi koncepciji pomislil tudi na »programske« napotke: Mozart je prvotno mislil uporabiti temo arije »Podoba«. Glede na razlago Guntharda Bornsa se zdi zanimivo, da je F. A. Kanne (»Über die musikalische Mahlerey«, na nav. mestu, str. 378) v uverturi videl »briljantni ogenj, ki se širi po vseh kotih«.



nejša naštevanja, bi zdaleč presegle okvir te razprave, zato se moramo zadovoljiti samo z nekaterimi napotki. V Taminovi 1. ariji (št. 3) je zmanjšani septinski akord često uporabljen v smislu retorične katahreze, »zlorabe«, kar drastično poudarja »ljubezensko bolečino« princa, medtem ko v uverturi izraža svoj strah pred kačo, ki ga zasleduje – povsod je navzoč in s svojo prisotnostjo celotno dogajanje sonatnega stavka postavlja v takrat običajno luč »drame«. <sup>23</sup> Zato ni čudno, da Sarastro svoje sovrašтво do žensk preplete z zmanjšanimi septakordi, Kraljica noči pa z njimi poudari svoje maščevalne naklepe. Prav tako nenaključna je tudi pogostnost tovrstnih akordov (ki so vrh vsega večkrat razširjeni na nonakorde) v Paminini veliki ariji smrti (št. 17). V zboru »Oh, Isis in Osiris, kakšna radost« (št. 18) pa nedvoumna simbolika opozarja na Mozartove posebne »skrite misli«, ki potrjujejo domnevo, da Mozart svojih duhovnikov nikakor ni videl v luči svete resnobe in glasbenega dostojanstva:

Po uvodnih osnovnih akordih se dostojanstvenika pri »kakšna radost« izrazita s pomočjo fauxbourdonskega stavka (torej z vzporednimi septakordi), kar je takrat predstavljal negativno izrazno sredstvo, nato pa se poslužita »napačnih« kvartsekstakordov, ki pri »naju vredna« preidejo v kvintsekstakorde, na koncu pa celo v septakorde, kar ju (»naju«) sama postavi v izrazito negativno luč. Pri tem služi sforzando kot dodatna okrepitev gizdave samovšečnosti ali pa (tudi tovrstna razlaga je mogoča) kor samoironizacija duhovnikov (notni primer 2). Mozartovi vsebinski napotki torej jasno relativirajo besedilo – ali je v tem videti »maščevanje sitnežem«, <sup>24</sup> ali pa »samo« karikaturu »svetega« stanu?

Chor  
sein Herz ist rein, bald, bald, bald wird er un-erwür-dig sein, bald, bald,  
Herz ist rein,

bald wird er un-erwür-dig sein, wür-dig - sein, wür-dig - sein.

notni primer 2

### POSEBNA RETORIČNA SIMBOLIKA MELODIJ

Tudi tukaj bomo našo pozornost posvetili nekaterim »figuram«, ki lahko vsaj nakažejo celotno zgradbo. V skladu s številnimi negativnimi oziroma bolečimi afekti, ki

<sup>23</sup> Glede retoričnih vidikov oblike glavnega stavka sonate kot »drame« glej Carl Dahlhaus, »Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, v: *AfMw* 35 (1978), kot tudi Hartmut Krones, »Rhetorik und rhetorische Symbolik«, na nav. mestu.

<sup>24</sup> Wolf Rosenberg, »Mozarts Rache an Schikaneder«, v: *Musik-Konzepte* 3, na nav. mestu, str. 3-12.

prepletajo *Čarobno piščal*, se zlasti oblike izražanja trpljenja (in strasti) kažejo v kromatičnih tonih, ki so tonski lestvici tuji. Posebno pomembna sta pri tem tako imenovani »kromatični kvartni padec« oz. njegovo nasprotje, kromatični kvartni vzpon, ki tako rekoč prevzame funkcijo vodilnega motiva in ki prepletata celotno delo. Posebno zanimivo je pri tem tudi dejstvo, da se tudi Mozartovih šest *Haydnovih godalnih kvartetov*, katerih zadnji del (*KV 465*) po mnenju Hansa-Josefa Irmena vsebuje različne številčno - simbolne vzporednice<sup>25</sup> (na podlagi prostozidarske miselnosti) s *Čarobno piščaljo*, izredno močno navezujejo na tovrstno simboliko.

»UČENJAŠKO DELO MI NIKAKOR NE GRE OD ROK, SAJ ZANJ NISEM ROJEN... SEM SKLADATELJ IN ROJEN SEM ZA KAPELNIKA. SVOJE SKLADATELJSKE NADARJENOSTI, KI MI JO JE LJUBI BOG PODARIL V TAKO VELIKI MERI, NE SMEM IN NE MOREM ... KAR TAKO POKOPATI«

W. A. Mozart, dne 7. februarja 1778 svojemu očetu

»Kvartni padec«, ki izhaja iz globokega vzdihla nadaljevanja teme (t. 22 idr.), najprej opazimo v uverturi (t. 37 idr. v 2. violini), kjer odločilno vpliva na ponehavanje sforzanda t. 69 idr. oz. t. 79 idr., se v smislu kromatične totale vleče skozi številčne akordne pasaže in razglaša boleznost scenarija. Paminin »boječi trepet, njena plašna prizadevnost« (št. 4) je prav tako označen s tem simbolom, kot kraljičina »Smrt in obup« (št. 14, t. 9 idr.), dečkovo sočutje s Paminom (št. 21, t. 36 idr.), njegova »Ha, polna mera je že bede« (t. 84 idr.), pa tudi predigra k sceni orožnikov ter basovska linija ob »Jaz držim besedo« kraljice, ko obljubi Monostatosu, da mu bo dala Paminu za ženo. Kvartni padec se torej od vsega začetka pojavi znotraj kraljičine sfere oz. takrat, kadar gre za premostitev težav, ki jih je ona povzročila. Tudi v tem pogledu lahko jasno razberemo enotno in celovito koncepcijo *Čarobne piščali*. Sicer pa je čisto mogoče, da je prav tukaj najti ključ sorodnosti z godalnimi kvarteti *KV 387* do *KV 465*, kajti tudi tam je poudarjena premostitev trpljenja, bolečine in negativne miselnosti s pomočjo globljega »programa« prostozidarjev. Konec koncev je znano, da je Mozart sedem dni, preden je dokončal *Disonančni kvartet*, *KV 465*, torej 7. januarja 1785 postal član prostozidarske lože »Za resnično slovo«. 10. januarja, torej dne, s katerim je datiral Kvartet v A-duru *KV 464*, pa je bilo tam sklenjeno, da bo tudi prošnja za včlanitev Josepha Haydna pozitivno rešena. In končno je Mozart 14. januarja, torej tistega dne, ko je končal celotni cikel, obiskal ložo, že naslednji dan pa je predstavil tri od šestih kvartetov v Haydnovem stanovanju.

Kromatični kvartni vzpon, katerega ustroj izraža boleče rotenje, je prav tako že v uverturi poudarjen (prvič t. 21 idr. v 2. violini), kasneje pa je vpleten v številne scene, posebej v tiste, v katerih nastopi sam Tamino (tako n. pr. takoj v št. 1, t. 9 idr.), ali pa je

<sup>25</sup> Hans-Josef Irmen, na nav. mestu, str. 343 idr. Sicer pa kromatični kvartalni padec močno vpliva tudi na Mozartov godalni kvintet v g-molu, *KV 516*.

o njem vsaj govora, vse dokler ta splet ne doseže vrhunca v Paminini »Glej, Pamina umira zaradi tebe«. Mozart s tem dokumentira, da je za poskusom samomora vendarle čutili željo po rešitvi in ljubezni.

Še en pogost in pomemben melodični simbol pa predstavlja tudi tritonus, torej tisti »diabolus in musica«, ki ga v nauku o figurah večkrat označujejo kot »Status duriusculus« (»trd preskok«). Medtem ko je v *Don Giovanni*ju poudarjal predvsem »vražjo naravo« glavnega junaka, pa v *Čarobni piščali* nima tako nedvoumnega pomena. Vendar pa vselej označuje nekaj negativnega. V kvintetu št. 5 je na primer priključen čarobni piščali (»S tem lahko boš vsemogočen«), saj le-ta konec koncev predstavlja inštrument Kraljice noči in bi naj zato služila hudobnim delom. S pomočjo tritonusa pa Papageno nato pošilja princa »k vragu« in tudi njegovo zvončkljanje, ki ga bo »zagotovo« zmoget, je karakterizirano na enak način - kot tudi igranje flavte. Mozartove dodelitve so torej od vsega začetka nedvoumne in ne dopuščajo nikakršnih »prelomov« v notranjem ali zunanjem ustroju zgodbe. Kasneje pa je tritonus večkrat uporabljen tudi v smislu razširitve naravnih meja (pri besedah kot »večno«, ali v povezavi z »nebeškim cesarstvom« na koncu I. dejanja), pri čemer bi ta pomen vsaj delno lahko označevala tudi čarobna piščal in zvončkljanje; v bistvu pa tritonus kljub vsemu izraža nekaj negativnega. Zato je toliko bolj zanimivo, da ga je Mozart uporabil tudi v zboru »Naj živi Sarastro, božanski modrec«, kjer posebno poudari pomen besede »božanski«. Sarastro je bil ravnokar Monostatosu dodelil 77 udarcev po podplatih, za kar ga zbor pohvali - ali je torej ta epitheton ornans »božanski« mišljen resno ali kot ironija? Morda pa je ta dvoumnost popolnoma namerna in bi naj ustrezala Sarastrovemu dvojnemu značaju? Glede na dosedanje ugotovitve bi bilo slednje prav mogoče.

---

»VSEM NAJINIM PRIJATELJEM POŠILJAM POLNO RIT POZDRAVOV...«

W. A. Mozart 3. decembra 1777 Mariji Anni Thekli Mozart

---

Še veliko pomenskih sklopov bi lahko podrobneje opazovali: trizvočna melodika, ki vodi navzgor in je često uporabljena v smislu fanfarske himne in se konec koncev kaže kot semantična prvina znotraj prvih treh zamahov orkestra. Eksklamacijski preskoki, pozitivni (soglasni) ali negativni (disonantni) vzkliki ali nagovori imajo simbolni pomen; figura »Kyklosisa«, ki obkroža en ton in največkrat predstavlja objeme ali ljubezen na splošno (v *Don Giovanni*ju je predstavljala poglavitni motiv celotne opere), ali pa tudi premor »Suspiratia«, ki često preseka fraze in besede, da lahko »slikovito« prikaže strah, presenečenje, zasoplost ali vzdihovanje. Vsa ta sredstva so bistveni deli tiste »jezikovnosti« Mozartove glasbe, ki nam posreduje njegove namere, njegove »nazore in misli« in ki predstavljajo ključ za razumevanje njegovih vidikov dogajanja in psihološkega ozadja. Ravno v letu 1991 ne bi smeli zamuditi priložnosti, »da v poznih Mozartovih delih, ki so vzgledna in vredna pozornosti, poiščemo in poudarimo vse tisto, kar je v njih

lepoti še vse premalo raziskano, in kar nas lahko privede do dognanj, ki bodo v korist tudi sami umetnosti.«<sup>26</sup>

Te besede, ki so bile zapisane leta 1821, veljajo še danes - in sicer v nezmanjšanem obsegu ter zlasti, kar se tiče *Čarobne piščali*. Upoštevati te besede ne nazadnje pomeni tudi takšno opazovanje in razumevanje Mozartove glasbe, ki ustreza njegovemu času in s tem tudi njegovim nameram. Mozart sam nam lahko odgovori na marsikatero vprašanje.

»DA, DA; PRI SVOJI STVARI IMAM PRAV, IN TUDI ČE BI DANES GA POSRAL, V 14. DNEH V PARIZ SE BOM PODAL«

W. A. Mozart 28. februarja 1778 Mariji Anni Thekli Mozart

Prevedla Jana Roškar

<sup>26</sup> F. A. Kanne, »Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke«, na nav. mestu, str. 59.

Matjaž Barbo

## DUNAJŠČINA KOT SVETOVNI GLASBENI JEZIK

Razlike v oblikovanju glasbenega gradiva, v ustvarjalnih principih, poustvarjalnih načelih, recepcijski funkcionalnosti ipd. so, glede na različne kulturne značilnosti, seveda že dolgo znane in nikakor ne vezane na »novejšo« zavest o problematičnosti kategorije »svetovne glasbe« ali opredeljevanja glasbenega kot univerzalnega sploh. Že v 15. stoletju je Franchinus Gaffurius opažal različne načine petja korala pri Angležih, Nemcih, Špancih in Francozih. Tristo let kasneje je pisal Quantz o podobnih razlikah pri principih igranja na flavto. Tudi Rameau in Rousseau označujeta glasbeno ustvarjanje po teritorialnih posebnostih. Za Adorna je Mozart predstavnik nemške »klopotajoče racionalistične mehanike«, ki ji postavlja nasproti italijanski »spevni element«, Schönberg pa mu predstavlja »manifestacijo nemške temeljitosti«. Te specifičnosti gotovo niso vedno posledica kakega hotenega samopotrjevanja (npr. nacionalnega), pač pa odraz kompleksnih kulturnih posebnosti. Le-te so lahko različno (regionalno, etnično, nadedetnično) opredeljene, kot take pa umeščene v tradicijsko plast glasbenega spomina skupaj (vedno znova in nanovo) s splošno kulturno zavestjo.

»Dunajščino« kot izdelan in utrjen glasbeni jezik nam zagotavljata vsaj poimenovalni dve sicer različni na Dunaju delujoči ustvarjalni krogovi, ki ju danes poznamo kot 1. in 2. *dunajsko šolo*. Med njima zeva za dobro stoletje široka razdalja in bistvene razlike v medsebojni povezanosti, razumevanju glasbene tradicije in svojega pomena v njej. Znamenito »sveto« trojstvo (že v tem je »klasično«) Mozarta, Haydna in Beethovna je ustaljena konvenca že zdavnaj sprejela kot čvrsto celoto v smislu enotne izpopolnitve klasičnega stila glasbene umetnine in skupnega oblikovanja klasicizma kot sloga. Pa vendar je njihova naveza ohlapna. Že njihove življenjske poti so si bile povsem različne. V salzburško-augsburški tradiciji vzgojeni Mozart (že od otroštva navzven obrnjeni svetovljan je vse življenje uporniško zavračal lokalno dediščino - Augsburžane je vedno imel za tepce, pa tudi Salzburg in njegove meščane je kmalu zasovražil) je bil povsem drugačen »Dunajčan« kot v Rohrauu in Eisenstadtu (dvorec Esterhaza je bil le poletna »izpostava« istega okolja) oblikovani Haydn ali prišlec iz Bonna, Beethoven. Njihov Dunaj je bil pač najmočnejše meščansko središče tedanje Srednje Evrope; edino,

ki je omogočalo zgodovinski prelom udinjanja namesto fevdalnim denarnežem sedaj meščanski, tj. mecenski (lahko v smislu abonmajskih predplačil in prednaročil na tiske) publiki. Vsem trem je prihod na Dunaj pomenil ravno tisto nujno osvoboditev iz vezi, ki jih je razpiral spremenjen pogled na svet (to pa je pomenilo hkrati tudi odločilen zasuk glasbene estetike, odražujoče se v čisto konkretnih glasbenih elementih): Mozartu beg iz rok salzburškega škofa Colloreda, Haydnu konec služabništva princem Esterhazyjem, Beethovnu edino možnost svobodnega življenja, kot si ga je sam zamišljal. Seveda to ne pomeni za nobenega od njih, da so se uspeli izogniti neposredni odvisnosti prav od plemičev - le da stvar ni bila več tako preprosto enoznačna kot prej. Da je bilo to edini prostor, ki je zagotavljal takšno življenje v tem času, dokazujejo tudi sicer zelo uspešni Mozartovi izleti v Prago in Haydnovi v London, a možni le kot kratkotrajnejše izkušnje.

Tudi o čvrstejši povezanosti med tremi umetniki ne moremo govoriti - v smislu medsebojne izpopolnitve lahko razumemo kvečjemu obojestransko občudovanje med Haydnom in Mozartom, seveda ne v smislu papajevstva starejšega, ampak v medsebojni soodvisnosti (značilno je seveda, da je tehtnejša dela ustvaril Haydn šele po Wolfgangovi smrti). To se neposredno odraža v njihovih opusih, predvsem v godalnih kvartetih in simfonijah. Na drugi strani sta spodletela oba poskusa Beethovnovega pouka - tako pri Mozartu kot pri Haydnu.

Pa vendar je tu postavljen temelj tradiciji, iz katere so nato črpali vsi kasnejši skladatelji tega širšega nemškega kroga, vedno bolj skoncentriranega v zaprti prostor specifičnega oblikovanja glasbenega gradiva. Šele kasnejše zgoščevanje je normirano dediščino preteklosti *a posteriori* sprejelo za historični ideal dunajščine treh velikih kot klasičnega sloga. Ne preseneča torej, da so značilne formule, po katerih naj bi bila izoblikovana najbolj klasična med klasičnimi formami, sonata, v najčistejši obliki in najjasnejšem proporciju izdelali pravzaprav šele dediči te tradicije - Schubert, Mendelssohn, Weber, Schumann, pa celo Brahms v drugi polovici prejšnjega stoletja. Začeli so se zavedati svojega dedovanja te glasbene preteklosti, (res je sicer znano visoko občudovanje Mozarta in Haydna do Bacha in Händla - v hiši barona von Swietenena so preigrali večino njihovih največjih partitur, Mozart pa je že proti koncu življenja še spoštljivo »poromal« k Bachovim orglam v Tomaževo cerkev v Leipzigu; pa vendar se pravo zavestno oživljanje preteklosti zgodi kasneje, v romantiki - pomemben mejnik je Mendelssohnova izvedba Bachovega Matejevega pasijona l. 1829), ki je spet v soglasju z idejnimi tokovi časa veljala za spoznani vzorec evlucijsko nujnega razvoja glasbenih sredstev, ki jim je vsak po svoje dodeljeval le še nov, za njih že vnaprej določen, trdno nespremenljiv mozaični kamen.

Na osnovi tega temeljnega spoznanja sloni ves ustvarjalni napor klasikov 2. *dunajske šole*. Le-ta bi v smislu razumevanja in nato izpopolnjevanja dunajske tradicije pravzaprav z vso pravico nosila naziv prvega - kleč pa je ravno v tem, da so njena ustvarjalna hotenja rasla prav iz preteklosti, rabila so torej nekaj »prej«, *prvo* dunajsko šolo. Nemško glasbo so iz potrebe po odčitavanju njene razvojnosti videli že v smeri nove romantike poznega 19. stoletja, pri Mahlerju, Wolfu, R. Straussu idr. Schönberg je svoje ustvarjalno poslanstvo razumel v logičnem nadaljevanju teh idej. Ni presenetljivo, da je posvetil svoj Nauk o harmoniji prav Mahlerju, ki je umrl v letu izida tega dela (1911). Tudi krožek njegovih učencev je spadal med vnete pristaše dunajske izpostave nemške nove roman-

tike, ki jo je bilo seveda logično le nadaljevati, razvijati v smeri, ki jo je postavljala sama. Za enega najmočnejših vzornikov tedaj mlade generacije je veljal Mahler. Po neki anekdoti je mladi Berg s skupino svojih prijateljev po praižvedbi Mahlerjeve 4. simfonije l. 1902 vdrl v mojstrovo garderobo in si priboril njegovo dirigentsko palico, ki jo je poslej hranil kot svetinjo. Istega leta je umrl tudi Hugo Wolf, še eden od Bergovih vzornikov; njegovo smrt je mladi skladatelj občutil kot osebno tragedijo. Tudi še v času študija je krožek učencev z učiteljem ohranjal svetospoštljiv odnos do vzornikov. Tako so npr. skupaj odšli v Graz na premiero Straussove *Salome* - tam je bil seveda tudi Mahler. Bergovi kompozicijski poizkusi, ki so mu odprli tudi vrata v Schönbergovo šolo (Schönbergu jih je pokazal Bergov brat - že to govori v prid temu, da so bili učitelju dovolj zgovoren dokaz, da gre za talentiranega mladeniča, vzgojenega v smislu njemu bližnje tradicije), so bili seveda na področju samospesva, najbolj čistega poznoromantičnega modela povezovanja izvenglasbenega ter radikalnih glasbenih sredstev.

Prišlo je do trenutka, do katerega je po njihovem mnenju moralo priti zaradi nujnosti zgodovinskega razvoja. Nujnost razvoja je bila tedaj v zraku tudi v sočasni muzikologiji. Na Dunaju je glavno smer te dobe нареkoval Guido Adler, ki je vso glasbo oz. njeno zgodovino pojmoval kot organizem, ki v času stalno napreduje (v soglasju s stilom časa). Webern, ki je bil na dunajski univerzi njegov študent, predstavlja neposredno povezavo teh idej s Schönbergovim krogom. Zbirka njegovih predavanj *Der Weg zur neuen Musik* govori ravno na temo logičnega razvoja glasbe in glasbenih sredstev v zgodovini. Ustvarjalnosti njihovega lastnega kroga seveda ne pojmuje kot odklon, razlom ali odmik od tradicije, ampak predvsem kot njeno najbolj naravno nadaljevanje. Tu pa je najti odločilno točko nerazumevanja kroga, katerega pomen v zgodovinskem razvoju glasbe so žal večkrat napačno pojmovali, kar je še posebej boleče delovalo na same ustvarjalce.

Razumeti moramo precep, pred katerega so bili v danem trenutku v ustvarjalnem smislu postavljeni. Vsi trije so občutili tragično točko razloma tonalnosti dur-molovskega sistema in razkrajanja glasbenega tematičnega dela. Harmonika in motivika Mahlerja in Straussa je napetost privedla do takega roba, da je seveda vsakdo, ki je razumel tradicijo kot najbolj organsko podstat svojega lastnega ustvarjanja, kot nujno izhodišče vsakih nadaljnjih postopkov (tako v pragmatičnem smislu glasbenih sredstev kot na višji, idejni ravni izoblikovanja lastnega odnosa do stila časa, ki so ga razumeli kot najbolj »napreden« slog univerzalne glasbene govorice), občutil dramatičnost trenutka glasbenega razvoja. Torej to ni slonelo samo na razumevanju neke specifične glasbene govorice nemških (dunajskih) poznih romantikov, ampak na celotnem idejnem področju: nujno je bilo torej razumevanje take glasbene govorice kot najbolj naprednega svetovnega glasbenega jezika, ki se razvija po določenih zakonitostih razvoja glasbe oz. glasbenih sredstev. Glavna ideja, edina možna v tako oblikovanem sistemu, je bila torej *razvoj*, ideja napredka, koraka dalje, ne pa ideja nasprotovanja, negacije, kot so jim naprtili na glavo njihovi nasprotniki. Morda na prvi pogled celo ni videti bistvene razlike, ki se skriva v oblikovanju novega. Obe načeli namreč nujno izhajata iz preteklega in pomenita nekaj ne-več. Na tej ravni sta si enaki (in dejansko je v tem prostoru delovala vsa takratna izkušnja zgodovine). Pa vendar - negacija stila ne more razbiti oklepa

negiranih zakonitosti, ampak pomeni le še bolj zaprto kroženje v mrtvem toku istega (pač na isti ravnini). Razvijanje pa pomeni razdelavo, poizkus preboja z uporabo prejšnjega. In za to je šlo Schönbergovemu krogu, ki je, tako močno zakoreninjen v tradiciji, iskal predvsem poti naprej - razvijanja, razpletanja, razdelave... Zato Schönberg ni postavljaval *atonalnosti*, ampak je s svojimi učenci razvijal slog »*lebdeče tonalnosti*« (schwebende Tonalität), kjer je bil skladatelj pač prost vseh spon, ki so se že pred njim natrgale do skrajnosti. Ni mu bilo treba ne postaviti začetnega tonalnega središča, ne se vanj zateči na koncu. Večpomenskost harmonskih zvez je razvil do vsepomenskosti. Zakonitostim harmonskega razvoja, logiki poteka tonalnih zvez (izhajajočih iz nadvladja tonikalnosti) se ni uprl in v zameno ni postavil kakih novih obrazcev (kot npr. Hindemith), ampak jo je le še bolj odprl, razprl do skrajnosti, ki jih je najbolj radikalno v okviru tega kroga postavil Webern.

Prav Webern je kot doktor muzikologije najbolj razumljivo dosegel skrajne meje takega glasbenega razvoja. Najbolje od vseh je poznal zgodovinsko pot glasbe (značilna je Schönbergova izjava, da ni nikoli prebral nobene glasbene zgodovine - čeprav verjetno lahko v njeno iskrenost dvomimo) in tudi najbolj odločno zagovarjal smer njenega razvoja, najbolj zares od vseh se je šel ustvarjanje glasbene zgodovine od včeraj do jutri. Svojo glasbo je ustvarjal iz načel, ki jih je v glasbeni zgodovini spoznal za najpomembnejša: iskal je čim bolj stabilno zvezo spletenih in soodvisnih med seboj povezujočih se glasbenih celic. Vzornike tega viška glasbenega razvoja je našel v Bachu in Nizozemcih - doktoriral je prav iz Isaacove glasbe. Harmonski redukciji, s katero je Webern v svoji glasbi dosegel izničenje vsakršnega občutja tonikalnega središča, je morala slediti še formalna redukcija, odrekanje izpeljevanju, dramskim spopadom, sploh kakršnemu koli prevladju v tematskem smislu, torej izničenje hierarhije, ki jo je postavljalo tematsko delo. (Sama od sebe se vsiljuje asociacija na angažirano ukvarjanje s socialnimi problemi najnižjih plasti znotraj Schönbergovega krožka. S tako tematiko sta povezana tako *Wozzeck* kot *Lulu* Albana Berga, Webern pa je bil na drugi strani ves čas vezan na razne delavska kulturna društva, pri katerih je vodil različne pevske zборе, orkestre ipd.) Prav pri Webernu se je zato najočitneje pokazalo, da je odpiranje muzikalnih zamejitev pripeljalo pravzaprav do nemega glasbenega prostora. Logični vertikalni redukciji v instrumentaciji (vsak ton je bil vedno bolj pomemben tudi v svoji specifični barvi) se je pridružila prav tako logična redukcija še v horizontalni. S porušenjem tonikalnega in tematskega centra so se sesuli temelji, ki bi zahtevali nujno uporabo starih form, ostali so le še posamezni fragmenti, zamrznjeni gibi, v mozaik sestavljeni posamezni »*pogledi*« in »*dih*«, kot je za Webernovе skladbe (ves njegov opus traja le približno tri ure) rekel Schönberg. Različnost vsega je hkrati pripeljala do podobnosti vsega, osnovni princip dela je zato postala variacijskost, ki jo je vodil dialektični splet analogije in kontrasta. Njegova glasbena ideja se je namreč oplajala tudi pri Goethejevi prisposobi o rastlini, na kateri so vsi listi različni, pa vendar skoraj identični.

Formi je lahko pomagal samo še tekst: Schönberg je v tem času napisal *Das Buch der hängenden Gärten* (op. 15), *Erwartung* (op. 17), *Die glückliche Hand* (op. 18) in *Pierrot Lunaire* (op. 21). Tudi vsi Webernovi opusi 12-19 so vezani na besedilo. Pri Webernu torej ne gre za nadaljevanje tradicije vokalne glasbe dunajske nove romantike, ampak za pomoč pri čistem konstruktivnem izpeljevanju povsem znotrajglasbenih idej v smislu



uresničevanja jasnosti, preglednosti glasbenega stavka, v funkciji najvišjega reda narave (vokal je pač tretiran povsem instrumentalno). Neločljivo povezan z vokalom je tudi Berg, le da je bil njegov pristop bistveno drugačen in predvsem ne vezan le na ta čas. Vokal je namreč njegov najbolj pogosto uporabljan medij glasbenega izražanja sploh. V njem se je skladatelj, izoblikovan v tradiciji dunajskega samospjeva z Wolfom in Mahlerjem na čelu, tudi po začetnih skladateljskih poizkusih najlažje najbolj pristno gibal. Preizkusil je kmalu tudi zelo uspešno kombinacijo glasa z orkestrom in logično nadaljevanje ga je pripeljalo do opere. Tekst torej pri njem zato ni pojmovan kot konstrukcijska opora, ampak kot edini možni način za postavitve dramsko-glasbenega izraza, ekspresije. Kako močno je vsakič videl zlitost teksta in glasbe in kako močno je bil prepričan le v njuno skupno konstrukcijo - kako pravzaprav ločnice med obema pri njem ni (ko piše glasbo, ima pred očmi tekst - npr. v *Lirični suiti* - in ko izbira tekst, »poslušča« že tudi glasbo), lahko vidimo pri *Wozzecku*. Kar tri leta (od l. 1914, ko se je odločil za uglasbitev drame, do l. 1917, ko jo je dejansko začel uglasbljati) je namreč samo brusil besedilo, ga krajšal, nanovo oblikoval in predvsem klesal v obliko, s katero bi njegova glasba lahko najbolj naravno zazvenela. Stroga oblikovanost teksta od detajla navzgor je bila seveda neločljivo povezana s hkratno predstavo o organiziranosti glasbe od mikro do makro ravni. Za ogrodje je uporabil stare glasbene forme - ne iz kakšne nostalgije ali kakih drugih arhaizatorskih želja (vedno je poudarjal, kako naj poslušalci med gledanjem opere pozabijo na formo posameznih scen in se predvsem prepustijo izrazu drame), ampak predvsem zato, da je dramsko (glasbeno-tekstovno) snov sploh lahko oblikoval, saj je bil v tem smislu pred istim problemom kot Schönberg in Webern. Njegova rešitev pa ga je spet zblížala tudi z njima. V oblikovanju trdih formalnih enot, a znotraj breztonikalne glasbe je namreč začel delati že z nekakšnimi vrstami, stalno ponavljajočim se nizom tonov, ki so si sledili tudi v različnih oktavnih prestavitvah, torej v načelu že blizu Schönbergovi tehniki z *dvanajstimi sovisnimi toni*, s katero se je vsem trem odprla pot naprej v novo priložnost oblikovanja glasbenega gradiva, čeprav vsakemu v okviru svojega lastnega sistema, svojega lastnega glasbenega iskanja. Schönberg jo je izkoriščal za nekakšno gradivo v *tematskem* smislu. Oblikoval je torej staro z novimi sredstvi - sploh so Schönberga označevali kot človeka, ki si je izmislil revolucijo, da bi bil lahko konservativec. Webern se je dodekafonski tehniki sprva močno upiral, ker z idejo stalnega ponavljanja vedno istega ni ustrezala njegovim predstavam povezave med analogijo in kontrastom. Ko je kasneje spoznal, kako zelo mu omogoča vzpostaviti kar najvišji *red* konstrukcije, kako mu pomaga vzpostaviti najvišjo *jasnost*, po kateri je tako hrepenel (v tem se je npr. ločil od še radikalnejšega nadaljevalca njegovih iskanj, Pierra Bouleza, pri katerem je ustvarjalni konstrukt v svoji zapletenosti navadno raje čim bolj skrit), se je sistema tudi najbolj čvrsto oprijel. Berg pa ga je seveda uporabljal kot sredstvo *izraza*, ki mu je bil konstrukt (tudi znotraj dodekafonske vrste) podrejen.

2. *dunajska šola* je bila torej prav dialektično oblikovana zveza treh prijateljev, ki so se v istem času ukvarjali z istimi problemi organiziranja glasbenega gradiva, čeprav so težil za drugačnimi cilji. Zaznamuje jih skupna pripadnost preteklemu dunajskemu glasbenemu ustvarjanju, zavezanost tradiciji in stalen napor v prelamljanju njenih spon. Preteklo se razvija, a z neizbrisnim pečatom označi vse novo: hrepenenje po izrazu (kar je le razvita romantična estetika dunajske vokalne dediščine), želja po konstrukt

(racionalnost dunajske simfonične tradicije), tragično visenje neodločnega vztrajanja med starim in novim (kot najbolj posplošena oznaka *dunajskosti*). Če je Mozart še otrok, ki potuje po Rimu, Parizu, Londonu, kjer vpija tuje vplive in jih organsko povezuje s svojimi podedovanimi estetskimi nazori, je 2. *dunajska šola* že šola vase obrnjene tradicije, ki načela svojega razvoja spoznava za obče veljavna ter tako razume in ponuja tudi svojo glasbo - je nujna sled, po kateri bodo prej ali slej morali vsi iti. To tudi nacionalnost ni več; na isti ravni se prepletata hkrati lokalnost in univerzalnost. Formula, ki je postavljala določeni glasbeni razvoj za edino možen v svetovni glasbeni zgodovini, je bila pač le v soglasju z duhom časa oblikovana estetska misel, ki pa je vendar izhajala iz predmeta samega, torej iz glasbe, in je zato tudi zagotavljala nadaljnji prelom in s tem omogočila nov polet glasbi.

V tem trenutku pa se je odločilno zalomilo v slovenski glasbi, do takrat še živo povezani z glasbo Dunaja. *Tradicijo*, ki je takrat v zraku, prevedejo z *nacionalnim*. S to staro, a nanovo vsiljeno kategorijo kot pozitivno estetsko kvaliteto skušajo zagotavljati slovenski glasbi slepo prednost na domačem dvorišču, z njo operirajo v boju za lokalne glasbeniške pozicije, Nemcem pa politično spodkopavajo umetniško legitimiteto (Lajovic piše v znameniti polemiki o »*večnem strupu*« Beethovna in nemške glasbe). Prelom z dunajsko tradicijo, v kateri se je oplajala večina tedanjih vodilnih slovenskih glasbenikov (na Dunaju so študirali npr. Gojmir Krek, Anton Lajovic, Marij Kogoj, Srečko Koporc...), opravičujejo z umikom v pra-zavetje nekega imaginarnega kriterija nacionalnega, prevzetega po neglasbeniško ukrojenih merilih čitalnic, ki jim je sprva nepogrešljiv glasbeniški tvorni prispevek počasi postajal le vedno bolj odvečen privesek političnih parol (vse do današnjih prepevanj Zdravljice, Triglava, Slovenca, Lipe ipd.).

Po 1. svetovni vojni je v slovenski glasbi zavladal nekak strah pred germanizatorsko močjo nemške glasbe pri nas. Stvar nas lahko spominja na nenehno iskanje sovražnikov za vzpostavljanje notranje politične stabilnosti - vse je bilo gotovo povezano tudi s povsem normalnim bojem za oblast, tokrat v »glasbeni politiki«, kjer je bil nemški element s kvaliteto, ki jo je ponujal, dejansko tako močan, da si je slovenska glasbena politika lahko izbrala samo glasbeno povsem irelevanten boj na politični ravni (na tej so takrat Slovenci pač imeli prevlado). Leto 1914 zato ne pomeni naključnega konca *Novih akordov*, poleg *Cerkvenega glasbenika* osrednjega živega stičišča s sodobno glasbo). Estetika te revije se gotovo ni mogla poistovetiti z ideološko prefunkcionalizacijo glasbe, ki so ji bili za estetske vrednote postavljeni ideološki cilji. V istem času je prišlo tudi do značilnega preloma v Lajovčevi osebni estetiki (on pa je bil eden najmočnejših mož v takratni slovenski glasbeni politiki). Po izvrstnih orkestralnih in vokalnih delih predvsem iz njegovega dunajskega študijskega obdobja, je povsem spremenil svoja ustvarjalna izhodišča. Prišlo je do zloma nemške Filharmonične družbe, kmalu po premierah nekaj odličnih tujih in domačih sodobnih del v dvajsetih letih pa še do začetka rušenja slovenske opere kot relevantne glasbene ustanove.

Ker govorimo o nacionalnem, moramo poseči nazaj, v čas zgodovinske prebuje nacionalne zavesti. Kot drugod v Evropi, je v tem času tudi pri nas predstavljala kategorija nacionalnega osrednjo pozitivno idejo, ki je služila za preverjanje estetske relevantnosti sočasnega umetniškega ustvarjanja, skladateljem pa, razumljivo, glavni oblikovalni modul. Do tu je torej še vse v redu. Logično je, da je ta čas tudi vso pozitivno

tradicijo, ki jo je bilo mogoče kakor koli povezati z ohranjenim delom narodove kulture, prevzel v funkciji dokazovanja narodne samobitnosti, ustvarjalne potence naroda. Njena vrednost je bila v izkazovanju bogate tradicije, v potrdilu zaporedja nacionalnih tradicionalnih kulturnih vrednot. Gre pač za »sredstva«, s katerimi se je estetika dobe potrjevala.

Nacionalno je le ena od determinant glasbe, nikakor ne samo po sebi vrednost. Za vrednoto jo lahko naredi njena uporaba, ki s svojimi vrednostnimi merili, med katerimi je npr. na visokem mestu prav specifično nacionalna drugačnost, umesti določen skladateljski opus v nacionalno glasbeno tradicijo, njegove glasbene specifičnosti pa kot del glasbenega izrazja samobitnega kulturnega okolja v že zato cenjen izdelek. V takem trenutku nam jezik opusa že avtomatično pomeni nacionalno kvaliteto (definiranje nacionalnega), njegov sistem znakov, ki potrjuje specifičnosti nacionalnega »sloga« pa nam s tem gradi konvencijo nacionalnega. Problem torej ni v specifičnosti glasbenega izrazja sami na sebi, ampak v njeni interpretaciji, v njenem povzemanju v *glasbeno zavest* poslušalstva. Nacionalno se uveljavlja tam, kjer je kot tako posebna vrednota, ki jo postavlja za nujno izvirno nacionalno okolje, ali še prav posebno tam, kjer šele umeščenost v določeno nacionalno tradicijo omogoča opusu vredno življenje do danes (ta misel sploh ni tako »svetoskrunska«, kot je morda videti na prvi pogled). Tako je nacionalno v glasbi lahko razumljeno predvsem iz konkretnih glasbenih del, ki prav tako *a posteriori* postajajo »nacionalna«. Vsekakor gre za nekaj, kar je lastno samim skladbam, »del dejstva, fakta« (po Dahlhausu), čeprav vsakemu delu na svoj način - zato nacionalnega ne moremo opredeliti zgolj na ravni glasbenega gradiva: npr. v značilnih postopkih, v modalnosti, v karakterističnih ritmih iz ljudskih pesmi etc. Odločilno je to, kar se gradi iz razmerja med glasbenim delom in poslušalcem. Jasno je, da si skuša vsaka ideologija prisvojiti pozitivno dediščino (tudi glasbeno) za utrjevanje svojih bolj ali manj dnevnih političnih ciljev. Njene kategorije pa postajajo v času vedno bolj plehke, tak nekdanji sijaj za potrebe kakršne koli kasnejše umetniško relevantne prakse (tako za skladateljevnje kot za poustvarjanje) navadno zbledi, razpoka in odpade, ohranja pa se le kot zgodovinska kategorija izbrani tradiciji narodovih kulturnih vrednot. Glasba si nato glede na specifično izbiro estetskega poišče svojo pot, ideologija pa si z novimi kategorijami (ali pa tudi s starimi, vendar je to pač le stvar ideologije in ustreznosti njenega funkcioniranja) podreja njene izdelke. Zato je bil poseg slovenskih glasbenikov med obema vojnama vsekakor bolj radikalno »avantgarden« od dejanja glasbenikov 2. *dunajske šole*, čeprav bi kazalo iz primerjave uporabljenih čisto glasbenih sredstev prej morda obratno: dodekafonija je pač storila dolg korak naprej, ki ga v »uporabnost« transparentnosti slovenskih nacionalnih idej zazrta kvazi-romantika seveda ni zmogla. Pač pa je v estetskih opredelitvah 2. *dunajske šole* predstavljala popolnoma odvisno neposredno dopolnjevanje, nadaljevanje razvojne dediščine svojega kulturnega kroga, slovenska nacionalna estetika pa je pomenila zavesten odklon od istih izhodišč (dunajske pozne romantike), nekritično presojanje glasbene zvrstnosti s prevzetjem irelevantnih zunajglasbenih izhodišč v visoko glasbo ter zato lebdenje glasbenega tujka v izvotlenem prostoru ideologije.







Sigmund Freud

## HUMOR\*

V svojem spisu o *Šali in njenem odnosu do nezavednega* (1905 c) sem humor pravzaprav obravnaval zgolj z ekonomskega gledišča. Šlo mi je za to, da bi našel vir ugodja v humorju in menim, da sem pokazal, da humorno pridobivanje ugodja izhaja iz prihranjene čustvene porabe.\*\*

Humorno dogajanje se lahko izvrši na dvojen način, bodisi na eni sami osebi, ki sama privzame humorno naravnost, medtem ko pripade drugi osebi vloga gledalca in uživalca (*Nutznieser*), bodisi med dvema osebama, od katerih ena na humornem dogajanju ni udeležena, druga pa napravi to osebo za objekt svojega humornega opazovanja. Ko, če se zadržimo ob najbolj grobem primeru\*\*\*, delinkvent, ki ga nek ponedeljek vodijo na vislice, pripomni: »No, teden se lepo začelja« - sam tako razvije humor, se humorno dogajanje dovrši na njegovi osebi in mu očitno prinese neko določeno zadovolženje. Mene, neudeleženega poslušalca, takorekoč zadene neki oddaljeni učinek (*Fernwirkung*/ zločinčevega humornega dosežka. Občutim, nemara podobno kot on, humorno pridobivanje ugodja.

Drug primer je, ko npr. pesnik ali opisovalec na humoren način opisuje vedénje dejanskih ali izmišljenih oseb. Tem osebam samim ni treba pokazati nobenega humorja, humorna naravnost je stvar izključno tistega, ki jih vzame za objekt in bralec ali poslušalec bo znova, kakor v prejšnjem primeru, deležen užitka v humorju. Povzamemo lahko, da humorno naravnost - v čemer koli že ta sestoji - obrnemo proti lastni ali tuji osebi. Domnevamo, da tistemu, ki jo proizvede, prinaša pridobivanje ugodja; podobno pridobivanje ugodja pripade - neudeleženemu - poslušalcu.

\* Freudov tekst *Der Humor* (1927) je preveden iz: Sigmund Freud, *Psychologische Schriften*, Studienausgabe bd. IV., Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1970, str. 277-282. Vse opombe so uredniške.

\*\* Prim. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, *Psychologische Schriften*, Studienausgabe bd. IV., Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1970, str. 219.

\*\*\* Prim. *ibid.*, str. 213.

Genezo humornega pridobivanja ugodja bomo najbolje dojeli, če pozornost obrnemo na dogajanje pri poslušalcu, preden nekdo drugi zanj razvije humor. Poslušalec vidi tega drugega v situaciji, ki dopušča pričakovanje, da bo drugi pokazal neko znamenje afekta. Jezil se bo, pritoževal, izražal bolečino, strah ga bo, zgrozil se bo in morda tudi obupal. Gledalec-poslušalec mu je v tem pripravljen slediti in pri sebi dopustiti nastanek istih čustvenih vzgibov. Toda ta čustvena pripravljenost je razočarana, drugi ne manifestira nobenega afekta, temveč se pošali. Iz prihranjene čustvene porabe pri poslušalcu sedaj nastane humorno ugodje.

Do tod pridemo zlahka, toda kmalu si tudi rečemo, da je dogajanje pri drugih, pri »humoristih«, tisto, ki zasluži večjo pozornost. Brez dvoma je bistvo humorja v tem, da si prihranimo afekte, za katere bi dala situacija povod in se iz možnosti takšnih čustvenih izrazov izmažemo s šalo. Toliko se mora dogajanje pri humoristu ujemati s tistim pri poslušalcu, pravilneje rečeno, dogajanje pri poslušalcu je moralo oponašati tisto pri humoristu. Toda kako humorist vzpostavi ono psihično naravnost, ki mu tvorbo afektov naredi odvečno, kaj se dinamično v njem dogaja pri »humorni naravnosti«? Očitno je treba rešitev problema iskati pri humoristu, saj pri poslušalcu domnevamo samo odmev, kopijo tega neznanega procesa.

Čas je, da se temeljiteje spoznamo z nekaterimi značilnostmi humorja. Humor nima na sebi samo nekaj sproščujočega kakor šala in komika, temveč tudi nekaj veličastnega in vzvišenega, potezi, ki ju pri obeh drugih vrstah pridobivanja ugodja iz intelektualne dejavnosti ni najti. Veličastno je očitno v triumfu narcizma, v zmagovito potrjeni neranjivosti Jaza. Jaz ne dovoljuje, da bi ga pobude iz realnosti poniževale, ne pusti se prisiliti k trpljenju, vztraja pri tem, da mu travme zunanjega sveta ne morejo priti do živega, pokaže celo, da so mu zgolj priložnosti za pridobivanje ugodja. Ta zadnja poteza je za humor vseskozi bistvena. Predpostavimo, da bi zločinec, ki ga nek ponedeljek vodijo na usmrnitev, dejal: Ne menim se za to, kaj bo potem, ko bodo obesili nepridripava kakor sem jaz, svet zaradi tega ne bo propadel - tako bi morali soditi, da ta govor sicer vsebuje to veličastno premoč nad realno situacijo, je moder in upravičen, vendar tudi nobene sledi humorja ne izdaja. Počiva celo na oceni realnosti, ki neposredno nasprotuje humorni oceni. Humor ni resigniran, je ključovalen in ne pomeni samo triumfa Jaza, temveč tudi triump načela ugodja, ki se zmore tu uveljaviti nasproti neugodnosti realnih razmer.

Z obema zadnjima potezama, zavrtnitvijo zahteve realnosti in uveljavitvijo načela ugodja, se humor približa regresivnim in reakcionarnim procesom, ki so nastalo izdatno zaposlili v psihopatologiji. S svojo obrambo pred možnostjo trpljenja zavzame neko mesto v dolgi vrsti onih metod, ki jih je izoblikovalo človeško duševno življenje, da bi se izognilo prisili trpljenja; vrsti, ki se pričinja z nevrozo, doseže vrhunec v blaznosti in kamor spadajo omamljenost (*Rausch*), samozatopljenost (*Selbstversenkung*), ekstaza. Temu sklopu dolguje humor dostojanstvo, ki npr. šali popolnoma manjka, kajti ta služi bodisi samo pridobivanju ugodja ali pa postavlja pridobivanje ugodja v službo agresiji. V čem sedaj obstaja humorna naravnost, s katero se izognemo trpljenju, poudarimo nepremagljivost Jaza nasproti realnemu svetu, zmagovito potrdimo načelo ugodja, vse to pa tako, da se pri tem, za razliko od drugih postopkov z istim ciljem, ne odpove podlagi duševnega zdravja? Zdi se, da sta oba dosežka drug z drugim pač nezdržljiva.



Če se obrnemo k situaciji, da se nekdo humorno naravna proti drugim, potem se vsiljuje pojmovanje, ki sem ga v knjigi o šali tudi že nekoliko previdno nakazal, da se proti njim obnaša kot odrasli do otroka, vtem ko interese in trpljenja, ki se temu zdijo veliki, prepoznava in zasmehuje v njihovi ničnosti.\* Humorist doseže svojo premoč zato, ker se postavi v vlogo odraslega, tako rekoč v očetovsko identifikacijo in druge degradira v otroke. Ta domneva dobro pokriva stvarno stanje, toda ne zdi se docela prepričljiva. Sprašujemo se, kako si humorist uspe to vlogo prilastiti.

Toda spomnimo se na drugo, nemara izvirnejšo in pomembnejšo humorno situacijo, da nekdo usmeri humorno naravnost proti svoji lastni osebi, da bi se tako ubranil pred svojimi trpljenjskimi možnostmi. Je smiselno reči, da nekdo samega sebe obravnava kot otroka in da obenem proti temu otroku igra vlogo močnejšega odraslega?

Menim, da bomo dali tej malo verjetni predstavi neko močnejšo zaslombo, če upoštevamo, kar smo se iz patoloških izkustev naučili o strukturi našega Jaza. Ta Jaz ni nič enostavnega, temveč nudi zavetje kot svojemu jedru /*Kern*/ neki posebni instanci, Nadjazu, s katerim se včasih staplja tako, da obeh ne moremo razlikovati, medtem ko se v drugih razmerah od njega ostro loči. Nadjaz je genetično dedič starševske instance in drži Jaz pogosto v strogi odvisnosti ter ga dejansko še obravnava tako, kot so nekoč v zgodnjih letih starši - ali oče - obravnavali otroka. Do dinamične razlage humorne naravnosti torej pridemo, če predpostavimo, da se le-ta sestoji iz tega, da je humoristova oseba iz Jaza odtegnila psihični poudarek in ga premestila na svoj Nadjaz. Temu okrepljenemu /*geschwellt*/ Nadjazu se lahko sedaj Jaz zdi neznansko majhen /*winzig klein*/ in vsi njegovi interesi neznatni. Pri tej novi energijski razdelitvi bo Nadjaz zlahka potlačil reakcijske možnosti Jaza.

Namesto prenosa psihičnega poudarka bomo morali v skladu z našim običajnim izraznim načinom reči: premestitev velikih investicijskih količin. Potem se vprašajmo, ali si smemo predstavljati takšne izdatne premestitve z ene instance duševnega aparata na drugo. Videti je kot neka na novo ustvarjena *ad hoc* domneva, vendar se lahko spomnimo, da moramo vedno znova, četudi ne dovolj pogosto, pri naših poskusih metapsihološke predstave duševnega dogajanja računati s takim dejavnikom. Tako npr. domnevamo, da je razlika med običajno erotično objektno investicijo in stanjem zaljubljenosti v tem, da v zadnjem primeru preide neprimerno več investicije na objekt, da se Jaz takorekoč proti objektu izprazni. Pri preučevanju nekaterih primerov paranoje sem lahko ugotovil, da so bile pregnjalne ideje zgodaj oblikovane in da so obstajale dolgo časa, ne da bi opazno učinkovale, dokler niso potem ob neki določeni priložnosti prejele investicijske velikosti, ki jim je omogočila, da so postale prevladujoče. Tudi zdravljenje takih paranoičnih napadov bi se moralo sestajati manj iz nekakšnih razrešitev in korektur blodnih idej, kakor iz odtegnitve njim podeljenih investicij. Izmenjava melanholije in manije, kruto zatiranje Jaza skozi Nadjaz in sprostitve Jaza po takem pritisku, sta proizvedla vtis takega investicijskega spreminjanja, ki bi ga morali tudi sicer pritegniti v razlago cele vrste pojavov normalnega duševnega življenja. Če se je to doslej zgodilo v tako majhnem obsegu, potem je razlog za to v naši nemara hvalevredni zadržanosti. Področje, na katerem se počutimo gotove, je patologija duševnega življenja.

\* Prim. *ibid.*, str. 217.

Tu opravljamo svoja opazovanja in pridobivamo svoja prepričanja. Sodbo o normalnem si upamo zaenkrat postavljati toliko, kolikor v izolacijah in bolezenskih izkrivljanjih zadenemo na normalno. Ko bo ta bojazen nekoč prevladana, bomo spoznali, kako velika vloga za razumevanje duševnih dogajanj pripada statičnim razmeram in kakšna dinamičnim spremembam v kvantiteti energijske investicije.

Menim torej, da tu predlagana možnost, da oseba v nekem določenem položaju nenadoma prekomerno investira v svoj Nadjaz in izhajajoč iz tega sedaj spremeni reakcije Jaza, zasluži, da jo ohranimo. Kar domnevam za humor, najde tudi pomembno analogijo na sorodnem področju šale. Za nastanek šale sem moral predpostaviti, da je predzavedna misel za trenutek prepuščena nezavedni predelavi,\* šala je tako prispevek h komiki, ki ga opravlja nezavedno.\*\* Popolnoma podobno bi bil *humor prispevek h komiki s posredovanjem Nadjaza*.

Nadjaz sicer poznamo kot strogega gospodarja. Rekli bomo, da temu značaju ne ustreza, da privoli v to, da Jazu omogoči neko majhno pridobivanje ugodja. Drži, da humorno ugodje nikoli ne doseže intenzivnosti ugodja v komičnem ali šali, nikoli se ne izrazi v smehu iz vsega srca. Prav tako je res, da Nadjaz, ko privede v humorno naravnost, pravzaprav zavrača realnost in služi neki iluziji. Toda temu malo intenzivnemu ugodju pripisujemo - ne da bi upravičeno vedeli zakaj - najvrednejši značaj, občutimo ga kot posebno sproščujočega in vzvišenega. Šala (*Scherz*), ki jo proizvede humor, nikakor ni tudi tisto bistveno, ima zgolj vrednost nekega poskusa. Najvažnejši je namen, ki mu služi humor, ali se bo udeleževal na lastni ali na tujih osebah. Reči želi: Poglej no, to je ta svet, ki je videti tako nevaren. Otročje lahko se je o njem pošaliti!

Če je dejansko Nadjaz tisti, ki v humorju tako ljubeče tolažilno nagovarja zastrašeni Jaz, je treba spomniti na to, da se imamo o bistvu Nadjaza še marsičesa naučiti. Sicer pa niso vsi ljudje zmožni humorne naravnosti, to je dragocen in redek dar; mnogim manjka celo zmožnost, da bi uživali v njim posredovanem humornem ugodju. In končno, če si Nadjaz s pomočjo humorja prizadeva potolažiti Jaz in ga obvarovati pred trpljenjem, s tem ne nasprotuje svojemu izvoru v starševski instanci.

Prevedel Peter Klepec

\* Prim *ibid.*, str. 155.

\*\* Prim *ibid.*, str. 193.

Alenka Zupančič

## SUBLIMNO

Začnemo lahko z nekim zelo zvenečim stavkom, z mislijo, ki se po svoji strukturi sama vpisuje v razsežnost tega, o čemer bomo govorili, namreč v razsežnost sublimnega, vzvišenega:

*»Dve stvari navdajata dušo z vedno novim in vse večjim občudovanjem ter spoštovanjem, čim pogosteje in vztrajneje se razmislek ukvarja z njima: zvezdnato nebo nad mano in moralni zakon v meni.«*

Te besede, s katerimi se začnja zaključek *Kritike praktičnega uma*, so, kot vemo, doživele svojevrstno odlikovano usodo: vklesali so jih na Kantov nagrobni kamen. Seveda ni treba posebej poudarjati, da tudi bolj banalne besede na takem mestu zadobijo prizvok resnobe, presežnega pomena, ki - če rečemo s Kantovimi besedami - dušo navda s spoštovanjem. Grob, grobnica, nagrobni kamen, ki utelešajo mejnik med Tostran in Onstran, imajo kot taki pri razsežnosti sublimnega pomembno vlogo. Vendar pa zgornjim besedam trdnosti ne daje zgolj Kamen, v katerega so vklesane, temveč tudi nekaj radikalno nasprotnega: bežečega, izmikajočega se, neujemljivega - namreč položaj, ki ga te besede nalagajo subjektu, to, da najde svojo pot v preseku med nedosegljivo zunanjim (zvezdnato nebo nad mano) in nedosegljivo notranjim (moralni zakon v meni).

Z zgornjim citatom pa smo začeli tudi zato, ker - tokrat na povsem pragmatični ravni - natančno zarisuje polje, v katerem se bomo gibali, polje, ki ga zamejujeta na eni strani *Kritika praktičnega uma* in na drugi strani *Kritika presodne moči*, oziroma, če rečemo še bolj neposredno: »etika« in »estetika«. Sublimno - to lahko postavimo kot izhodiščno tezo - je namreč svojevrstna kolizija obojega, vdor ene razsežnosti v drugo. Rekli smo »vdor ene razsežnosti v drugo« - nikakor namreč ne gre enostavno za ujemanje ali nevemkakšno sintezo etike in estetike. Gre dejansko za to, da eno (nepričakovano) vznikne v polju drugega, in to v nekem zelo specifičnem trenutku.

## I.

Najprej nekaj splošnih poudarkov.

Pojem estetike je vezan na zor, to je na način, kako nas predmeti »aficirajo«. Gre za razmerje subjekta do predstave nekega predmeta, in to je v strogem smislu subjektivno razmerje. Na drugi strani imamo »objektivno«, logično razmerje subjekta do predmeta, razmerje, ki ga omogoča posredništvo razumskih kategorij oziroma pojmov in s katerim imamo opravka v *Kritiki čistega uma*. Šele preko pojma lahko predmetu pripisujemo določene lastnosti kot »objektivno veljavne«, to je veljavne za ta predmet kot fenomen. Nasprotno pa na strani estetskega dojetja ta operacija ni mogoča: na podlagi občutij, ki jih določen predmet sproža v meni, ne morem temu predmetu pripisati prav nobenih »objektivnih lastnosti«. Zato Kant neutrudno ponavlja, da *sublimno oz. vzvišeno nikoli in nikdar ne more biti lastnost nekega predmeta*. Skalnatu gorovje ali razburkani ocean nista niti najmanj vzvišena, za takšna ju naredi šele naš pogled nanju, ali natančneje: *sublimno je v pogledu, ki vidi sublimno*. Ne gre za to, za kar gre pri spoznavnem razmerju, kjer ne moremo pripisovati lastnosti stvarem-na-sebi. Gre za to, da sublimnosti ne moremo pripisati niti fenomenu. Toda če je pri izkustvu sublimnega razmerje subjekt - fenomen na ta način okrnjeno, pa nasprotno velja, da je tu subjekt v nekem privilegiranem razmerju s stvarjo na sebi. Subjekt tu v samem načinu, kako ga nek fenomen aficira, naleti na nekaj, kar presega meje tega fenomena in hrati meje subjektive lastne predstavne zmožnosti oziroma imaginacije (*Einbildungskraft*). Do občutja sublimnega pride, pravi Kant, ko smo soočeni z nečim, kar je *preveč* za našo imaginacijo in ta presežek izkusimo kot *brezno*, v katerem se bojimo izgubiti. Ta metafora presežka, ki je hkrati brezno, je konstanta Kantovega govora o sublimnem in hkrati tisti motiv, ki ta govor veže na razsežnost stvari na sebi. Paradoks, bi lahko rekli, je torej v tem, da smo tej Stvari najbližje tam, kjer bi jo v sami kantovski perspektivi verjetno najmanj pričakovali: v nečem skrajno subjektivnem. Toda v tem, v tej »bližini stvari«, je neka dvoumnost, h kateri se še povrnemo. Estetsko dojetje namreč nikakor ni kakšno »intuitivno«, neposredno zrenje stvari na sebi.

Glede na »subjektivni« značaj estetskih kategorij mora Kant v svoji teoriji sublimnega odgovoriti predvsem na dve vprašanji:

- 1) kaj je tisto v določenih fenomenih, kar v nas po neki logični nujnosti zbudi čustvo sublimnega in
- 2) kaj je obči subjektivni temelj možnosti tega občutja?

## II.

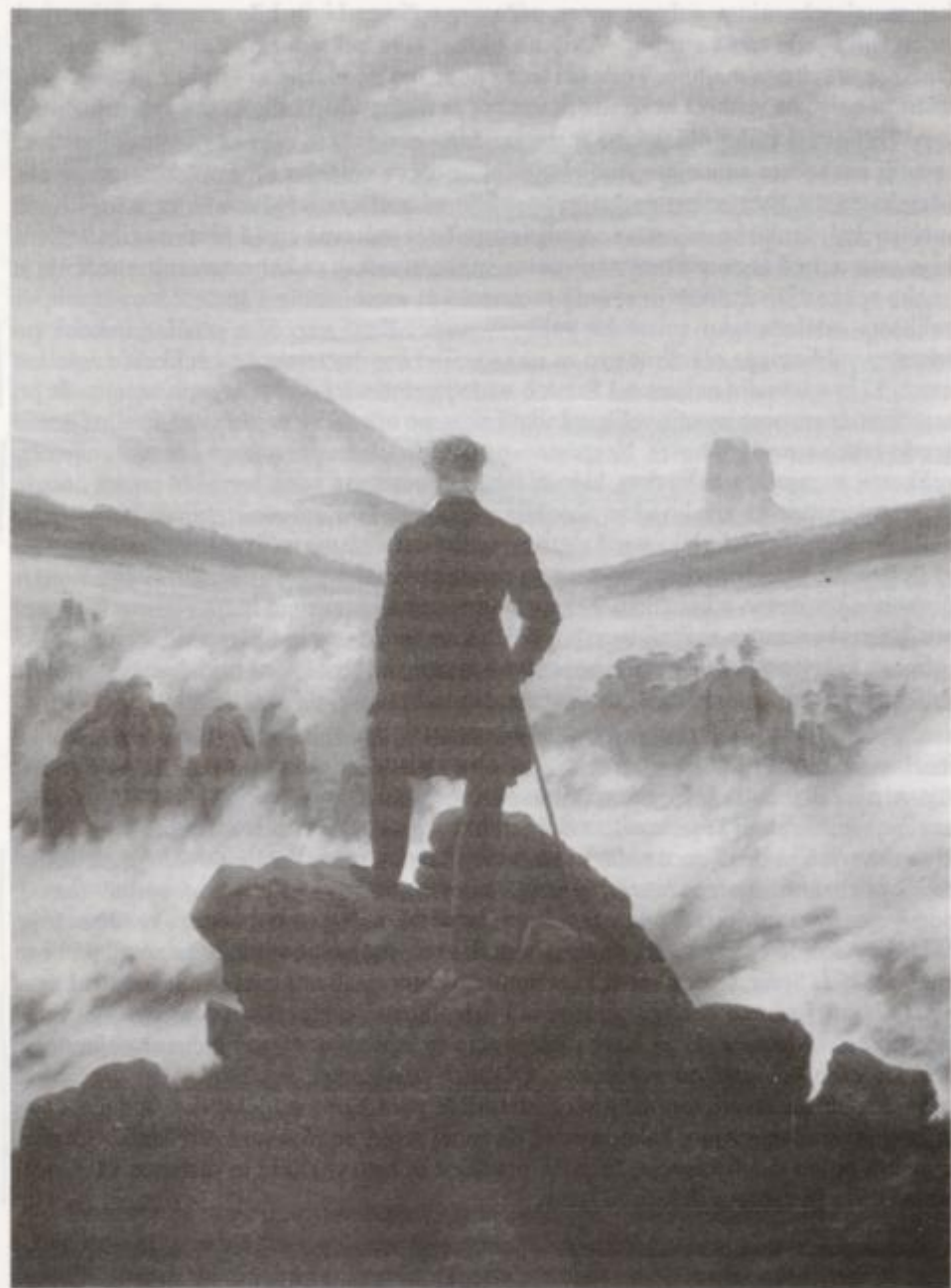
V razvijanju svoje teorije se Kant najprej zadrži pri tem, kar imenuje »*matematično sublimno*«, in tu naletimo vsaj na en poudarek, ki je vreden naše pozornosti. Kant izhaja iz razlike med estetičnim ter logično-matematičnim ocenjevanjem velikosti nekega predmeta. Matematična velikost je relativna velikost, ker tu vsako določevanje velikosti predpostavlja mero, enoto, ki je sama spet neka velikost in torej za oceno lastne velikosti spet potrebuje neko drugo primerjalno enoto. Velikost v estetskem smislu pa je nekaj,

kar zunaj sebe nima nobene mere, ničesar, s čimer bi jo bilo mogoče primerjati, primerljiva je le sama s seboj. Vzvišeno bi bilo tako nekaj, pravi Kant, v primerjavi s čimer je vse drugo majhno. Toda pri tem - ponovno poudarjamo - ne gre za empirično lastnost oziroma velikost neke stvari, temveč za način, kako subjekt dojema to stvar.

Toda tudi vsako objektivno matematično ocenjevanje velikosti v skrajni instanci temelji na nečem zunanjem, subjektivnem, in sicer natanko na estetskem momentu. Merska enota, tista enica, na kateri temeljijo vsi nadaljni izračuni, je, poudarja Kant, vselej nekaj, kar lahko dojamemo zgolj v zoru. To je neštevna ena, 1 pred vsakim štetjem, ki je prav zaradi tega tudi neka absolutna velikost: nekaj, za kar ne moremo reči, da je »neke velikosti« - kolikor jo seveda motrimo kot mero, enoto - temveč enostavno »je velikost«, uteleša tako rekoč bit velikosti same. Kant nenehno poudarja, kako pri izkustvu sublimnega nikoli ne gre za neko veliko število, temveč za velikost enote kot mere, ki je v temelju neštevna.<sup>1</sup> Preden nadaljujemo v tej smeri naj spomnimo, da pri matematičnem ocenjevanju velikosti nikoli nimamo opravka z največjo velikostjo (števila gredo lahko v neskončnost). Nasprotno pa pri estetskem presojanju obstaja »največja velikost«, namreč natanko tista, ki jo še lahko zajamemo v zoru, torej kot enoto, eno. In prav ta napotuje na umsko idejo absolutne velikosti. To Kantovo izpeljavo bi morda še najbolj povzeli z naslednjo »spekulativno sodbo«: *absolutna velikost (torej neskončnost) = 1*. Ena, t.j. tista edinstvena ena, enota pred vsakim štetjem, je natanko način, kako je neskončno prisotno v končnem, kako v tistem najbolj končnem in omejenem (pri zoru gre konec koncev za najbolj banalno fizično omejitvev - mejo našega vidnega polja na primer), kako torej v tem najbolj končnem naletimo na absolut, na paradigmo absolutne velikosti, na tisto nepredstavljivo v sami naši predstavi.

Poudariti velja, da Kantov govor o matematičnem oziroma logičnem tu ninakor ne meri enostavno na matematiko kot vedo. Gre za celotno tisto področje, ki ga v *Kritiki čistega uma* zaseda Transcendentalna logika, torej celotno področje »razumskega spoznanja«, vse, kar sledi Transcendentalni estetiki in predhodi Transcendentalni dialektiki, ki se ukvarja s področjem uma in umskih idej. Matematično sublimno torej zadeva tisti moment razumskega spoznanja, ki uhaja samemu razumu in je hkrati njegov temelj, pogoj njegove možnosti. Toda v taki formulaciji tiči tudi past napačnega razumevanja. Nikakor namreč ne gre za to, da bi se morali zgolj prepustiti zoru in čutnosti, pa bi se nam razodela Stvar, stvar na sebi, ki razumu ni dostopna. Razodene se nam namreč prav nič. Ob tem, kar smo imenovali nevarna bližina Stvari, subjekta navdaja zgolj tesnoba, celo groza. - Moment, ki ga Kant podrobneje razvije ob drugem modusu sublimnega, pod imenom »dinamično sublimno«. Občutek vzvišenega, sublimnega namreč ni le indikator bližine stvari, temveč v isti gesti tudi že paradigma subjektive strategije, kako se izogniti srečanju z njo, kako ravnati, da se tej stvari ne bi preveč približali. - Čeprav smo, kot bomo videli kasneje, že prišli predaleč in zato vpeljava te distance v tej točki od subjekta že zahteva določeno žrtev.

<sup>1</sup> Kantov primer so tu piramide. Če se piramidi preveč približamo, vidimo zgolj množstvo kamnitih kock, torej neko veliko število kamnitih klad, ki same na sebi v nas ne sprožijo občutka sublimnega, ker jih lahko dojemamo zgolj sukcesivno. Šele s primerne razdalje, s katere to množstvo v enem samem pogledu »zapopademo« kot eno, kot neko ogromno celoto, lahko piramide na nas delujejo kot nekaj veličastno sublimnega.



Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818)

Poglejmo sedaj, kaj je specifičnost druge vrste sublimnega, dinamično sublimnega? Če je šlo prej za vlogo velikosti, gre zdaj za funkcijo moči, neke neprimerljive moči, ki se manifestira v določenih pojavih in v primerjavi s katero je vse drugo nemočno. »Široki, z vetrovi razbesneli ocean«, »nevarne, strme, tako rekoč grozeče stene«, »zbirajoči se nevihtni oblaki«, »vulkani z vso svojo razdiralno močjo«, »orkani s pustošenji, ki jih puščajo za seboj«, »visoki slap močne reke«,... Vse to so stvari, pravi Kant, ki je pogled nanje tem privlačnejši, čim strašnejši je. Z enim samim pogojem seveda, da smo namreč kot opazovalci bolj ali manj varni. Podrobneje o tem nekoliko kasneje, zaenkrat poudarimo eno razsežnost »dinamično sublimnega«, to, da v njem preko izkustva lastne nemoči pridemo do natanko nasprotnega, do občutka svoje moči, moči, ki je dana subjektu kot umnemu bitju, bitju, ki se je sposobno dvigniti nad svojo lastno naravo in fenomenalni obstoj. Tako, pravi Kant, lastna nemoč odkriva zavest o neki neomejeni moči istega subjekta in to moč lahko duša estetsko presoja samo na podlagi one nemoči.<sup>2</sup>

Kant torej v izkustvu sublimnega (tako matematičnega kot dinamičnega) ločuje dva momenta. Prvi je ta moment tesnobe, groze, nelagodne fascinacije vpricho nečesa neprimerljivo večjega ali močnejšega, tesnobe, ki se je subjekt reši samo tako, da jo preigra v drugi moment, v občutek vzvišenosti. Prav zato je ugodje, ki se veže na ta občutek, vedno neko negativno ugodje (*negative Lust*), ugodje, ki stopi na mesto neke radikalno negativne, nelagodne izkušnje. »Predmet kot vzvišen sprejemamo z ugodjem, ki je možno zgolj kot posredovano z nekim neugodjem.«<sup>3</sup>

Poglejmo si sedaj dve nadvse zanimivi in ključni mesti, kjer Kant opisuje to čustvo vzvišenosti:

*»Pogled na zveznato nebo, pogled na/ brezštevilno mnoštvo svetov tako rekoč izniči pomembnost mene kot živalskega stvora, ki mora materijo, iz katere je nastal, spet vrniti planetu (samo eni točki v vesolju), potem ko jo je za kratek čas (ne vemo, kako) obšla življenjska moč.«<sup>4</sup>*

*»Na ta način v naši estetski sodbi o naravi ne sodimo, da je vzvišena, v kolikor zbuja strah, temveč v kolikor našo moč (ki ni narava) izzove v nas, da uvidimo kako je to, za kar smo zaskrbljeni (dobrine, zdravje in življenje) nekaj majhnega...«<sup>5</sup>*

[Mimogrede, ta dva citata, še posebno prvi, nas lahko spomnita na neko anekdoto iz Monty-Python filma *Smisel življenja*, kjer prav tako odigra ključno vlogo »zveznato nebo« na eni strani ter občutek lastne majhnosti na drugi strani.

Pri vratih pozvoni. Mož gre odpret in v hišo stopita dva moška, ki skrbita za »presajanje živih organov« ter zahtevata njegova jetra. Mož se brani, da imajo do njih (po pogodbi) pravico šele po njegovi smrti, moška pa mu pokroviteljsko pojasnita, da odvzema jeter tako ali tako ne bo preživel. Sledi pravo klanje: kri šprica v debelih curkih,

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, I. Kant Werkausgabe, Suhrkamp, Frankfurt/M, zv. X, str. 183.

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 184.

<sup>4</sup> I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, zv. VII, str. 300.

<sup>5</sup> *Kritik der Urteilskraft*, str. 186.

eden od »mesarjev« vleče iz drobovja žrtve krvave organe in z njimi maha pred kamero. Žena mesarjenega nesrečnika pa skupaj z drugim moškim gleda prizor in ob tem kar se da mirno blebeče in komentira (npr. »Saj sem mu govorila naj ne podpiše vsega, kar mu nudijo«, »Ali sta morda za čaj?«...) - Drugi del zgodbe pa temelji prav na logiki sublimnega, vzvišenega. Osnovno konstelacijo bi lahko opisali takole: Ženska /žena/ ima problem. - Potem, ko so razmesarili njenega moža, da so prišli do njegovih jeter, hočejo še njena. Seveda jih noče dati. To pa je pripravljena storiti v trenutku, ko jo pripeljejo na rob sublimnega, ko ji namreč pokažejo, kako malenkosten, nevreden omembe ter trpljenja je pravzaprav njen problem, če nanj pogleda z malo širše, recimo angelske perspektive. (Iz hladilnika stopi gospod, ki jo iz kuhinje njenega vsakdana popelje na sprehod skozi vesolje, in ko se sprehajata po zvezdnatem nebu poje o tem, koliko milijonov bilijonov je zved in planetov, o njihovi (umni) razporeditvi, razdaljah med njimi, galaksijah, itd., itd. Ženska na podlagi tega seveda pride do željenega zaključka: kako majhna in nepomembna sem znotraj teh nemišljivih dimenzij! Ko jo zdaj ponovno vprašajo, če bi dala svoja jetra, je to pripravljena brez omahovanja storiti.)

Seveda gre za »karikaturu«, vendar pa je v osnovi natanko logika, na katero poskuša opozoriti Kant. So trenutki, ko nas nekaj tako prevzame, da smo pripravljene pozabiti na vse, na lastno dobrobit in vse, kar je z njo povezano, trenutki, ko smo prepričani, da je naša eksistenca vredna le toliko, kolikor smo jo pripravljene brez pomislekov žrtvovati. In seveda ni treba posebej poudarjati, da je stvar smešna le zunanemu, »neprižadetemu opazovalcu«, ki ga ne prežema to isto čustvo vzvišenega, ki ni izzvan z njim.]

Bistvena dva poudarka v zgornjih Kantovih opažanjih o izkustvu sublimnega sta torej naslednja: 1) občutek lastne majhnosti in nepomembnosti (samo ena točka v neskončnem vesolju) in 2) to, kar v vsakdanjem življenju deluje kot osišče naše eksistence, se nam naenkrat zazdi nepomembno.

V trenutku, ko občutek tesnobe razrešimo v čustvo vzvišenosti, to ni le vzvišenost do zunanjega sveta, temveč v prvi vrsti vzvišenost do samega sebe. Ali še drugače rečeno, občutek sublimnega, katerega hrbtna stran je vselej neka tesnoba, zahteva od subjekta, da določen del sebe samega motri kot tujek, kot nekaj, kar ne pripada njemu, temveč »zunanjemu svetu«. Opravka imamo z nečim, kar bi lahko v grobem imenovali ločitev duše od telesa, torej z metaforo smrti. Na eni strani začutimo svojo lastno majhnost in nepomembnost, hkrati pa je naša zavest že evakuirana natanko na tisto mesto, od koder lahko izrekamo te vzvišene sodbe in od koder se lahko celo odrečemo tistemu delu sebe, ki ga dojemamo kot majhnega in nepomembnega. - In tu se kopljemo v ugodju narcistične zadovoljitve, ki ga prinaša zavest o tem, da smo zmožni premagati sami sebe, se dvigniti nad svoje vsakdanje potrebe. Z občutkom sublimnega je namreč - s Kantovimi besedami - povezano neko »cenjenje samega sebe« (*Selbstschätzung*).<sup>6</sup>

Na tem mestu se seveda postavlja vprašanje, kakšni logiki tu sledi subjekt, kako ta občutek tesnobe in nekega neznosnega nelagodja sprevrne v določeno pridobitev ugodja. Ta logika nas mora spomniti na tisto, ki je na delu pri mehanizmu homorja, pri katerem gre po Freudu prav tako vselej za to, da ugodje stopi na mesto trpljenja.<sup>7</sup> Humor - tisti pravi, »črni humor«, ki je nekaj povsem drugega kot šala ali komika - deluje po

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cf. Sigmund Freud, *Humor*, spis je preveden v pričujoči številki *Esejev*.



natanko isti logiki. Poglejmo primer, ki ga navaja sam Freud in ki ga lahko uvrstimo tako v red vzvišenega, kot v red humorja. Imamo človeka, ki je obsojen na smrt. Ko ga nek ponedeljek peljejo na morišče, v trenutku soočenja z lastno smrtjo reče: »No, teden se lepo začelja!«. Soočen z neko travmatično bližino Stvari, katere grožnja je tu kar najbolj realna, subjekt odgovori tako, da vpelje neko novo distanco, »neprizadetost ob lastni prizadetosti«. Na kaj natanko se ta distanca opira? Freudov odgovor se glasi: na *Nadjaz*. Na delu je premestitev poudarka iz Jaza na *Nadjaz* kot dediščino starševske instance. Temu, tako okrepljenemu *Nadjazu* se zdaj Jaz lahko zdi majčken in nepomemben, njegovi interesi in zahteve pa malenkostne. Človek zavzame nekakšen oddaljen oziroma vzvišen pogled na svet in nase kot del tega sveta.

Po tej poti smo torej prišli do momenta, na katerega smo opozorili v uvodu, do momenta, kjer v polju »estetskega« vznikne »etična«, moralna instance - *Nadjaz*. V terminih prostorske metaforike bi lahko rekli, da je *Nadjaz* (rojstno) mesto občutka vzvišenega, kar nas niti ne more preveč presenetiti. Ona premoč, ki jo čuti subjekt nad samim sabo in nad svojim naravnim obstojem, je natanko moč *Nadjaza*, da vsem zahtevam realnosti navkljub prisili subjekta, da deluje proti svojemu blagru, da se odpoveduje svojim interesom, potrebam, ugodju in sploh vsemu, kar ga veže na t.i. »čutni svet«.

Rekli smo že, da občutek sublimnega ni le indikator bližine Stvari, temveč hkrati način, kako se izognemo srečanju z njo. In prav naslonitev na *Nadjaz* je v tem primeru strategija, kako se izogniti Stvari, gonu smrti v »čistem stanju« - čeprav nas paradokсно ta naslon sam, v skrajni instanci, vodi natanko v smrt. (Kant, kot smo videli, pravi, da se je subjekt tu pripravljen odpovedati dobrinam, zdravju in celo *življenju*.) Vendar pa to, da se subjekt v občutku sublimnega v neki točki opre na moralno instance, nikakor ne pomeni, da je njegovo početje oziroma njegova »reakcija« na sublimno v kakršnemkoli smislu moralno, etično dejanje. (Seveda pa etično dejanje nekoga drugega v nas lahko sproži čustvo sublimnega.) Žrtve, na katere je subjekt pripravljen v stanju vzvišenosti, ko ga prežema občutek sublimnega, niso istega reda kot žrtve, ki jih zahteva čisto moralno dejanje. Če rečemo kar najbolj enostavno: pogoj čistega etičnega dejanja je, da smo pripravljeni »pristati« na lastni simbolni izbris, izbris v simbolnem, na izbris, ki ne zadeva le naše empirične eksistence. Nasprotno pa to, kar smo pripravljeni žrtvovati v stanju vzvišenosti, služi prav obrambi pred »simbolno smrtjo« - pa čeprav je cena, ki jo za to plačamo, cena našega »empiričnega« življenja. (Svojo empirično pojavnost, ki jo dojemam kot majhno, nepomembno, žrtvujemo za vpis v simbolno, v Zgodovino,... V življenju želimo storiti »nekaj velikega«, »pomembnega«, in se ne izgubiti v avtomatizmu življenjskih navad.)

Tudi Kant sam po neki drugi poti pride do tega momenta moralne instance v sublimnem. Do njega pride preko problema občosti. Čeprav lepemu in sublimnemu kot estetskima momentoma nikoli ne more pripadati občost, ki pripada zakonom, pa Kant vendarle vztraja na tem, da jima je lastna neka občost, ki ni občost zakona, in prav na tej paradokсни občosti temelji pojem presodne moči, *Urteilskraft*. Ko izrekam sodbo o nekem estetskem fenomenu, o lepem ali sublimnem, s samo to sodbo, pravi Kant, pri drugih *predpostavljam* soglasje in ga *zahtevam* od njih. S samo svojo sodbo (npr. »ta podoba je lepa«) konstituiram neko občost ali, če hočete, neko občestvo, v katerem je

ta sodba obče veljavna. Vendar pa se moram pri svoji predpostavki, na podlagi katere od vseh drugih zahtevam soglasje, vendarle na nekaj opreti. In to »nekaj« je v primeru sublimnega natanko moralna instanca:

*»/Sodba o nečem kot vzvišenem/ ima svojo osnovo v človeški naravi, in sicer v tem, kar lahko skupaj z zdravim razumom pri vsakomur predpostavimo in od vsakogar zahtevamo, namreč dispozicijo za občutek za (praktične) ideje, to je za tisto moralno.«<sup>8</sup>*

To je torej en način, kako v polju estetskega vznikne etični moment. Vendar pa ima Nadjaz oziroma moralna instanca, kot bomo videli, v občutku sublimnega še neko drugo vlogo, konstelacijo je potrebno še enkrat obrniti.

### III.

V okviru primerov, ki jih za občutek vzvišenega daje Kant, lahko torej razlikujemo dva temeljna modusa konstitucije sublimnega, ki se v glavnem tudi prekrivata s samim Kantovim razlikovanjem med »matematično« in »dinamično« sublimnim. V prvem primeru smo soočeni s paradigmo opozicije majhno - veliko (v estetskem smislu) oziroma končno - neskončno: bodisi na dobesedni ravni (Egipčanske piramide ali neskončno množstvo svetov), bodisi na ravni smisla, pomena (velika dejanja oziroma dejanja, ki bodo »večno živela«). - Rekli smo, da tu odigra odločilno vlogo občutek lastne majhnosti, nepomembnosti in minljivosti spričo določenih prizorov ali dejanj. Tak učinek je imel, kot smo lahko brali, na mnoge film *Društvo mrtvih pesnikov*. V Parizu je menda nek yuppie po ogledu filma strgal s sebe kravato, skočil na svoj avto in vpil »Carpe diem!«. Ne gre za to, da bi se tej in taki reakciji posmehovali. Gre za to, da jo poskusimo konceptualizirati. Ob takšnih filmih se na primer po navadi razvije določena »fama«, da si - v kolikor ne reagiraš podobno kot omenjeni parižan - »brezčuten«, »brez jajc«, »sterilni racionalizator« in kar je še tovrstnih opredelitev. Zato ni odveč opozoriti, da je zadovoljitev, ki jo prinaša tovrstni »actig out« po svojem bistvu narcistična zadovoljitev. Težko bi kdo zanikal, da je v položaju, ko ti pokažejo, kako majhen si nasproti velikim ljudem, Osebnostim z velikim O, ki »si upajo«, kako banalno in nepomembno je tvoje vsakdanje početje v primerjavi z večnostjo ali s tem, da boš morda jutri že mrtev, prizadet natanko subjektov narcizem - in kako zelo prizadet, da je subjekt pripravljen iti tako daleč, da zanj žrtvuje svoje dobrine, dobrobit in v skrajni instanci celo lastno življenje. Narcizem, kot je opozoril že Mladen Dolar,<sup>9</sup> je v določeni točki nedvomno povezan s tem, kar bi lahko imenovali »smrtonosna razsežnost«, »razsežnost smrti«. Pri vsem tem ne gre za nobeno moraliziranje, gre le za to, da pokažemo, kako je lahko počelo številnih dejanj, ki jih imenujemo drzna ali plemenita, nekaj, kar na lestvici človeških kreposti kotira precej nižje. - Če se torej Nadjaz »odzove« na tak izziv, s tem vpne subjekt v pot določene dialektike, ki jo obvladuje neizprosna logika nadjazovskega zakona. In lahko bi rekli, da je vsa subjektova »sreča« v tem, da ta občutek vzvišenosti in vznesenosti ni

<sup>8</sup> *Kritik der Urteilskraft*, str. 190.

<sup>9</sup> Niz predavanj s skupnim naslovom *Das Unheimliche*, Filozofska fakulteta, leto 90/91.

trajen, temveč po navadi relativno hitro mine: v nasprotnem primeru bi bil subjekt, ki ga prevzame ta občutek, zapisan izčrpanju do smrti.

Drugi modus sublimnega je še nekoliko bolj zanimiv, saj poleg občutka majhnosti oziroma lastne nemoči (ob neki neprimerljivo večji moči), vpelje še občutje groze, tesnobe, ki ni brez zveze s tem, kar je psihoanaliza konceptualizirala s pojmom *das Unheimliche*. Kot opozarja Kant namreč pri tem občutju groze in tesnobe ne gre enostavno za strah za lastno eksistenco, ki bi bila v nevarnosti. (Če orkan zajame mojo hišo, me pri tem ne bo navdal občutek sublimnega. Kot smo že dejali, je pogoj za to čustvo to, da smo v tem pogledu varni, da naše življenje ni neposredno ogroženo.) Opravka imamo z neko povsem druge vrste grozo, z grozo, ki se, če lahko tako rečemo, vpisuje na ontološko oziroma transcendentalno raven. To ni groza pred smrtjo v običajnem pomenu besede - je, kot smo razvili že zgoraj, groza in tesnoba pred tisto drugo smrtjo, simbolno smrtjo, ki jo prinese srečanje z realnim. Je groza subjekta pred tem, da bo zdaj zdaj naletel na Stvar (Kant govori o brezdašnjem breznu naše nadčutne zmožnosti, torej tega v nas, kar pripada redu stvari na sebi), s čimer bo v temelju zamajana njegova eksistenca v simbolnem, saj je ta utemeljena prav na izključitvi Stvari. In da bi se izognil tej drugi smrti, smrti simbolnega izbrisa je subjekt - kot rečeno - pripravljen celo »empirično« umreti. Tu lahko zdaj malo natančneje opredelimo razmerje oziroma povezavo med *das Unheimliche* in sublimnim. *Das Unheimliche* bi lahko umestili v točko *tik preden* na občutje groze in nelagodja odgovorimo s - če lahko tako rečemo - sublimacijo, torej s čustvom vzvišenosti, sublimnosti. - Preden torej povzdignemo objekt, ki je vir tega nelagodja, v dostojanstvo Stvari, Stvari kot nedosegljive, nedostopne, obdane z neko neprekoračljivo pregrado, in jo na ta način ohranimo na distanci, ki je seveda simbolne narave. Vendar pa je ta distanca hkrati zelo »intimna«, saj je to mesto, mesto *das Ding*, konec koncev natanko mesto našega užitka. Na neki sublimni podobi delujejo kot *das Unheimliche* prav tiste poteze, ki ohranjajo sled te intimne povezanosti objekta, ki ga kar najbolj cenimo in občudujemo, objekta, ki je že povzdignjen v »dostojanstvo Stvari«, z onim izkustvom čiste groze, tesnobe, v katero je vpisana razsežnost našega lastnega užitka.

Zdaj pridemo do tega, kar smo zgoraj imenovali »druga vloga Nadjaza kot moralne instance v občutku sublimnega«. Čas je namreč, da se vprašamo, kaj je ta Stvar, katere bližina subjekta navdaja z tesnobo in grozo oziroma, kaj je tisto, kar določen fenomen v *subjektovi predstavi* naredi za grozljivo fascinanten. Naša teza je, da soočenje z nekim prizorom, ki je kot tak enostavno srhljiv, na primer pogled na »vulkan z vso njegovo razdiralno močjo«, v kantovski perspektivi deluje na subjekta natanko kot svojevrstno ponavzočenje same okrutne, divje, ogrožajoče nadjazovske prikazni kot realne, »hrbtne« oziroma »stvarne« podobe moralnega zakona (v nas), Nadjaza kot mesta užitka. Ta destruktivna sila, je subjektu nekako »domača«. In prav v tem - kako bi si jo sicer lahko razložili? - je fascinantnost tega prizora. To na svoj način izreče tudi Kant:

»Dejansko si ni mogoče v polni meri misliti občutka za vzvišeno v naravi, če z njim ne povežemo razpoloženja duše, ki je podobno razpoloženju pri tistem moralnem.«<sup>10</sup>

<sup>10</sup> *Kritik der Urteilskraft*, str. 194.

Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da se lepo in sublimno razvrščata glede na dve plati zakona: lepo je povezano z njegovo pozitivno, pomirjujočo vlogo in formo, sublimno pa z njegovo hrbtno stranjo, z negativno, grozečo, brezformno razsežnostjo zakona. In če je lepo po Kantu na nek način lahko povezano z dobrim (lepota je pogosto simbol dobrega, kar je razvidno že iz rabe besed, ko na primer za neko dejanje rečemo, da je lepo), pa je sublimno povezano z moralnim, moralnim v strogem pomenu besede, moralnim, ki ga je mogoče opredeliti ne da bi prej definirali pojem dobrega, moralnim, ki ga uteleša vsa dvoumnost kategoričnega imperativa. (Na nekem drugem mestu smo že nakazali, kje tiči temeljna kantovska aporija na moralni ravni. Kant vztraja, da ne sme prav nič predhajati čisti in vrhovni formi moralnega zakona, vsaj nič takega, na kar bi se ta forma lahko naslanjala kot na svojo vsebino. Bistvo moralnega zakona je prav v njegovi čisti formalni naravi. Tako tudi zavrača tiste etične sisteme, ki moralo utemeljujejo na predhodni elaboraciji pojma dobrega. Za Kanta je pojem oziroma ideja dobrega nujno naknadna, možna je šele tedaj, ko že imamo čisti moralni zakon, saj je zanj dobro tisto delovanje, ki je v skladu s tem zakonom. Od tod pa izhaja neka temeljna dvoumnost kategoričnega imperativa: v formulaciji »deluj tako, da lahko maksima tvoje volje vedno velja hkrati kot princip obče zakonodaje« ostane nedefiniran sam kriterij principa obče zakonodaje. Če ne pristanemo na to, da nas že izvorno vodi predstava Dobrega, potem bo lahko nekdo, ki mu kriterij obče zakonodaje pač ni obče dobro, oziroma, ki si obče dobro predstavlja drugače kot »mi«, s svojim delovanjem udejanjal neko drugo zakonodajo, ki bo ravno tako izrekljiva v formi kategoričnega imperativa, a bo prav zato predstavljal radikalno pervertiranost npravnega reda, neko radikalno Zlo.) To moralno torej, v katerem subjekt v skrajni instanci nima nobene zunanje opore, je tisto, kar daje sublimnemu njegovo težo.

Vendar pa zgoraj povedano v določeni meri velja tudi za prvo vrsto sublimnega (Kantovo matematično sublimno). Če grozljivo (oz. »dinamično«) sublimno uteleša kruto neizprosnost in smrtonosnost moralne instance, pa bi nasprotno za matematično sublimno, ki meri na neskončnost in večnost, lahko rekli, da podpira razsežnost »neskončne naloge«, pred katero je postavljen subjekt moralnega zakona (Torej to, da se lahko čistemu moralnemu dejanju le v neskončnost približujemo). - Oziroma, če stvar obrnemo v Sadovsko perspektivo, podpira fantazmo neskončnega, večnega trpljenja, tisto fantazmo, v okviru katere vsako telo deluje kot sublimno telo.

Tu pa velja še enkrat poudariti, da doslej povedano nikakor ne postavlja enačbe sublimno = moralno, zato poskusimo podati preciznejšo formulacijo: občutek sublimnega je možen samo na podlagi tega, kar je ob konstituciji subjekta v pogledu moralnega potlačeno, zabrisano, zastrto in kar lahko imenujemo radikalno Zlo, zlo, ki ni stvar prekoračitve zakona, temveč zlo (moralnega) zakona samega.

Vrnimo se k uvodnem citatu: zvezdnato nebo nad mano je natanko povnanjenje, »zrcalna podoba« moralnega zakona v meni. Tako bi lahko formulirali eno izmed različic Kantove teze, da je v sublimnem upodobljeno neupodobljivo. »Zvezdnato nebo« ni metafora moralnega zakona, Nadjaza kot moralne instance, temveč nasprotno deluje na subjekta kot njegovo utelešenje, njegova realna prezenca, tako realna, kot je to na ravni podobe najbolj mogoče. In če isto velja za stvari kot so besni ocean, orkane itd., potem

ni težko razumeti subjektive smrtonosne fasciniranosti s tovrstnimi pojavi. In lahko bi rekli, da *močnejši ko je subjektov Nadjaz* (moralna instanca), *bolj bo ta subjekt dovzeten za občutek sublimnega*, in bolj bo v tem srečanju prepoznal tisto *Unheimliche*, bolj bo uvidel, kako zelo notranja mu je ta zunanost.

#### IV.

Doslej smo govorili o tem, kako ob fenomenu sublimnega v polju estetskega vznikne etična instanca. Zdaj pa si pogledajmo še nasprotni primer, ko v polju etičnega vznikne določena estetska kategorija.

Če vzamemo v roke Lacanovo *Etiko psihoanalize*, nas mora zbsti v oči naslednje: sredi govora o etiki, tam, kjer Lacan komentira Antigono in način, kako se njeno dejanje vpisuje v polje etike, naenkrat in odtlej vztrajno govori samo še o *podobi* Antigone. Antigono opisuje oziroma opredeljuje z besedami, ki nedvomno pripadajo registru estetskega: govori o njeni sublimni lepoti, o slepilnem in neznosnem blesku, s katerim nas navdaja njena podoba in ki nas khrati privlači in zastrašuje, odbija, govori o podobi, s pomočjo katere smo očiščeni (v smislu katarze) in ob kateri vse ostale podobe zbledijo, se razpršijo. Antigono torej definira kot fascinantno podobo, ki je absolutno privilegirana v razmerju do ostalega spektakla:

*»Po pravici povedano, nisem prepričan, da gledalca udeležba pri spektaklu spravi v takšno drhtenje. Nasprotno pa sem povsem prepričan, da ga fascinira podoba Antigone. ... Nikar ne zamenjajmo tega razmerja do odlikovane podobe s celotnim spektaklom. Izraz gledalec, ki je navadno v rabi ob presojanju učinkov tragedije, se mi zdi vprašljiv, če ne razmejimo polja, ki ga ta izraz obsega. Na ravni tistega, kar se dejansko dogaja, je gledalec prej poslušalec.«<sup>11</sup>*

Še več, celotna tragedija, pravi Lacan, »je nekaj, kar se razgrinja, da bi proizvedlo to podobo«. V enačanju Antigone in podobe, v trditvi »Antigona je podoba«, je torej poudarek na tem, kar iz tega enačaja izpade, torej na tem, da je Antigona podoba v toliko, v kolikor je *edina* podoba, v kolikor *vse drugo* ni podoba. In tu naletimo na natanko tisti moment neprimerljivosti, na katerem vztraja Kant (bodisi na ravni velikosti, bodisi na ravni moči). Vendar to ni edina točka interpretacije (niti ne najpomembnejša), ki jo Lacan dolguje Kantu. Že Kant si namreč postavi vprašanje, kako lahko v polju *etike* vznikne *estetsko* in nanj odgovarja takole:

*»Predmet čistega in nepogojenega intelektualnega ugajanja je moralni zakon v svoji moči, ki jo v nas vrši nad vsemi in vsakim duševnim vzgibom, ki mu predhaja; ta moč pa se razkriva estetsko zgolj skozi žrtvovanje, ki je neka deprivacija (...) nasproti kateri se v nas razkrije brezdažna globina te nadčutne zmožnosti, katere konsekvence se raztezajo onstran tega, kar lahko uvidimo.«<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1988, str. 251.

<sup>12</sup> *Kritik der Urteilskraft*, str. 197-198.

Žrtvovanje je torej tista točka, ki v etiko vnaša estetski moment in znano je, da je to natanko Lacanova razlaga tega fenomena. Lacan fascinantnost Antigonine podobe pripiše prav učinku »strahovito prostovoljne žrtve«, na katero pristane Antigona. Kaj je torej na žrtvovanju takega, da to po neki notranji nujnosti proizvede podobo, sublimno podobo?

Predvsem moramo imeti vseskozi pred očmi, da tu (ne pri Kantu, ne pri Lacanu) ne gre za to, da žrtvujem nekaj za nekaj drugega, ne gre za to, da tu nekaj žrtvujem zato, da bom nekje drugje nekaj pridobil. Nasprotno, gre za »čisto žrtev«, žrtev, ki ni utemeljena v ničemer v realnosti. Znano je, da Kant na torišču moralnega delovanja dopušča edinole tovrstne žrtve. Vsako drugačno dejanje žrtvovanja, bi že bilo patološko dejanje. Prav tako Lacan v primeru Antigone nenehno poudarja, da gre za strahovito prostovoljno žrtev, ki se od tega ne nadeja in ne more nadejati nobenih »koristi«. V obeh primerih gre torej za dejanje, za žrtev, ki jo opredeljuje radikalna odsotnost smisla, za žrtev, ki je čista prav v toliko, v kolikor je ni mogoče z ničemer do kraja pojasniti, v ničemer utemeljiti. In prav ta odsotnost vsakega smisla, ta razsežnost manka v simbolnem oziroma, če rečemo s Kantom, »brezdejna globina te nadčutne zmožnosti« - prav to je rojstno mesto in »ozadje« sublimne podobe. Sublimna je tista podoba, ki vznikne na mestu odsotnosti smisla, na mestu neke radikalne praznine, ki jo na nek način zapolni. Od tod lahko začrtamo bistveno razliko med lepim in sublimnim. Lepo Kant povezuje s t.i. »smotrnostjo brez smotra«, s tem, da lepe stvari zunaj sebe nimajo nobenega smotra, pa so vendar strukturirane tako, kot da bi ga imele. Lepoto bi lahko morda najenostavneje opredelili kot *smiselno formo*, pri čemer pa njena fascinantnost izhaja iz tega, da hkrati vemo, da je ta smisel povsem naključen, kontingenten, nenameren. - Je smisel, ki izhaja iz nekega naključnega ujemanja. Če se - kot to stori Kant - ustavimo pri primerih iz narave, pri, na primer, lepoti neke kristalne tvorbe, potem lahko rečemo, da lepo deluje na nas kot paradoksní dokaz tega, da narava ve (kaj dela), da »tisto ve«. V nasprotju s tem pa je sublimno izrecno *nesmiselna forma*, utelešenje kaosa (razmetano skalnato gorovje, izbruh vulkana, razbesneli ocean, vihar na noč,...). Prikazuje se kot čisti eksces, erupcija užitka, kot čista zguba, potrata. Z drugimi besedami, če smo rekli, da je lepo tisti kraj, kjer *Narava ve*, lahko za sublimno rečemo, da je tisto mesto, kjer *Narava uživa*, in kjer nas fascinira prav ta užitek Drugega, čisti užitek, ki ne služi ničemu. In sublimno na tem užitku je prav to, da je kot »sveta Stvar« postavljen v Onstranost, v register nedostopnega. - Če se vrnemo k sublimnem, ki vznikne iz nekega etičnega (torej človeškega dejanja), ga lahko opredelimo kot naš odgovor na to, kar se na ravni pojavnosti prikazuje kot čisti nesmisel, kot žrtvovanje-za-nič, za nobeno Dobro, žrtvovanje iz čistega užitka, če zaigramo na dvoumnost besede užitek v njenem vsakdanjem in teoretskem pomenu. Gre za dejanje, ki je prav zato, ker mu manjka tako vzrok kot smoter, predstavljivo zgolj na ravni podobe oziroma tega, kar predstavlja skrajno mejo podobe, kot čisti blesk, svetloba, aura.

Najčistejši primer razmerja sublimne podobe do »brezna užitka«, na ozadju katerega vznikne, ki ga zastira, ki ga napoveduje, a hkrati prepoveduje dostop do njega, je verjetno Poejeva zgodba *Primer Valdemar*. Razmerje med tisto gnusno, brezoblično gmoto, ostudno rastopino, substanco užitka, v katero se Valdemarjevo telo spremeni v trenutku, ko ga zbudijo iz magnetnega spanca, in sublimnim telesom Valdemarja, ki ga







Tomaž Erzar

## »WITHOUT WHOM NOT«

Takole pravi Donald Davidson na prvi strani svoje zbirke esejev o resnici in interpretaciji<sup>1</sup> o svojem učitelju W. V. O. Quineu. Kar se na videz kaže zgolj kot vljudnostno in idilično razmerje med obema analitičnima filozofoma, pa ima čisto jasno konceptualno osnovo. Vsekakor gre torej za dolg, naš prispevek pa bo v tem, da pokažemo, kako je Quineovo izročilo pri Davidsonu odprlo razmišljanju tisto dimenzijo, kjer lahko govorimo le o simbolnem dolgu. Odprlo je torej dimenzijo simbolnega reda, reda, ki ni zvedljiv na običajni dualizem naivnega empirizma in formalne logike, ki sta vsaj na zunaj najočitnejši znak analitične filozofije. Trdili bomo, da je Quine Davidsonu podtaknil koncepte, ki se jih ta ne bo mogel znebiti; korak za korakom bo spoznaval, kako težko nalogo mu je zaupal učitelj - vsekakor nalogo, ki se lahko primerja s potjo zdvo mljenja naravne zavesti v *Fenomenologiji Duha*. Potemtakem bo tudi jasno, zakaj tega dolga ni bilo in ne bo mogoče povrniti.

Davidsonov dolg Quineu obsega dva koncepta, ki sta ključna tako za Quineovo kot njegovo lastno ukvarjanje s teorijo jezika; edina razlika med njima je v tem, da ju je Davidson prignal do logične konsekvence, ki je ne le ni mogoče misliti v okviru analitične filozofije jezika, ampak kaže na temeljne probleme lingvistike kot (empirične) znanosti. Povedano v enem stavku, gre za koncept neidentičnosti pomena na ravni besed in izrazov naravnega jezika in za koncept nedosegljive reference teh izrazov, medtem ko je njuno zvezo oz. konsekvenco mogoče razumeti kot diakritično strukturirano semantiko. To pa je tisti iztek, ki ga je evropski lingvistični strukturalizem postavil v osnovo svoje minimalistične epistemologije, ki mu je nato onemogočila, da bi se vzpostavil kot znanost jezika.<sup>2</sup> To je tudi iztek, s katerim je lacanovska teorija na nov način opredelila strukturo

<sup>1</sup> D. Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Clarendon Press, Oxford 1984.

<sup>2</sup> Zgovoren dokaz nemoči lingvističnega strukturalizma, da bi omrežil jezik in poenotil konceptualna izhodišča raznih smeri je znani *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*

znanosti in vednosti in ga na označevalni ravni zapisala z razliko med  $S_1/S_2$ , njune imaginarne učinke pa postavila pod emblem velikega Drugega. Kolikor diakritičnost oz. diferencialnost semantike pri Quineu in zlasti Davidsonu zadeva prav te učinke, je upravičeno trditi, da je koncept velikega Drugega tisto ozadje njenih teorij, ki ga implicirata oba omenjena koncepta in na katerega se opira Davidsonova teorija, a se ji ta vseeno izmika. Pomembno pri tem je to, da koncept Drugega ne vdira na plan le na tistih ravneh Davidsonove teorije, ki se takorekoč same ponujajo paradoksom in spodrsrljajem govornice, npr. pri definiciji govorničeve kompetence in neuspešne komunikacije, namere v komunikaciji itn.,<sup>3</sup> ampak ga najdemo že na samem začetku Davidsonove teorije, ko gre za vprašanje interpretacije in njenih predpostavk.

Domiselno branje *hommagea* je torej: veliki Drugi, koncept brez katerega pri Quineu in Davidsonu ne gre. Kljub temu, da je Quineovo delo vsaj onstran luže neizčrpen vir komentarjev in poklonov, k čemur je nemalo prispeval tudi sam Quine, ki v neskončnost popravlja in dopolnjuje tisti ozek prostor med konceptoma neidentitete pomena in nedosegljivosti reference, je nauk Davidsonove teorije interpretacije vendarle v tem, da vednost (o jeziku) ni pri učitelju, ampak da je vednost vselej že tu, a vedno v Drugem.

Ta premik seveda ni brez heglgovskih momentov. Najprej pade v oči slavni Quineov primer za neujemljivost in nedosegljivost reference. Kaj ni »gavagai«, danes že uveljavljen izraz za vse, kar v džungli spominja na zajce, v svoji označevalni revščini in arbitrarnosti korelat tistega »tole, zdajle« iz poglavja o čutni gotovosti v *Fenomenologiji duha*? Ponuja se namreč ugotovitev, da je prehod od Quinea do Davidsona pravzaprav zajet v tretjem izkustvu zavesti v *Fenomenologiji duha*, ki »kaže, da čutna gotovost ne spodleti le v govornici - dovolj je že neko minimalno označevalno razmerje, razmerje pokaza, že je tu in nuce navzoča vsa govornica, vzpostavitev dimenzije govornice«. <sup>4</sup> Davidsonova filozofija v celoti kaže prav »vselej že« te dimenzije; tudi geste in vedenje niso nič nasebnega, zgolj pozitivnega, kar zgrabiš in obdržiš, kot to trdi behaviorizem Quineove vrste; bežeči zajec v džungli jezika je jasno nekaj, kar ni tako lahko ujeti.

Gibanje heglgovske »*aufhebung*« ponazarja tudi raven pomena. Če ni vnaprej zakoličenih entitet, kjer bi se bilo mogoče izvleči z zunajjezikovnimi ali arbitrarnimi kriteriji identitete, če se torej stvar sama ne ponuja enoznačni identifikaciji niti ne dovoljuje formalizacije, se razlike premeščajo. Davidsonovo heglgovstvo je mogoče videti predvsem v tem, da je Quineu pokazal, da se je ukinjena razlika med sintetičnimi in analitičnimi stavki (s to tezo je v petdesetih letih vehementno prišel na dan prav Quine) pri njem ponovila v obliki razlikovanja med priložnostnimi stavki, ki so opredeljeni s fiziološko definiranim identičnim pomenom, t. i. *stimulus meaning*, in ostalimi stavki, katerih identitete ni mogoče najti niti na ravni čutnih stimulov. Toda to ni vse. Tudi če odpravimo

O. Ducrota in T. Todorova.

<sup>3</sup> V tej smeri gre Hackingova analiza, ki v kasnejših Davidsonovih izpeljavah vidi obrat od interpretacije k dialogu. Pri Davidsonu naj bi se zapletlo torej zato, ker imamo pri dialoško definirani komunikaciji opravka z dvema govornicema, pri interpretaciji pa gre vselej le za eno osebo, interpreta. O tem jasno govori že sam naslov članka: »The Parody of Conversation« v: *Truth and Interpretation*, izd. E. LePore, Basil Blackwell, Oxford (VB) in New York (ZDA).

<sup>4</sup> M. Dolar, *Heglova Fenomenologija duha I*, Analacta, Ljubljana 1990, str. 104.

strogo razlikovanje med stavki, ki le opisujejo pokazano vsebino, in drugimi, ki se upirajo ostenzivni definiciji, pravi Davidson, se bo razmerje med jezikom in empirično razumljeno vsebino jezika ponovilo kot razlika med konceptualno mrežo in tistim, kar ta mreža ureja, odraža, organizira. Problem empirizma je torej zajet v tem, da mora ti dve ravni misliti skupaj, potem ko ju je vnaprej postavil vsaksebi. Do tu je Davidson vsekakor heglovec; vprašanje sedaj je, ali je tudi iztek njegove teorije interpretacije, kjer mora Davidson problematizirati holizem svoje teorije in odgovoriti na vprašanje, kako umestiti in misliti to paradoksnost strukturo jezikove univerzalnosti, ločene od njenega referenta ter prepuščeno gibanju razlike, še heglovski. Znano je, da se je Davidson v članku iz leta 1986<sup>5</sup> odpovedal samemu konceptu jezika in spravljal svoje somisljenike in kritike v teoretsko zadrego.

To odpoved je na ravni aktualnih filozofskih smeri mogoče brati na tri načine: prvič, v smislu izdelave teorije, kjer bo mogoče zagovarjati idejo kavzalne vezi med reprezentacijami in reprezentiranim, npr. miselna stanja in njihova vsebina; drugič, v smislu neke empirične lingvistike, kjer se trdi, da koncept diakritične strukture zanjo ni ustrezen, ker ne ločuje ravni jezika. Tu je mogoče na eni strani videti smer Kripkeja, Fodorja in t. i. *cognitive science*, na drugi strani pa Milnerjevo definicijo empirične lingvistike, ki se opira na predpostavko idealnega, vsevednega govorca in na tezo o dvojni artikulaciji jezika. Tretjič pa jo lahko vzamemo dosledno lacanovsko - kar Davidson pravi, je to, s čimer je Lacan stalno dražil strukturaliste: ni Drugega. Koncept diakritične strukture je enak ideji luknjičave, nekonsistentne mreže, kar za Davidsonovo teorijo interpretacije pomeni, da se mora interpret nanjo sicer opreti, vendar je v tem naslavljanju neka neizogibna kontingentnost. Od tu je seveda možno še eno branje uvodnega posvetila, ki Davidsona šele naredi za pravega heglovca; kot je večkrat poudaril S. Žižek, »without whom not« analitične filozofije jezika, poteza, ki jo z nezmanjšanim presenečenjem odkrijemo tako v teoriji reference kot dejanja, je vpogled v kontingentnost realnega, realnega seveda v pomenu manka simbolne strukture.

Poglejmo najprej, kaj Quineu omogoča, da v svoji teoriji jezika ohrani nek tip kavzalne relacije med besedami in stvarmi in se s tem izogne položaju, ko bi mu ostal na voljo le še koncept diakritične strukture. Njegov temeljni uvid, ki bo imel zelo dolgoročne posledice za neko celotno usmeritev v analitični filozofiji jezika, je, da se lahko razumemo pravzaprav le v domačem jeziku, pa še tam ne vselej. Onstran meja domačega jezika smo prepuščeni ugibanjem in opazovanju, ki ju vsebuje to, čemur Quine pravi radikalni prevod. S to idejo sta tesno povezana oba že omenjena koncepta. Prvi povzema tezo o neidentičnem pomenu, ki jo podpira ugotovitev, da izgubljene identitete ne moremo nadomestiti z identiteto kakih mentalističnih entitet, na primer idej, propozicij, miselnih stanj ipd. Skratka, identitete na ravni pomena v govornici ni. Drugi koncept govori o tem, da je referenca izrazov naravnega jezika, ko gre za popolnoma neznan, na primer džungelski jezik, nedosegljiva in nedoločljiva. Prek tako opredeljenih jezikovnih pregrad, ki preprosto pomenita, da smo v domači govornici vselej na lovu za pravim pomenom, medtem ko se terenski lingvisti sprašujejo tudi o referenci neznanih izrazov,

<sup>5</sup> D. Davidson, »A Nice Derangement of Epitaphs« v: *Truth and Interpretation*, izd. E. LePore, Basil Blackwell, Oxford (VB) in New York (ZDA).

pa se vendar raztezata dve konstantni potezi naravnih jezikov: logični vezniki in priložnostni stavki. Med ti dve koordinati Quine umesti svoje razpravljanje o prevajanju in o logičkem problemu t. i. kanonskega zapisa. Na eni strani imamo torej stavke z vezniki, ki vselej in v vseh jezikih stavčni zvezi enoznačno pripišejo neko resničnostno vrednost na podlagi resničnostne vrednosti njenih delov, t. i. večnostne stavke, na drugi priložnostne stavke, ki jim sicer pritrjujejo vsi govorci nekega jezika, le da v povsem partikularnih, individualiziranih okoliščinah. Zanikano identiteto pomena tako Quine znova najde v logičkem formaliziranem zapisu in identiteti dražljajev, ki iz opazovalcev izvajajo nek priložnostni (observacijski) stavek.

Quineov trik je v tem, da je na ta način ne le omejil moč obeh konceptov v svoji teoriji, temveč se je hkrati izognil vprašanju identitete jezika kot celote. Jasno je namreč, da ti dve koordinati ne zadostujeta, da bi z njima določili identiteto nekemu naravnemu jeziku. Če ni mogoče govoriti o dobesednem pomenu izrazov ali pomenu v glavi kompetentnih govorcev, potem koncepta pomena ne potrebujemo; za Quinea tako kot v logiki tudi v semantiki velja, da »ni entitete brez identitete«. Brez opore v dobesednem pomenu in kakorkoli že dojete ideje reference pa ostane le ogrodje neke sistematične, koherentne mreže, ki ji Quine začasno, ker še nima pravega kriterija identitete, pravi ali jezik ali teorija ali konceptualna mreža ipd. Za definicijo jezika v ožjem pomenu ima na voljo le oba omenjena tipa identitete, ki hkrati ograjujeta dva robova, ki se ju dotika naravni jezik. Koncept jezika je zato pri Quineu določen zgolj prek tega, koliko se nek tip stavkov teorije, jezika ali pomenske mreže oddaljuje od teh koordinat oz. skrajnosti. Prva raven oddaljenosti pomeni, da so stavki te ravni glede na empirično evidenco nezadostno določeni (*underdetermined*), kar velja zlasti za razpravljanje o domačem jeziku, kjer se ne moremo upreti iluziji, da so naše besede vendarle propozicije ali ideje v naših glavah, ki se lepijo na stvari. Sem spadajo t. i. nepriložnostni stavki, katerih dražljajskega pomena ni mogoče niti pokazati niti videti niti kakorkoli zaznati onstran same materialnosti označevalcev. Vendar Quine dopušča možnost, da v ustreznih okoliščinah afirmativni priložnostni stavki domačega jezika enoznačno osamijo svoje referente in to poddoločenost bistveno zmanjšajo. Če kdo na primer pokaže na zajca in pri tem reče: »Zajec!«, je za nas, govorce slovenščine, enoznačno individualiziral del empirične realnosti. Drugo raven predstavlja preskok v tuj jezik, kjer se nezadostni določenosti izrazov pridruži radikalna nedoločenost (*indeterminacy*), neprosojnost referencialnih izrazov. Klasični primer za to je »gavagai«. Zaradi obeh tipov nedoločenosti se mora prevajalec džungelskega jezika opreti na stične točke med izvornikom in prevodom, to pa so lahko le logični vezniki in priložnostni stavki z identičnim, navadno ostenzivnim pomenom.

Problematičnost in obenem prožnost tega modela jezika je v tem, da je naravni jezik definiran le kot odklon od obeh skrajnosti, kar je na povsem načelni ravni izzvalo negotovanje tako transformacionalistov kot zagovornikov vsakdanje govornice. Davidsonov prispevek je tu v tem, da pokaže, kako se razlika empirična vsebina/občost jezikovnih izrazov premešča ne glede na to, da je Quine znanstvene teorije, formalne zapise in navadno govorico pomešal v eno. Kakor hitro temu kontinuumu jezika določimo mejo - in ta meja, dokazuje Davidson, ne more biti nič drugega kot koncept nekakšne konceptualne mreže, saj mišljenja ni mogoče ločiti od besed - pademo v

konceptualni relativizem. Njegova argumentacija teče takole: če opustimo razločevanje med analitičnimi in sintetičnimi stavki in ostale tipologije stavkov, izgubimo razliko med jezikom in teorijo; kar dobimo, je ideja ene same empirične vsebine in različnih konceptualnih mrež ali shem, za katere se trdi, da so relativne glede na to, kar obstaja in kar one odražajo, artikularajo ipd. Če naj jih medsebojno razločujemo, moramo torej poiskati neempirični kriterij razločevanja med mrežami, saj na realnost ni mogoče pogledati skozi nevtralna očala, ki ne bi bila že posredovana s kako konceptualno mrežo. Če naj bo to kriterij prevedljivosti, bi lahko različnost mrež obdržali le tako, da si zamislimo način prevajanja, ločen od kriterijev resnice (ker mora biti kriterij neempiričen) in razmisleka o propozicionalnih naravnosti (prepričanj, dvomov, želja, ker sta mišljenje in govor neločljiva). Ker to ni mogoče, saj se teorija radikalne interpretacije, ki je najstrožji način prevajanja, opira na teorijo prepričanj in teorijo resnice, ker torej ni kriterija primerljivosti neprimerljivih konceptualnih mrež, je treba po Davidsonu sprejeti absolutni holizem in sinhronijo jezika v najširšem pomenu in pozabiti na neprimerljive reze, prelome, svetove, revolucije konceptualnega relativizma. Kar je neprimerljivo, je tudi neprevedljivo, kar pa lahko prevedemo, je del naše konceptualne mreže. Heglovsko rečeno, preseganje in premeščanje razlike, ki jo je sprožila naperjenost jezika na empirične danosti ter dejstvo, da je referenca nedosegljiva, enote pomena pa neidentične, nas naposled postavi pred vprašanje Celote in Absolutnega vedenja. Od tod se je mogoče še enkrat ozreti k izteku Davidsonove teorije in se vprašati, ali je tudi pri njem odpoved konceptu jezika enaka ugotovitvi, da je bila resnica sama pot do resnice?

Omenjena kritika Quinea ima pri Davidsonu še dve konceptualni novosti. Prvo je Davidson štel za svojo največjo idejo, ki je v tem, da koncept reference zamenjamo s konceptom zadovoljitve. Zadovoljitev (*satisfaction*) je logična operacija, ki odprtemu stavku s spremenljivkami priredi vse nabore konstant, ki ta stavek naredijo za resničen. Nabori konstant so resničnostni pogoji stavka. Če torej poznamo resničnostne pogoje stavka, vemo, v kakšnih okoliščinah bi domači govorniki izrekli stavek; potemtakem vemo pomen stavka, ne da bi bili prisiljeni stavčne dele posamič primerjati s predmeti v realnosti. S tem odpade nevarnost, da bi za enoto resnice in empirične preverljivosti vzeli kaj manjšega od stavka. Koncept reference lahko zato zamenjamo s konceptom zadovoljitve. Najti moramo le še tak postopek preverjanja stavkov, ki bo propozicionalne naravnosti (»mislim, da«, »upam«, »verjamem«, itn.) ohranil nespremenljive, obenem pa stavke ves čas primerjal z drugimi na enak način izrečenimi stavki. Tako bi dobili na primer same afirmativne stavke, vpete v sistematično, koherentno semantično strukturo nam sedaj še neznanega jezika; razčlenitev stavkov oz. odkrivanje te strukture, ki bi sledilo, bi se odvijalo prek neprestanega preverjanja s celoto dobljenih stavkov oz. njihovih resničnostnih pogojev. Model za svojo teorijo interpretacije je Davidson pobral pri Tarskem, pri čemer je Tarski za konstanto vzel prevod stavkov iz objektnega jezika v metajezik (kar je v logiki mogoče izvesti zgolj s sintakso) in tako dobil ekstenzivno definicijo resničnostnega predikata ali resnice stavkov objektnega jezika, medtem ko je Davidson resničnostni predikat izenačil z resničnostnimi pogoji izjavljanja stavkov in tako dobil prevod oz. interpretacijo objektnega jezika v metajezik (ki ni le sintaktičen,

ampak ustreza empirično preverljivim pogojem izjavljanja). Konstantni so pri tem seveda predmeti v realnosti, opazovano, in afirmativna govorceva drža, kar z drugimi besedami pomeni, da je resnica stavkov translingvistična. Omogoča namreč, da na podlagi primerjanja okoliščin in observacijskih stavkov, ki jih imajo govorniki neznanega jezika za resnične, te stavke prevedemo v domač jezik. Stavka različnih jezikov, s katerima govorec in interpret opišeta pogoje izjavljanja, se zato razlikujeta le po pomenski mreži, katere del sta, torej po sintaksi in semantiki. Teorem ali T-stavek (Tarski je namreč svojo teorijo poimenoval Konvencija T) bi se v znanem primeru glasil: Izjava »Gavagai« govornica  $x$  je resnična v času  $t$  tedaj in le tedaj, če je v času  $t$  v bližini govornica  $x$  zajec.

Na ta Davidsonov poskus radikalne interpretacije so že od nastanka naprej letele kritike v dveh smereh. Tezo, da je pomen stavka zajet z njegovimi resničnostnimi pogoji, so napadali s strani njene empirične aplikabilnosti in s strani govorceve naravnosti, ki jo teza vzame za konstantno.

Najbrž je odveč opozoriti, da pri interpretaciji pravzaprav nimamo opravka z govornikom, temveč z nekakšnim scannerjem, resnicoljubnim afirmativnim strojem. Toda to ni bistven ugovor, ki bi projekt ovrgel tudi kot zgolj miselni eksperiment. Zato nas tu ne zanimajo težave v zvezi s preverljivostjo in aplikacijo. Glavni problem je v tem, da je zadovoljitev logična operacija nad stavki, ki lahko poteka *en bloc*, medtem ko je opis resničnostnih pogojev neizogibno vprašanje individualnega referiranja delov. Vprašanje je, ali si lahko prehod od opisa resničnostnih pogojev stavka do reference posameznih stavčnih delov zamišljamo nekompozicionalno? Poenostavljeno rečemo, je res sintaksa le način razporeditve reference *en bloc* na reference posameznih delov? Ni namreč problem v tem, da ne bi mogli zbrati zadostno velikega števila domnevno resnicoljubnih afirmativnih observacijskih stavkov, temveč da bi bila artikulacija členov v stavkih pri interpretaciji podvržena načelu kompozicionalnosti ali kakemu drugemu postopku, ki bi se opiral na to, kako ta prehod razumemo v domačih stavkih. V najboljšem primeru bi si lahko pomagali z logično sintakso veznikov, pri čemer bi semantika sintakse naravnega jezika, ki ga interpretiramo, ostala za vedno izgubljena. V ozadju tega temeljnega ugovora seveda stoji Milnerjeva teza o dvojni artikulaciji jezika, torej tudi dvojni, leksikalni in sintaktični semantiki. To pomeni, da četudi bi interpretu v neskončnem postopku popravljanja lastnih hipotez in dodatnega izpraševanja govorcev uspelo izolirati stavčne dele, kot je na primer »gavagai«, četudi bi tako prodrl v leksiko jezika, bi mu prikrita semantična struktura sintakse ostala nedostopna. S tem seveda Davidsonovi teoriji radikalne interpretacije odvzamemo bistveno potezo: nič več ne velja, da bi bilo mogoče teoreme Konvencije T, kakor jo uporabi Davidson, enostavno formalizirati in hkrati ohraniti pomen stavkov, saj logična sintaksa zanemarja in spodriva gramatično. Prav tako ne velja, da bi imela dobljena semantična struktura kakršnokoli podobnost s chomskyjansko globinsko strukturo jezika, prav to pa je bila ključna pretenzija in vir upov Davidsonove teorije. Njene semantične strukture so potemtakem le projekcije, grobi približki, ki ne morejo upati na uspeh nadaljnjih korakov. Produkcija jezika, ki zanima Chomskega, in njegova radikalna interpretacija v Davidsonovi izvedbi sta si daleč vsaksebi.

Druga ideja, ki je za našo opredelitev razmerja med Quineom in Davidsonom pomembnejša in ki prav tako spremlja Davidsonovo kritiko konceptualnega relativizma, ni povsem njegova, nanjo opozarja že Quine. Vseeno pa se šele pri Davidsonu pokaže njena paradokсна struktura. Davidson namreč ideji, da se pri interpretiranju oz. razumevanju stavkov opiramo na načelo širokosrčnosti (*Principle of Charity*), kar pomeni, da sogovornikom pripišemo resnicoljubnost in raje spremenimo pomen njihovih besed, kot pa da bi podvomili v njihovo prepričanje, namen ali jih postavili na laž, doda pečat nujnosti. Pogoj nestrinjanja in nerazumevanja je, da se v mnogočem strinjamo in tu ni nobene izbire: širokosrčnost interpretiranja nam je vsiljena. Lepšo potrditev Lacanove teze o nesporazumu kot temelju komunikacije si težko zamišljamo. Kod pravil, naslovnik sporazuma in nesporazuma ni neko subjektivno načelo, ki ga uporabimo ali ne, kot misli Quine, je ovinek v red, brez katerega ni učinkov pomena. Domnevna tolerantnost do sogovornikov je le znak ujetosti v sklop pravil, kjer mišljenja ni mogoče ločiti od jezika. Poučimo se ne le od drugega, ampak, kar direktno velja za »učenca« Davidsona, od celotne pomenske mreže, sklopa pravil, ki so vselej že predpostavljena, navsezadnje od Drugega, mesta pomena in resnice. Interpret, ki presoja propozicionalno naravnost in resnicoljubnost govorcev, se mora opreti prav na načelo širokosrčnosti, če naj prebije pomenski krog njihovih dejanj in izjav. Le tako bo izjave lahko upravičeno povezal z njihovimi pogoji izjavljanja.

Davidsonova teorija interpretacije torej drži skupaj tri pojmovanja resnice: prvič, idejo resnice v smislu afirmativne resnicoljubnosti, drugič, empiristično idejo opazovanja pogojev izjavljanja, ki je tu zato, da pripne jezik na realnost, in tretjič, idejo resnice, ki je preprosto resnica naklonjenega, polnega Drugega, garanta resnice. (Tudi prvo pojmovanje zlahka prevedemo v lacanovsko terminologijo, namreč kot idejo odsotnega ali ukročenega Drugega, ki je translingvističen, zato ga ne zadeva primat označevalca.) Šele zveza vseh treh konceptov torej omogoča projektu radikalne interpretacije uspešno realizacijo, k čemur je treba pripomniti, da se je Davidson s tem šele približal paradokсни strukturi diakritično artikulirane semantike, saj je opazil le njeno enodimenzionalno, zanesljivo plat.

Nič čudnega torej ni, še več, nujno je bilo, da se je v Davidsonovi teoriji interpretacije naposled razkrila tudi druga plat, z eno besedo, plat manjkavega Drugega.

Malpropizem, spačenka, je problem, ob katerem si je Davidson zastavil takorekoč poslednje vprašanje interpretacije: kako je mogoče, da so spačenke, kar navsezadnje pomeni besedne igre, posebni učinki označevalca, spodrsljaji, šale, v jeziku tako pogosti in kako je mogoče, da jih razumemo? Še preden Davidson poskuša odgovoriti na to vprašanje, preveri, kaj lahko iztrži od dveh tradicionalnih konceptualnih dilem v analitični filozofiji jezika: konvencija/intenca in dobessedni pomen/raba. Že dejstvo, da je Davidson moral poseči po konceptualnem orodju, ki zahteva premislek o neki paradokсни, neumestljivi zunaj/znotraj strukturi, ki je ne more misliti, napoveduje, da bo od obeh polov vzela le enega.<sup>6</sup> Njegov sklep je, da nas pri problemu malpropizmov in

<sup>6</sup> Tega obrata k omenjenima opozicijama pri Davidsonu ne gre jemati resno. Quineovska paradigma, ki se pri Davidsonu le zaostri in ki smo jo tu vzporejali s strukturalistično epistemologijo in heglgovskimi momenti iz *Fenomenologije duha*, teh dilem namreč ne prizna. Zanj

definiciji vednosti, ki jo predpostavljajo, jezikovni izrazi zanimajo toliko, kolikor so del sistematične in konvencionalne semantične strukture, ki je skupna govorcu in interpretu. Če sta malpropizma, kot na primer tisti v naslovu Davidsonovega članka »*A Nice Derangement of Epitaphs*«, ki stoji za »*A Nice Arrangement of Epigraphs*«, ali šala »*We are all cremated equal*«, ki izhaja iz »*We are all created equal*«, razumljena, to tudi pomeni, da si učinka uspešne komunikacije ne moremo razložiti drugače, kot da pomen besed v stavkih vzamemo dobesedno; problem ni v posebni rabi besed. Gre torej za dobesedni pomen, razmišlja Davidson, ki ga pogojno odpravimo s konceptom kompetence. Težava je sedaj v tem, kako pojasniti dejstvo, da je ta kompetenca skupna govorcem tudi v primerih, ko malpropizmi povsem odstopajo od jezikovnih pravil, norm in slovarskih pomenov, ko se opirajo na pričakovanja, namere, anticipacijo smisla in razkrivajo retroaktivnost uspešne komunikacije. Pomenljivo je, da je Davidson poskušal z odgovorom v smeri, ki upošteva dvojno časovnost učinkov smisla. Davidson pravilno ugotavlja, da se Griceova teorija konverzacijskih maksim oz. nelingvističnih, nadlingvističnih predpostavk razumevanja v komunikaciji izteče v recipročno gibanje od govorcevih namer do interpretovih pričakovanj. Ko enkrat vstopimo v ta krog, je nemogoče reči, kaj je prvo in kdo se ravna po kom. Davidsonova ideja je, da bi za vsakega od njiju razločevali dve vrsti vednosti glede na časovno razsežnost: vnaprejšnjo vednost in trenutno vednost. Od tu gre njegova argumentacija le še kot logičen sklep: ker je podlaga uspešni komunikaciji, šali ali malpropizmu trenutna vednost, vnaprejšnja vednost ne more biti tisto, čemur pravimo poznati in razumeti jezik. To tudi ne more biti trenutna vednost, saj gre za naključno zbrano vednost, ki je prepuščena ugibanju. Tako definirane vednosti in jezikovne strukture potemtakem ni.

Takšen sklep, postavljen skoraj na konec Davidsonove več kot dvajsetletne teorije interpretacije, napoteva nazaj, k obema od Quinea prevzetima konceptoma; Davidsonova teoretska pot se je znašla pred svojim heglovskim koncem, ki pa, kot je to že navada, odpira vprašanje začetka in celote. Da je korake te poti mogoče dosledno brati v lacanovskih terminih, je jasno, brž ko se v središču teorije znajde vprašanje vase spodvite strukture jezikovne mreže in njenih vselej že/še ne pomenskih učinkov. Vpeljava načela širokosrčnosti in odpoved enodimenzionalnemu konceptu jezika govori temu najbolj v prid. Od vseh Davidsonovih kritikov in zagovornikov se je tej strukturi najbolj približal, seveda nehote, B. T. Ramberg. Njegov poskus, da bi Davidsona združil s teoretiki epistemoloških revolucij in rezov pa tudi s hermenevtičnim problemom spajanja horizontov, daje videti, da se v tej strukturi odpira razsežnost realnega, »malega drugega«.

Po Rambergu Davidsonov holizem resda pomeni, da ni neprevedljivih jezikov, toda to nima za posledico, da ni tudi semantičnega relativizma in epistemološke nepriemerljivosti. Sinhrono interpretacijsko pomensko mrežo Ramberg dopolnjuje z diahrono, konvencionalno strukturo produkcije jezika, s čimer hoče rešiti začetni projekt radikalne interpretacije, obenem pa pokazati na razloge za kontinuiteto in družbeno razsežnost jezika. Če je Davidsonova teorija interpretacije nihala med solipsizmom

dobesedni ali kak drug pomen ne obstaja, medtem ko intence in druge mentalistične koncepte potiska izven območja ožje teorije jezika, v metafiziko (Quine) ali teorijo prepričanj (Davidson). Seveda se ji obe dilemi vrtna v obliki paradokсне strukture, ki je jedro lacanovske teorije.



malpropizmov in dejstvom, da so vendar razumljeni, če je torej neuspešno poskušala združiti zasebnost in družbenost jezika, potem, pravi Ramberg, je to zato, ker ni upoštevala družbenosti konvencij produkcije jezika. To seveda pomeni, da je Ramberg že dojel, da je izvorni projekt, kjer naj bi produkcija in interpretacija jezika sovpadli, spodletel. V tej novi luči mu ni težko pojasniti pojavov uspešne in neuspešne komunikacije, saj ima sedaj na voljo kriterij identitete jezika: kar je mogoče zajeti s sinhrono interpretacijo, je del ene konceptualne mreže, enega jezika, kar pa se temu izmika, nas napoteva na mejo diahronega razvoja jezikovnih konvencij. Preprosto rečeno, s pomočjo radikalne interpretacije lahko razumemo pomensko mrežo nekega džungelskega jezika, današnje španščine ipd., kar ne izključuje tega, da ne razumemo na primer pomenske mreže angleščine petnajstega stoletja.

Že površen prikaz te predelave pokaže, da tudi Ramberg ni našel dokončnega recepta za kriterij identitete naravnega jezika. Njegov spoj zgodovine in brezčasne strukture, družbenosti in zasebnosti sicer stakne istost in drugačnost pomenskih mrež, vendar tako, da ravno izniči paradoksnost strukturo, ki se ji je približal Davidson. Zanimiv je le zato, ker je prvi v to križišče postavil mesto interpreta in zapisal, da je »popolnoma brezsubstančen v svojem nihanju«,<sup>7</sup> ko se odloča o tem, ali ima opravka z istim ali radikalno drugačnim. Če pravilno beremo Ramberga, problem ni več v tem, da je v stiski interpretacije treba zamenjati ali teorijo o svetu ali teorijo o prepričanjih govorcev ali pa se sprijazniti z mejo zgodovinske in kulturne oddaljenosti, problem interpretacije je navsezadnje soočenje interpreta z domačnostjo in tujostjo. Radikalna drugačnost oz. neizmerljivost je v tem, da v domačem jeziku, domačem svetu naletimo na popolno tujost, ko med govorjenjem domačega jezika z grozo spoznamo, da ne govorimo več istega jezika. Diahrona tujost, fantom nerazumljene, oddaljene preteklosti, ki straši v sinhronem miru domačnosti, to je pač Rambergov prispevek k razumevanju freudovskega »das Unheimliche«. Kar lahko prevedemo, navidez celo razumemo, a nam ostaja tuje, kaj ni to neko strašno soočenje z mejo smiselnega? In če uporabimo eno od podob objekta mali a, ki pri Lacanu vznikne v tej meji, soočenje z glasom, ki nas nagovarja z neumestljivega mesta? Vprašanje identitete jezika je vprašanje interpretove identitete, to je pokazal prav Ramberg, saj je neprimerljivost pomenskih mrež pri njem nehoti drugo ime za dvojnost domačega in tujega v eni in isti mreži, ki jo je Davidsonova filozofija jezika opisala v prehodu od Drugega do luknje v Drugem. Če je Davidson zavrnil koncept jezika, ker ni mogel misliti paradoksnost strukture jezika, potem lahko za Ramberga rečemo, da zanj še bolj kot za Davidsona velja, da je nehoti nakazal, zakaj je Lacan termin jezik včasih postavljaj nasproti terminu *lalangue*.

Pri radikalni interpretaciji gre za interpreta, za subjekt govornice in njegovo razmerje do manka v Drugem. Daleč od tega, da bi to luknjo poskušali zakrpati s sredstvi hermenevitične tradicije in privlekli na plan pomirjujočo vizijo o spajanju horizontov, k čemur se nagiba Ramberg, narobe, treba je priznati, da je davidsonovska, navsezadnje quineovska paradigma to luknjo obkrožila že z obema temeljnima konceptoma, ki sta na zgoščen način implicirana v primeru »gavagai«. S tem je zarisala tri različne poti sodobne misli o jeziku in omogočila, da se lahko ovrednoti vloga koncepta diakritične

<sup>7</sup> B. T. Ramberg, *Donald Davidson's Philosophy of Language (An Introduction)* Basil Blackwell, Oxford (VB) in New York (ZDA) 1989.

strukture v vsaki posebej. Lacanovska pot ima tu posebno mesto: mar ni luknja v Drugem pravo, trajno mesto identitete in identifikacije? In kaj ni bežeči zajček v svoji banalni vlogi prekomernega plodilca, ki ga obsceno eksploatira pornografija (*Playboy* ipd.), najboljši dokaz za to, da tam gomazi?

Marjan Šimenc

## DESKRIPTIVNA NAPAKA

Pri Austinu se nam včasih zgodi tisto, kar se, če prav pomislimo, dogaja pogosto, kadar brskamo po že davno prebranih straneh: bolj ko avtor piše jasno in razločno, bolj ko je tekst pregleden in urejen, lažje ko mu je slediti, več vprašanj se odpre, če se nekje ustaviš in si naivno rečeš: razumem, kaj hoče povedati, toda kaj pomeni to, kar je tu zapisal. Kaj pravzaprav Austin izpeljuje v uvodnem predavanju *Kako napravimo kaj z besedami?* Stokrat se ga je bralo kot uvod k stvari sami, tudi Austin sam ga je ponovil vsakič, ko je začel svoja predavanja, toda kdo je referent »deskriptivne« napake in kdo je nosilec največje in najbolj odrešilne revolucije v zgodovini filozofije? Če dobro premislimo, to nemara res ni pretirana trditev, vsekakor pa v zgodovini filozofije ni bila pogosto izrečena.<sup>1</sup>

»Vse predolgo so filozofi domnevali, da lahko 'trditev' zgolj 'opiše' stanje stvari ali 'ugotovi dejstvo', in da mora to napraviti bodisi resnično bodisi neresnično.«/Austin 1990, 13/ Kdo so krivci za to zamudo? Oxfordski filozof s »filozofi« nedvomno zadane tudi cambriške filozofe, denimo Russella in Wittgensteina iz obdobja *Traktata*. Nemara prav Wittgenstein v *Traktatu* najbolj jasno formulira stališče, ki ga Austin pobija. Teza 4.01: »Stavek je slika dejanskosti« je zgledna formulacija »deskriptivne iluzije«. Na drugi strani pa koncept performativa kot tak uteleša kritiko zgodnjega Wittgensteina: performativ ustreza kriterijem, da mora biti »stavek v indikativu, stavek, ki kaj ugotavlja, a ne sprašuje, veleva ali želi«/Russell 1979, 26/, pa vendarle se ga ne da umestiti v logično

<sup>1</sup> Uvod gre od enega opisa z nejasno referenco k drugemu; od »filozofov«, ki so predolgo domnevali, da trditev lahko samo opiše stanje stvari, prek »deskriptivne napake«, (deskriptivna napaka je zmotno pripisovanju besedam, ki merijo na okoliščine, v katerih je trditev nastala, lastnosti, da opisujejo svet) do »največje in najbolj odrešilne revolucije v filozofiji«. Vsi opisi so zgolj pogojni in pospremljeni s celim nizom zadržkov. »Filozofi« seveda niso preprosto zanikali drugačnih rab trditev, (pa vendar...); od imena »deskriptivna« napaka se Austin distancira, to ime ni dobro; o revoluciji pa niti govoriti noče sam: »Želi kdo reči, da gre za največjo in najbolj odrešilno revolucijo v zgodovini filozofije? Če premislite, to ni pretirana trditev.« Prebral je željo v obeh poslušalca, pa ji je posodil svoj glas.

shemo resničnosti oziroma neresničnosti. Povezanost Austina z »deskriptivno napako« je še bolj očitna pri pojmu konstativa, katerega status je na moč negotov. Vpeljan je, potem pa se izkaže, da sploh ne obstaja. Drugi člen dvojice, performativ, pa je razvit kot konstativ, ki mu je spodletelo, le da takrat, ko opazimo, da konstativa ni, pade tudi drugi del distinkcije, performativ. Če je Wittgenstein samo nameraval objaviti *Traktat* in *Raziskave* v eni knjigi, pa Austin vseskozi objavlja Austina 1 in Austina 2 skupaj, v obeh objavljenih člankih in v vseh predavanjih začne s konstativi, da bi uvedel performative, nato pa pokazal, da distinkcija sploh ne zdrži. Konstativ, izhodišče Austina, pravzaprav v največji meri obstaja v spisih avtorjev, ki jih je zavedla »deskriptivna iluzija«; konstativ je proizvod deskriptivne iluzije in kot tak odvisen od nje. Ko spregledamo, ko se iluzija razblini, konstativ preneha obstajati. Kar ostane, je teorija govornih dejanj.

Kolikor Austin »deskriptivno iluzijo« jemlje za izhodišče, ga ta zavezuje. Seveda pa to ne odpravi bistvene razlike med Austinom in denimo Russellom iz obdobja *Filozofije logičnega atomizma*. Z Austinovo kritiko deskriptivne iluzije se zamenja sam objekt analize. Če je predmet Austinovega zanimanja vsakdanja govorica, je za »teoretike deskriptivne iluzije« vsakdanja govorica vir zmot in zablod. »(...) dokler se držimo običajnega jezika, vidimo, kako težko se odtrgamo od predsodkov, ki nam jih vsiljuje jezik.«/Russell 1979, 78/2 Zateči se je treba k idealnemu jeziku, ki za razliko od običajnega jezika ni »zamotan in poln dvoumnosti«.<sup>3</sup> Logično popoln jezik »bi bil popolnoma analitičen in bi že na prvi pogled kazal logično strukturo zatrjevanih ali zanikanih dejstev (...) Kaj hitro bi ugotovili, da je tak jezik silno neprikladen (...) Vendar bom predpostavljal, da smo zgradili logično popoln jezik in da ga bomo uporabili, ko bo pač posebna priložnost za to.«/Russell 1979, 39/4 S tem logično popolnim jezikom se uvede nova dimenzija, vzporednica vsakdanjemu jeziku. Konceptualni aparat, ki ga Russell vpelje, velja za novi jezik, toda ker je ta popolni jezik tako zmuzljiv, se začasno zadovolji z navadnim jezikom. »Lastno ime je po def. beseda za partikularijo. To definicijo sem zapisal, čeprav je glede na običajni jezik očitno napačna.«/Russell 1979, 41/ Definicija velja za idealni jezik, toda idealni jezik je samo predpostavljen, pravzaprav ni moč najti nobenega pravega primera za lastno ime v idealnem jeziku. Pa nič za to, predpostavljena je tudi prestabilirana harmonija med idealnim jezikom in svetom, ki naj bi imela enako strukturo. Russell niha med obema možnostima; navadni jezik je nezadosten, je pa dostopen, idealni jezik je popoln, hkrati pa samo predpostavljen. Razcep preči samega Russella; kot filozof idealnega jezika je v teoriji imenovanja nekakšen kripkejanec,<sup>5</sup> ko

<sup>2</sup> Takih izjav ne manjka, denimo: »Nekateri pojmi, o katerih so mislili, da so v filozofiji absolutno temeljni, so nastali po mojem prepričanju izključno zaradi napak v simbolizmu.«/Russell 1979, 27/.

<sup>3</sup> Ta dvoumnost je za običajni jezik po Russellu celo nujna. »Ista beseda pomeni enemu to, drugemu pa čisto nekaj drugega. Večkrat sem že slišal, da je to nesreča. Pa ni. Absolutno usodno bi bilo, če bi ljudem njihove besede pomenile iste stvari. To bi onemogočalo sporazumevanje in jezik bi postal nekaj najbolj brezupnega in nepotrebnege (...)«/Russell 1979, 37/. Zaradi specifične teorije spoznavanja, ki temelji na razliki med seznanjanjem in opisom, so po Russellu dvoumnosti pogoj skupnega jezika.

<sup>4</sup> Izkaže se, da bi po Russellu to bil v marsičem govorčev privatni jezik.

<sup>5</sup> Pravzaprav se da vso problematiko seznanjanja prevesti v problematiko Kripkeja.

pa govori o vsakdanji govoric, pravi, da so »imena, ki jih običajno uporabljamo, dejansko okrajšava opisov«/Russell 1979, 42/.

Da običajni jezik oziroma vsakdanja govorica s svojimi zavajajoči izrazi prinese razcep, ugotovi tudi Ryle v članku »Systematically Misleading Expressions«/Ryle 1932/.<sup>6</sup> V vsakdanji govoric mrgoli izrazov, pri katerih gramatična forma ne kaže logične forme dejstva, ki je bilo registrirano. To pa ne pomeni, da jezik zavaja naivne govorce. Ti prav dobro vedo, kaj govorijo. Zavede pa filozofe, ki iz gramatične forme poskušajo sklepati na logično strukturo dejstev: iz jezika se skušajo poučiti o svetu, pa naletijo na jezikovne čeri. »Predfilozofsko abstraktno mišljenje vselej zavedejo sistematično zavajajoči izrazi, in celo filozofsko abstraktno mišljenje, katerega funkcija je ozdravljenje te bolezn, je dejansko eno izmed njegovih najhujših žrtv.«/Ryle 1932, 35/ Jezik razcepi govorce na naivne, navadne govorce, in na filozofe. Posplošitev je vir zmote, ne jezik! Ta pozicija je nekje na sredi med Russellom in Austinom. Jezik ne zavaja, filozofi zavajajo sami sebe, ker prehitro posplošujejo. Toda jezik vendarle ni zaveznik. Vir nevarnosti je. Sistematizirati je treba zmote, narediti karto podvodnih grebenov, nekakšen pasivni Descartesov mogočen in hudoben duh, ki nas ovira na poti do resnice. Vendar se do resnice ne priklopljemo v idealnem jeziku, temveč v prav tem, vsakdanjem, običajnem jeziku. Ta je sicer vir zmote, pa tudi mesto resnice.

Na dvojno naravo jezika oziroma govorice opozarja tudi Austin. V »A Plea for Excuses« /Austin 1956/ Austin ne razvije samo svoje metode, lingvistične fenomenologije, temveč v treh točkah, ki se jih običajno našteva kot Austinovo navajanje razlogov za ukvarjanje z jezikom, opozorja na razcep, ki preči jezik.<sup>7</sup> Na besede, naše orodje, moramo biti pazljivi, ker nam jezik nastavlja pasti; jezik torej ni preprosto vir modrosti in koristnih distinkcij. K temu, k jeziku kot zakladu in viru modrosti pride Austin šele v tretji točki. V drugi pa opozarja, da »besede niso dejstva ali stvari«, da torej ni nobene prestabilirane harmonije, nobenega neposrednega ujemanja med jezikom in svetom. Ali drugače, idealnega jezika ni.

Austinova vsakdanja govorica združuje pola, ki ju Russell drži vsaksebi: običajni jezik kot vir zmote, in idealni logični jezik kot vir resnice. Med »deskriptivisti« in Austinom torej ni ostre zarez. Če gre za revolucijo, se je ta že zgodila. Pa tudi deskriptivisti niso deskriptivisti, saj svojega modela jezika običajnemu jeziku ne vsiljujejo prav dolgo. Običajni jezik ne ustreza deskriptivnemu modelu, je predvsem vir zmote in zablod. Vir resnice je idealni jezik, in ta je deskriptiven. Niso deskriptivisti, kolikor jih

<sup>6</sup> Rylov članek je zanimiv, ker gradi na protislovju med vsebino in formo, med tem, da je, in tem, kar je; vsebina, kjer se nenehno poudarja, da jezik kot tak ne zavaja, spodbija naslov članka, ki govori o izrazih - in izrazi pač niso nekaj izven jezika -, ki sistematično zavajajo, in dejstvo, da se članek s takim naslovom sploh napiše.

<sup>7</sup> »Prvič, besede so naša orodja, zato bi morali, kot minimum, uporabljati čista orodja: vedeti bi morali, kaj hočemo reči in česa ne, in pripraviti se moramo na pasti, ki nam jih jezik nastavlja. Drugič, besede niso (razen v svojem majhnem kotičku) dejstva ali stvari: zato jih moramo ločiti od sveta, jih držati ločene od sveta in nasproti svetu, da nam postane jasna njihova neprikladnost in arbitrarnost in da se lahko na svet spet ozremo brez plašnic. Tretjič, in to vzbuja več upanja, naša skupna zaloga besed uteleša vse distinkcije in povezave, ki jih je človeštvo skozi življenja številnih generacij imelo za potrebne (...)«/Austin 1961, 182/.

ne zanima običajni jezik. In so, kolikor jim idealni jezik uhaja in je običajni jezik vse, kar jim je na razpolago.

Jezik je vir koristnih distinkcij, toda tega zaklada ne moremo uporabiti neposredno. Če postane nosilec resnice vsakdanja govorica, je potrebno spremeniti metodo. Ryle v »Sistematično zavajajočih izrazih« trdi, da prav prehitro posploševanje iz vsakdanje govornice naredi vir zmote. Tudi Austin se ograjuje od presplošnih izrazov, ki ne povedo ničesar, z vztrajnostjo, ki je ne moremo preprosto pripisati nominalistični tradiciji. Ne gre le za empiristični strah pred posplošitvami. Osnovna lastnost Austinovega pristopa je v tem, da se stvari loteva s strani njihovega neuspeha. Ko poskuša kaj povedati o teoriji dejanja, govori o opravičilih, se pravi o dejanjih, ki so spodletela; opravičilo je prav poskus zakrpati, naknadno odpraviti bolečino neuspeha. Performativ ni po naključju vpeljan kot neuspeh konstativa. Ko Austin poskuša performativ definirati neodvisno od konstativa, vpelje na polovici strani pogoje za uspešnost performativa, ki ne povedo kaj dosti, nato pa ostanek poglavja in ostali dve poglavji govori o neuspešnosti performativa.

Ob tem neuspehu splošnosti in splošni prisotnosti neuspeha bi se nemara veljalo sklicati na koncept, ki ga vpelje Hart v »The Ascription of Responsibility and Rights« (/Hart 1949/), koncept pojmov, ki so »*defeasible*«, kar pomeni, da jih je moč preklicati, spodbiti. Hart izhaja iz specifične angleške pravne situacije: »V Angliji sodnik nima na voljo eksplicitno formuliranih splošnih kriterijev, ki bi definirali 'pogodbo' ali 'vdor na zasebno lastnino'; pri odločitvi, ali je bila glede na predložena dejstva sklenjena pogodba oziroma kršena zasebnost lastnine, mu pomaga sklicevanje na pretekle primere in precedense, in pri tem ima pri razsodbi, ali je pričujoči primer zadosti blizu precedensu in tudi pri določitvi, kaj dejansko pomeni precedens (...) veliko mero svobode.« (/Hart 1949, 173/ Pravni pojmi niso vnaprej definirani z nizom pogojev, ki jim mora primer zadostiti, da bi bil subsumiran podnje, temveč so definirani le s kopico prejšnjih primerov. Za šolske potrebe res lahko izdelamo niz pogojev za uspešnost pogodbe, toda vselej jih moramo opremiti z dvema dodatkom, z besedico »razen« in z besedico »et cetera«. Primerov, na osnovi katerih poskušamo zgraditi didaktično opredelitev, se ne da povzeti brez preostanka, a tudi tisto minimalno definicijo, ki nam jo je uspelo sestaviti, že najedajo izjeme. Kajti obtožbo, ki je prav subsumpcija pod pojem, se da spodbijati na dva načina: lahko spodbijamo dejstva, na katerih obtožba gradi (obtoženi ni niti srečal pokojnega, kaj šele, da bi ga ubil); lahko pa sprejmemo vse okoliščine, ki jih navaja obtožba, vendar jim dodamo še nove, ki primer umestijo v eno izmed priznanih izjem. Ta izjema bodisi popolnoma izniči obtožbo (obtoženi je pokojnega res ubil, toda v samoobrambi) bodisi obtožbo omili (obtoženi ga je res ubil, toda v tistem trenutku ni bil prišteven). Iz povedanega je razvidno, da pravnih pojmov ni mogoče določiti prek niza potrebnih in zadostnih pogojev. Kajti vsak niz pogojev je lahko adekvaten v nekaterih primerih, v drugih pa ne; pravni pojmi so lahko le ponazorjeni s spiskom izjem in negativnih primerov, ki povedo, kje pojma ne moremo uporabiti oziroma ga lahko uporabimo le v oslavljeni obliki.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Samo kot primer navedimo del spiska zadržkov, ki pogodbo naredijo neveljavno oziroma ji zbijajo veljavo. V ospredju je »mentalni faktor«, se pravi tisto, čemur Austin pri pogojih posrečenosti performativa pravi »določene misli, občutki in namere«. Zaradi težav z angleško pravno terminologijo citata ne prevajam.

- A. Defences which refer to the knowledge possessed by the defendant.
  - i. Fraudulent misrepresentation.
  - ii. Innocent misrepresentation.
  - iii. Non-disclosure of material facts (in special cases, e.g., contracts of insurance, only).
- B. Defences which refer to what may be called the will of the defendant.
  - i. Duress.
  - ii. Undue influence.
- C. Defences which may cover both knowledge and will (...) /Hart 1949, 175/.

In še D, E in F; nekateri ugovori, recimo D, ki meri na splošno zakonito prepoved nekaterih pogodb, naredijo pogodbo »void«, druge izjeme, denimo B in C pa jo naredijo zgolj »voidable«. Kaže, da ni samo moralna filozofija, pač pa tudi filozofija prava prispevala k izoblikovanju Austinovega koncepta performativa. To lahko podkrepimo tudi z Stuartom Hampshiro /Hampshire 1960, 37/, ki poroča, da je leta 1948 Austin skupaj s profesorjem Hartom raziskoval pravne koncepte, povezane z dejanjem in odgovornostjo. Teoretiki seveda lahko izhajajo iz možnih obramb in trdijo, da mora biti stranka pri sklenitvi pogodbe »v celoti obveščena«, in mora biti njena volja »svobodna«. Toda nastala splošna formula ni drugača kot pozitivacija možnih obramb.

Austinovo ravnanje pri opredelitvi performativa je podobno pravnikovemu. Brskanje po jeziku rezultira v nizu primerov performativnih izjav; naslednji korak je splošna definicija uspešnosti performativa, toda ta je vselej pospremljena z nizom zadržkov in primerov neuspeha. Austin je vselej previden, ko gre za velike koncepte. Skrajna nezaupljivosti do splošnih pojmov (denimo do intence) je njegov zaščitni znak, hkrati pa sam v *Kako napravimo kaj z besedami* vpelje nove splošne pojme. Splošni pojmi za Austina niso dobri ali slabi. Splošni pojmi so nekaj, da česar je treba biti zadržan. Postaviti jih je treba, da bi se izkazali za slabe. Ne gre za logiko necelega, kjer množstva primerov ni moč poenotiti. Celota je potrebna, če naj pride do neuspeha. Neuspeh pa ni preprosto vez splošnosti s pogoji njenega nastanka. Splošnost je pri Austinuu zgolj pozitivacija svojega neuspeha.

## LITERATURA

- Austin, John (1990), *Kako napravimo kaj z besedami*, SH, Ljubljana 1990.
- Austin, John (1956), »A Plea for Excuses«, v: Austin, *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford 1976, str. 175-204.
- Hampshire, Stuart (1960), »J. L. Austin, 1911-1960«, v: Fann, K. T. (ur.): *Symposium on J. L. Austin*, Routledge and Kegan Paul, London 1969, str. 33-49.
- Hart, H. L. A. (1949), »The Ascription of Responsibility and Rights«, v: *Proceedings of the Aristotelian Society* XLIX, 1949, str. 171-94.
- Russell, Bertrand (1979), *Filozofija logičnega atomizma*, CZ, Ljubljana 1979.
- Ryle, Gilbert (1932), »Systematically Misleading Expressions«, v: Flaw (ur.), *Logic and Language, first Series*, Oxford 1952, str. 11-36.







• živi in prusti umreti



Renata Salecl

## KRATKI KURZ IDEOLOŠKEGA NADZOROVANJA

Politika je od nekdaj vezana na nadzorovanje prebivalstva - na to, da ga ideološko podreja in disciplinira. Za vsako oblast je še posebej bistveno, da ima vpliv na vzgojo otrok v šoli ter da nadzoruje tudi vzgojo doma, kajti oblast še kako zadeva to, kako starši vzgajajo mladino, katere vrednote jih učijo. Posebna pozornost oblasti je zato namenjena tudi ženskam - kot rojevalkam otrok in njihovim prvim vzgojiteljicam. Če je bilo značilno za komunizem, da je vrednote deklarativno vsiljeval, pa je značilnost delovanja ideologije v demokraciji, da oblast posamezniku ne ukazuje, kakšen je moralni ideal človeka, ki ga želi vzgojiti, ampak organizira vrsto praks, ki privedejo do tega, da se posameznik neopazno in nevede identificira z določenim idealom.

Problem oblasti v postsocialističnih družbah je, da tega načina delovanja ideologije ne pozna in še vedno deluje na star način, podedovan od komunistične oblasti - ljudi prisiljuje v pokorščino, odvzema jim pravico, da bi se dojeli kot svobodno misleči posamezniki. S tem pa sproža prav mehanizem odpora, nezaupanja ljudstva v oblast, torej natanko nasproten učinek od zaželenega. Gledano iz perspektive ljudstva je to nezaupanje dobro, ohranja se namreč nujna kritična distanca do oblasti. Problem je le v tem, da obstaja nevarnost, da bo tudi postsocialistična oblast ob nezaupanju nasilno poizkušala prepričati ljudi v svoj prav in da bo svojo krivdo, ker ni dovolj uka, da bi ji uspelo neopazno zapeljevati ljudi v svoje ideološke mreže, prevrgla v krivdo ljudstva.

Kako netaktno si želi naša nova oblast pokoriti ljudstvo, se najlepše kaže ob njenem zavzemanju za večje discipliniranje otrok (pouk v sobotah, hora legalis) in ob govoru o prepovedi abortusa. V tem članku bomo delovali »državotvorno« in pokazali, kje je oblast v svoji ideologiji moralne večine zgrešila ter kako bi po zgledu ameriške moralne večine morala delovati, če bi hotela ljudi prepričati v svoj prav.

### *Nadzorovanje vzgoje*

Prva napaka nove šolske oblasti je, da je govor o problemih šole omejila samo na področje morale - ljudi je pričela utrujati s predlogi o uvedbi verouka v šole, z razmišljanji

o potrebnosti hore legalis, ter staršem med vrstami sporočala, da niso sposobni sami vzgajati svojih otrok. Da bi to dokazala, si je dobila oporo v dosedaj malo znani znanosti - bioritmologiji. Na to znanost se je namreč sklical šolski minister, ko se je zavzel za uvedbo pouka ob sobotah, in sicer na njene ugotovitve, da je »dvodnevna prekinitev pouka škodljiva«. <sup>1</sup> Po bioritmologiji je namreč dvodnevno prenehanje delovnega ritma ob koncu tedna neustrezno, ker »moti učinkovitost, zmanjšuje napor in sili k lenobnosti.« <sup>2</sup> Ali, kot pravi šolski zdravnik, bioritmolog, dr. Ščuka: »Dvodnevni počitek ob koncu tedna je koristen, toda ne odtehta enakomernega ritma dela in počitka, ki sta razporejena v še vzdržnih odmerkih prek vsega tedna. V državah, kjer je delo odtujeno od človeka, delavec tega dela ne občuti kot ustvarjalni proces, ob katerem bi osebnostno zorel, temveč ga doživlja kot breme in želi od njega čimprej pobegniti. Tako kot v industriji dela delavec za zaslužek, in ne za kvaliteto izdelka, tako se otroci v šoli učijo za oceno, in ne zato, da bi kaj vedeli. Prvi pogoj za uvedbo šestdnevnega delovnega tedna je torej ljubezen do dela in šestdnevni delovni teden za odrasle... Za zdaj lahko rečem le to, da je za otroke koristneje preživeti dve kvalitetni uri družinskega življenja vsak dan in imeti manj skoncentriran pouk, kot pa zaradi običajno brezdelnega in nekreativnega sobotnega dopoldneva preživljati pet dni v šoli in ob knjigah.« <sup>3</sup>

Sklicevanje na bioritem se na prvi pogled zdi zgledovanje po neki objektivni vednosti, ki je neodvisno od realne družbene prakse (petdnevnega delovnega tedna) ugotovila, da človeško telo deluje drugače in zato dobrohotno predlaga spremembe v delovnem ritmu. Toda kot je pokazal že Foucault, *gre pri sklicevanju oblasti na neko nevtravno vednost za to, da se skuša oblast s tem legitimirati: prav oblast namreč skonstruira to nevtravno vednost, da bi s tem potrdila svoje delovanje*. Kako to deluje, je Foucault pokazal na primeru seksualnosti: oblast v odnosu do seksualnosti ne deluje tako, da bi zatirala neko naravno seksualnost, ampak jo sama šele proizvede. Spolnost je bila npr. proizvedena šele v 17. in 18. stoletju, ko je spol postal predmet znanstvene in medicinske analize. Šele takrat se je namreč proizvedel govor o spolu, in sicer zato, da bi družba uvedla nadzor nad reprodukcijo. Isto je z bioritmom: ne moremo reči, da je bioritem nekaj naravno danega, nekaj, kar je znanost le odkrila: šele znanost ga je namreč proizvedla, ko je postalo telo predmet njenega proučevanja. Sklicevanje na bioritem, ko želimo spreminjati delovni in učni proces, pa ima natanko iste nadzorovalne učinke kot jih je imel nekoč govor o spolnosti.

Realna osnova za nastanek strategij nadzorovanja spolnosti je bila pomnožitev prebivalstva in ekonomska nujnost kapitalizma, da proizvede uporabno in poslušno delovno silo. Po Foucaultu je s tem življenje postalo primarno področje delovanja oblasti. Z razvojem disciplinske družbe se je oblikovala »politična tehnologija življenja«, ko je npr. seksualnost postala »predmet političnih operacij, ekonomskih posredovanj ... ideoloških borb v izgrajevanju morale ali odgovornosti; njej se pridajajo pomen pokazatelja moči neke družbe, pokazatelja, ki odkriva tako njeno politično energijo kot njeno biološko krepost.« <sup>4</sup> V luči Foucaultove teorije oblasti postane telo zgodovinski kon-

<sup>1</sup> Neodvisni dnevnik, 30. 3., 1991.

<sup>2</sup> Jana, 3. 4., 1991.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I* (1976).

strukt, investiran z odnosi oblasti in dominacije. Foucault zato nasprotuje teorijam, po katerih je telo sredstvo osvoboditve človekovega bistva, kajti šele oblast je tista, ki proizvaja funkcionalno telo. Oblast pa je po Foucaultu vzročno-posledično povezana tudi s produkcijo vedenja o subjektu: mehanizmi oblasti določajo, omejujejo in sploh konstituirajo vednost, aparati vednosti pa proizvajajo nova sredstva nadzora.

V našem primeru je ta vednost o telesu, ki je postala nov mehanizem nadzora, bioritem. Ko se šolska oblast sklicuje na to domnevno »nevtravno« vednost, nikakor nima namena prilagoditi človekov delovni ritem njegovemu biološkemu, ker je, prvič, jasno, da ne obstaja nekaj kot objektivni bioritem, in drugič, ne glede na to, da govori o prostovoljnosti dela in učenja, je tudi oblasti jasno, da sta delo in pouk nujno prisila in se tako npr. tudi ob ugodnejši časovni razporeditvi učenci ne bodo iz notranjih vzgibov podajali v šolo, ampak zato, ker »morajo«. Oblast se zato sklicuje na bioritem, kolikor ga vidi kot sredstvo delovanja ideologije, in sicer specifične ideologije, s katero se srečujemo že od komunizma naprej.

Prva značilnost te ideologije je, da izhaja iz predpostavke, da mora delo vselej biti dojeto kot »ustvarjalen proces«, kot »neodtujeno od človeka«, človek ga ne sme doživljati kot »breme« ali le kot sredstvo za doseg zasluzka. Ko nas o tem prepričujejo novi šolski ideologi, se nam zdijo te besede še kako znane, kajti vsa leta marksizma smo se učili o neodtujenem delu, ki ga imamo v socializmu, in o pridobitniškem, od človekovih notranjih, ustvarjalnih vzgibov ločenem delu v kapitalizmu. Ta govor pa je bil predvsem v službi tega, da ljudi prisili k delu, čeprav to ne prinaša zasluzka.<sup>5</sup>

Demokracija se od totalitarizma loči po tem, da je delo odtujeno, da torej ne obstaja instanca (Partija), ki te uči »ljubezni do dela«. Hkrati pa demokracija nikogar neposredno ne sili k delu, delo ni »partijska dolžnost«, ampak nekaj, kar »prostovoljno« izbereš. Ne glede na to, da je izbira dejansko izsiljena, je bistveno, da to formalno še vedno ostane izbira. Druga razlika med demokracijo in totalitarizmom pa je pravica do lenobe. Če tvoje delo ni dojeto kot »nujen prispevek h gradnji socializma«, ampak kot osebna izbira, državni oblasti tudi ni treba usmerjati prostega časa z dekreti kot so pouk v soboto ali hora legalis. Kajti v govoru o šestdnevnem delovniku ne gre za nič drugega kot za ideološki nadzor. Nedemokratično oblast pač najbolj skrbi, kaj njeni podaniki delajo v prostem času, kako se predajajo nevarnemu »razvratu«. Logična posledica takšne drže je pridiga našega predsednika vlade, ki jo je objavila Mladina: namesto obljube boljšega življenja, ki ga bo prinesla sprostitev gospodarskih potencialov, imamo prav tako v sumljivi biologiji utemeljeno priporočilo k stradanju, slavljenje moralne moči

<sup>5</sup> Z najčistejšim primerom, kako je delo vezano na oblastne mehanizme se ne nazadnje srečujemo v nadzorovalni instituciji par excellence - zaporu. Kaj je ideologija prevzganja v zaporu drugega kot pokoravanje zapornikov na način privzganja »ljubezni do dela«? Ves namen terapije v zaporu je proizvesti normalnega delovnega človeka, ki ne bo imel več želje priti do dobrin na z zakonom prepovedan način, ampak z delom. V tej vzgoji za delo pa v zaporu postane delo prav specifičen mehanizem discipliniranja. Tako je najhujša kazen to, da ne smeš delati (npr. ko je zapornik kaznovan z samico) in to, da ne smeš delati tega, kar želiš (politične zapornike - intelektualce se npr. nenehno onemogoča, da bi delali v svoji stroki, vzgojno je zanje le fizično delo).



posta... - se sploh zavedamo, kako tuja je takšna logika kapitalizmu, za katerega se »uradno« danes vsi zavzemamo?

Prav socializem je prostemu času posvetil posebno pozornost: če so bili odrasli zaposleni s partijskim in drugimi oblikami idejnega dela, pa je bil prosti čas otrok organiziran v raznih kroških, mladinskih in pionirskih organizacijah, delovnih brigadah. Isto počenjeja tudi postsocialistična oblast, ko se zavzema za horo legalis in hkrati pravi, da bi se mladi »moralni ukvarjati s športom, kulturo, ne pa, da polpijani kolovratijo po ulicah... To ni mladost.« Ne le, da so se z istimi argumenti že komunisti zavzemali za horo legalis in jo tudi vpeljali, ista je bila tudi njihova argumentacija glede tega, kaj je mladost in kaj mora mladina početi. In prav nekdanja oblast si je zadala nalogo, da to določi. Tako šport ni smel biti vsak šport, s katerim se bo mladina ukvarjala, ampak tisti, ki »prispeva h gradnji novega človeka«, ki »učí socialistično solidarnost, ne pa tekmovalnost«. <sup>6</sup> Tudi kultura ni bila vsaka kultura, oblast se je čutila poklicana, da mladino pouči o »pravi kulturi«, da določi, katere knjige so »vzgojne«, kaj je šund in škodljiva literatura. <sup>7</sup>

Z vsemi temi mehanizmi nadzorovanja otrok (verouk, hora legalis, pouk ob sobotah) pa oblast ne kaže le svoje »dobrote« do otrok, skrbi za njihovo moralo, ampak predpostavi, da so *starši nesposobni za njihovo vzgojo*. Država se namreč čuti dolžno, da se v vzgojo nenehno vpleta, da otrokom pusti čim manj prostega časa, ki bi ga lahko preživeli v morda škodljivem okolju družinske vzgoje. S tem dušebrižništvom nad vzgojo pa oblast dosega natanko nasproten učinek od zelenega: ljudi ni prepričala v nujnost morale, ki naj jo šola vzgaja, ampak je sprožila dvom v svoje namene.

### *Neuspeh naše moralne večine*

Če bi si oblast s svojo ideologijo moralne večine želela na svojo stran pridobiti nižje sloje, bi morala spremeniti tudi svoj govor o prepovedi abortusa. Kot so že zdavnaj

<sup>6</sup> V prvih letih gradnje nove Jugoslavije so komunistični ideologi izjemno pozornost posvečali »pravilni idejni naravnosti športa«, predvsem pa se se borili proti nazadnjaškim tezam, da je »treba šport gojiti zaradi športa«, kar naj bi se dogajalo v kapitalizmu. Tako pravijo: »Šport v stari Jugoslaviji, kot v vseh ostalih kapitalističnih državah, ni služil interesom ljudstva, temveč je bil naperjen proti njemu. V športnih organizacijah se je razvijal skrajni individualizem, čigar glavni namen je bil: postati močan, da si boš mogel podvreči slabše. Gojila se je kultura mišic, toda preprečevala se je kultura duha.« V novi družbi pa mora biti fiskultura pomoč državi, »pomoč pri vzgoji novih rodov, ki ne bodo odtrgani od življenja in borbe svojega naroda, temveč se bodo s fiskulturo približali borbi in se za njo usposobili.« (*Mladina*, 7. 2., 1947)

<sup>7</sup> Socializem je še posebno pozornost namenjal kulturi, in sicer so imele politične organizacije dolžnost, da mladino pravilno usmerjajo, ali kot pravijo: »ljubezen do knjige je /mladinec/ že od nekdaj gojil, organizacija sama pa mu je pokazala, kakšno knjigo naj čita, da bo v njej našel zadovoljstvo in se iz nje učil.« Naloga mladinske organizacije je bila, da mladino odvrne od »slabe« kulture: »To, da en del naše mladine še vedno gleda slabe filme, čita slabe knjige, igra banalne skeče itd., nam kaže, da mora naša organizacija neprestano potom tiska, potom predavanj in potom individualnega dela voditi borbo s temi pojavi, da mora neprestano govoriti mladini, kaj je lepo, kaj je grdo, kaj je dobro in kaj je slabo, kajti estetska vzgoja je nerazdružno povezana z idejno politično in moralno vzgojo.« (*Mladina*, 25. 1. 1947)

ugotovili ideologiji moralne večine, na Zahodu ljudi ne prepričajo v napačnost abortusa s poudarjanjem svetosti življenja, ampak s tem, da pri ljudeh vzbudijo moralne pomisleke proti pridobitniški logiki kapitalizma, ki vidi otroka kot strošek in je zato zanjo rojstvo otroka nujno povezano s planiranjem. Moralna večina igra na karto ljubezni do otroka - in predvsem nižje sloje ji uspe prepričati, da je pomembnejše, če otroku nudimo moralni zgled ter ga vzgojimo v dobrega človeka, kot pa, če mu »dobro posteljemo«.

Toda ne glede na to, da v ideologiji moralne večine teži o »svetosti življenja« in »pravici do življenja« ne igrata ključnega pomena, je učinek teh tez v ustvarjanju podmene, da je življenje nek absoluten, večno veljaven koncept. Toda kot smo pokazali ob primeru spolnosti, je po Foucaultu življenje zgodovinski koncept, ki je dobil pomen šele, ko je postal predmet medicinsko-socialnih vednosti ter preko njih ekonomskega in političnega odločanja. Isto velja za problem abortusa: *tudi nasilna smrt nerojenega otroka ni nekaj, kar je npr., krščanstvo od začetka preganjalo*, to se je zgodilo šele v 17. stoletju. Vendar takrat, ko so se evropske cerkvene avoritete lotile vprašanja abortusa, cerkvi ni šlo za kršitev fetusove pravice do življenja, ampak je omejila svojo skrb na otrokovo dušo. Cerkev je zanimalo, ali je umrlj otrok dobil poslednji zakrament in pravičen pogreb, kajti fetusu ni priznavala duše. Duša je prišla v otrokovo telo šele s krstom, zato cerkev tudi ni dovoljevala pokopa otrok, ki niso bili krščeni, na cerkvenih pokopališčih. *Skrb cerkve je bila usmerjena v ureditev prepovedane zunajzakonske spolnosti*: »S tega vidika sta mrtvi otrok ali abortirani fetus pomembna samo kot dokaz za takšno aktivnost... Glavna točka v tej zgodnji razmejivni problema abortusa je nebitnost fetusovega 'življenja'. Problem abortusa je bil tu izrecno lociran v seksualnem registru, kot problem prvega cerkvenega koncipiranja spolnosti.«<sup>8</sup> Od takrat naprej skrb cerkve nikoli ni bila toliko v ohranitvi življenja po sebi kot v tem, da prepreči ločevanje spolnosti od reprodukcije.

Do zanimivega obrata v ideologiji moralne večine je prišlo v 19. stoletju, ko je družba pričela propagirati zakonsko zvezo in je v njen pomen skušala prepričati nižje sloje. Zakonska zveza je takrat zgubila pomen svetega zakramenta in je postala predvsem sredstvo socialne regulacije. Šlo je za to, da se s propagiranjem odgovornosti za družino doseže, da ljudje ne bi množično živeli na račun podpore za reveže ter bi se tudi spolno omejevali in tako zmanjšali število otrok. Ista protiblaginjska ideologija pa je značilna tudi za sodobno moralno večino na Zahodu: moralno življenje jo skrbi predvsem zato, da ljudje ne bi bili odvisni od državne podpore.

»Če niti cerkvena politika niti filantropi niso zaskrbljeni za fetusovo 'življenje', je torej jasno, da je edino, kar ima 'Gibanje za pravico do življenja' skupnega s svojimi religioznimi-političnimi predniki, želja po vmešavanju v seksualno vedenje ljudi.«<sup>9</sup> V luči tega je za nasprotnike abortusa njihov boj za življenje vselej končan z rojstvom otroka, zelo malo jih namreč zanima kvaliteta življenja otroka ali matere, njihovi socialni pogoji, ne zanima jih zguba življenj v vojni in zato nimajo nikaršnih pacifističnih pretenzij, kot tudi večinoma ne nasprotujejo smrtni kazni.

Moralna večina poveže nasprotovanje abortusu z antifeministično tezo, da mora biti ženska najprej mati, šele nato delavka. In prav na tem polju je dobila ideologija moralne večine največ privržencev v postsocialističnih družbah. Na eni strani so idejo,

<sup>8</sup> Jeffrey Minson, *Genealogies of Morals* (1985), str. 170.

<sup>9</sup> *Ibid.*



da bi bila ženska doma, podprle prav delavke, ker imajo dovolj socialistične prisile po polni zaposlenosti in opravljanju dveh služb (na delovem mestu in doma), na drugi strani pa se ob tem sproža tudi nostalgija po topli družinski skupnosti, boljši vzgoji otrok itd.

Kako moralna večina vidi problem ženske matere in delavke, dobro ilustrira pismo bralca v reviji *Družina* (gre za odgovor na polemiko matere štirih otrok, ki ugotavlja, da je materinstvo povsem ne zadovoljuje in zato želi tudi delati). Bralec se potem, ko najprej ugotavlja, da gre v bistvu za »pošteno mater, ki je sprejela štiri otroke« in »ceni vsako spočeto življenje«, sprašuje: »Kaj pa njena služba? Prav tukaj vidim krizo materinstva. Z neko feministično ihto namreč zahteva pravico do službe, čeprav jo doma čakajo štiri otroci. Kar tragično mi zvenijo njene besede: 'Otroci so velika sreča... Toda čisto pa ne zadoščajo.' Komu ne zadoščajo? Materi? Ali ambiciozni feministki? Mislim, da je normalno, da žena, ki je mati štirih otrok, naj bo najprej mati, torej doma pri otrocih, vsaj dokler malo ne odrastejo. 'Nikoli končano pospravljanje, pranje, kuhanje' (navajam njene besede) je neznosno samo ženi, ki ima rajši svojo osebno kariero kakor pa svoje materinstvo.«

V odgovor na takšne zahteve porajajoče se moralne večine seveda lahko najprej rečemo, da je *zavzemanje za to, da ženske ostanejo doma, v prvi vrsti antikapitalistično*. Ob tej trditvi se ne moramo istočasno boriti za tržno gospodarstvo: sodobna kapitalistična proizvodnja in vsa ideologija potrošnje, ki je nanjo vezana, namreč temelji prav na tem, da se mora povečevati standard srednjega in nižjega razreda. Zato je npr. ne glede na to, kako se je reaganizem naslanjal na ideologijo moralne večine, ki seveda vidi primarno mesto ženske doma, njegov ekonomski uspeh temeljil prav na dejstvu, da so ženske bolj kot kdajkoli postale delavke. Rast srednjega razreda na Zahodu in predvsem rast njegovega standarda je v zadnjih letih prav posledica tega, da družina ne more več preživeti z enim dohodkom.

Toda ta rasvetljenska logika, kot tudi feministični odgovor o enakopravnosti spolov, o temeljni pravici ženske, da dela, da izide iz okovov družine, našega pisca ne bi prepričala. Pomen njegove teze leži v zaključku pisma, ko pravi: »Edina svetla točka upanja je morda v gibanju 'Vrnimo življenje v slovenske vasi'. Upam namreč, da bo mladim kmečkim materam 'zadoščalo' biti le matere in ne tudi še delavke ali uslužbenke. Upajmo!« Kaj naš bralec upa? Poleg tega, kar reče - namreč, da želi, da so ženske doma -, meri njegova teza še na to, da upa, da se bo ohranila tradicija vaških skupnosti, kjer je bilo to samoumevno.

In prav ta pomen, ki ga ima za nižji srednji razred *tradicija*, je tisto, kar je uspelo uveržiti v svoj diskurz moralni večini. Za kaj gre? Z vrsto raziskav so na Zahodu pokazali, da ima za nižji srednji razred, katerega življenje je od nekdaj organizirano okoli družine, cerkve in soseske, največji pomen ohranitev skupnosti in njenega načina življenja. Tako ima tudi solidarnost skupnosti, ohranitev obstoječega, večji pomen kot pa individualni uspeh oziroma napredovanje po družbeni lestvici. Ali, kot običajno zgroženo ugotavljajo ameriški sociologi, »zdi se, da delovni ljudje nimajo ambicij«, ne postavljajo si daljnjih ciljev, želijo si le ohraniti svojo zdajšnjo rutino, tako da bi si malo izboljšali življenjske pogoje in imeli več svobode.

<sup>10</sup> *Družina*, 12. 3. 1991.

<sup>11</sup> Lloyd Warner, *American Life: Dream and Reality* (1953).

Natanko ta logika odnosa do prihodnosti pa je na delu pri njihovem antifeminizmu in nasprotovanju abortusu. Kot ugotavlja Lasch, v njihovem nasprotovanju abortusu ne gre zato, da bi verjeli v nesmrtnost embrijeve duše, ampak ne dojemajo na isti način pojma kvalitete življenja in nanj vezano planiranje prihodnosti. Zanje je 'planiranje na dolgi rok' povezano s podreditvijo etičnih in čustvenih interesov ekonomskim: »Verjamejo, da otroci bolj kot ekonomske ugodnosti potrebujejo etično vodilo. Materinstvo ni bilo v njihovih očeh 'veliko delo' zato, ker vsebuje finančno planiranje na dolgi rok, ampak zato, 'ker si kolikor se le da odgovoren, da jih učiš in vzgajaš ... v tem, kar verjameš, da je prav' - v moralnih vrednotah in dolžnostih ter pravicah.«<sup>12</sup> Raziskava Kristin Luker je pokazala, da gre pri etiki delavskih razredov, v nasprotju z razsvetljensko etiko tekmovalnega uspeha, za etiko meje, ki se kaže v želji po ohranitvi obstoječih vrednot in v nasprotovanju obsedenosti s prihodnostjo. V tej luči se drugače pokaže tudi njihov bes nad feminističnim posmehovanjem gospodinjstvu in materinstvu. Tisto, čemur nasprotujejo, je »ideja, da so družinske dolžnosti - vzgoja otrok, vodenje doma, ljubezen in skrb za moža - nekakšna degradacija za ženske.«<sup>13</sup>

Zanimivo je, da se je v Ameriki desnica najbolj okrepila, ko je v odgovor na neoliberalizem sedemdesetih let prevzela retoriko in simboliko populizma. Ko so neoliberalci govorili o pomenu ekonomske rasti, izobraževanja, svoboščin itd., je desnici uspelo s sklicevanjem na simbole - družinske vrednote, zastavo, zvestobo, »ameriški sen« - pridobiti prav nižji srednji razred. Tako je Reagan dobil podporo volilcev prav s tem, da je nasprotoval »valu hedonizma«, se zavzemal za »duhovni preporod, ponovno podreditev moralnim smernicam, ki so nas vodile v preteklosti.«<sup>14</sup> Desnici je uspelo na svojo stran pridobiti nižje razrede tudi tako, da so t. i. »novi razred« liberalnih delavcev (»belih ovratnikov« - birokratov, upravljajcev, ekspertov) prikazali kot razred, ki poskuša uvesti iste mehanizme kontrole nad zakonskim stanom, spolnostjo, vzgojo otrok, kot so jih vnesli v proizvodnjo. Ta novi razred namreč ni verjel v družinsko stabilnost, opiral se je na množico ekspertov, propagiral permissivno vzgojo, skliceval se je na državno pomoč itd.

Ljudje sploh niso opazili, da jih je prav ekonomija reaganizma prisilila v to, da sta se morala zaposliti oba zakonca. Reagana so namreč podprli prav kolikor so se prepoznali v njegovem govoru o morali, ohranitvi skupnosti itd. Desnica je v Ameriki uspela tam, kjer je naša zgrešila: ljudi je prepričala, da so sposobni sami poskrbeti zase, da ne rabijo državnega nadzora. Edino vodilo na njihovi poti mora namreč biti morala. In desnici je uspelo ljudi prepričati, da to ni morala, ki jim jo ponuja oblast, ampak morala, ki jo »imajo v srcu«, morala njihove skupnosti. Uspeh moralne večine v Ameriki je natanko v tem, da *na eni strani v besedah nasprotuje nadzorovanju prebivalstva s strani države in v svoji protiblaginjski logiki od vsakega posameznika zahteva, da poskrbi zase, na drugi strani pa dejansko ljudi še kako ideološko podreja svojim idealom morale*, jim prepisuje, kaj je dobro in kaj ne, se vtika v njihove najbolj intimne odločitve itd. Njen uspeh pa je v tem, da *ta druga stran ostane prikrita* in ni dojeta kot zunanja prisila, ampak kot nujna, notranja prisila, ki jo posameznik najde v sebi, ko »odkrije« moralo.

<sup>12</sup> Christopher Lasch, *The True and Only Haven* (1991), str. 489.

<sup>13</sup> Kristin Luker, *Abortion and the Politics of Motherhood* (1984).

<sup>14</sup> Lasch, *ibid.*, str. 515.

To, kar se mora vsak politični diskurz naučiti od moralne večine, je spoznanje o vezanosti ljudi na skupnost in njene moralne vrednote. Neuspeh levice na Zahodu v zadnjih letih je bil prav v tem, da tega ni videla, da ni videla, da se ljudje o podpori neki politiki ne odločajo po tem, ali ponuja rešitve za njihove realne probleme, ampak glede na to, ali se lahko v njeni ideologiji prepoznajo kot avtonomne osebnosti, ki ne rabijo vodstva države v svojem vsakodnevnem življenju. Moralni večini uspe ustvariti iluzijo, ki je pogoj delovanja vsake ideologije, namreč to, da se ljudje dojemajo kot svobodni, nevpeti v ideologijo, ter da svojo skupnost vidijo kot nekaj, kar je potrebno ohraniti, zaščititi, in ne kot nekaj, kar je - kot jim govori neoliberalizem - treba posodobiti, spremeniti. Kot ugotavlja Lasch, »v enainvajsetem stoletju enakost zahteva prepoznanje mej, tako moralnih kot materialnih, kar pa najde malo podpore v progresivni tradiciji.« Danes smo priče *koncu ideologije progressa*: ekologija, vojne, padec komunizma, vse to je spremenilo pogled na družbo kot na nekaj, kar se lahko neskončno razvija. S tem pa je tudi *konec logike, da je potrebno nenehno spreminjati življenske navade, modernizirati lokalne skupnosti, državno posegati v domačo vzgojo, ljudem predpisovati moralo itd.* Če bosta tako leвица kot liberalizem želela politično preživeti, bosta morala upoštevati prav to dejstvo o koncu ideologije progressa, kar pa na drugi strani zahteva tudi, da vključita v svoj diskurz elemente »desnega« populizma (vezanosti ljudi na skupnost itd.). Vsak političen diskurz, ki bo želel prevzeti vodilno vlogo v postsocialističnih družbah, se bo moral najprej odpovedati nezaupanju v ljudi, v njihovo sposobnost, da sami poskrbijo zase, da se sami odločajo o tem, kaj je dobro zanje in njihove otroke.



## O HIPOTETIČNI NARAVI NAJSTVA

Raba sintagme hipotetičnost najstva je videti, vsaj na prvi pogled, nemara nekoliko nenavadna ali celo nepotrebna. Vendar pa po drugi strani jasno opozarja na dejstvo, da v normi ni v prvi vrsti pogojeno normirano ravnanje, marveč že sama normiranost, najstvo (v nemščini »*Gesollt-Sein*«) tega ravnanja.<sup>1</sup> Razsežnosti najstva pa kajpak ne smemo pomešati z normativnim kot takim, saj predstavlja »zgolj« njegov formalni moment, tisto skratka, po čemer ali zaradi česar se norma pravzaprav razlikuje od trditve, vprašanja idr.<sup>2</sup> Poskusi podrobnejše pojmovne določitve najstva so razumljivo precej raznoliki. V nadaljevanju bomo poskusili predstaviti vsaj tiste poudarke iz teoretskih obravnav, ki so neogibni za razumevanje razlike med njegovo pogojenostjo in pogojnostjo. S pogojenostjo najstva imamo v mislih ontološki vidik eksistence določene norme oziroma njene veljavnosti (le-ta namreč predstavlja ravno poimenovanje spe-

<sup>1</sup> Prim. H. Kelsen, *Allgemeine Theorie der Normen*, Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien 1979, str. 15-16; K. Engisch, *Einführung in das juristische Denken*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1956, str. 28-35.

<sup>2</sup> Če pomenski »univerzum« norme po analitični poti razrežemo v nje oblikovno in vsebinsko razsežnost, se *differentia specifica* vpisuje vsekakor na prvo raven, zakaj isti substrat (ki je z modalnega zornega kota videti povsem indiferenten, ironično rečeno, »neuvrščen«, saj je pač - že po definiciji - ravno razlika, ki jo dobimo, če od norme »odštejemo« njej značilni modus najstva) lahko nastopi v različnih logičnih oblikah: »Ali bo A prišel?«, »A je prišel.«, »A naj pride!« itd. Prim. F. Récanati, *La transparence et l'énonciation*, Seuil, Pariz 1981, str. 107-109. Težave pa utegnejo nastopiti, ker lahko z istim jezikovnim izrazom ubesedimo zelo različne pomenske podstati. S stavkom »kdor drugemu odvzame življenje, se kaznuje«, lahko izrečemo trditve o kaznovalni praksi v določenem družbeno-zgodovinskem okviru ali pa - v vlogi zakonodajalca - zapovemo, da je treba kaznovati morilce (pri čemer pa seveda predpostavimo, da bodo naslovniki razumeli ilokucijski smisel naše izjave). S stavkom »kdor drugemu odvzame življenje, mora biti kaznovan«, lahko eksplicitno - zopet kot pravodajna instanca - zapovemo omenjeno ravnanje ali pa - v vlogi teoretika - opišemo veljavno normo določenega pravnega reda (kar pa seveda lahko storimo le z rabo katere od preskriptivnih formul, tj. izrazov kot »treba je...«, »oseba X mora storiti/opustiti...«, »X ima dolžnost/obveznost, da...« itd., ki pa v tem primeru nimajo preskriptivnega, temveč zgolj deskriptivni pomen).

cifičnega načina bivanja norme: trditev, da OBSTAJA določen predpis, pomeni natančno to, da omenjeno pravilo VELJA), in sicer dejstvo, da bomo navzlic neprekoračljivi in ireduktibilni logični razliki med *Sein* in *Sollen*, metaforično rečeno, zaman iskali sledove dima v ravnini najstva, če ne bo nihče poprej zakuril v polju dejanstva: ni imperativa brez imperatorja. Če vidimo v normi predvsem *Sinn-Gegenständlichkeit* (Husserl), v stvarnem hotenjskem dejanju »fundirano« konstelacijo pomena, potem najbrž ni težko zaslutiti naknadnosti njene vsakokratne pojavitve (kot reperkusije artikulacije normotvornega akta normotvornega akterja) normativnega določila. S pogojnostjo pa razumemo lastnost logične strukturiranosti najstva: če je lahko predmet normiranja zgolj določeno ravnanje - z voljo in razumom »obdarjenega« - človeškega bitja (ne pa človek v totaliteti svojih eksistencialnih določil), potem ima subjekt predpisanega ravnanja dolžnost ravnati na zapovedan način le v določenih okoliščinah, in sicer v tistih, ki konstituirajo hipotezo omenjenega pravila.

Opredelitev, da je najstvo neke vrste nujnost,<sup>3</sup> navidez resda napotuje na rodni pojem, v bistvu pa nakaže le to, kaj najstvo kot normativna različica nujnosti ni: niti vzročna nujnost (ki se vpisuje v razmerje med dvema dejstvenima prvinama, npr. v odnos med segrevanjem kovine in njeno širitvijo), niti teleološka nujnost (npr. če želiš prezračiti sobo, moraš odpreti okno), niti logična nujnost (npr. če je trditev A resnična, je trditev ne-A nujno neresnična). Obstajajo namreč različne vrste nujnosti, čeravno jih v vsakdanji jezikovni rabi največkrat zaznamujemo z istimi jezikovnimi prvinami. Sicer pa vrsta pravnih teoretikov meni, da je artikulacija pozitivnih določil najstva že iz načelnih razlogov nemožna, zakaj opraviti imamo z zadnjo in zato neopredelljivo logično kategorijo, z nečim torej, kar fungira kot »Grundbegriff« oziroma »eine ursprüngliche Weise unseres Denkens« (Simmel), »fundamental notion« (Sidgwick). Vse, kar bi potemtakem lahko storili, bi bilo zgolj tavitološko zamenjevanje oznak: najstvo je to, da je treba (nekaj storiti ali opustiti), da nekdo mora (ravnati na način x ali ne-x), da ima dolžnost/obveznost oz. je zavezan k določeni storitvi ali opustitvi, da velja norma, ki implicira predpisanost določenega (pozitivnega ali negativnega) ravnanja itd.<sup>4</sup> Ob tem pa morda ni

<sup>3</sup> Prim. F. Castberg, *Problems of Legal Philosophy*, Oslo University Press, Oslo 1957, str. 24.

<sup>4</sup> Naštejemo lahko sicer več normativnih funkcij, npr. zapovedovanje (A mora storiti x), prepovedovanje (A ne sme storiti x), dopuščanje (A sme storiti x), derogacijo (tj. ukinjanje najstva določenega ravnanja) idr., pač v smislu delitve, ki jo je nakazal že Modestin: »*Legis virtus haec est: imperare, vetare, permittere...*«. Vendar pa tu ne gre toliko za različne vrste norm niti za »načine izražanja norm v pravnih določbah, ki so medsebojno zamenljivi« (N. Visković, *Pojam prava*, Logos, Split 1976, str. 196), kolikor za odblesk dejstva, da se vsaka pravna norma obrača pravzaprav na tri adresate, na dva pravna subjekta (ki sta nosilca korelativne dvojice pravica-dolžnost) in na pravni organ, ki mora intervenirati ob nepravnem oviranju pravnega ravnanja. Sicer pa je pravna norma po svojem bistvu prepoved, zakaj pravno ravnanje je tisto, s katerim drugemu ne povzročimo škode/krivice (oz. ne prizadenemo nobene vrednote, na katero je pripet družbeno priznani interes pravnega subjekta). Pravo določenega ravnanja ne prepoveduje neposredno. To bi bilo navsezadnje tudi nemogoče, saj je npr. mogoče nekoga usmrtiti na nešteto mnogo načinov; vse pa lahko umestimo v polje kaznivosti (in *eo ipso* prepovedanosti) z določitvijo zakonskih znakov umora (naklepni odvzem tujega življenja) in njenim vpisom na strukturno mesto hipoteze za dolžno intervencijo državnega organa. Pravo torej prepove določeno ravnanje z določitvijo njegove prepovedane posledice. Vzemimo npr.

odveč pripomniti, da se problem opredelitve najstva pravnim dejavnikom na nek način sploh ne zastavlja, zakaj s svojimi razmišljanji o pravu (se pravi o tem, KAJ velja) se vselej že umeščajo v pravo kot tako, kolikor pač v tej zvezi neogibno izhajajo iz apriorne predpostavke, DA nekaj, npr. nek temeljni/izhodiščni sklop normativnih določil, (vselej) že VELJA, tj. obstaja kot »pozitivno« zavezujoča pravila ravnanja. Osrednji problem pravne interpretacije bi potemtakem lahko formulirali takole: kaj pomeni jezikovni izraz, za katerega interpret ŽE ve, da je po svojem smislu normativna določba, tj. leksikalno-gramatikalni zapis določene norme (ne pa trditve, nasveta itd.). Interpret si torej prizadeva poiskati pomen nečesa, kar je na formalni oz. »ilokucijski« ravni že interpretiral kot neko najstveno določilo: on išče, kar (in ker) je že našel. Od tod se odpira tudi možnost dveh navidez protislovnih opredelitev norme: norma JE smisel in norma IMA smisel. V prvem primeru imamo v mislih normo kot smisel voljnega akta, usmerjenega na ravnanje drugega, v drugem primeru pa imamo opraviti s tem ali onim segmentom - z normotvornim aktom postavitve - »ustvarjenega« smisla.

Med pravnofilozofskimi razmisleki o najstvu najdemo precej navezav na pojem hotenja/volje.<sup>5</sup> Tako denimo Eisler definira najstvo kot korelat volje, kot diktat, ki ga nadrejena volja naslavlja na podrejeno. Ob tem pa ne smemo pozabiti, da je - na ravnanje drugega usmerjeni - voljni akt, resda POGOJ *sine qua non* veljavnosti norme (ni norme brez normodajalca, tj. brez normotvornega akta, ki jo, metaforično rečeno, proizvede), ni pa norma kot taka; je »le« eden izmed vidikov njene pozitivnosti (ob učinkovitosti in odsotnosti derogativnega voljnega akta). Pogojenosti najstva nadalje ne smemo pomešati s pogojnostjo, ki je moment logične strukture norme. Vendar pa ravno razlika med pogojenostjo in pogojnostjo ni vselej upoštevana na jasn in nedvoumen način. Larenz<sup>6</sup> npr. takole shematizira stroj pravne norme: če se abstraktna predpostavka (*Tatbestand*) udejanji *in concreto*, potem velja v tem dejanskem stanju (*Sachverhalt*) določena pravna posledica. V tej perspektivi je realizirana hipoteza obče norme (katere razmerje do abstraktno predpostavke je analogno razmerju med npr. predstavo in pojmom stola) dojeta kot pogoj, abstraktno-splošna norma pa kot razlog vznika pravne posledice. V čem je slabost take konceptualizacije? Vzemimo naslednji poenostavljeni primer t. i.

naslednjo nadvse preprosto (fingirano) normo: »kdor dvigne desno roko, mora biti kaznovan« (recimo, da bi ljudem taka kretnja zbužala neprijetne asociacije na čas, ko je bila njihova »dežela« že del Evrope). Na prvi pogled se namreč zdi, da ne vključuje nikakršne prepovedane posledice. Vendar pa je slednja zgolj implicitno izražena. Da bi omenjeno normo sploh lahko uporabljali, je treba najprej določiti, kaj pomeni »dvigniti desno roko«. Denimo, da bi v sodni praksi prevladalo stališče, da je s tem mišljen premik, ki glede na izhodiščni položaj ob trupu spuščene okončine oriše kot 120 stopinj. Šele ko postavimo roko v tak položaj, bo izid našega ravnanja prepovedana posledica, ravnanje, ki je to stanje ustvarilo, pa bo postalo kaznivo. Dvigovanje roke torej vstopi v »kriminalno cono« šele z nastopitvijo dejstva/stanja, ki ga prepovedna norma implicitno določa kot orientacijsko točko za določitev prepovedanosti vseh tistih ravnanj, katerih izid/posledica je. V tej točki (prepovedanem stanju) se izvrši »retrogradna transsubstancijalizacija« ravnanja: nekaj do tega trenutka dopustnega se za nazaj opredeli kot nedopustno izvršitveno ravnanje.

<sup>5</sup> Hotenje je ožji pojem od želenja: lahko si želimo, da bi bili mlajši, a tega racionalno ne moremo hoteti.

<sup>6</sup> Prim. K. Larenz, *Methodenlehre der Rechtswissenschaft*, Springer Verlag, Berlin 1960, str. 160.

praktičnega silogizma: 1. če A, je treba B; 2. je A1, ki ustreza A. Po Larenzu bi iz tovrstnih premis logično nujno izhajal sklep: 3. torej je treba B1, ki ustreza B.<sup>7</sup> Kelsen<sup>8</sup> - ki pač zgolj dosledno sledi maksimi »ni imperativa brez imperatorja« - pa zanika možnost logično-deduktivne izpeljave veljavne/pozitivne norme iz premis »praktičnega silogizma«, in sicer ne glede na to, ali v njem naletimo na kombinacijo trditev-trditev ali trditev-norma. Če namreč normo koncipiramo kot smisel voljnega akta, ki je kot tak seveda dogodek iz reda empirične stvarnosti, se zdi pač povsem umestna trditev, da najstveno določilo ne more nastati prek formalno-logičnih/silogističnih operacij, zakaj slednje se nanašajo na ideelne vsebine miselnih aktov, ne pa na mišljenje kot tako in zatorej še toliko manj na hotenje kot specifično funkcijo psihičnega aparata. Čeprav bi bila torej podano veljavno abstraktno-obče pravilo (»človek mora uspeti v življenju«) in postavljena resnična trditev (»izobraževanje je ključ do uspeha«), ne bo veljala nobena konkretno-individualna norma, če se poprej ne »zgodí« voljni akt, katerega smisel bi bilo moč opisati takole: »A se mora izobraževati«. Povedano bi lahko shematizirali na naslednji način:

1. podana je abstraktno-obča norma: če predpostavka x, potem najstvo pravne posledice y;

2. postavljena je trditev o realizaciji abstraktne hipoteze *in concreto* (obstaja torej stanje, opisljivo na način, ki ga lahko subsumiramo pod predpostavko x);

3. s konkretizacijo PREDPOSTAVKE se šele vzpostavi stanje, v katerem lahko (dasiravno ne nujno) nastopi POGOJ veljavne (pozitivne) konkretno-individualne norme, se pravi voljni akt, katerega smisel je najstveno določilo z omenjenima atributoma; če se pogoj pozitivira, norma nastane in prične veljati (v nasprotnem primeru pa - navzlic aktualizirani hipotezi - norma seveda ne vstopi v eksistenco/veljavnost): višja, tj. abstraktno-obča, norma pa fungira kot RAZLOG veljavnosti nižje, tiste torej, ki jo artikulara organ, ki uporablja pravo (in katerega funkcija ni le spoznavanje, temveč tudi proizvajanje prava, tj. hotenje, usmerjeno na konkretno ravnanje individualno določenih dejavnikov - brez te voljne sestavine v sferi aplikacije prava bi le-to ostalo povsem nemočno, vpeto v »okove« abstraktno-obče forme, na ravni nepopolne eksistence, ki jo je »spočel« Zakonodajalec).

Glede na to, da smo doslej ukvarjali zgolj z razločkom med pogojenostjo in pogojnostjo najstva, bi bilo v nadaljevanju potrebno nekoliko natančneje osvetliti prav

<sup>7</sup> Že Hume je v delu *A treatise of Human Nature* (Oxford 1974, str. 177) opozoril na problematičnost logično-deduktivne izpeljave normativnih določil iz prvin, ki sodijo v red dejanstva. Iz premis, od katerih bi bila prva, vzemimo, resnična trditev o dejstvu D1, druga pa - prav tako resnična - postavka o kavzalno-teleološki zvezi dejstev D1 in D2 (če želiš D1, stori D2, ker je D2 vzrok D1), zatorej ne sledi (logično nujno) veljavna norma, ki bi zapovedovala realizacijo D2 (tj. uporabo sredstva, ki izzove nastop želene cilja). Zgled: iz propozicij »želiš si uspeha« in »izobraževanje je ključ do uspeha« ne sledi norma »moraš se izobraževati«. Poincaré je v znanem esejju »Morala in znanost« (»La morale et la science«, v: *Dernières Pensées*, Paris 1913, str. 33) zapisal malone »klasično« tezo o logičnem razmerju med dejanstvom in najstvom: če želimo, da bo v zaključku »praktičnega« silogizma figuriralo najstveno določilo, mora biti vsaj ena norma že med njegovimi premisami. Zgled: 1. moraš uspeti; 2. izobraževanje je ključ do uspeha; 3. torej se moraš izobraževati.

<sup>8</sup> Prim. Kelsen, *op. cit.*, str. 13-14.



nadaljnje implikacije same pogojnosti, ki je seveda ne smemo pomešati s hipotetičnostjo Kantovih<sup>9</sup> imperativov, ki vežejo najstvo hotenja sredstva na hotenje cilja, ne oziraje se na moralno vrednost le-tega. V tej zvezi kaže najprej evocirati Engischevo<sup>10</sup> misel, da je značilnost pravne norme ravno v tem, da predpiše ravnanje, ki je funkcionalno glede na cilje, ki jih pravodajalec vrednoti pozitivno. Zato tudi meni, da je bilo razvpito geslo nacionalsocializma: »*Recht ist was dem Volke nutzt*«, ne le moralno vprašljivo, marveč tudi pravnoteoretično povsem neploden princip. To zlovešče načelo (ki je zares grozilo, da bo pravo »degradiralo« na raven »tehničnih pravil«) namreč ne daje nobenega določnega odgovora na vprašanje, kaj naj konstituira »korist ljudstva«. <sup>11</sup> Navzlic vsekakor tehtnim Engischovim ugotovitvam, pa bi se vendarle lahko vprašali, ali ne bi mogli po analogiji s Kantovim »pravilom večine« (npr. če hočeš zavreti vodo, jo segrevaj) pravne norme izraziti tudi takole: če hočeš, da bo tvoje ravnanje pravno, moraš izpolniti obveznost, ki jo vsebuje dano pravilo. Vendar pa analogija - kot je pokazal tudi Kelsen<sup>12</sup> - ni upravičena. »Pravilo večine« kot aplikacija nekega »naravnega zakona« namreč predstavlja artikulacijo dveh dejstvenih prvin (sredstva/vzroka in cilja/posledice). Na drugi strani pa med ravnanjem, ki ustreza normi, in lastnostjo tega ravnanja, da je pravno, ni vzročnega razmerja: v tem primeru namreč nimamo opraviti z odnosom med dvema dejstvoma, od katerih bi prvo povzročalo drugo in bilo zaradi tega primerno sredstvo za doseg želenega cilja. Lastnost ravnanja, da je pravno, namreč pomeni, da dejavnik z njim realizira določeno obveznost. Teh dveh lastnosti ni mogoče ločiti na način, kakor sicer razlikujemo med segrevanjem vode in njenim izparevanjem. Isto pa kajpak velja tudi za vrednostno negativno različico dejanja: ravnanje, ki je neposredno v nasprotju z določeno konkretno-individualno kategorično obveznostjo (in *eo ipso* z njej ustrežajočo abstraktno-občo hipotetično obveznostjo), ni vzrok protipravnosti, temveč je le-ta ravno lastnost ravnanja, ki omenjeno obveznost prekrši.

<sup>9</sup> Prim. I. Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, BIGZ, Beograd 1981, str. 28-32.

<sup>10</sup> Prim. Engisch, *op. cit.*, str. 28-32.

<sup>11</sup> Pravna norma seveda ni niti sredstvo niti cilj, pa tudi sama nima nikakršnega cilja (v pomenu želeno posledice ravnanja). Cilj ima lahko le normodajalec, ki za njegovo realizacijo uporabi ustrezno sredstvo: to pa ni norma, temveč voljni akt, katerega smisel je norma. Sicer pa je vloga cilja v pravu natančno tematiziral predvsem Jehring in pravni teoretiki, ki so sledili njegovi smeri; v njihovi optiki se pravni predpis definira kot pravilo ravnanja, ki je subjektu vsiljeno v cilju, da bi dosegli družbeno sožitje. Toda tudi če cilj, ki ga zasleduje zakonodajalec, označimo s terminom »obče dobro«, se s tem ne izognemo dvoumju, kajti »liberalec« bo videl v njem srečo posameznika (v kolikor ne nasprotuje sreči drugega), »etatist« korist države, »demokrat« interes večine formalno enakih abstraktnih subjektov, zagovornik »družbenega prava« korist apolitične družbe itd. Kojève v tej zvezi meni, da zadostuje, da pripišemo zakonodajalčevemu cilju atribut družbenosti, zakaj pravo je pač vselej družbeno-zgodovinsko pogojena kompilacija poskusov pravične ureditve spornih DRUŽBENIH razmerij. Privlačnost take, resda nekoliko ohlapne, teoretizacije je v tem, da obstoja (dane) družbe ali (dane) države ne postavlja na mesto neogibnega zakonodajalčevega cilja, kajti slednji lahko, *in extremis*, sledi tudi maksimi *Fiat iustitia, pereat mundus*: naj razpade družba, ki ni v skladu s pravom, in naj namesto nje nastane družba, ki zahtevam prava ustreza.

<sup>12</sup> Prim. Kelsen, *op. cit.*, str. 7-14.

Norme lahko razvrščamo po različnih merilih: npr. glede na to, ali se naslavljajo na enega ali več individualno določenih dejavnikov ali pa na tipsko določeno kategorijo ljudi; nadalje lahko razlikujemo norme, ki predpisujejo konkretno določeno enkratno ali večkratno ravnanje in tiste, ki zajamejo v modus najstva zgolj abstraktno opredeljeno ravnanje. Zdi se, da bi lahko ločnico hipotetično-kategorično locirali na vse evocirane vrste norm. Vendar pa se stvari nekoliko zapletejo, ker je tudi navidez kategorično določilo vselej mogoče izraziti v eksplicitno hipotetični logični obliki. Normo »morilec mora biti kaznovan« lahko denimo brez težav prevedemo v preglednejšo različico: »če pristojno sodišče ugotovi, da je nekdo storil kaznivo dejanje umora, mora odrediti, naj se zoper njega izvrši določena kazenska sankcija«. <sup>13</sup> Tudi moralno normo »spoštuj svojo obljubo« bi lahko ustrežneje izrazili takole: »če obljubiš, da boš storil x, moraš storiti x«, medtem ko se prepoved laganja v bistvu glasi: »če veš, da stanja y ni, ne smeš kot resnično izjaviti trditve, da stanje y je«. K temu ni odveč dodati, da očitno že v sami logični strukturi pomenskega vesolja abstraktno-obče norme tiči razlog za nujnost njene konkretizacije in individualizacije. Če z izrazom veljavnost zaznamujemo najstvo določenega ravnanja oz. sankcioniranja nasprotnega ravnanja, potem namreč lahko ugotovimo, da tovrstne norme sploh ni mogoče neposredno prekršiti. Norma tipa »če skleneš pogodbo x, izhaja od tod obveznost y« je za pravni subjekt povsem irelevantna, saj je ne more niti prekršiti niti izpolniti vse do trenutka, ko vstopi v pogodbeno razmerje, ki ga je moč subsumirati pod opis x. Tedaj se šele odpre »zelena luč« za artikulacijo kategoričnega najstva, ki pa seveda zajame povsem konkretno ravnanje individualno določenega subjekta. Če le-ta potem ni na višini svoje naloge in torej ne ravna tako, kot bi moral (oz. drugače rečeno, ravna tako, kot ne bi smel), s tem NEPOSREDNO prekrši le kategorično (konkretno-individualno) obveznost, katere »modalno indiferenten substrat« (Kelsen) je istoveten »modalno indiferentnemu substratu« trditve, ki z njo opišemo dano ravnanje (razlika se seveda vpisuje na raven forme/modusa: to, kar se je zgodilo, se pokrije z tistim, kar se ne bi smelo zgoditi, ker je pač prepovedano). Hipotetična, abstraktno-obča obveznost pa je v tem primeru »prekršena« kajpada zgolj POSREDNO.

Oglejmo si primer individualno-konkretne norme tipa »zapri okno«, glede katere bi bržčas težko vztrajali, da ni kategorična. Toda če je okno v času postavitve zahteve že zaprto, ukaza očitno ni mogoče niti izpolniti niti prekršiti. Prav zato pomeni kategorična formulacija ukaza v danem primeru zgolj to, da izjavljalec predpostavi danost pogoja, se pravi obstoj okoliščin, v katerih je mogoče zahtevo izpolniti ali ne.

<sup>13</sup> Često se, zlasti v kazenskopравни teoriji, logični ustroj norme razlaga v smislu Kelsen-Zitelmanove formule: če nastopi dejstvo-pogoj (prestop), mora nastopiti dejstvo-posledica (kazen). Ker pa se dogodki vselej prikazujejo določeni človeški zavesti, ki o njih postavlja tudi ustrezne trditve, zakonodajalec že iz spoznavnoteoretskih razlogov ne more postaviti na strukturno mesto hipoteze nikakršnih nasebnih dejstev. Ker nadalje nemalokrat ni sporen le obstoj nekega dejstva, simbolizabilnega z opisom x (npr. A je zabodel spečega B-ja), ampak zlasti to, ali je mogoče izvršiti prehod z opisa x na pravno operativno raven y (npr. A je B-ju zahrbtno odzvel življenje), je seveda neogibno določiti avtoriteto, katere ugotovitev bo obveljala kot ultimativna. Avtoritetina konstatacija ima zatorej tudi konstitutivni značaj: ob deskriptivni vsebuje tudi performativno razsežnost, saj je nanjo pogojno vezano najstvo (vz)postavitve določene pravne posledice.

Če je mogoče sorazmerno enostavno razbrati hipotetično naravo obveznosti pravnega organa (npr. če ugotoviš prisotnost kršitve, moraš odrediti izvršitev kazni), pa je neprimerno teže natančno opredeliti hipotezo korelativne obveznosti pravnega subjekta. Engisch npr. takole izrazi hipotetično prepoved ubijanja: če ne gre za skrajno silo, izvršitev smrtne kazni, izvajanje vojnih operacij, je prepovedano ubijati. Ob tem pa se takoj zastavi vprašanje, ali je pisčeva enumeracija okoliščin, na katere se prepoved ne nanaša (sploh lahko) izčrpana. Ali nadalje implicira, da je dopustno ubijati v kakršnikoli vojni operaciji? Ali sodijo v to rubriko tudi podvigi paravojaških enot? Za katera kazniva dejanja je dopustno predpisati smrtno kazen? Če primer skrajne sile implicira žrtvovanje ene dobrine v korist druge, čigavo tehtanje vrednot naj se upošteva? Je v tej zvezi upravičeno priznati tudi možnost zmote? Nedvomno bi lahko malodane v nedogled nadaljevali s postavljanjem podobnih vprašanj. Vendar pa bi lahko že na podlagi povedanega zaslutili vsaj tole: hipoteze določene obveznosti pravnega subjekta ni mogoče opredeliti že na ravni te ali one prepovedne norme, marveč šele s stališča celokupnega veljavega vrednostnega univerzuma. Pravzaprav bi lahko ugotovili, da je hipoteza ravno tista prvina logično-semantične strukture pravne norme, ki v notranjosti le-te zastopa zunanost sistema, v katerega je kot njegova integralna sestavina vpeta posamezna norma. Na vrednostno-normativnem področju je razmerje med delom in celoto potemtakem dialektično: deli sicer sestavljajo celoto, po drugi strani pa se tudi celota pojavlja - na mestu hipoteze - v vsakem od svojih delov, pri čemer je njena poglavitna funkcija v tem, da pokaže, v katerem primeru se mora abstraktno-obče pravilo konkretizirati/individualizirati in s tem zapustiti »okvir« svoje nepopolne eksistence.

Da bi ugotovili, kdo in kako ugotavlja prisotnost hipoteze obveznosti pravnega subjekta, si pogledjmo naslednja primera. Vzemimo najprej, da lovec ustrelil otroka zmotno misleč, da strelja v žival. Predpostavimo še, da gre za upravičeno zmoto, tj. da v dani situaciji ni nobene okoliščine, zaradi katere bi lovcu lahko očitali, da bi se moral zavedati, da utegne biti v grmu pravzaprav žival vrste *Homo sapiens*. Dejavnik nedvomno ne bo obsojen. Zakaj? Zdi se, da so možni vsaj trije odgovori.

a) Najprej bi lahko trdili, da je ravnanje samo sicer protipravno, vendar pa je zaradi dejanske zmote v ožjem pomenu izključen naklep in s tem kazenska odgovornost (predpostavili smo namreč, da subjekt ni bil v zmoti zaradi malomarnosti). Pomankljivost nakazanega pristopa pa je v tem, da izhaja iz stališča, da je dejanje mogoče ločiti od dejavnika, se pravi, da ravnanju lahko pripišemo (objektivno) lastnost protipravnosti, navzlic dejstvu, da dejavnik (subjektivno) ni kriv, zaradi česar tudi samo dejanje nedvomno ne more biti kaznivo (ker pa je normativna implikacija kaznivosti prav prepovedanost, bi se kajpak lahko povsem upravičeno vprašali, na čem potemtakem sploh temelji protipravnost neprepovedanega ravnanja).

b) Omenjeni primer bi lahko pojasnili tudi s tezo, da dejanje sploh ni protipravno, ker je predmet prepovedi »naklepen odvzem življenja druge osebe«, lovec pa ni ravnal naklepno, ker se zaradi zmote ni zavedal vseh znakov kaznivega dejanja, zatorej njegovega ravnanja ni mogoče niti OPISATI s termini »zakonskega bistva« kaznivega dejanja umora, kaj šele postaviti v sfero PREPOVEDANEGA.

e) Končno pa bi se lahko tudi vprašali, ali je bila v danih okoliščinah sploh realizirana hipoteza prepovedi ubijanja, se pravi dejansko stanje, v katerem je bil lovec dolžan ravnati v skladu s to obveznostjo. S perspektive vsevidnega opazovalca dogajanj v svetu je v trenutku, ko je lovec nameril proti dozdevni živali, nastalo »stanje sveta«, v katerem bi lahko izpolnili (ali prekršili) normo »ne ubijaj«. Toda gledano iz lovčevega zornega kota hipoteza ni bila uresničena, kajti iz dane konstelacije dejstev ni mogel razbrati nobenega namiga o tem, kakšna (dejanska in nadalje tudi vrednostno-normativna) posledica utegne nastati iz njegovega pritiska na sprožilec. Kako naj bi izpolnil svojo pravno dolžnost, ko pa mu ni bilo znano, da se utegne med morebitnimi reperkusijami streljanja pojaviti tudi poškodba otroka? Kako bi mu torej mogli očitati, da je storil nekaj protipravnega, nekaj česar ne bi smel storiti (celo v primeru, ko, ne po lastni krivdi, ni zaznal incidence hipoteze)? Svoje ravnanje lahko nenazadnje utemelji z »normativnim alibijem« (glede na dani referenčni pravni sistem), saj je, denimo, kot lovec upravičen streljati v podobnih primerih. Pri ocenjevanju vrednostnega predznaka danega ravnanja se sodnik potemtakem ne more postaviti na stališe vsevednega opazovalca sveta, temveč na mesto dejavnika. Sodnik mora zato najprej ugotoviti, kako je dejavnik dojel situacijo, v kateri se je odvilo sporno dogajanje; v odvisnosti od rekonstruirane vsebine subjektove zavesti pa nato vzpostavi tudi vsebino tistega, kar bi v danem položaju dejavnik moral storiti oz. opustiti. Subjektova apercipcija zunanjega sveta, v katerem je deloval, kajpak ne more neposredno suspendirati veljavnosti neke norme, lahko pa blokira realizacijo njene hipoteze in s tem posredno tudi relevantnost abstraktno-spolšne norme v danem primeru. Vidimo torej, da sodnik ugotavlja prisotnost predpostavke obveznosti, naslovljene na pravni subjekt, s stališča dejavnika, vendar pa se subjektivno pogojenemu izhodišču dodaja objektivni normativni nasledek, ki ga subjekt s svojim (ne)poznavanjem ali (ne)priznavanjem norme ne more več preprečiti. Recimo, da je lovec v zvezi s svojim ravnanjem »sklepal« takole: 1. če je v grmu žival, lahko streljam; 2. v grmu je žival; 3. torej lahko streljam. Dejstvo, da je bil v grmu otrok, ne spremeni upravičenosti ravnanja, če se prepričanje, ki ga izraža druga premisa »praktičnega« silogizma opira na sprejemljive razloge. Ni namreč toliko važno to, kaj dejavnik misli o zunanjih dejstvih, kolikor to, zakaj tako misli. Konec koncev mora posameznik vselej utemeljiti svoje ravnanje, pojasniti, zakaj je npr. menil, da je upravičen streljati v dani smeri. Utemeljitev bo bržčas gladko zavrnjena, če bo dejal, da je pač streljal, ker ni vedel, da je prepovedano ubiti otroka (nekje je prebral, da otrok še ni človek v strogem pomenu), ne bo pa odklonjena, če bo »tretjega« prepričal, da je utemeljeno mislil, da cilja v žival in ne v človeka. V splošnem bi lahko rekli, da pravo upošteva dejstvo, da je »zgodovina zmerom že svoja lastna zgodba« (Lacan), se pravi to, da historizacija/simbolizacija ni naknadna oziroma je ta naknadnost že del same »aktualne« zgodovine. Kaj to pomeni? Dejstvo je, da je bil lovec tega in tega dne na tem in tem kraju. Prav tako je dejstvo, da je nekaj trenutkov kasneje streljal iz svojega orožja. Toda prehod od enega dejstva k drugemu je simbolno posredovan in potemtakem odvisen od tega, kako je akter historiziral/simboliziral svoj »objektivni« dejstveni položaj. Pred vsakim dejanjem v strogem pomenu (modifikacija ali kreacija novega »stanja stvari«) se izvrši simbolno dejanje, s katerim dejavnik pomensko artikulira okvir svojega delovanja in tako vnaprej umesti svoje ravnanje v simbolno strukturiran prostor. To pa je tudi izhodišče za pripisovanje normativnih - s

stališča dejavnika vsekakor objektivnih - nasledkov. Vendar pa se tudi subjektivno zaznamovan (v pomenu simboliziranosti/historiziranosti) dejstveni okvir delovanja, ne sprejme nekritično, temveč ga mora - če je pač to potrebno za razjasnitev (proti)pravnosti ravnanja - akter pred »tretjim« na ustrezen način utemeljiti (npr. zakaj je bil prepričan, da je v grmu žival): subjekt namreč ni odgovoren le za svoje faktično delovanje, s katerim spreminja »stanje sveta«, ampak že tudi za SIMBOLNI akt, ki dejanskemu posegu v red stvarnosti predhodi.

Oglejmo si še drugi zglede. Recimo, da miličnik A med demonstracijami »na slepo« strelja v množico in ubije osebo B, ki pa se je ravno pripravljala, da bi prav temu A-ju odvzela življenje. Opraviti imamo z zanimivo situacijo, v kateri je A objektivno sicer streljal v silobranu (če tega ne bi storil, bi postal le trenutek kasneje sam žrtev), vendar pa subjektivno tega ni vedel, saj mu v času prehoda k dejanju ni bila znana namera B-ja. Ali je A ravnal protipravno? Objektivno, tj. v očeh opazovalca, ki ima na voljo vse dejstvene informacije, je res streljal v silobranu, vendar pa sodnik pri oceni normativnega predznaka ravnanja izhaja, kot smo že omenili, iz dejavnikove perspektive: zakaj je le-ta streljal v ljudi, četudi se je nedvomno moral zavedati, da utegne s tem izzvati *in extremis* celo smrt kakega demonstranta? Če bi poznal nakane ekstremistično raspoloženega B-ja, bi si brez težav priskrbel »normativni alibi« in pravno upravičil svoje ravnanje. Ker pa s to informacijo pred in med delovanjem ni razpolagal, v danih okoliščinah razumljivo ne bi smel povleči za sprožilec. Nepoznavanje objektivnega spleta okoliščin je imelo v danem primeru za posledico realizacijo hipoteze prepovedne norme: miličnikovo ravnanje, ki je z njo v nasprotju, pa je zatorej protipravno. Obravnavani primer po eni strani tudi pokaže, da ni mogoče določiti vrednostnega predznaka ravnanja neodvisno od poznavanja vsebine dejavnikove zavesti (tj. njenih volitivnih in kognitivnih prvin), po drugi strani pa opozarja, da prav tako ni mogoče zgolj objektivno presoditi, ali je bilo izpolnjeno stanje, v katerem bi se moral subjekt ravnati po diktatu najstvenega določila (če bi miličnik bolje poznal okoliščine in bi vedel, da mu grozi smrt, ne bi bil dolžan ravnati v skladu s prepovedjo ubijanja, le-ta se na dani primer tedaj sploh ne bi nanašala; ker pa tega ni vedel, je napočilo stanje realizacije hipoteze, v katerem je bil subjekt še kako zavezan omenjeni obveznosti).

Naj sklenemo z ugotovitvijo, da nas ravno obravnava pogojne narave najstva opozarja na pomembnost razlikovanja med: a) ugotovitvijo, da je neko ravnanje A-ja mogoče uvrstiti pod OPIS tistega, kar je *in abstracto* prepovedano, in b) ugotovitvijo, da je A prekršil dano abstraktno-splošno obveznost. Tako lahko npr. odvzem življenja v okoliščinah silobrana brez težav označimo kot »naklepni odvzem življenja drugega«, pa vendarle tu nimamo opraviti z umorom, če razumemo s tem izrazom določeno pravno kršitev, ki je seveda tudi kazniva. Ravnanje, ki je nedvomno opisljivo s termini zakonske določitve omenjenega kaznivega dejanja, se je namreč v tem primeru odvilo v okoliščinah, na katere se abstraktno-splošna prepoved ne nanaša (kajti nahajajo se zunaj njenega hipotetičnega okvira): dejavnik v dani dejstveni konstelaciji ni imel nobene pravne dolžnosti, ki bi mu nalagala opustitev ravnanja, ki je izzvalo smrt drugega (napadalca); svoje ravnanje lahko opre na »permisivno« normo (*Rechtfertigungsgrund*) danega normativnega reda, ki v tem primeru zoži hipotezo prepovedne norme. Drugačen položaj pa nastopi, če je bil dejavnik v času realizacije »naklepnega odvzema

življenja druge osebe« neprištevem. Zanj se namreč tedaj ne da več domnevati, da bi lahko dojel smisel prepovedi ubijanja in/ali ravnal v skladu z njo. Tudi tokrat nimamo opraviti s pravno kršitvijo, a ne zato, ker se abstraktno-obča prepoved ne bi nanašala na omenjeno ravnanje v danih okoliščinah, temveč zato, ker se ne nanaša na danega dejavnika.

## MISLITI KONSERVATIVNO III.

Doslej smo se ukvarjali s teorijami neposrednih kritikov in zagovornikov francoske revolucije, jih soočili in si ogledali, kako so ideje, ki so bile naklonjene oziroma nenaklonjene francoski revoluciji (kot metafori za družbeno revolucijo nasploh), delovale skozi zgodovino politične misli. Tokrat pa si bomo ogledali širšo zgodovino politične tradicije, znotraj katere je bila formulirana najostrejša, najkonsekventnejša in najbolj daljnosežna kritika francoske revolucije. Mislimo seveda na Burkovo kritiko in na angleško tradicijo politične misli, v katero se ta umešča. Pri avtorjih, ki jih bomo obravnavali tokrat, soočenje s francosko revolucijo sicer ni zavzemalo osrednjega mesta v njihovi politični misli, vendar se nihče od njih, naj je bil njen sodobnik ali pa je deloval v času po njej, ni mogel izogniti temu, da bi se opredelil do nje.

### *HEGEL IN BENTHAM*

S Heglom smo se podrobneje ukvarjali zadnjič, tokrat pa si bomo ogledali teorijo njegovega velikega protipola, Jeremyja Benthama. Tako kot so velike in pomembne razlike med njima, pa so pomenljive tudi podobnosti, na katere bomo opozorili.

Bentham velja za najpomembnejšega avtorja teorije, ki so jo poimenovali »angleški liberalizem«, njegova teorija pa je kasneje, z J. S. Millom, dobila ime *utilitarizem*. Bentham je bil po prepričanju republikanec in je kot tak tudi podpiral francosko revolucijo in jo nekaj časa skušal usmerjati, njegov vpliv v Franciji pa je bil tako velik, da mu je Nacionalna skupščina podelila naziv francoskega državljana.

Vendar pa se je z revolucionarji tudi v marsičem razhajal. Napadel je na primer doktrino naravnih pravic, s katero se je legitimirala francoska revolucija, kot nesmiselno in politično napačno. Nasploh velja Bentham za enega najvnetejših kritikov teorije naravnih pravic, saj je zanj pri političnih pravicah pomembno le to, ali jih je mogoče dejansko zagotoviti in koliko so v družbi res spoštovane. Prav tako pa zavrača tudi teorije družbene pogodbe. Nasprotno naravnim pravicam postavlja pozitivno pravo, ki naj se ravna po načelu koristnosti oziroma po načelu, da naj skrbi za največjo mogočo srečo

največjega števila ljudi. Tako ravnanje vlade kot tudi posameznikov pa je pri njem opredeljeno racionalistično, preko racionalnega izračunavanju interesov. Njegov *felicific* (ali tudi: *hedonistic*) *calculus*, moralna aritmetika, je tako osrednje vodilo, po katerem naj se ravnata tako posameznik kot zakonodajalec.

Za Benthama obstajata v naravi dva vrhovna gospodarja, to sta bolečina in ugodje. Na njenem upoštevanju pa temelji načelo *koristnosti*, ki naj zagotovi srečo s pomočjo razuma in zakonov. Skupnost je zanj fiktivno telo, ki je sestavljeno iz posameznikov, interes skupnosti pa je seštevek interesov posameznikov. Princip koristnosti je za Benthama neizpodbiten, in edini, ki lahko prestane preizkus univerzalnosti, po njem pa se morajo ravnati tudi vlade. Prav tako pa sta tudi občutka bolečine in ugodja edina, s katerima lahko vlada prisili posameznike, da se ravnajo po utilitarnih načelih. Bentham loči med etiko in legislativo - karakterizira ju odnos med »moraš« in »lahko«. Ena sprejema zakone in kaznuje, če niso spoštovani, druga pa se naslavlja na subjekta svobodne volje. Seveda se Bentham zaveda, da je lahko tudi legislatura uspešna le, če ljudje zakone sprejemajo spontano in svobodno. Obstajajo štiri sankcije ali izvori, iz katerih izvirajo občutki bolečine in ugodja, to so fizična, politična, moralna in religiozna. Politična sankcija izvira od politične avtoritete, moralna iz javnega mnenja, religiozna pa iz posameznikovega odnosa do boga. In kolikor trpljenje oz. bolečina zadaneta posameznika kot posledica njegovega nesmotrnega delovanja, ju imenujemo kazni, te pa so zopet fizične, politične, moralne in religiozne, osnova vseh pa je seveda fizična.

Utilitarizem seveda potrebuje tudi merilo, ki naj pomaga pri izračunavanju ugodij, njihovem seštevanju in pa izračunavanju razlik med ugodji in bolečinami. Ta merila so *intenzivnost*, *trajanje*, *gotovost* oz. *negotovost* in *bližina* oz. oddaljenost ugodja ali bolečine. Tem Bentham doda še *čistočo* občutka in njegovo *plodnost* (dejstvo, da lahko nek občutek izzove več podobnih). Če pa govorimo o skupini ljudi, je kot merilo potrebno dodati tudi *obseg* tega občutka, njegovo razprostranjenost oz. število ljudi, na katere deluje. Ko imamo opraviti s skupnostjo, moramo najprej upoštevati vsakega posameznika, račun pa na koncu sešteti. To sicer ni vselej izvedljivo, ugotavlja Bentham, je pa potrebno, če se želimo približati eksaktnosti in doseči največjo srečo največjega števila ljudi.

Ta teorija se lahko, pravi Bentham, uporabi na karkoli. Uporabi jo tudi pri analizi lastnine, katere funkcija je prav tako ta, da prinaša ugodja. Za Benthama so ugodja načeloma enakovredna, a bogastvu, torej lastnini in denarju, pripiše privilegirano vlogo: vsako bogastvo prinaša s seboj ugodje, kdor ima največ bogastva, bo deležen tudi največje sreče. Denar je merilo vseh ugodij, univerzalno merilo, to pa je tudi njegov osnovni namen. Boljšega merila v politiki in morali, pravi Bentham, še niso iznašli.

Vendar pa že samemu Benthamu načelo koristnosti zastavi določene probleme. Po njem naj bi se ravnale vlade in posamezniki, a vedno ni tako. Pogosto njihovo delovanje uravnava načelo *samoljubja*. To načelo opisuje dejstvo, da so vsi ljudje egoisti, da je egoizem univerzalen. Tudi J. S. Mill v svojim *Opombah k Benthamovi filozofiji* poudari, da so zanj posamezniki egoistični in da lahko zgolj spretnost zakonodajalca poskrbi, da se bodo posamezni in splošni interesi čim pogosteje ujemali. Za Benthama je egoizem posameznikov nujen pogoj tako obstanka človeštva kot njegovega napredka. Med obema načeloma (koristnosti in samoljubja) pa posreduje tržišče. Da bi njuno posredovanje



omogočil tudi širše, onstran delovanja trga, Bentham uvede načelo *izenačevanja interesov*. Ta naj ustvari okvir, ki bo omogočil primerljivost interesov posameznikov in ustavil pogoje, da se bosta interesa posameznikov in skupnosti pogosteje ujemala. Načelo izenačevanja interesov naj zaščiti privatno lastnino in na drugi strani prepreči uzurpacijo oblasti.

Zakonodajca ima po Benthamu štiri naloge: oskrbeti mora obstanek, proizvesti obilje, podpirati enakost in vzdrževati varnost. Varnost je predvsem varnost privatne lastnine, ta pa osnova civilizacije, zato se ji mora enakost podrediti.

Orisana teorija ima s Heglovo seveda malo skupnega. Nakazali smo že Heglove zadržke glede lastnine, njegovo tezo, da je izkoriščanje resnica utilitarizma, zavračanje uživanja kot načela in pa nasprotovanje družbi, utemeljeni na trgovini (pri Heglu: meščanski družbi). V diskusijo lahko pritegnemo tudi dialektiko gospodarja in hlapca, s katero Hegel utemelji nekakšno verzijo *družbene pogodbe*. Tej, kot smo videli, Bentham nasprotuje. Hegel jo umesti na stopnjo samozavedanja, kjer se mora subjekt kot samozavedajoči se prepoznati kot gospodar ali hlapec. Hegel tu postavi narcistično logiko dveh samozavedanj, katerih dialektika je nerešljiva, na mesto njunega posredovanja pa se kasneje umesti sistem institucij, katerih (idealni) model je država. V tej dialektiki gospodarja in hlapca gre seveda za verzijo hobbessovskega *boja vseh proti vsem*, pri Heglu pa ta nastopa kot boj enega proti enemu. Hegel to utemeljitveno situacijo pomakne dovolj daleč v zgodovino, da lahko gospodarja in hlapca opremi z predikatoma, ki jima po njegovem pritičeta: užitek in delo.

Ta Heglova zastavitev dialektike gospodarja in hlapca upravičeno podleže Lacanovi kritiki, ki Heglu očita, da je alternativa napačno zastavljena: poziciji hlapca poleg dela pritiče tudi dobršen del užitka, pravi Lacan. Nas pa tu bolj zanima drug vidik, razlika med Heglovo zastavitvijo in liberalno tradicijo. Hegel se namreč s tako zastavitvijo omenjene dialektike oz. družbene pogodbe izogne liberalni, npr. Lockovi in celo Kantovi zastavitvi, ki posamezniku v naravnem stanju, pred nastopom družbe, pripišeta naravne pravice (pri čemer npr. Kant seže k Platonu). Hegel vzpostavi funkcijo gospostva in ji pripiše užitek, protipol pa mu je po njegovem mnenju hlapčevo delo. Povsem drugače od liberalne tradicije, ki posameznika prav zavaruje pred gospostvom, ki ni ustrezno omejeno.

Podobno kot pri Kantu je tudi v Heglovi shemi skrit teleologizem: zajet je v poziciji hlapca, obsojenega na delo, na strani katerega je resnica, ki se bo izkazala skozi teleološki dialektični proces, po katerem poteka napredek.

Z Benthamom, pravi Lacan, je prišlo do radikalnega zloma pozicije gospodarja. Heglova dialektika ne more pojasniti družbe gospodarjev, kakršna je bila družba Aristotelovega časa, znotraj katere je ta formuliral svojo etiko, ki je prevladovala vse do modernega časa. Prav tako pa heglavska dialektika ne ustreza Benthamovi zastavitvi, ki opredeljuje zlom predhodne aristotelovske etike in pozicije gospodarja.

Lacan v svojem sedmem seminarju označi prav Benthamovo filozofijo *utilitarizma* za radikalen prelom v zgodovini etične in moralne misli. Prelom, ki vpelje novo etično teorijo na mesto dotlej prevladujoče etike, utemeljene na Aristotelu. Bentham svojo etiko utemelji na poziciji racionalnega posameznika, ki si v skladu s svojimi interesi prizadeva za ugodjem. Lacan pa ugotavlja, da Bentham prek filozofske oz. lingvistične

kritike vpelje neko novo pojmovanje družbe. Tako filozofski pojmi kot pojmi, s katerimi posamezniki dojemajo družbo, skratka celotna organizacija družbe, je pri njem dojeta kot fiktivna, kot fikcija, ki pa meri na realne učinke. Glavni predmet njegove filozofije pa je opredeljen kot odnos do realnega, in to realno je zanj ugodje. Ugodje je realno utilitarističnega subjekta, za katerim si ta prizadeva. Pri Freudu pa se pozneje, kot pripominja Lacan, ugodje premakne na simbolno raven, na raven samega fiktivnega.

Morda lahko tu pripomnimo, da poleg podobne vloge, ki jo ima fikcija v dialektičnem napredovanju pojma pri Heglu, ta Benthamova zastavitev ni tolikšna novost, da se veže na neko tradicijo in jo lahko najdemo tudi že pri Burku, kot bomo pokazali ob koncu.

Pripomniti pa velja še nekaj: najpomembnejša od političnih oblik zloma funkcije gospodarja je prav zlom *divine right*, božanske pravice, s pomočjo katere se je skozi stoletja utemljevala oblast kraljev. Ta zlom pa je povzročil prav nastop politične teorije liberalizma in se manifestiral v angleški državljanski vojni in v angleški liberalni revoluciji. Kolikor torej govorimo o Benthamu kot o utemeljitelju nove etike, ki temelji na tem zlomu, govorimo o njem kot o liberalu.

Heglu je liberalizem nezadosten, ker ni sposoben formulirati pozitivne teorije družbe, obenem pa se mu napredek trgovine in industrije prikazuje kot spodkopavanje pozicije gospodarja (zato resnico pripiše delovnemu hlapcu). Hegel se tako ujame v paradoks republikanizma, ki ga bomo orisali v naslednjem poglavju, obenem pa nas glede na njegov odnos do liberalizma ne preseneča, da označi svobodo misli kot temeljno liberalno vrednoto za bistveno negativno. To je korak, ki je Heglu potreben, da svobodo, spet v nasprotju z liberalno tradicijo, opredeli pozitivno.

Vrnimo se k Benthamu. Intencionalnost je osrednja točka Benthamove teorije, saj prav s tem konceptom opredeli utilitaristični odnos do objekta, do ugodja. Ko raziskuje vlogo namere pri človekovem delovanju, Bentham ugotavlja, da je predmet volje ali namere lahko dejanje ali njegove posledice, ali pa oboje, in v tem primeru je namerna cela akcija. Nameru za razliko od volje Bentham uporabi v analizi zato, da bi ohranil racionalizem delovanja. Vzroki namer se imenujejo motivi. Motiv pa je vedno takšno ali drugačno ugodje.

Benthamova teorija ni brez konsekvenc za kritiko francoske revolucije. Omenili smo že njegovo zavračanje naravnih pravic in družbene pogodbe, konkretna kritika *Deklaracije* o človekovih pravicah pa se nahaja v njegovem delu *Anarchical Fallacies*. Naravne pravice so abstraktne, Benthama pa kot utilitarista zanima le njihovo dejansko zagotavljanje in spoštovanje, to pa je povsem v skladu z njegovo teorijo, ki družbo pojmuje kot fikcijo, ki meri na realne učinke. Če ti izostanejo, je ideja (naravnih pravic npr.) nekoristna.

Obenem se Bentham dobro zaveda, da je posameznik sebičen in da ne bo žrtvoval svojega interesa na račun interesa koga drugega ali skupnosti kot celote. Tudi tu se povsem razhaja z revolucionarji. Čeprav so revolucionarji nastopali in upravičevali svoja dejanja z obljubo, da bodo ljudstvu prinesli srečo, pa gre tu za dve različni pojmovanji sreče. Revolucionarji so govorili o ljudstvu, ki mu je treba prinesiti srečo, pri tem pa se niso ozirali na posameznike in očitno pozabljali na dejstvo, da je sreča skupnosti seštevek sreče posameznikov in da ljudstvo kot entiteta za utilitarizem ne

obstaja. S tem, da so posameznike hoteli napraviti srečne in odpraviti njihov egoizem pa so spet pozabljali na Benthamove nauke. Tudi če njihovo delovanje merimo z utilitarističnim načelom minimalizacija bolečine, se revolucionarji niso ravno izkazali. In enako velja za njihov odnos do lastnine kot temeljnega garanta ugodja.

Benthamova teorija seveda sloni na racionalizmu, na predpostavki posameznikove racionalne presoje o lastnem interesu. Vendar pa dve stvari slabita Benthamov racionalizem. Racionalna uperjenost na doseganje ugodja je dojeta kot fiktivna, pomembni so le njeni učinki, poleg tega pa je njegovo pojmovanje socialnih pravil kot kristaliziranega izkustva zelo sorodno Burkovemu pojmovanju *manners*. Racionalno kalkuliranje zanj ni nujno, pogosto namreč delujemo iz navade. Vendar pa le ne gre spreledati, da je osnovna Benthamova zastavitev racionalistična.

Z Burkom se Bentham ujema tudi v njegovi kritiki naravnih pravic ter v poudarjanju vloge pozitivne zakonodaje. Kolikor pa je njegov sistem opredeljen kot sistem racionalnih pričakovanj, prav tako pa kot racionalni tudi odnosi v družbi in naloga zakonodajalca, se tu z Burkom nedvomno razhajata. Burke, kot vemo, razumu v družbi pripisuje sicer pomembno, a zelo omejeno vlogo.

Bentham je s svojo formulacijo utilitarizma zadolžil in opredelil zgodovino politične ali družbene misli vse do danes, na utilitaristične temelje je bila postavljena tudi sodobna *welfare state*, a poudariti moramo, da začetki utilitarizma segajo do Huma in Hobbesa, torej tja do začetka angleškega razsvetljenstva in moderne angleške politične misli. Utilitarizem je danes tako suvereno prevladal nad socialnim in političnim prizoriščem, da ga tudi kritizirati ni mogoče z neke pozicije izven njegovega horizonta, saj ločnice med polemizirajočimi tabori običajno tečejo znotraj njega.

Odnos med Benthamom in Burkom je aktualen še zaradi nečesa drugega. Liberalni in konservativni teoretiki so se vedno znova morali vračati h kritiki racionalizma in liberalizma, utemeljenega na racionalizmu benthamovskega tipa (npr. Berlin, Blumenberg in Hayek).

Prav to pa je seveda sporno mesto tudi za druge kritike utilitarizma. Tako Lacan kot Joan Copjec izpostavita točko, ki utilitarizmu uhaja. Bentham namreč kot nenačelne zavrne vse neracionalne motive, kot so kaprice, arbitrarnost in destruktivnost. Torej prav motive, ki v psihoanalitski terminologiji opredeljujejo funkcijo Nadjaza. To pa je področje, ki ga Burke mnogo natančneje prepozna.

### REPUBLIKANIZEM, LIBERALIZEM IN TRGOVSKI HUMANIZEM

Tu se bomo, da postavimo utilitarizem v širšo perspektivo, obrnili v zgodovino moderne politične misli in si ogledali znotraj nje nastop neke nove tradicije, ki je vezana na industrijsko revolucijo. Obenem pa jo lahko opišemo tudi kot nastop sekularizirane politične teorije.

Zgodnjemoderno politično prizorišče sta opredeljevali dve nasprotujoči si politični tradiciji: liberalizem, ki je svojo teorijo gradil na naravnih pravicah, ideji družbene pogodbe in varoval posameznika pred oblastjo in samovoljo suverena ter na drugi strani klasični republikanizem (*civic humanism*), ki je v ospredje postavljal dejavnega državljana, katerega življenje so poleg politične dejavnosti opredeljevale moralne vrline. Obe

zoperstavljeni politični struji sta s prodorom trgovine in industrije, torej z nastopom industrijske revolucije, naleteli na težave, trčili ob neko mejo. Liberalizem, ki je branil posameznikovo svobodo pred državo, ni bil sposoben formulirati pozitivne ureditve države in družbe, ki se je zdaj temeljito preoblikovala in se organizirala na novih temeljih, po drugi strani pa je republikanizem, ki je v ospredje postavljala dejavnega državljana in njegove moralne vrline, lahko napredek industrije in trgovine dojel le kot korupcijo, novo organizacijo družbe pa kot grožnjo moralni integriteti državljana, prek katere ga je sam pozitivno opredeljeval.

Nobena od teh dveh tradicij ni bila sposobna artikulirati pozitivne oblike zakonodaje in tvorbe novih političnih institucij, ki ju je zahtevala moderna družba, in za katero nista zadostovala niti družbena pogodba niti klasični zakonodajalec.

Moderno družbo je namreč odlikoval napredek trgovine in industrije, najpomembnejši element v njenem razvoju pa je bila v devetdesetih letih 17. stoletja začeta »angleška finančna revolucija«. Ta je uvedla dva mehanizma, ki odtlej opredeljujeta delovanje države in način, kako uravnava dogajanje v družbi: državni dolg - javni kredit in pa tiskanje dodatnega denarja - inflacijo. S tem je življenje v družbi postalo določeno s sistemom pričakovanj, družba je postala sistem simbolnih odnosov, ki jih je posredoval denar, družba pa je bila sekularizirana. In v tej družbi se je uveljavila tradicija komercialnega, *trgovskega humanizma (commercial humanism)*.

Vanjo je mogoče uvrstiti tako Burka kot tudi Benthama, torej avtorje tako klasičnega liberalizma (Hume, Smith, Burke) kot revizionističnega liberalizma, utemeljenega na utilitarizmu (Bentham), če na tem mestu povzamemo to delitev. Burkov konservativizem je torej utemeljen znotraj trgovskega humanizma.

Mastnak je opozoril na zgodnji Burkov tekst *A Vindication of Natural Society*, ki se umešča prav v to tradicijo. Burke tu opisuje umetno družbo, ki jo opredeljujejo civilna družba, država, politična družba in vlada, skratka pozitivne institucije in ki jo je mogoče uravnati le, če se ne sprašujemo po njenih temeljih, vladajo pa ji umetni zakoni, umetni, kolikor je umetna družba sama. Vendar pa so prav ti tisto, kar umetno družbo odlikuje pred naravnim stanjem. Burkovo delo je pisano kot satira zagovornikov naravnega stanja, obenem pa je spretna jezikovna igra, ki spretno detektira prav poglobitve značilnosti trgovskega humanizma.

Zato si to tradicijo velja ogledati pobliže.

#### MANDEVILLE, HUME IN SMITH

Ko smo tako z Benthamom vstopili v tradicijo angleške sekularizirane družbene teorije, pa si moramo še ogledati, kako se je ta oblikovala. Za začetek bomo le nakazali pomen Johna Locka, teoretika angleške (meščanske) revolucije, »glorious revolution«.

Kot utemeljitelj liberalne politične filozofije in zagovornik verske tolerance ostaja Locke vpliven vse do danes, svoj liberalizem, takrat naperjen predvsem proti samovolji kraljeve oblasti, pa zasnuje na tezi o človekovih naravnih pravicah, v skladu z njo pa je oblasti naloženo, da ščiti in jamči te pravice. Naravne pravice so zanj orožje, s katerim spodkoplje božansko pravico kralja, *divine right*. Locke prav tako zagovarja suverenost ljudstva, na osnovi katere pa le izjemoma dopušča upor proti oblasti z namenom, da se

neodtujljive naravne pravice ljudstva zaščitijo. A za razliko od poznejše Rousseaujeve teorije je njegova zgrajena predvsem na individualnosti. Je pristaš mešane oblike vladavine, kakršno ustoliči angleška revolucija, torej ustavne monarhije. Za zaščito državljanovih pravic skrbi *delitev oblasti*, koncept, ki ga je prvi formuliral. Z delitvijo oblasti je omogočena kontrola znotraj oblasti. Na to idejo se navezuje Montesquieu, politični teoretik, ki ga Burke pozneje tako občuduje. Locke prav tako preinterpretira Hobbesovo teorijo družbene pogodbe. Družbena pogodba mora biti prostovoljna, ali pa ni pogodba.

Med Lockom in Humom v angleški politični teoriji ni bilo velikih imen, vendar pa pri obravnavanju te tradicije ne moremo mimo imena Bernarda de Mandevilla, ki smo ga sicer v našem tekstu že omenili. Mandeville je imel izjemen vpliv na moderno politično misel. Umešča se v angleško moralistično tradicijo in je avtor znamenitega gesla o privatnih pregrehah, ki prispevajo k javni dobrobiti: »Private vices - public benefits«. S tem se umešča na privilegirano mesto v tradiciji trgovskega humanizma. V svoji *Zgodbi o čebelah* zatrjuje, da prav egoistični značaj ljudi spodbuja napredek družbe. Če poskušamo spremeniti ljudi in odpraviti neharmonijo v družbi, bomo zavrli tudi napredek kulture. Prav vsota privatnih pregreh prispeva k javnemu dobru. Poreklo moralnih vrlin je zanj človekovo samoljubje in zato je laskanje najmočnejše orožje, s katerim lahko usmerjamo posameznike. Pregreha je to, kar človek počne za svoje dobro, vrlina pa njegovo delovanje v korist drugih. Prav laskanje, ki deluje na človekovo samoljubje in njegovo željo po slavi pa posreduje med njima. Rečemo lahko, da Mandeville zgradi teorijo narcizma, za katerega trdi, da je temelj človekovega moralnega delovanja (pomenljiva podrobnost je, da takrat, ko govori o laskanju, daje primere prav s področja vzgoje). S svojim znamenitim geslom preobrne republikanski credo, ki za egoistične posameznike predvidi proces vzgoje, ki naj jih napravi za dejavne državljane.

David Hume, predstavnik škotskega razsvetljenstva - miselne tradicije, ki se v mnogočem razlikuje od kontinentalne in ki je sodelovala pri formulaciji liberalizma, pa je za nas tu pomemben kot tisti, ki je v politični teoriji opravil sekularizacijo. Jurisprudenca oziroma pravo, s katerim so se pogosto ukvarjali moralisti tistega časa, med njimi seveda tudi Hume, je takrat zasedalo vlogo današnjega družboslovja. In če je še Lockova politična teorija, utemeljena na naravnih pravicah in družbeni pogodbi, vsebovala teološke elemente, pa je Hume opravil sekularizacijo družbene teorije. Z njim padeta tako teorija božanskih pravic kraljev kot teorija o družbeni pogodbi. Hume ju zavrne in proti teorijam družbene pogodbe trdi, da je bila na začetku vsake oblasti uzurpacija. Naravno pravo je zanj povsem pragmatična vrsta pravil. Tudi naravne pravice tako pri njem nimajo mesta. Velja pa tudi za enega najpomembnejših zagovornikov pravice do lastnine. Ko obravnavamo Huma kot liberala, se lahko spomnimo njegovega spisa o samomoru, v katerem se njegov odnos do tega problema temeljno razlikuje od npr. Kantovega. Samomor je za Huma (povsem liberalistično) vprašanje svobodne izbire. Podobno kot Hobbes tudi Hume politiko in moralo utemeljuje na koristnosti in skrbi za javno dobro, s čimer je predhodnik utilitarizma. Tako utre pot razvoju moderne politične teorije. Pomembno vpliva na utilitarizem na eni strani, obenem pa je njegova metafizika podlaga Burkovi. Oba se strinjata v tem, da političnih in moralnih dejstev ne moremo deducirati iz abstraktnih resnic in da niso proizvod razuma, zato jih lahko le gene-

raliziramo iz izkustva. Hume se že giblje v polju trgovskega humanizma. Dvajset let pred Smithom zagovarja prosto trgovino in nasprotuje carinam, svobodna trgovina pa po njegovem mnenju zahteva svobodno vlado. Sicer zagovarja monarhijo in angleško ustavo, nasprotuje pa tako absolutni kot tudi popularni vladi, ki bi po njegovem pomenila vladavino množice. Ta pozicija kaže na njegov cinični konservativizem.

Adam Smith je začel kot moralni filozof, *Teorijo moralnih občutkov* je objavil 17 let pred svojim *Bogastvom narodov*, ekonomskim delom, s katerim je zaslovel. Njegova moralna filozofija je tako podlaga njegovi ekonomiji. Vsebuje pomembne utilitaristične elemente, saj je po njegovem moralno življenje usmerjeno k doseganju sreče, obvladujeta pa ga čustvi simpatije in resentimenta, s katerima presojava motive moralno delujočih oseb. V tretjem delu svoje *Teorije*, kjer govori o temelju naših (moralnih) sodb in občutku dolžnosti pa se nahaja mesto, ki si ga je vredno podrobneje ogledati. Smith ugotavlja, da za presojanje delovanja nekoga drugega potrebujemo neke vrste identifikacijo, postavljanje v vlogo drugega človeka, podobno pa za presojanje lastnega delovanja potrebujemo pogled drugega, videti se moramo z očmi drugih. Tako prve predstave o nas samih in o naši osebni podobi dobimo od drugih (kot v nekakšnem ogledalu, pravi Smith), enako pa velja tudi za predstave o pravilnosti ali nepravilnosti našega moralnega delovanja. Hipotetični robinson, izolirani, iz družbe izključeni posameznik si teh predstav ne bi mogel oblikovati. Ko torej ocenjujemo lastno obnašanje, se naš jaz, pravi Smith, tako rekoč *razdeli* na dve osebi, na ocenjujoči in sodniški jaz in na »jaz«, ki deluje. Ta dva jaza seveda nista identična, ocenjujoči jaz je posredovan s pogledom drugih in njihovo sodbo, je prav pogled drugih ljudi, na katerih stališče se ta postavlja.

Na tem mestu se lahko spomnimo mesta v Freudovi *Množični psihologiji*, kjer Freud ob razvijanju funkcije Ideala Jaza uporabi dobesedno enako formulacijo, ko ugotavlja, da se naš Jaz razcepi na dva dela, od katerih eden presoja delovanje drugega. Tako lahko tudi Smithovemu ocenjujočemu jazu nadenemo ime *Ideal Jaza*.

Ko smo tako našli vzporednico freudovskemu Idealu Jaza v tradiciji škotskega razsvetljenstva in trgovskega humanizma, pa ni odveč pripomniti, da se ta funkcija razlikuje od Kantovega kategoričnega imperativa prav toliko, kolikor se pri Freudu razlikujeta funkciji Ideala Jaza in Nadjaza, katerega korelat je Kantov moralni zakon.

Pri Smithu je funkcija ocenjujoče instance jaza na moralnem področju tista, ki omogoča, da lahko zdaj na ekonomskem področju družbe deluje »nevidna roka trga«. Identifikacijska točka v simbolnem je pogoj, da lahko simbolno nemoteno deluje, da simbolna cirkulacija teče po svojih lastnih zakonih. Smith tako v svoji moralni filozofiji nadgradi Mandevillovo teorijo narcizma, ki ga uravnava laskanje, in mu doda točko simbolne identifikacije. Točko, ki je pomirjujoča za razliko od neznosnih zahtev, ki karakterizirajo naš Nadjaz. Da bi prišli do take formulacije moralnega področja pa je bilo treba najprej sekularizirati družbeno, politično in moralno področje ter ga očistiti prisotnosti božanskega.

Omenimo na tem mestu le še, da Smith, podobno kot Burke, kritizira določeno razsežnost francoske revolucije, namreč osebnost človeka sistema, ki se je v njej pojavil, o kateri pa smo v tem tekstu že govorili.

Na točki, do katere smo dospeli, lahko tako zoperstavimo Burkov konservativizem in Benthamov utilitarizem. Obe teoriji imata kajpada liberalno osnovo, a Burkove konsekvence so konservativne, Benthamove pa radikalne (utilitarizem, kot ga je utemeljil, so poimenovali tudi filozofski radikalizem). Nihče od njiju ni demokrat, a demokracijo je bilo pozneje mogoče utemeljiti na utilitarizmu. Teoriji obeh mislecev se vpisujeta v novo polje, ki smo ga označili kot trgovski humanizem. In v veliki meri opredeljujeta nadaljnji razvoj politične in socialne teorije.

### MILL IN FREUD

John Stuart Mill je vsekakor najpomembnejši politični mislec sredine devetnajstega stoletja in eno največjih imen liberalne tradicije. Prav tako je največje ime t. i. revizionističnega liberalizma, utemeljenega na utilitarizmu. Velja za avtorja, ki je sam premostil razmak med starim in novim liberalizmom. Tudi v današnjih razpravah je Mill ena od najpomembnejših referenc, je eden najplodnejših, najbolj inspirativnih in vsekakor tudi najbolj kontroverznih avtorjev sodobne politične teorije.

Mill živi in piše v času, ko je bila francoska revolucija že zdavnaj končana pa tudi angleška finančna revolucija je že opravila svoje delo in preoblikovala družbo. Njegov čas je čas novih revolucionarnih socialnih vrenj, a četudi Mill podpira nekatere njihove ideje, je predvsem reformist, obenem pa je vedno pozoren na to, kako družbo zavarovati pred nevarnostmi, ki jih revolucionarne zahteve prinašajo s sabo. Do njegovega časa so politično prizorišče oblikovala nasprotja med idejami Burka, Paina in Benthama, Mill pa mora zdaj to tradicijo preoblikovati.

Reforma v njegovem času postane nujna. Soočen je torej z nalogo pozitivne formulacije družbenih institucij in pozitivne zakonodaje.

Millov problem je, kako obraniti liberalne pridobitve, ki pa naj bodo sprejemljive za vse člane družbe, kako doseči najširše sodelovanje ljudi v politiki, obenem pa se izogniti razredni vladavini večine. Uskladiti mora torej enakost in svobodo ter uspešen ekonomski sistem. Millovi odgovori na ta vprašanja so dobili status klasičnih rešitev, svoj poseg v ta vprašanja pa je Mill sam poimenoval svojo »duhovno revolucijo«.

Mill je svoje obdobje dojemal kot prehodno obdobje, v katerem je avtoritarni stari sistem razrušen, posameznik pa napoten sam nase, na lastno moralnost in odgovornost. Stare institucije so bile preživete, nove pa še niso bile izgrajene. Potrebna je bila rekonstrukcija družbe, ki naj vzpostavi nov družbeni konsenz. Vzvod tega prehoda je zanj duhovna elita. Vzpostavitev novega moralnega konsenza in izgradnja naravnega stanja pa je zanj mogoča le ob absolutni svobodi raziskovanja in razpravljanja. Svoboda je zanj kot za liberalca nujni pogoj napredka.

Mill nekatere svoje poglavitne ideje, predvsem kritične opombe o demokraciji, razvije v polemiki s Tocquevillom, v recenzijah njegove knjige *O demokraciji v Ameriki*. Obema avtorjema je svoboda poglavitna vrednota, a medtem ko Tocqueville zoperstavlja svobodo enakosti, za Milla pojma nista nujno nezdržljiva. Njuno razmerje utemeljuje drugače. Oba avtorja pa enakost dojemata predvsem kot enakost pogojev. Za Tocquevilla je poglavitna težnja sodobnega časa proces demokratizacije, ta pa s sabo prinaša tudi mnoge nevarnosti, v politiko prinaša množice in vodi v nevarnost *tiranije*

večine ter prevlade paternalistične birokracije. Mill k temu pripominja, da demokratizacija sama še ne pomeni napredka, da je prav problem, ki ga je treba rešiti. Meni, da Tocqueville demokratizaciji pripiše lastnosti, ki so pravzaprav lastne procesu civilizacije in duhu trgovine in industrije, torej moderne komercialne družbe, ki mu dolgujemo napredek. Ta moderna družba pa ni nujno povezana z egalitarizmom, vsaj v Angliji ni tako.

Nevarnost tiranije večine je pojem, ki mu oba avtorja pripisujeta velik pomen. Mill vidi glavno nevarnost v uniformiranosti javnega mnenja in netoleranci večine, saj ta prinaša s sabo nevarnost stagnacije in nazadovanja družbe.

Osnovo Millove teorije predstavlja utilitarizem, vendar pa se Mill loti kritike in preformulacije Benthamove teorije. Njegovo problematizacijo in kritiko grobe zastavitve utilitarizma najdemo v spisu *Kaj je utilitarizem*. Nasproti Benthamovi zgolj kvantitativni primerljivosti ugodij postavi tudi kvalitativno razliko med njimi, ta razlika pa je vezana na temeljno razliko, ki opredeljuje njegovo teorijo, razliko med *dolžnostjo* in *vrline*. Višja, bolj kultivirana ugodja so superiornejša, nihče, ki je sposoben za višje ugodje ne bo izbral nižjega, pa čeprav je kvantitativno večje. Ta višja ugodja so *vrline*. Želimo jih zaradi njih samih.

Vrline so koristne, ker prinašajo srečo drugim. Njihovo poreklo je egoistično, a so sčasoma postale cilj same na sebi. Množica bo ta višja ugodja posameznikov sprejela, ker so združena z altruizmom. Toda k vrlini se nikogar ne da prisiliti. Vrlina ni stvar dolžnosti, pravi Mill.

Tako Mill povzame Benthamovo poudarjanje egoizma posameznikov, ta njegova rešitev pa se ujema tudi z Mandevillovo. Sebično iskanje sreče združi z altruizmom. K altruizmu se dvignemo z moralnim napredkom, družba sicer lahko (in to tudi mora storiti) ustvari pogoje za svobodo, vendar pa posameznik najbolje uresničuje družbeno koristnost tako, da skrbi za lastne interese. Stopnjo razvoja družbe določajo moralne in intelektualne kvalitete posameznikov v njej.

Tudi njegov esej *O svobodi* je zasnovan na načelu koristnosti in ne na abstraktnem (naravnem) pravu. Ta Millov spis je mogočna obramba individualne svobode in načela privatnosti. V dejanjih, ki zadevajo le posameznika samega, mora biti ta po Millovem mnenju absolutno suveren. Tako razlikuje med *prisilo* zakona in javnega mnenja na eni strani in prepričevanjem na drugi. Posamezniku je mogoče vsiliti zakonske in moralne norme pri dejanjih, ki zadevajo druge, torej pri njegovih *dolžnostih*. Da pa bi vplivali na njegove *vrline*, smemo uporabiti le prepričevanje.

Razlika prisila/prepričevanje se Millu pokriva z razliko dolžnost/vrlina, obe razliki pa se pokrivata z razlikovanjem med javnim in privatnim, katerega klasično formulacijo Mill uporablja.

Večina si svobode ne želi, ugotavlja Mill, tuja ji je. A vendar je svoboda vsaj nekaterih koristna za vse. Svoboda nekaterih ni v nasprotju s svobodo vseh, svoboda je *možnost, odprta vsem*.

Pri Millu sta navzoči dve pojmovanji svobode: prva je svoboda kot težnja k vrlini in druga klasična liberalistična *negativna* formulacija svobode kot odsotnosti prisile. Ta je izražena kot obramba pravice do *privatnosti*, ki mora biti zagotovljena vsem.



Milla v svojem eseju kot temeljna opredeli tri področja svobode: svoboda misli in razpravljanja, okusa in težnj ter svoboda združevanja. Svoboda razpravljanja mora biti tako absolutna kot svoboda misli, saj sta neposredno povezani in bi omejevanje razpravljanja bilo obenem tudi kontrola mišljenja. Samo z absolutno svobodo misli in razpravljanja lahko pridemo do resničnega mnenja, do resnice. Resnično je lahko vladajoče mnenje ali pa temu nasprotno manjšinsko mnenje, a v obeh primerih je škodljivo, če se poskuša zatreti neko manjšinsko mnenje. Drugačno mnenje pogosto vsebuje del resnice, vladajoče pa nikoli ni cela resnica. Svoboda misli mora biti absolutna, da lahko v borbi nasprotnih mnenj pridemo do resnice. Resnico lahko le tako dojamemo jasno, oziroma jo sprejmemo racionalno. Če mnenje le potlačimo, zatremo, zopet nimamo jasnega prepričanja o njegovi morebitni napačnosti, treba ga je racionalno zavrniti, sicer deluje naprej kot nova dogma. V natanko taki situaciji se je, kot smo že ugotovili, znašel tudi Burke, ko se je odločil racionalno zavrniti »racionalistično« francosko revolucijo. In če racionalno zavrnitev zoperstavljamo potlačitvi, smo na sledi tudi Freudovi metodi.

Treba je poudariti, da je v Millovi teoriji na delu racionalistični ideal, na katerem je utemeljeno njegovo pojmovanje svobode. Ta je utemeljena na racionalni argumentaciji in racionalnem tehtanju mnenj, pa tudi na racionalni razpravi, katere mesto je po njegovem mnenju v parlamentu.

Delitev na dolžnost in vrlino se kot ena temeljnih delitev Millove teorije ponovi tudi v njegovi politični ekonomiji. Tokrat se v njej pojavi kot razlika med zakonom proizvodnje in zakonom delitve. Prvi ima status fizične nujnosti, drugi pa je povsem simbolen - delitev bogastva je odvisna le od človeških institucij. Akterji se morajo zakonu nujnosti podrediti, da postanejo racionalna bitja. Delavce je treba naučiti ekonomske racionalnosti, ekonomskega individualizma. Reforma pa se vmešča na področje delitve. Tudi Mill se, kot vidimo, nahaja znotraj polja trgovskega humanizma. Seveda zagovarja tudi institucijo privatne lastnine, ki jamči posameznikom plodove njihovega dela in odrekovanja. In prav tako zavrača kritiko konkurence, saj je posamezniku po njegovem mnenju prirojena lenoba (v čemer se povsem strinjata s Freudom).

Seveda je Mill velik pristaš načela *laissez faire*. Vsako odstopanje od *laissez faire*, če ga ne zahteva neko veliko dobro, je zlo, pravi. In mimogrede naj tu omenimo ne ravno nepomembno dejstvo, da so bila Millova *Načela politične ekonomije*, napisana leta 1845, celih 45 let veljaven učbenik na britanskih vseučiliščih.

Kot liberalec je Mill velik nasprotnik vmešavanja države v zadeve državljanov. Vse kar vlada stori za posameznika, ta ne bo storil sam zase, meni, torej ga to omejuje pri razvoju. Vmešavanje povečuje moč države in prinaša nevarnost zlorabe oblasti, vlada s širitvijo nalog postane preobremenjena in neuspešna. Tudi najboljša vlada ne more biti dovolj kompetentna v zadevah, ki se tičejo le posameznika, obenem pa razraščanje moči države povečuje nevarnost političnega despotizma. Najboljša zaščita svobode posameznikov so svobodni posamezniki, delujoči v lastno korist.

A vmešavanje države je le nujno (npr. pri uvajanju splošnega izobraževanja). Izjeme v korist vladnega vmešavanja morajo biti razumne, vmešavanje pa mora biti neavtoritarno in mora spoštovati svobodo posameznika. Tudi tu bi bilo Milla mogoče navezati na kritiko francoske revolucije, ki po neavtoritarnem vmešavanju ni ravno slovela.

Mill prav tako kot zasebnost posameznika podpira tudi lokalne oblasti proti centralizirani oblasti, saj je zanj decentralizacija pogoj svobode. Tu se z de Tocquevilom povsem strinja, saj je podobno vlogo lokalnih oblasti Tocqueville opazil in hvalil njene učinke že v Ameriki. V Franciji se Louisu Bonapartu niso mogli upreti prav zaradi pomanjkanja demokratskih navad, vajeni so bili despotizma in avtoritarnega vpletanja birokracije. Druga pozitivna lastnost decentralizacije pa je ta, da vzdržuje in razširja pluralizem.

Dobra vladavina je po Millu tista, v kateri se oblikujejo najboljše politične odločitve. Torej morajo biti izbrani najboljši predstavniki, najbolj kompetentni pa morajo sprejemati odločitve. Zato se Mill zavzame za celo vrsto ukrepov, ki naj zagotovijo kompetentno vladavino, npr. proporcionalno predstavništvo in zakonodajne komisije za sprejem zakonov. Vrhovna kontrolna moč pripada ljudstvu, v njegovem imenu pa vlado kontrolira parlament. Da bi zagotovil kompetentnost vlade, Mill zagovarja visoko strokovno birokracijo, ta pa mora biti odgovorna parlamentu.

Parlament Mill razume kot mesto, kjer se obči interes artikulira v racionalni razpravi in v katerem ne sme iti za spopad interesov. Vsakdo pa mora imeti svobodo lastne interpretacije občega interesa.

Da bi zagotovil strokovno vladanje, Mill torej omeji demokracijo z zahtevo po vladavini kompetentne birokracije. Je liberal, participativni demokrat, a obenem potencialni konservavec. To dokazujejo njegova stališča o tiraniji večine, pa tudi njegov elitizem.

Na tem mestu bi bilo potrebno dodati še nekaj opomb k Millovedu spisu *Kaj je utilitarizem*. Mill v njem med drugim formulira *notranjo mejo* same utilitaristične težnje, saj ugotavlja, da sta težnjama po ugodju in izogibanju bolečini *notranji* želja po spokojnosti oziroma vzburljenju. Tako se ob spokojnosti sprijaznimo z manjšim ugodjem, ob vznemirjenju pa z večjo bolečino. Torej zastavi kritiko Benthamu na mestu, kjer je ta govoril o čistosti nekega občutka (npr. ugodja). S tem pa že nakaže dvoumnost človekove težnje po ugodju, dvoumnost načela ugodja.

Ko govori o žrtvovanju ugodja v prid drugemu, eni poglobitnih spornih točk za kritike utilitarizma, Mill njegove možnosti in plemenitosti ne zanika, pravi pa, da kot utilitarist ne more pristati na tezo, da je žrtvovanje dobro samo na sebi. S tem, lahko bi rekli, odgovarja tudi revolucionarjem, katerih najvišja vrednota je bila prav žrtvovanje za interese revolucije in za to, kar so imenovali dobro ljudstva.

V zagovoru utilitarizma, kot ga formulira v tem spisu, Mill vztraja tudi na temeljni distinkciji med *motiv* in *namerami*, ki jo je utemeljil že Bentham. Tudi tu utilitarizem uspešno ubrani pred očitki. Ti so večinoma temeljili na nesporazumu, saj so kritiki pogosto zamenjevali pojma motiva (ki za presojo moralnosti dejanja ni relevanten) in namere, ki je edino ustrezno merilo moralnosti dejanja.

Eden najbolj zanimivih momentov tega teksta pa je mesto, kjer se v obrambo pred napadi na utilitarizem Mill skliče na znano krščansko načelo, zaradi katerega si pozneje nakoplje Freudovo kritiko: »Ljubi svojega bližnjega kot samega sebe.«

Milova teorija je enkraten spoj liberalizma in teorije vrline. Vrlino za razliko od tradicije pojmuje povsem liberalistično in jo prepusti moralnim prizadevanjem posameznika - k njej ni mogoče nikogar prisiliti.

Obenem pa že povsem stoji v tradiciji trgovskega humanizma. Trgovski humanizem je po liberalizmu povzel liberalizem na področju politike in mu dodal ekonomski liberalizem, republikansko idejo vrline pa je preformuliral, saj mu je kot vrlina začelo delovati poznavanje trgovskih družbenih razmerij. Pri Millu proizvodna razmerja že zadobijo status fizične nujnosti, njihovo poznavanje pa je domala že stvar dolžnosti, medtem ko je delitev proizvodov, torej družbena razmerja, ki jih opredeljuje razdelitev dobrin, stvar vrline, obenem pa tudi predmet reforme.

Prav tako se Millovo pojmovanje razmerja med vrlino in dolžnostjo, ki ga formulira v klasični obliki na osnovi delitve *javno/privatno* in ki ostro loči med vrlino in dolžnostjo ter jima dodeli ločeni področji delovanja, precej razlikuje npr. od Kantovega, pri katerem se pojma v precejšnji meri prekrivata. Kanta je, kot vemo, njegov nauk pri obrambi svojih stališč vodil celo v rigorizem.

Mill torej zagovarja reforme in je pristaš ohranitve sistema, v tem pa si z Burkom stojita ob strani. Če povzamemo njegove misli o francoski revoluciji, lahko ugotovimo, da so zanj vse družbene revolucije le posledica moralnih, rušenje institucij pa le ena od posledic rušenja mišljenj. Revolucija je tako le gola manifestacija poprejšnje moralne revolucije. Toda utilitarizem, predvsem pa njegov, je v osnovi reformističen. Izhajati mora iz tega, da omogoči razvoj in izboljšanje posameznika, osnovni cilj reform pa je največja sreča največjega števila.

Tudi Millovo mnenju o centralizaciji procesom, ki jih je izvršila ali spodbudila francoska revolucija, ni ravno naklonjeno. V esaju *O svobodi* pa se nahaja celo mesto, na katerem Mill takorekoč napove nevarnosti, ki bodo demokracijo in liberalizem ogrožale še dosti kasneje (morda bi lahko rekli, da napove celo Carla Schmitta). Mill brani ekscentričnost pred despotizmom množičnega mišljenja, ki pa je učinkovitejši od političnega despotizma preteklosti. Ta novi *demokratski despotizem* ne pušča prostora opoziciji, saj zasušnjuje duha. Ljudstva so se uprla kraljem in aristokraciji, pravi Mill, *a kdo se bo uprl ljudstvu?* Množice postanejo naklonjene izbiri tiranov, ti pa bodo despotizem začeli vršiti tudi formalno in omogočen bo ponoven prehod v novi politični despotizem. Samouprava kot vrhunec demokracije pa mu pomeni oblast vseh nad vsakim posameznikom. Millova argumentacija je tu najlepši odgovor na Schmittov napad na liberalizem, v svoji sodbi o demokraciji pa je domala dobesedno enak Burku. Mill v tem spisu napove celo zgodovino modernih političnih despotizmov oziroma totalitarizmov dvajsetega stoletja.

Na Milla se sklicujejo avtorji domala vseh političnih usmeritev, od liberalnih demokratov in socialistov do konservativnih liberalov. Enako velja tudi za ameriške *liberalce* in *konservativce*. Razmerje med tema nasprotujočima si strujama ameriške politične filozofije bi lahko ponazorili z vztrajanjem konservativcev na pomenu individualnosti in dejstvom, da v ameriškem liberalizmu vloga posameznika ne igra vloge. Liberalci se sklicujejo na Millov spis *O svobodi*, konservativci pa na njegova *Načela politične ekonomije*. Paradoks te specifične ameriške recepcije Milla pa je v tem, da se prav v spisu *O svobodi* nahajajo najmočnejši argumenti za stališče, na katerem vztraja današnji konservativizem, medtem ko je v *Načelih* cel kup mest, ki napovedujejo sodobno državo blaginje, običajni predmet napadov konservativcev. Že samo to je dovolj nazorna ilustracija osrednjega mesta, ki ga Mill zavzema v sodobnih političnih debatah,

obenem pa dokaz njegove kontroverznosti. Tu prav gotovo ni treba posebej omenjati, da je Mill tudi Hayekova osrednja referenca.

Ko smo tako zarisali klasično Millovo formulacijo liberalne politične teorije, pa si jo velja zdaj soočiti z njeno kritiko, ki je toliko pomembnejša in ostrejša, ker prihaja iz nekega drugega, nepolitičnega področja. V mislih imamo psihoanalitično kritiko utilitarizma (ki sicer utilitarizem razume kot temelj moderne kulture nasploh), kot jo formulira Sigmund Freud v svojem spisu *Nelagodje v kulturi*.

Vendar pa smo že nakazali, da Mill ne zariše le polja, na katerem se bo problema lotil Freud, ampak zastavi tudi že celo vrsto problemov, s katerimi se bo ta ukvarjal.

Freud zastavi *Nelagodje v kulturi* kot kritiko kulture, ki naj pokaže, zakaj je človekovi želji po sreči oteženo doseganje njenega cilja. *Nelagodje* je kritika kulture, ki pritiska na subjekta in od njega zahteva prevelike žrtve, preobsežne potlačitve. Obenem Freud v tem tekstu pokaže, da je uresničevanje težnje po sreči že samo v sebi, v sami svoji funkciji, omejeno, onemogočeno. Argumentacija teksta se torej odvija na dveh ravneh: je kritika kulture in teoretizacija notranje nemožnosti samega subjekta, paradoksa njegove libidinalne ekonomije. Človeška želja je nujno nezadovoljena, onemogočena zadovoljitev je lastna samemu subjektovemu libidinalnemu ustroju.

Doseganje sreče je, kot vemo, pri Freudu osnovni smoter *načela ugodja*, neureničljiv pa je že zaradi podvojenosti tega načela z *načelom realnosti*. Realnost človeka prisili, da se odpove ravnanju v skladu z načelom ugodja. Obenem pa je načelo ugodja tisto, ki uravnava mehanizme subjektovih nezavednih procesov, njegovo *nezavedno*.

Freudu pa se znotraj samega nezavednega odkrije nekaj, kar je *onstran načela ugodja* (in s tem tudi onstran načela realnosti). Prav to je vir subjektovne neprilagodljivosti in razlog nemogoče realizacije ugodja. Prav zaradi tega paradoksnega momenta načelo ugodja ni zvedljivo na načelo realnosti, ne more se ji prilagoditi. Tisto, kar je onstran načela ugodja in se manifestira kot travma in prisila ponavljanja pa je vezano na dve sestavini človekovega psihičnega življenja, ki ju Freud tu raziskuje, to sta funkciji *Nadjaza* in *občutka krivde*. Prav v njunem paradoksnem prepletanju Freud odkrije izvir nelagodja v kulturi.

Kljub kritiki utilitarizma v tem delu pa Freud razume sodobno znanost prav kot utilitaristično utemeljeno, saj njegova definicija tehnike povsem ustreza utilitarnemu programu zagotavljanju človeške sreče. Na tem mestu Freud zavrne nekatere možne poti doseganja ugodja - religijo (ki deluje prek iluzije), mamila in pa jogo, v kateri vidi regresijo. Prav tako pa zavrača tudi vse revolucionarne projekte, ki v lastnem nezadovoljstvu najde vajo potrebo po spreminjanju sveta po svoji podobi. Pomembni in za psihoanalizo relevantni pa sta dve poti doseganja ugodja, ugotavlja Freud, in to sta sublimacija ter beg v nevrozo.

Freud ugotavlja, da v kulturo spadajo tudi pojavi, ki jih ne moremo označiti kot koristne. Kultura je tudi nekoristno, pravi, da bi opozoril na lepo. Po drugi strani red kot eno od sestavin kulture dojamemo kot prisilo ponavljanja, medtem ko svoboda po njegovem mnenju ni proizvod kulture, temveč jo mora kultura omejevati.

Kultura je uniformna, ugotavlja Freud. Temelji na potlačitvi, predvsem seveda najbolj prvotnih človekovih teženj, nagonov, seksualnih nagonov. Dovoljena seksualnost

pa je strogo omejena in uniformna, dopušča le strogo kodificirano uveljavljanje človekovih težnj.

Toda kulturi sredstva, s katerimi si podreja posameznika, še vedno niso zadostna. Zahteva nova sredstva, subjekte hoče povezati med sabo z libidinalnimi vezmi, za dosego tega cilja pa uporablja vsa sredstva. Spodbuja njihove *identifikacije*, od njih zahteva delež njihove ljubezni, ki jo Freud utemeljuje na ravni identifikacije. Tu pa se Freud, ko obravnava razmerje subjekta do njegovega bližnjika, kot ga predpisuje kultura, ustavi ob zapovedi: »Ljubi svojega bližnjega.« Zakaj? se vpraša Freud. Naj to velja tudi za sovražnika? Odgovor kulture je seveda pritrdilen. Toda človek je vendar človeku volk, odgovarja na to Freud. Agresija mu je prirojena, to Freud dobro ve, tako kot je človek v surovem, naravnem stanju ne le agresiven, ampak tudi nemaren in len, skratka nekulturen. Njegovo naravno stanje je lahko podobno le stadiju primarnega narcizma, ko zunanje objekte dojema le preko funkcije ugodja, ki jo imajo zanj. Gre za narcistično libidinalno ekonomijo in ta *narcizem* mora kultura nadomestiti z *identifikacijo*. Takoj zatem Freud seveda zavrne komunistične ideje, ki trdijo, da je človek po naravi dober in ga kvari le privatna lastnina. Njegovo izkustvo ga še kako dobro uči o zgrešenosti takih iluzij.

Vendar pa proces identifikacije zahteva tudi neko osebo, nek objekt, ki igra vlogo sovražnika, od katerega naj se identificirani razloči. Dovolj pa je, pravi Freud, tudi kak objekt prezira, npr. pri narcizmu majhnih razlik in tu navaja za primer zbadljivke na račun drugega dela istega naroda. Vendar pa se skozi isti proces iskanja sovražnika organizira tudi mnogo nevarnejši in agresivnejši pojav antisemitizma. S to problematiko pa je že neposredno povezana tudi tvorba množic in oblikovanje političnih in socialnih skupnosti, s katerim se je Freud v nekem drugem tekstu (ki ga bomo tu še omenili) ukvarjal nekaj let prej.

Če hoče raziskati korenine nepopolnosti kulture, mora Freud poseči po konceptih svoje psihoanalize. Tako v raziskavo uvede pojma narcizma in nagona smrti - slednji se izraža v sadizmu, ki ga usmerimo na lik sovražnika, sovražnik pa nam omogoča ekonomsko razbremenitev, razbremenitev od pritiska tega nagona, ki od znotraj uničuje človeško kulturo. Prav ta logika ustvarjanja sovražnikov pa je lastna strukturi človekovega *narcizma*. V narcizmu je nagon smrti že na delu, meni Freud, saj odteguje investicije zunanjim objektom. Prav skozi obračanje nagonov nazaj k Jazu se manifestira nagon smrti.

V naslednjem poglavju se ukvarja z introjeksijo te agresije. V tem procesu nastaneta občutek krivde in Nadjaz. Nadjaz je v tem tekstu Freudov temeljni pojem, odlikuje pa ga ta paradokсна lastnost, da pred njim ni mogoče ničesar skriti. Bolj kot je subjekt moralen, strožja je njegova vest, bolj krut je njegov Nadjaz.

V zadnjem poglavju pa se Freud vpraša tudi po Nadjazu skupnosti. Trdi, da si skupnost izgradi Nadjaz, ki naj vpliva na njen kulturni razvoj. Sestavljajo ga ostanki slavni ljudskih vodij. Etika je tako poskus kulture, da bi z Nadjazom dosegla to, česar sicer ne more. Kljub temu, da skuša kultura odpraviti agresijo, pa je Nadjaz skupnosti enako tiranski kot posameznikov. Freud govori celo o terorizmu kulture. Zapoved »Ljubi svojega bližnjega« je sicer uperjena proti agresiji, vendar Freud ugotavlja, da njen

smoter ni uresničljiv. Kultura se ne izplača, zaključuje Freud, napor, ki ga mora vanjo vložiti posameznik, ni vreden truda.

Postavi pa si še eno vprašanje: Ali obstajajo nevrotične kulture? To in pa dejstvo, da na nekaj ključnih mestih Freud govori o *tej* kulturi, nam daje slutiti, da Freud ni bil tako kritičen do kulture nasploh, ampak predvsem do neke določene oblike kulture, s katero se je neposredno soočal.

Freud v *Nelagodju* v družbeno problematiko vpelje koncept Nadjaza in pokaže na njegovo paradokсно delovanje znotraj kulture. Obenem pa pojmovanje racionalizma razsredišči in premesti na področje nezavednega. Čeprav seveda mesta racionalnosti v psihoanalitični teoriji sicer ne moremo zanikati. Prav tako je seveda mogoče primerjati zelo pomembno mesto, ki ga Mill pripiše vlogi svobode govora v družbi z mestom govorice in njenimi zdravilnimi učinki v Freudovi psihoanalizi. Prav gotovo psihoanaliza ne bi mogla nastati znotraj povsem neliberalne in netolerantne družbe. Seveda pa moramo biti tu pozorni vsaj na razliko med družbenim in individualnim.

Tu se lahko navežemo na ugotovitve, ki smo jih že podali. Če je Bentham izključil iz svoje teorije področje kapric, torej prav načelo, po katerem deluje freudovski Nadjaz, pa Freud zdaj problematiko *motivov* človekovega delovanja premakne na področje nezavednega, vpelje torej *nezavedne motive*.

To je jedro razlike med Benthamom in Freudom, o kateri govori Lacan v *VII. Seminarju*, med ugodjem kot realnim, v razmerju do katerega se strukturira družbeno polje kot sistem fikcij oziroma pričakovanj in pa ugodjem, kolikor se giblje znotraj simbolnega reda, reda govorice, nezavednega.

Benthamov racionalizem dojema ugodje kot nekaj, na kar meri naše delovanje in kar vzbuja naše motive, za Freud pa so motivi vselej že tu, vpisani v govorico, gibljejo se znotraj nje, a niso zavestni in torej tudi ne hoteni. Pri Benthamu je motiv vedno neko ugodje, pri Freudu pa je to nekaj, kar je onstran načela ugodja. A vendar kot tako neko ugodje, ki pa neposredno prehaja v svoje nasprotje. Obenem je ta razlika tudi razlog načelni nezdržljivosti psihoanalize s politično oziroma moralno teorijo. Psihoanaliza ne more biti moralna teorija. In to je tudi dokaz, da se Freudova kritika giblje na povsem drugi ravni kot teorija, ki jo kritizira. *Nelagodje* ne more biti kritika utilitarizma kot politične filozofije, ki bi ji nasproti lahko postavila drugo moralno oziroma etično teorijo.

Razlika med tema teorijama poteka po isti ločnici kot razlika med *namerami* in *motivi*. Mill v svojem spisu o utilitarizmu govori o motivih, ki pa z moralnostjo dejanja nimajo nobene zveze. Pomembni so lahko zgolj za presojanje moralne kvalitete akterja in njegovega karakterja. Motiv akterja je seveda lahko njegov občutek dolžnosti, a tega od njega nihče ne more zahtevati, to ni nujno. Mill je tu enakih misli z Mandevillom. Celo devetindevetdeset procentov dejanj, pravi Mill, je izvršenih iz drugih motivov. Etika nam mora le povedati, kaj je naša dolžnost, ne more pa se meniti za motive, iz katerih to dolžnost izvršujemo. Moralnost dejanja je povsem odvisna od namere, tega, *kaj hočemo storiti*, nikakor pa ne od motiva, ki nas k delovanju spodbuja.

Utilitaristično obravnavanje etike in morale meri na prostor javnega, zasebnost pa prepusti kultiviranju vrline. Psihoanaliza pa premesti to ločnico med javnim in zasebnim, zanimajo jo (nezavedni) motivi delovanja posameznika in njihova socialna pogojenost,

vpliv javne sfere na zasebno ter žrtve, ki jih to zahteva od subjekta. Mill ima pred očmi avtonomnega posameznika, Freud pa v svojem spisu govori o družbeni nevrozi, ki skuša vplivati na posameznike prav prek njihovih nezavednih motivov. Družba, o kateri govori Freud v svojem času je pač daleč od tega, da bi bila liberalna.

Freudova kritika Benthama tudi sicer ne zadane neposredno, ta o žrtvovanju ugodja v dobro drugemu in skupnosti nikjer neposredno ne govori, egoističnosti posameznika se še predobro zaveda. Pa tudi Millovo mnjenje o tem je zelo precizno izdelano.

Rečemo seveda lahko, da je tematika, ki jo tu razvija Freud, ko seže onstran načela ugodja, uperjena proti utilitarizmu. A stvari le niso tako enostavne. Pokazali smo že, da je v politični tradiciji, predvsem angleški, najti mnogo več od grobe teorije utilitarizma, da ta izdela tako teorijo družbe kot simbolno posredovane tvorbe, znotraj moralne teorije pa seže do koncepta, ki je primerljiv Idealu Jaza.

Morda bi lahko tu nakazali tudi razliko med Idealom Jaza in Nadjazom.

Freud namreč v omenjenem tekstu vpelje problematiko Nadjaza v tesni navezavi na pojem narcizma. Nadjaz je predvsem pojem individualne psihologije, ki ga Freud odkrije ob analizi nevroz. Njegov pritisk pa je še posebej neznošen, ko sovpaše s pritiskom kulture. Družba, ki je razpustila stare družbene vezi, zdaj pritiska neposredno na posameznikov narcizem in spošča agresivne težnje, lastne narcizmu. Nadjazovski ukaz se izraža prav kot zahteva po doseganju *idealnega jaza*, funkcije lastne narcizmu.

Pritisk kulture pa je nedvomno šibkejši, če družba dopušča posamezniku, da ni preveč moralen. To je zahteva, izražena v formuli *private vices, public benefits*. Obenem pa mora kultura dopustiti vzpostavitev simbolne funkcije Ideala Jaza, ki subjekta naveže na zakon in omeji njegov narcizem, a ga prav s tem naredi neodvisnega od neznošnih nadjazovskih zahtev.

Prav gotovo tudi ni naključje, da je bil Freud fasciniran prav z *večnim* mestom - Rimom in ga v *Nelagodju* uporabil za analogijo nezavednega. Njegovo graditev, kjer se ob novih zgradbah ohranjajo generacije stoletja starih zgradb, uporabi kot nazoren primer, kako je preteklo navzoče skupaj s sedanjim (kako se diahronija vpisuje v sinhronijo, če že hočete). Ta primer pa domala povsem ustreza Burkovemu pojmovanju vloge tradicije v politični ureditvi, ohranjanju preteklih družbenih institucij ob njihovem dograjevanju in spreminjanju.

Prav Freud je tisti, ki novoveškemu subjektu svobodne izbire pokaže na njegovo determiniranost, determiniranost teh izbir (Burke z istim namenom zagovarja tradicijo) in prav Freud omeji in razsredišči novoveški racionalizem. Tudi pozneje najdemo najbolj daljnosežne kritike racionalizma prav pri liberalnih avtorjih, začetnik takšne kritike racionalizma pa je prav Burke.

## REZIME

Čas je, da pod povedano potegnemo črto. Tu bi radi opozorili le na nekaj sklepov, ki jih je mogoče potegniti iz doslej povedanega, iz pregleda zgodovine politične filozofije, ki smo ga opravili doslej.

Govorili smo že o pojmovanju družbe kot *simbolnega* reda, ki se pojavlja pri mnogih od obravnavanih avtorjev, vpeljali smo tudi že funkcijo Ideala Jaza kot točke simbolne

identifikacije, prav tako pa smo omenjali tudi utopične projekte o ureditvi družbe, ki se gibljejo na ravni *imaginarnih* predstav. Zdaj lahko razliko med tema pristopoma k politični teoriji tudi pojmovno opredelimo. Razlikuje ju prav dejstvo, da se gibljeta na ravni dveh različnih vrst identifikacij, simbolne in imaginarne identifikacije, kot ju poimenuje psihoanaliza.

Da bi pojasnili njuno različno funkcijo, si bomo ogledali nek drug Freudov tekst, namreč *Množično psihologijo in analizo Jaza*, kjer razvije to delitev ob analizi libidinalne ekonomije tvorbe množice. Freud v njem obravnava pojave identifikacije, zaljubljenosti, hipnoze in tvorbe množice. Pri identifikaciji se Jaz obogati z lastnostmi objekta, pri zaljubljenosti pa ga postavi na mesto Ideala Jaza. Od nje ni daleč do hipnoze, v njej pa je prostora *le še za en objekt*. Hipnoza je množična tvorba v dvoje, množica pa deluje po istem načelu kot hipnoza, le da zajema večje število ljudi.

Poleg tega pa se v množici, pravi Freud, subjekti nujno identificirajo med seboj. Vsi so na mesto Ideala Jaza postavili istega vodjo, vsi torej delijo isto simbolno identifikacijo, zato se tudi imaginarno identificirajo med seboj. Ko sovpadeta ideal in nek zunanji objekt, dobimo množico. Freud je tu analiziral nov pojav, ki se je pojavil v političnem vsakdanu njegovega časa in izdelal tudi ustrezen instrumentarij za njegovo liberalno interpretacijo in kritiko. Če psihoanaliza zavrača hipnozo, pa mora liberalizem v politiki zavrniti množične tvorbe. Konsekvence Freudove interpretacije so slej ko prej liberalne in konservativne.

Če se v družbi vzpostavi zgolj ena točka ideala, ki jo uteleša neka osebnost ali pa zaseda neka abstraktna ideja, takšna družba ne more biti več liberalna, liberalizem je s tem procesom nujno izgubljen.

Liberalizem je tako mogoče utemeljiti le na simbolni ravni, na ravni točk Ideala Jaza, ne pa na imaginarni ravni. Družba mora dopuščati različnost idej, različne načine organiziranja, različne oblike družbenih vezi, torej različnost simbolnih identifikacij, vsak univerzalizem je, kot smo že pokazali, nujno neliberalen. Različnost in pravica do različnosti mora nujno predhoditi enakosti, pa tudi enakost je mogoča le preko takšne različnosti, enakost je mogoče liberalno koncipirati le kot enakost pred zakonom in kot enakost možnosti. Torej kot enakost, zasnovano na simbolni ravni - takoj, ko zahtevamo dejansko enakost, smo že padli na imaginarno raven.

In čeprav politična filozofija, zasnovana na tej ravni, lahko dopušča določeno mero različnosti, pa jo nujno omejuje z enim samim predpisanim okvirom tako ali drugače zamišljenega skupnega dobrega, družbene ali politične sprejemljivosti ipd. Imaginarno različnost omejuje s skupnim simbolnim okvirom. Liberalizem pa mora dopuščati prav različnost simbolnih okvirov, zato lahko omejitev postavi le na imaginarni ravni: svoboda posameznika je omejena le s svobodo drugega, kot se glasi klasična Millova liberalistična formulacija.

Tudi Painova kritika tolerance tu ne vzdrži. Dojeta je še vedno imaginarno. Paine namreč napade sam pojem tolerance, ki si avtoritarno pridržuje jamčiti tolerantnost tako kot si netolerantnost pridržuje pravico prepovedati jo. Za liberalizem pa je nujna prav točka avtoritete, ki imaginarno raven omeji in jo zaveže *zakonu*, ki ima možnost jamčiti toleranco, nima pa moči posegati vanjo, kolikor je tudi sama zavezana *zakonu* - točka, izvzeta iz simbolnega reda, ki pa ga šele vzpostavlja in ki ji je odvzeta vsemoč. Ali v



psihološki terminologiji - točka *Ideala*, ki ni spojena z *objektom*, ki torej ne izključi vseh ostalih objektov, kot se zgodi v Freudovi formuli hipnoze. In prav takšno vlogo je kralju namenila angleška revolucija.

Liberalizem je bil tisti, ki je opravil z božansko pravico, z *divine right* kraljev, ki je kraljevi funkciji vzel utemeljitev, ki ji je dajala neomejeno moč, ki je zlomil klasični lik gospodarja in zavrnil tudi funkcijo klasičnega zakonodajalca, ki jo je kralju nasproti postavil npr. Machiavelli. Ta lik ima sicer pomembno vlogo skozi vso tradicijo republikanizma in se v njegovih različnih izpeljankah redno pojavlja. Problem pri njem je kajpada v tem, da ta lik zakonodajalca v republikanski tradiciji praviloma deluje kot *edina* točke družbene moči in tako zopet združuje funkcijo ideala in mesto objekta.

Tako še Hobbes podeli oblast suverenu, da bi ta zagotovil posameznikom pravice, zapisane v družbeni pogodbi. Locke pa družbeno pogodbo naredi za prostovoljno in pravice posameznikov zaščiti s formulacijo naravnih neodtujljivih pravic. Naravne pravice posameznikov postanejo tako tekmeec oblastni avtoriteti. Vendar pa bi bilo prehitro reči, da z Lockovo uvedbo pojma *suverenosti ljudstva* ljudstvo že postane nosilec oblasti. Le prostovoljno mora vstopiti v družbeno pogodbo, zloraba oblasti pa je preprečena z njeno delitvijo. S tem je formuliran liberalizem. Hume zatem družbeno teorijo povsem sekularizira in zavrne tudi božanski izvor naravnih pravic.

Vendar pa se naravne pravice vrnejo v teorijah radikalov, kjer naj bi tokrat služile kot temelj, na katerem naj bi bila zasnovana nova družba. In šele s francosko revolucijo *zavlada ljudstvo*. Naravne pravice in družbeno pogodbo sta pač tipična razsvetljenska koncepta. Glede na povsem različno vlogo, ki jo v teh dveh artikulacijah igrata naravne pravice, lahko sklenemo, da ima teorija naravnih pravic smisel predvsem, če te delujejo kot *zaščitni*, ne pa utemeljitveni princip. Teorija naravnih pravic je iztrgala neomejeno oblast kralju, tej točki ideala je iztrgala oblast kot objekt, ko pa začnejo naravne pravice (kot objekt želje revolucionarjev) delovati kot utemeljitev idealne družbe, sta člena zopet spojena.

Teorija naravnih pravic je paradoksnoma omogočila francoski revoluciji, da je obšla liberalizem, se izognila politični tradiciji, znotraj katere je bila ta teorija formulirana. Prav zaradi spojitve objekta in ideala je revolucija delovala tako na akterje kot na opazovalce *hipnotično*, entuziazem je bil prav posledica tega učinka. Prav po tem je postala model vseh poznejših revolucij v modernem obdobju, tisto, po čemer je postala univerzalen zgled, je bila njena pred- in protimodernost. Ameriška revolucija prav zato, ker je bila tesneje navezana na moderno liberalno tradicijo, ni postala univerzalna. Politična misel, ki se je razvila na osnovi tega liberalnega premika, ki je izvedel delitev oblasti in s tem ločil točko ideala od slepečega objekta oblasti, pa je bil seveda trgovski humanizem.

Prav hipnotični čar francoske revolucije, ki je začel delovati tudi že na opazovalce v njegovi deželi, pa je s svojo kritiko razbil Burke. In ena glavnih tarč njegove kritike je tudi radikalno pojmovanje človekovih pravic.

Nasproti utopičnim projektom, v katerih revolucionarji in radikalni teoretiki kreirajo idealno družbo in posameznika v njej po modelu imaginarne narcistične funkcije idealnega jaza (kot neokrnjene subjektivitete), Burke zagovarja nujno nepopolnost zakonov in družbe ter posameznikov v njej.

Prav tako smo najbrž že dovolj jasno pokazali, da je francoska revolucija model za Freudovo omenjanje zahtev po svobodi in pravicah, ki so sovražne kulturi in da je mogoče iskati zahteve po svobodi, ki so s kulturo skladne le znotraj tradicije angleškega liberalizma in trgovskega humanizma.

Bentham in Burke tako, vsak na svojem polu politične teorije, zavrneta naravne pravice in naravno pravo in proti njemu afirmirata pozitivno pravo. Bentham se pri tem opre na racionalizem, s čimer nadaljuje razsvetljsko tradicijo, Burke pa s svojo kritiko racionalizma vpliva na mnoge bodoče liberalne kritike.

Že v Millovem času pa se liberalna teorija sooči z nevarnostjo, da neomejeno oblast dobi država. Tokrat se ne postavlja več nevarnost tiranije enega, ampak tiranije večine. Preprečiti je treba, da ta nova država postane *edina moč* v družbi, ki bi izključila vse ostale, da bi postala mesto, na katero se naslavlja vse zahteve in ki edino lahko upravlja z družbo. Zopet je treba objekt ločiti od točke ideala, na katerem stoji država. Proti moči države kot organizirane moči je treba braniti liberalno tradicijo. In po tem je Mill tako liberal kot konservavec.

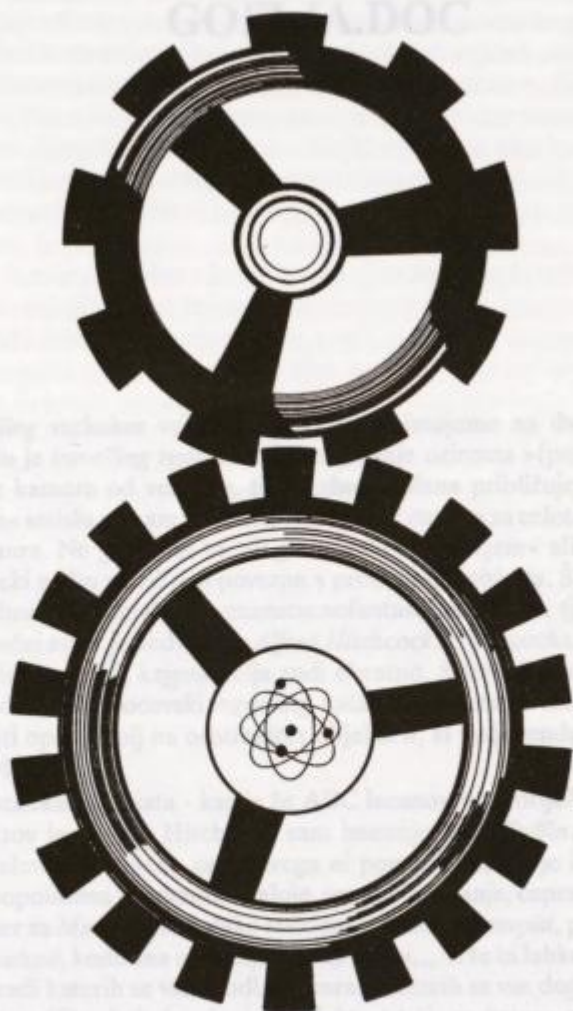
Konservativizem vedno vztraja, da je veliki Drugi (pa naj ga dojamemo kot zgradbo družbo ali sistem oblasti) nujno nepopoln in pomanjkljiv, manjkav, in da mora tak tudi ostati. Zato so konservativni tudi vsi kritiki utilitarizma (prav ker je ta postal poistoveten z egalitarizmom), pa naj si kritizirajo njegov racionalizem, se vračajo k teoriji naravnih pravic (ki so zopet začele delovati kot zaščitni princip proti moči države) in družbene pogodbe, ali pa utilitarizem izpodbijajo z njim samim, češ da ne izpolnjuje in ne more izpolniti zastavljenega cilja.

A ukvarjanje z neokonservativno politično teorijo in pregled utemeljitev pravice do lastnine si bomo prihranili za kakšno drugo priložnost.

Zaključili pa bomo s klasičnim citatom J. S. Milla, ki zarisuje polje in probleme, znotraj katerih se giblje politična teorija po njegovi »duhovni revoluciji«. Nahaja se v Millovem tekstu *Democracy and Government*:

*»The idea of a rational democracy is, not that the people themselves govern, but that they have security for good government. This security they cannot have by any other means than by retaining in their own hands the ultimate control. If they renounce this, they give themselves up to tyranny. A governing class not accountable to the people are sure, in the main, to sacrifice the people to the pursuit of separate interests and inclinations of their own.«*

GOVOR DOG



Za svojih večletnih delovanja na področju fizike in mehanike je Dragana Kršić objavila številne študijske in strokovne delove. V sklopu projekta "GOVOR DOG" je objavila tudi delo "85MI P8TNIK".

Prvi tip objekta, ki ga obravnavamo, je tisti, ki ima določeno maso in obliko. V sklopu projekta "GOVOR DOG" je objavila tudi delo "85MI P8TNIK".

Kot velja za Mac Guffa, velja tudi za te stvari, da se nahajajo v središču izrazitih objektov. Če je Mac Guffa v središču izrazitih objektov, pa je tudi

# 85MI P8TNIK



Dragana Kršić

## GOFLJA.DOC

Za *travelling* vsekakor velja, da ga lahko pojmujeemo na dva načina. V nekem »ožjem« smislu je *travelling* zgolj oznaka za gibanje oziroma »(po)potovanje« filmske kamere, ko se kamera od velikega, tj. splošnega plana približuje nekemu detajlu. V nekem »širšem« smislu pa nam *travelling* nastopi kot oznaka za celotno dogajanje v filmih določenega žanra. Ne glede na to, ali ga označimo v »ožjem« ali »širšem« smislu, je *travelling* na neki način neločljivo povezan s problemom *objekta*. Še posebej to velja za t. i. »ghost« filme, »kriminalkce«, »znanstvenofantastične« filme, tj. večinoma za filme, katerih referenčni avtor je nedvomno *Alfred Hitchcock*. Hitchcocka pa si brez *travellinga* ne moremo niti zamisliti, kajpak velja tudi obratno. S tem, ko sredi idilične podobe proizvede madež, hitchcocovski *travelling* natanko ponazarja lacanovsko tezo, da se »polje realnosti opira zgolj na odstranitev objekta *a*, ki pa ji vendarle daje njen okvir« (*Ecrits*, str. 554).<sup>1</sup>

Pri Hitchcocku obstajata - kar je že ABC lacanovske teorije<sup>2</sup> - dva tipa objektov. Prvi tip objektov je to, kar Hitchcock sam imenuje *Mac Guffin*. *Mac Guffin* je tisti popolnoma irelevantni objekt, za katerega ni pomembno, kaj je in kaj pomeni, ki pa vendarle kot popolnoma irelevanten deluje, sproža delovanje, čeprav je zgolj dozdevek.<sup>3</sup> Klasičen primer za *Mac Guffin* je tako steklenica urana v *Razvpiti*, pa kipec z mikrofilmi v *Sever-severozahod*, kodirana melodija v *Lady izgine*,... in še bi lahko naštevali. Gre torej za objekte, zaradi katerih se vse zgodi, oz. zaradi katerih se vse dogaja in ki sprožijo oz. sprožajo celotno (filmsko) dogajanje. Objekte torej, za katere nikoli ne zvemo, kaj »vsebujejo«, v čem je »njihovo sporočilo«, kaj je »njihova skrivnost«, kar pa je za samo (filmsko) dogajanje popolnoma irelevantno.

Kot velja za *Mac Guffin*, velja tudi za ta *drugi tip objektov*, da se nahaja v centru intersubjektivnih relacij. Če je *Mac Guffin* v centru intersubjektivnih relacij prav s svojo

<sup>1</sup> S. Žižek, *Pogled s strani*, Ekran (zbirka *Imago*), Ljubljana 1988, str. 14.

<sup>2</sup> Prim. S. Žižek, »O Hitchcockovskem *travelling* in nekaterih z njim povezanih zadevah« in M. Dolar, »Dva hitchcockovska objekta« v: *Ekran*, št. 9-10/l. 1985, str. 3-14.

<sup>3</sup> M. Dolar, *ibid.*, str. 14.

odsotnostjo oziroma nepomenskostjo, pa delujejo ti drugi objekti po neki drugi logiki. »Ključna je ravno teža njihove prezenca, neka fascinantna prisotnost, netransparentnost njihove navzočnosti, nekaj, kar je hkrati materialnost in sublimnost.<sup>4</sup> Primeri tega drugega tipa objektov v hitchcocovskem univerzumu so npr. ključ v *Razvriti* (ki ga Ingrid Bergman ukrade možu, da bi ga dala ljubimcu, in ki v sebi zgošča vse relacije ter cirkulira med ključnimi akterji), prstan v *Senci dvoma*, vžigalnik v *Kliču M za umor*,... Ta tip objekta je neka dematerializirana materialnost, obenem pa sublimnost, ki nosi v sebi smrtonosni učinek. Kot takšen objekt nastopijo Hitchcocku v filmu *Ptiči* ptiči, kot »nekaj, kar cirkulira med subjekti in kar ravno s svojo prezenco uteleša blokado njihovih razmerij.«<sup>5</sup> V določenih filmih pa sta oba objekta prisotna skupaj in delujeta tako, da drug drugega nadgrajujeta.<sup>6</sup>

V pričujočem tekstu bomo pokazali, da to, kar velja za Hitchcocka, za hitchcocovski *travelling* in z njim povezani objekt, prav tako velja tudi za vse *ne-Hitchcockov(sk)e* filme, tj. za filme »podobnega« filmskega žanra, kakršnega je ustvarjal Hitchcock: »kriminalke«, »znanstvenofantastične« filme, »ghost« filme..., ki so še kako zavezani Hitchcockovi dediščini. Natančneje povedano, predvsem se bomo ukvarjali z analizo dveh filmov, ki smo ju lahko lansko leto videli tudi v naših kinematografih. Gre za filma *Ghost* in *Flatliners*. Za filma torej, za katera ne vemo, ali bo pravilneje, če zanju izjavimo, da sta to filma, ki sta na prvi pogled videti zelo različna, a imata nekaj skupnih točk, ali pa da gre za filma, ki imata na prvi pogled veliko stičnih točk, in nekaj malega točk, v katerih se razlikujeta.

Drugače povedano, pokazali bomo, kako, na kakšen način, imamo v *Ghost* in *Flatliners* opraviti s *hitchcockovskim objektom*. Oba filma je namreč objekt a naravnost obsedel, oziroma z njim sta naravnost obsedena. Filma sta narejena tako, da se celotna filmska zgodba vrti okrog objekta a, oba pa gradita na tem, da ga poskušata iz (filmske) realnosti izključiti.

Za *Ghost* bi lahko trdili, da je vsa njegova »finta« v tem, da celotno filmsko dogajanje stavi na razcep med *realno (fizično)* in *simbolno smrtjo*. Celotno področje, ki ga *Ghost* s svojo zgodbo obravnava, je namreč področje »med dvema smrtema«. Pravzaprav imamo v *Ghostu* - kolikor je »smisel krščanske izpovedi prav v tem, da omogoči ujemanje dveh smrti, t. j. da prepreči, da ne bi (biološko) umrli z »neporavnanimi računi«<sup>7</sup> - opravka z eno samo krščansko izpovedjo.

Film se začne z neko obrnjeno perspektivo. Če se namreč vse t. i. »filmske limonade«, po vseh mogočih in nemogočih zapletih, *končajo s happy endom*, pa se *Ghost* s *happy endom* pravzaprav začne. Zgodba je preprosta. Mlad, uspešen par se je pravkar vselil v novo stanovanje, ona, Molly (*Demi Moore*) - obetajoča umetnica-kiparka, on, Sam (*Patrick Swayze*) - uspešen mlad businessman, tik pred napredovanjem. V življenju jima gre vse kot po loju do trenutka, dokler Sam v službi - je bančni uslužbenec - ne

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Primer, ki ga navaja M. Dolar, je film *Sever-severozahod*, kjer kot *Mac Guffin* deluje prazno ime George Kaplan. Ko Cary Grant stopi na to prazno mesto, sam postane fascinantni objekt.

<sup>7</sup> S. Žižek, »Pet predavanj o problemih teorije fetišizma iz Šole Sigmunda Freuda (V. Izmeček v zgodovini: med dvema smrtema)« v: R. Riha, S. Žižek, *Problemi teorije fetišizma*, str. 144.

ugotovi določenih nepravilnosti (prevelike vsote denarja na računih, kjer jih ne bi smelo biti). Krivec za omenjeno nepravilnost pa je - to mi, kot gledalci, prav dobro vemo - njun »dobri« prijatelj Carl (*Tony Goldwyn*). Ker je Sam iz varnostnih razlogov spremenil šifro sumljivih bančnih računov, je moral Carl, če je hotel priti do dragocenega Samovega zveščiča z novimi kodami, nekaj ukreniti. V ta namem najame »drobnega« gangsterja Willy Lopeza (*Rick Aviles*), ki pa vso stvar »zacopra« in Sama po »nesreči« ubije. Sam tako na začetku filma umre, Molly pa ostane »sama«. Vendar Sam ne »odide« takoj na »oni« svet, temveč je vsa filmska zgodba narejena tako, da Sam kot duh ostane »zataknen« med dvema svetovoma. Kaj je torej tisto, kar Samu onemogoča miren odhod?

To, kar Samu onemogoča »odhod« na »oni« svet in zaradi česar je prisiljen bloditi naokrog kot duh, je prav dejstvo, da je *fizično umrl* ne da bi obenem poravnal tudi vse svoje *dolgove*. Šele s poravnavo *simbolnih* dolgov - reči ljubljeni ženski, da jo ljubi, maščevanja lastne smrti,... - lahko tudi »simbolno« umre. Spomnimo se scene, v kateri nam, gledalcem, režiser s pomočjo Ode Mae Brown pojasni, za kaj pravzaprav gre. Na Mollyno vprašanje, zakaj se je vrnil, Sam-duh ne zna odgovoriti. Toda, če na to ne zna odgovoriti Sam-duh, zna na to odgovoriti Oda Mae Brown.<sup>8</sup> Tako se je Sam, kot pravi Oda Mae, »vrnil« oziroma sploh se ni odšel, tj. se je »zataknil« med dvema svetovoma zato, ker »ima še nekaj za opraviti«.

Toda prav kolikor *Ghost* označimo zgolj za film razcepa med *realno* (*fizično*) in *simbolno smrtjo*, se nam lahko zgodi, da spregledamo drugi pomembni *catch* filma. *Ghost* ima namreč strukturo Moebiusovega traku in zgodi se to, da spregledamo - predvsem zaradi tega, ker je film narejen kot komedija -, da se je naenkrat izvršil prehod iz polja *realnosti* v polje *realnega*. *Simbolna smrt* ne pomeni samo tega, da Sam kot Sam-duh samo poravnava svoje dolgove, temveč s tem zafunkcionira prav kot *drugi tip objektov* v Hitchcockovih filmih. Na začetku filma je bila namreč neka *realnost* - Sam in Molly kot srečen mlad par -, ki jo »prekine«, izniči Samova smrt in s katero v Mollynem življenju zaradi izgube ljubezenskega objekta nastopi neka praznina, na katero se mora privaditi. Zaživeti mora življenje brez Sama, tj. privaditi se mora na *realnost*, v kateri Sam ne obstaja več, kar pa ji prav Sam sam, s tem ko se pojavi kot duh, preprečuje. Sam-duh namreč prav s svojo prezenco, netransparentnostjo preprečuje, da bi se *realnost* ponovno vzpostavila, toda tokrat brez njega kot (*fizično*) živega. *Simbolne smrti* se tako drži neka dvojnost: 1) omogoči mu, da lahko *simbolno* umre, tj. da »poravnava *simbolne* dolgove« in 2) s tem, ko poravnava *simbolne* dolgove in tudi *simbolno* umre, mu omogoči, da se izloči kot objekt iz (*filmske*) *realnosti*, katere vzpostavitev, prav s svojo prezenco oziroma fascinantno prisotnostjo, onemogoča.

\* \* \*

<sup>8</sup> Ko smo že pri liku Ode Mae Brown, bi veljalo omeniti to, da režiser prav s pomočjo Ode Mae Brown, spiritualistke, ki jo igra odlična Whoopi Goldberg, komunicira z gledalci. Drugače rečeno, za to, da bi gledalca vpeljal v filmsko dogajanje in da bi le-ta filmsko dogajanje tudi »razumel«, potrebuje režiser Odo Mae Brown. Lik Ode Mae Brown tako nastopi kot vezni člen v komunikaciji med gledalcem in filmsko zgodbo.

Flatliners se od *Ghosta* razlikuje, kot smo že povedali, v nekaj »malenkostih«. Ena takih »malenkosti« je vprašanje *posmrtnega življenja* oziroma odgovor na vprašanje, ali življenja po smrti je, *obstaja*.

Za *Ghosta* lahko trdimo, da celotna njegova filmska zgodba temelji na nedvoumnosti odgovora. Za *Ghosta* ni nobenega dvoma - življenja po smrti je. Pravzaprav bi lahko dejali, da celotno njegovo filmsko dogajanje bazira na *verjetju* v obstoj »drugega« sveta. Oziroma, drugače povedano, *Ghost* obstoj »drugega« sveta jemlje kot dokazano, gotovo, neizpodbitno *predpostavko*. Tako *Ghost* oziroma režiser s pomočjo Ode Mae Brown od gledalca direktno *zahteva*, da mora, če hoče, da bi zgodba normalno tekla ter da bi bila verodostojna in da bi se po nepotrebnem ne spraševal, ali je to možno ali ne, le-tej enostavno *verjeti*. Spomnimo se scene, s katero režiser v filmsko dogajanje vpelje Odo Mae Brown. Gre za sceno, v kateri gospa Santiago pride k Odi Mae, »spiritualistki«, z željo, da bi vpostavila stik s svojim pokojnim soprogom. Oda Mae ji pojasnjuje - posredno s tem tudi gledalcu -, da, kolikor vemo, ni veliko vednosti o »drugem« svetu in da je vse, kar ji (pre)ostane, to, da *verjame*.

S tem *Ghost* - prav zaradi tega, ker jemlje obstoj življenja po smrti kot *gotovo predpostavko* - pripravi gledalca od tega, da že vnaprej *verjame* v možnost tako vsake (ne)resnice kot vsake (ne)dvomljive situacije. Zato že vnaprej odpadejo vsa sumnjičenja o prijemih - ki se jih film poslužuje - in ki mu jih s tem ni potrebno dokazovati ter je tako vse, kar gledalcu preostane, to, da *verjame*, da mora biti tako in nič drugače. Tako v vmesnem svetu veljajo zakoni gravitacije, zato se lahko tudi duh, čeprav sicer hodi skozi materialne predmete (tako organske kot anorganske), v vlaklu zaleti v predmet (tj. vrata) ter se tako ustavi itn.

Če se vprašanje posmrtnega življenja v *Ghostu* nikoli ne zastavi direktno, temveč smo v to »prisiljeni« *verjeti*, ker to film od nas direktno *zahteva*, pa se na začetku *Flatliners* v to vprašanje prav zaletimo. Drugače povedano, če je podoba, ki nam jo o »drugem« svetu ponudi *Ghost* takšna, da obstajata celo dva »druga« svetova, ne le eden - svet, ki je namenjen »dobrim«, in svet »črnih senc«, ki je namenjen »hudobnim« -, pa je podoba, ki nam jo o življenju po smrti ponudi *Flatliners*, precej drugačna.

Gre za skrivnost, na katero ni znala odgovoriti »ne religija in ne filozofija«. Ker je po religiji in po filozofiji prišel čas, da na to poda svoj odgovor tudi znanost (v tem primeru medicina), se v *Flatliners* skupina študentov medicine (Nelson (*Kiefer Sutherland*), Rachel (*Julia Roberts*), Joe (*William Baldwin*), Stackle (*Oliver Platt*) in Labriccio (*Kevin Bacon*)) odloči, da bo prišla skrivnosti posmrtnega življenja do dna tako, da gredo vsak posamično v prostovoljno (klinično) smrt. Ves *Flatliners* je namreč narejen zato, da poskuša najti in podati »*the answers to death and life*«.

Če torej lahko za *Ghost* trdimo, da je odgovor na vprašanje o obstoju posmrtnega življenja pritrديلen, pa je odgovor v *Flatliners* drugačen. Drugače povedano, *Flatliners* odgovora na direktno zastavljeno vprašanje vse do konca filma »ne poda« in nas pušča »razcepljene«, tj. vse do konca filma nas pušča v neki *nevednosti*. Kolikor smo imeli v *Ghostu* opraviti zgolj z enim tipom *hitchcockovskega objekta*, drugim tipom objekta - fascinantnim objektom, ki s svojo masivno prezenco blokira intersubjektivna razmerja, pa imamo v *Flatliners* na neki način opraviti z *obema tipoma hitchcockovskih objektov*. Na začetku *Flatliners* je namreč neka predpostavka o obstoju posmrtnega življenja,



drugače rečeno, na začetku obstaja vsaj neka vednost o lastni nevednosti glede obstoja posmrtnega življenja. Prav ta »nevednost«, »praznina« odgovora oziroma samo vprašanje o posmrtnem življenju je tisto, kar omogoči, da se študenti medicine - v iskanju odgovora nanj - povežejo med seboj in ki kot tak deluje kot *Mac Guffin*. V tistem trenutku Odgovora nanj niso zmožni dati, ker ga tudi nimajo. Kljub temu pa se prav okrog njega vrti vse začetno dogajanje, kar privede do tega, da so se po Odgovor pripravljeni podati tudi v samo »smrt«. Ta »nevednost«, s tem, ko se »prelevi« v »vednost«, preide iz *Mac Guffina* v drugi tip *hitchcockovskega objekta*. Kajti prav »Odgovor« na na začetku filma zastavljeno Vprašanje je tisti, ki začne blokirati ta intersubjektivna razmerja. Tisto, kar jim prinesejo »potovanja« v smrt so samo »prividi«, »prikazni«, »halucinacije«..., ki so drugi tip *hitchcockovskega objekta*, saj delujejo kot »(...) fascinantni, slepeči objekti, ki ne morejo manjkati, tisti objekti, ki delujejo ravno s svojo masivno prezenco in se od njih ne da odvrniti pogleda, in ki so na neki način naposled smrtonosni.«<sup>9</sup>

Kot pravi J.-A. Miller, »se smrt subjekta v psihozi proizvede, kadar objekt *a* ni izločen iz polja /realnosti/.«<sup>10</sup> Prav zaradi tega morajo študenti medicine - kolikor nočejo umreti, kolikor se nočejo izničiti kot subjekti - iz polja (filmske) realnosti izločiti objekt *a*. In na tej točki postanejo ti »prividi«, »halucinacije«,... kot drugi tip objekta smrtonosni. Zato mora Nelson ponovno v smrt. Ostalim namreč uspe »sprava«, »pomiritev« s travmo brez tega zadnjega koraka, Nelson pa lahko poravna račune samo za ceno lastnega življenja, tj. da se vrne v dobo otroštva ter »zastavi« svoje življenje za življenje Billyja Mahoneya.

\* \* \*

Za konec pa samo še o *travellingu*, kot ga pojmuje v »širšem« smislu: *Travelling* nam tako nastopi tudi kot oznaka za celotno filmsko dogajanje v filmih določenega filmskega žanra, saj je celotno filmsko dogajanje - podobno kot pri gibanju kamere - naperjeno na izločitev objekta iz polja (filmske) realnosti, ki pa tej realnosti kljub vsemu daje okvir. Glede »prezentnosti« objekta bi lahko z drugimi besedami rekli, da so (*hitchcockovski*) objekti v filmih določenega filmskega žanra prisotni, ne morejo manjkati in okrog katerih se vse suče ter zaradi katerih se realnost ne more vzpostaviti. Tj., »realnost« se lahko vzpostavi samo na en način: da se znebimo objekta kot *realnega*, objekta kot *unheimlich*. Vendar, s tem, ko se to tudi dejansko zgodi - ko »razrešimo« problem, tj. ko »izločimo« objekt iz (filmske) realnosti in ko »vstopimo« v realnost samo - se film tudi dejansko konča. Drugače povedano, »filmska realnost« lahko torej obstaja le, kolikor ima opravka z objektom in ko ga enkrat »izvrže«, »izloči« iz »(filmske) realnosti« ter ko »vstopi« v »realnost« samo - tj. v »realnost« brez objekta kot *realnega*, kot *unheimlich* - se mora film v tistem trenutku tudi končati.

<sup>9</sup> M. Dolar, »Dva *hitchcockovska* objekta« v: *Ekran*, št. 9-10/l. 1985, str. 14.

<sup>10</sup> J.-A. Miller, »Pokazano v Prémontreju« v: *Problemi*, št. 12/l. 1984, str. 5.



Darja Zaviršek

## STOPAJ LAHNO, ZAKAJ PO MOJIH SANJAH STOPAŠ

»Kaj daješ v vodo, Janet?«

»Aspirin.«

»To ne bo obudilo Myrtle.«

»Vem, vendar se tako rože dlje ohranijo.«

Film *Angel za mojo mizo*, posnet po avtobiografskem romanu novozelandske pisateljice Janet Frame, ki je služil režiserki Janet Champion in scenaristki Lauri Jones za njuno filmsko stvaritev, je izdelek treh žensk. To je dejstvo, ki ta film tudi bistveno določa (kako bi izgledala zgodba, če bi jo pisal moški in posnel režiser?). Verjetno prav zato ni naključje, da je film na trenutke mogoče brati kot pravo *gender study* s stereotipnimi liki moških in žensk, pa tudi z osebami, ki medirajo med klasično ženskostjo in moškostjo in morda prav s tem zbudijo simpatijo, naklonjenost, identifikacijo. Psiholog Forrest, ki premore le toliko senzibilnosti, da Janet svetuje naj se hospitalizira, je torej »tipičen moški«. Prav takšen je tudi njen oče, ko je prepričan, da lahko njegov sin prepreči epileptični napad, če le hoče. In še tretji moški, Patrick, religiozni Irec, ki jo hoče poročiti in je prepričan, da je delo v tovarni piškotov kot nalašč za Janet. Tudi mati je »tipična« v svojem prepričanju, da se mora žrtvovati za družino. Onstran pričakovanih spolnih konstruktov je svobodnjaški pisatelj, dobrodušni in modri starec, ki vidi več, kot izda in naredi več, kot je kdajkoli kdo naredil za Janet, podpira jo v njenem ustvarjanju in jo s tem prvi zares prizna. In potem je tu še sama Janet, ki ne podleže neprestanim pritiskom okolja in predstavam drugih o tem, kaj je dobro za njeno življenje, temveč ohrani svoje sanje, čeprav za ceno norosti.

»To je zgodba mojega življenja«, reče Janet, preden pove, da so ji rekli tudi Jean in Čopka, pa Nini. Veliko kasneje tudi Kuštra. Njeni divji, neugnani lasje, se kot prvi leitmotiv pletejo skozi ves film. Kakor da jo je njena nenavadna oranžna griva že od vsega začetka zaznamovala z drugačnostjo in kakor da bi bili njeni lasje simbol neke posebne vitalnosti, nečesa kar ni mogoče zapreti in oklestiti v znane vsakdanje oblike.

Drugi leitmotiv, ki postane kmalu prav zares njeno vsakdanje okolje, je norišnica, mimo katere se z vlakom pelje družina Frame v prvem delu filma. Vlak se ustavi pred Seacliffom, krajem za katerega je vsakdo vedel, da iz njega ni vrnitve. Janet, ki je zvedavo gledala skozi okno, je mati z dlanmi prekrila okensko steklo, da bi »otrok ne videl«, deklica pa je kukala skozi odprti prostor, ki so ga pustile zaščitniške roke. Kaj je videl

otrok med materinimi dlanmi? Ali ni videl prav tisto norost, ki je bila strašljiva in nevarna zato, ker je bila ugledana na točno določenem mestu, vhodu v Seacliffsko norišnico, ki je vsakomur zbudila asociacije na bedo, zavrženost in izločenost, in je v vsakomur vzbudila grozo ob misli, da se tudi sam znajde na tem zamejenem prostoru. Janet materine roke niso zaščitile, da ne bi nekoč tudi sama vstopila tja, kjer sta človek in njegovo telo le še manifestanta čiste bolezni. Bi bilo vse drugače, če bi otroku pustili videti in če bi se odpovedali odmerjanju družbene realnosti po njihovi meri »v otrokovo dobro«?

Drugič se Janet sreča z norostjo ob epilepsiji svojega brata. Čeprav je bila božjast »božja bolezen«, je bila tudi blaznost posebne vrste, ki je očeta vedno znova pahnila v stanje razjarjene nemoči, spremljane z izbruhi jeze in besa. »Lahko bi preprečil napade, če bi hotel!«, je kričal po hiši.

Tretjič se je Janet v svojem otroštvu srečala z norostjo v šoli, ko so sošolci pobili na tla enega od fantov in ga ob tem zmerjali: »Kaj delaš v šoli, ti si za v norišnico!«

Zakaj se je tudi Janet začela bati ljudi? Zaradi doživetega nasilja ali zaradi nasilnih smrti? Je zato lahko nasilje le igrala, imitirala, ne da bi se ga lahko tudi zares ubranila drugače kot z večnimi odhodi v svoj svet pisanja? In zakaj se je zato znašla v norišnici?

Jean Frame se rodi avgusta leta 1924 v socialno ogroženi, proletarski družini, v družinskem sistemu s številnimi člani (odraščala je s tremi sestrami in bratom) ter z ostro delitvijo vlog med očetom in materjo: oče je delal zunaj, mati doma, on je zapovedoval, kričal, molčal, ona je varovala, mirila, jokala. Kaj vse se je odvijalo v tej družini, v kateri je najstarejšega sina morala grabiti božjast, Myrtle in Isabelle pa sta se morali utopiti? Kaj je Janet Frame prikrižala in kaj vse je zamolčala? Tisto, kar je prej zamolčala, je v nadaljevanju filma razkrila. Ko jo je mati prišla iskat v psihiatrično bolnišnico, je Janet odklonila odhod domov. Mati ni razumela kaj je »naenkrat« njeni Nini. Janet si je raje kot vrnitev domov izbrala norost, bolniško posteljo, »histerični napad« ob materinem prihodu, ki je znotraj medicinske diagnostične logike pomenil le eno: stanje se je poslabšalo.

Norost je za Janet neke vrste iniciacija, ritual prehoda iz otroštva v odraslost, ki je nujen, saj mora Janet znoreti, da se odtrga od doma, oditi mora torej daleč stran, da sme končno priti bliže k sebi.

In ko se po očetovi smrti in po svoji dolgoletni »odsotnosti« (psihiatrični hospitalizaciji, študijskih potovanjih) vrne domov, simbolizira zanemarjena in z vso šaro natrpana hiša njen otroški kaotični svet. Vse je razmetano in umazano, povsod se zaletava v stvari, ki ji neurejeno ležijo »na poti«. Vendar zdaj ni več otrok, je odrasla in ve, kako se mora kaosa lotiti. Tudi strah je ni več. Cel očetovih velikih črnih čevljev, ki jih najde v hiši, je ni strah. Stopi vanje, preveliki so in izražajo moč. Nasloni se na stol, postavi se v očetovo držo oblastnika in s tleskom prstov ukaže navzdol, na namišljene otroke, ženo, vse tiste, ki so vedeli kaj pomeni njegova poza in kaj zahteva gib njegove roke. Tudi to je torej njen oče, ki ji v prvem delu filma pokloni zvezek, da bo vanj lahko pisala svoje pesmi. Zdaj se je prikradlo še tisto drugo, nasilno in ukazovalno, tisto česar jo zdaj končno ni bilo več strah.

Druga imitacijska scena je vezana na drugo okolje nasilja, šolo. S Poppy, njeno najboljšo prijateljico, ki se z občudovanjem dotika njenih trdih, žimastih las in ji v zameno

dovoli dotakniti se svojih krvavih krast na nogah (posledice očetovega jermena), se igrata šolo. Tokrat sta agresorki oni, kregata in tepeta steklenice, ki predstavljajo učenke in učence. Dve zanemarjeni in zaznamovani deklici.

Kaj še pove Janet Frame, predno se začne bati ljudi? Govori o smrti najstarejše sestre, ki je tudi nasilje, zlasti takrat, ko človek ne ve prav dobro zakaj se je morala smrt zgoditi.

Janet hoče torej s simbolično gesto zažiga zvezka, ki ji ga je podaril oče in v katerega je pisala pesmi, zapustiti svojo preteklost, predno jo vsa družina spremi na vlak, ki jo bo peljal v mesto, na Pedagoško akademijo. Janet se torej odpravi od doma, odločena, da bo učiteljica, čeprav si je vedno na tihem želela biti pesnica.

»Ker sem bila tako plašna, da si nisem upala nikamor, sem bila vse bolj osamljena«, pravi o novem okolju, ko se je po predavanjih vsakokrat čimbolj neopazno odkradla v svojo sobo v hiši tete Isy, in ko je med opoldanskim kosilom sama jedla svoj sendvič v predavalnici za biologijo, skupaj s hrčki in drugimi živalicami, ki so bile zaprte v kletkah. Kot da bi bilo zanj prenevarno če bi se ponovno vpletla v šolsko okolje, v katerem je doživela kot otrok toliko izgub in nerazumevanja. Situacija novega socialnega okolja je bila zanj preveč ogrožujoča.

Edini človek, ki mu je sama pri sebi zaupala, je bil profesor psihologije, John Forrest, ki jo je zares opazil šele, ko je v njenem avtobiografskem pisanju naletel na odlomek o množici aspirinov, ki jih je pojedla. »Je bilo težko poplakniti toliko aspirinov?«, je vprašal njo, ki je sama tako dobro vedela, da aspirini ne morejo nikogar »obuditi«, lahko pa zadržijo čas venenja rož ali pa morda za hip olajšajo stisko občutljivim bitjem.

Potem so ji nekega dne, kmalu zatem, trije moški (tudi Forrest je bil med njimi) prišli svetovati »počitek«, torej pravo viktorijansko *rest cure*, ki so jo na prelomu stoletja uporabljali za zdravljenje histeričark. Prestrašena in v dvomih vpraša Janet Forresta, ali se tudi njemu zdi, da je to za njo najbolje. Z obrazom, ki je kar žarel od prepričanja, da je vse, kar počne le »njej v dobro«, ji Forrest pritrdi in obljubi, da jo bo obiskoval.

Takšen je začetek neke psihiatrične kariere, ki jo je potisnil najprej v Seacliff, zloglasno psihiatrično bolnico, in nato v Sunnyside Hospital, pa spet nazaj. Po prvem odpustu iz »Morske pečine« ji Forrest svetuje »Bolnišnico na sončni strani«, kjer uporabljajo novo uspešno metodo zdravljenja. Ime aludira na svetlobo in energijo, ki jo je Janet sprejemala kot novo metodo v obliki elektrod, s katerimi je v letih hospitalizacije dobila več kot 200 elektrošokov.

»Strah je enak kot pred izvršitvijo smrtne kazni«, piše Janet Frame leta zatem, ko se prvič vrne domov s potrdilom, da ima shizofrenijo, o kateri bereta, očitno iz enega od medicinskih družinskih priročnikov, njeni sestri: »postopen razkroj uma... neozdravljivo«.

Zgodba Janet Frame dokazuje to, kar tolikokrat pokažejo kritiki psihiatrije kot totalne institucije in kritiki segregacijske in na medicinskem modelu temelječe psihiatrije, da je prav psihiatrija tista, ki producira norost in duševne bolnike, medicinski in psihološki »strokovnjaki«, pa pomagajo nabirati njeno klientelo. Ali ne spominja to na analogijo, ki jo Giovanni Jervis naredi med psihiatričnim strojem in k profitu usmerjeni tovarni, kjer potrebuje tudi psihiatrična institucija povpraševalce, nove in nove uporab-

nike, da lahko vzdržuje sebe in obenem še farmakološko industrijo? Dovolj je bilo »mnenje strokovnjaka«, da se je Janet znašla v psihiatričnem kolesju, ki jo je izločil, stigmatiziral, pohabil. Zdaj je bila šele zares odtrgana od socialnega sveta in prostor svobode, znotraj katerega je prej vendarle lahko odločala o sami sebi, je postajal vse manjši.

Ostal ji je le znani mehanizem za preživetje, ki ga je uporabljala že kot majhna deklica, pisanje. Njena notranja moč, s katero je vedno znova zgradila zid med svetom, ki ni bil njen in se tako pred njim zaščitila, je ni zapustila niti tedaj, ko je izvedela, da je njena mati podpisala pristanek, da ji opravijo levkotomijo. Tisti s povitimi glavami se ne vrnejo več iz Seacliffa, ona pa, vedoč, da jo bodo dokončno ubili, piše po zidu: »Ne boj se več sončne pripeke, ne divjih viher, mrzle zime. Tvoje zemeljsko delo je zdaj dopolnjeno.«

Kako deluje psihiatrični stroj, discipliniranje teles in kdaj postane človek institucionalna žival so vprašanja, ki se sama od sebe postavljajo, ko Janet bega po enem od prostorov v bolnici, brez oken in z železnimi vrati, čisto sama. Zaprti oddelek, sprejemnica, izolirnica?

Nihče pa ji ni v tem praznem času povedal tega, kar ji desetletje po začetku njene psihiatrične kariere pove nek londonski psihiater: »Če vam kdo reče, pojdite med ljudi, vam pa ni do tega, ne pojdite!« Ta ključni stavek jo je odvezal njenega občutka krivde in ji olajšal tisti čas, ko je izvedela, da ni imela nikoli shizofrenije, in da se je psihiatrični stroj z arbitrarnostjo svojega medicinskega diagnostičnega inštrumentarija, spet enkrat zmotil.

Janet reši ne le simbolno ampak tudi dejansko, pisanje. Njena zbirka novel Zaliv, ki jih je pisala v bolnici (ali je naslov opozicija Seacliffa?), izide še ravno pravi čas, da se vodstvo psihiatrične klinike premisli. Vendarle je nevarno prevzeti odgovornost za to, da se znani pisateljici naredi levkotomija. Namesto da Janet preprežejo lobanjo, jo izpustijo.

Zdaj se začenja drugačno bojevanje, boj skupaj s svetom. Preseli se k pisatelju Franku Sargesonu, zabavnemu senzibilnemu starcu, ob katerem je Janet prvič lahko tisto, kar hoče biti. »Zakaj bi šla v službo, če si pisateljica?«, je njegovo vprašanje, ki potrди legitimnost njenega početja. Kaotični klobčič se začenja počasi razpletati. Janet dobi literarno štipendijo, odpotuje najprej v London in na Ibizo, in spet nazaj v London, kjer 26. oktobra, leta 1958 prebere v The Sunday Timeu, da je izšel njen novi izvrsten roman.

To je čas, ko se je levkotomija že umaknila mehkejšim oblikam psihiatričnega zdravljenja in ko so ponekod tudi elektrošoke zamenjala kemična sredstva, ki so leta 1952 naredila v psihiatriji pravo revolucijo: nevroleptiki. Janet je bila že onstran zidov, obvarovana, kot takrat ko je bila Čopka in Kuštra, s svojimi knjigami.

Janez Krek

## ANGEL ZA NJENO MIZO

V filmski »pripovedi« *Angel za mojo mizo* je režiserka Jane Campion kot predlogo vzela avtobiografsko zgodbo novozelandske pisateljice Janet Frame. Brez dvoma je za film, katerega jedro ni zaplet (zaplet kot denimo »ljubezenski trikotnik« pri melodrami), marveč gradi na intimni »življenjski zgodbi« pisateljice, ključno, da uspešno vzpostavlja identifikacijo gledalca z glavno osebo; ta identifikacija je predpogoj, da sploh sledi pripovedi, da »razume« film. Še več, »uspeh« filma je odvisen od tega, ali bo tako ključni osebi gledalec naklonjen. To nas spomni na analizo *Gertrud* (1964), ki jo je Elisabeth Cowie posvetila temu dokaj neznanemu filmu sicer znanega danskega režiserja Theodorja Dreyerja. Za Dreyerjev film so značilni odmiki od klasičnih filmskih postopkov: uporablja jih na način, ki jih razgalja, vendar tako, da bi prav z učinki »potujitve« (kot so takratni kritiki aludirali na Brechta) vzbudil simpatijo občinstva do ženske in njene želje. Približno četrto stoletje zatem *Angel za mojo mizo* zadevo obrača na glavo (pravzaprav na noge), ne le glede avtorstva (pri Dreyerju gre pač za moškega režiserja, ki je, kot izpostavi Cowiejeva, neprestano adaptiral moške avtorje, čeprav ga, kot nvaja režiserja, »v filmih večinoma zanima ena oseba in to večinoma ženske« (Cowie, Z1)), temveč predvsem kar zadeva formo. Grobo rečeno, gledalec mora biti Janet naklonjen že zato, ker si v *Angelu za mojo mizo* kadri sledijo kot serija glediščnih kadrov, kadrov, ki imajo vselej v svoji strukturi vpisano njeno subjektivno pozicijo, njeno »interpretacijo« (kar je sicer običajno pri filmu in ob tem se ne bomo ustavljali). Zanimivo pa bi bilo vzeti nakazano nasprotje med tema dvema filmoma v oporo interpretacije *Angela za mojo mizo*. - Vendar, kaj je v neki biografski zgodbi takega, da je po njej mogoče posneti film, ki pripoveduje o nečem izvirnem. To sugerira vprašanje, sled česa se vpisuje v »osebno zgodovino« pisateljice, in ali ni ravno ta sled tista oporna točka, na podlagi katere gledalec šele lahko sledi zgodbi, jo »razume«, in tudi tisto, kar nenazadnje tvori osrednji zaplet - tisto, kar iz otroštva v podeželski revščini, iz prozaičnega življenja nesojene učiteljice, celo iz še preveč znane zgodbe o zgrešeni medicinski diagnozi in prizorov iz umobolnice, ki prav tako še preveč spominjajo preprosto na prizore iz umobolnice, in

potem, iz znanih prizorov pripovedi o prvem uspehu in »prvi ljubezni« in tako dalje - torej, kar s svojo sledjo iz te »vsakdanjosti« ustvari nevsakdanjo, a ne neznano zgodbo. O tem bomo spregovorili proti koncu.

*Subjekt, za katerega se predpostavlja, da gleda*

V tem delu teksta se bomo nekoliko podrobneje ukvarjali z interpretacijo, ki jo Cowiejeva daje o *Gertrud*. Zanimalo nas bo predvsem, kako glede na njene ugotovitve, da je glediščni kader kot običajno sredstvo identifikacije klasičnega filma v *Gertrud* narušen, Dreyer kljub temu postavi Gertrud kot ključno osebo filma. V *Angelu za mojo mizo* pa so v tem oziru vredni pozornosti prav uvodni kadri, ki uvajajo podobo Janet Frame - ne tisti čisto na začetku, ki jo kažejo kot dojenčka (pripoved se pač začne »na začetku«), temveč tistimi, ki tem sledijo in zakoličijo osnovne poteze njene podobe za celotni film; implikacije te podobe bodo osnova za nadaljnjo interpretacijo filma. Na primeru uvodnih kadrov pa bomo poskušali tudi pokazati, kako v filmu, ki ne ruši identifikacije gledalca na način, kot to Cowiejeva ugotavlja za *Gertrud*, vendarle lahko gre za podobne strukture. - Christian Metz je v *Imaginarjem označevalcu* postavil - kot je bilo že poudarjeno - zdaj klasično tezo, da je primarna kinematografska identifikacija, kot sam pravi, gledalčeva »identifikacija s samim seboj kot pogledom« (Metz, str 260.), čeprav je prav kot taka nujno spregledana. Zdi se, da *Gertrud* vztrajno ruši prav to temeljno identifikacijo, medtem ko je »klasični« *Angel za mojo mizo* ne spodnaša, bržčas pa jo v uvodni sceni uporabi na drug način: gledalčevo identifikacijo s samim seboj kot pogledom v frontalnem soočenju gledalca z glavno junakinjo »razkrije«, vendar le zato, da bi na podlagi tega momenta samorefleksije še podkrepil njegovo identifikacijo z glavno osebo. Identifikacijo s pogledom (in tako s tistim mestom, od koder gleda kamera) *Gertrud* razkriva posredno. Cowiejeva navaja primer, ki sprva deluje kot glediščni kader, podobno pa učinkuje pogled v številnih drugih primerih. Pravi, da si Dreyer le na štirih mestih

*»pomaga z običajno strukturo kadra/protikadra in sovpadanja z očesno linijo (razen inserta s POV [point of view], velikega plana Lidmanove fotografije v časopisu). Prvič se pojavi na koncu prve scene: po tem, ko odide Kanningova mati, razpravljata o svoji poroki. Končno Gertrud reče: '... A vendar, ali vidiš, kako malo ti pomenim, kako nepomemben bo prazen prostor, ki ga puščam.' Za tem sledi rez na pogled na Kanninga iz Gertrudine pozicije, za katerega se zdi, da je glediščni (POV) kader, ko se Kanning obrne, da bi pogledal nazaj v smeri kamere. Toda naslednji, ko jo Kanning vpraša: 'Je tu še kdo drug?', je srednji-bližnji kader z Gertrud, ki gleda levo izven polja in tako prejšnji kader ni potrjen kot njeno gledišče.« (Cowie, ZI)*

Gledalec je - če vzamemo ta primer - soočen z neprijetnim spoznanjem, da *subjekt, za katerega se predpostavlja, da gleda, gleda drugam*; ker je Gertrud gledala drugam, je gledalec napoten na samega sebe, na svoj pogled, ker razen njega samega ni (več) drugega, ki bi gledal; ker pa njegov lastni pogled (ker Gertrud gleda drugam) ni bil pogled subjekta, za katerega se predpostavlja, da gleda (ravno Gertrud), mu njegov



lastni pogled postane Drugi - gledalec vidi, da je bil objekt pogleda Drugega. Z drugimi besedami, Dreyer gledalca sooči z nekim Drugim, ki pa je ravno on sam kot objekt pogleda Drugega. Poanta je kajpada v tem, da ta »pogled Drugega« je gledalčev lastni pogled; funkcija Drugega pa se razkrije le v operaciji ločitve *pogleda* kot objekta (ne objekta pogleda) od Drugega. (Res pa je, da se gledalec najbolj zave pogleda kot objekta v obliki neprijetne izgube, če se naprimer v kinematografu naenkrat iz kakršnegakoli vzroka projekcijo prekine (»zmanjka slik«): takrat pogled kot objekt dobesedno umanjka.) Osnovna »eksistencialna drža« gledalca kot subjekta želje je prav ta subjekt, za katerega se predpostavlja, da gleda, eksistence brez lastne biti: vedno obstoji le kot Drugi pogleda, ki je dejansko pogled Drugega, katerega bit je ravno sam pogled kot objekt, ki mora biti izključen. Funkcija subjekta, za katerega se predpostavlja, da gleda, je zgolj funkcija drsečega mesta želje.

Kadri z malo Janet Frame - v starosti enega od začetnih razredov »osnovne šole« (glej *slika 1*) - uprizarjajo neko posebno gledališče. Kot rečeno, po začetnih negotovih korakih v travi sledi rez na veliki plan. Kader začne iz dvignjene perspektive; v ozadju je veriga hribov, pod njimi zeleni pašniki in dolga ravna cesta, ki pelje od spodnjega robu vidnega polja - in ga razdeli po sredini - v perspektivi v neskončnost; postava, ki je sprva tako oddaljena, da ni mogoče presoditi starosti osebe, se bliža, in prepoznamo otroške poteze obraza in postave. Vidimo, da je deklica, kar bržčas preseneti, ker debelušna postava, zavita v plašč ter velika glava z rdečimi lasmi ustvarjata videz odraslosti. Deklica se bliža in kamera (gledalčev pogled) se hkrati spušča; nazadnje se ustavi, tako da v času, ko pride v bližnji plan, gledalec neposredno pred seboj vidi Janet, ki se ustavi. Janet torej



slika 1

počaka, nekako v zadregi pogleda vstran in ne ve, kaj bi - *njena roka od blizu, ki mečka obleko* -, ozre se na drugo stran, in takrat, ko se obrne in precej nerodno steče nazaj po poti, se kamera zopet dviga v veliki plan.

Prostor, v katerega je režiserka postavila Janet, je prava paradigma perspektive, ki je bila sprva izumljena v slikarstvu<sup>1</sup>, in katere učinek je, rečeno z Jacquesom Aumontom, da »tako /tj. na podlagi bežiščnic, ki jih tu ponazarja cesta, ki vodi v neskončnost/ *perspectiva artificialis* povezuje podobo neskončnosti s podobo človeka, in to je popkovni voz, kjer se organizira reprezentacija.« (Aumont, str. 14) In nadaljuje: »S pomočjo znamenite metonimije včasih to geometrično točko imenujejo z istim imenom kot kraj slikarjevega očesa - *gledišče*.« (Ibid.) Gledišče je tu kot »abstraktna« točka pogleda gledalca, ki iz »neskončne razdalje« gleda Janet, prihajajočo iz neskončnosti, ki jo zastira. Brez dvoma fascinantni pogled, enakovreden pogledu Boga. Ne le, da je Janet edini objekt, na katerega se pogled lahko obesi, temveč sama struktura reprezentacije »z vseh točk« vodi oko »v pravo smer«. Janet je že v samem začetku evidentno postavljena v neko privilegirano pozicijo, ki je utemeljena v polju reprezentacije. Gledalec se je v teh velikih planih kajpada takoj pripravljen identificirati s subjektom, za katerega se predpostavlja, da gleda: dokler je na mestu Boga, kamera nič »ne moti«. Vendar se Janet kmalu v svoji polni podobi znajde pred gledalcem, frontalno pred njim, in mora se ustaviti.

Prej smo navajali Cowicjevo, ki je v strukturi kader/protikader pokazala, kako Dreyer naruši glediščni kader. Tisto, kar sledi v *Angelu za mojo mizo* odtod dalje, interpretiramo na tej podlagi. Gre za nekoliko preoblikovano, a vendar pravo strukturo kadra/prikadra vključno z njunim sovpadanjem z očesno linijo. Janet pride tako blizu, da se mora ustaviti; po eni strani bi lahko rekli: nič drugega bi ji ne bilo treba, kot da z roko seže proti kameri in iluzija diegetske realnosti bi bila razbita. Tega kajpada ne stori, vendar bi, po drugi strani, lahko nadaljevali: tega ji tudi ni treba, ker je ta realnost že pomembno narušena. Janet obstane ter očitno v zadregi - nekaj, kar jo bo, kot spoznamo kasneje, spremljalo skozi celotno življenjsko pot - pogleda v stran. Že na ravni naracije - z vedanjem, z gibi - kaže, da je pod udarom nekega *pogleda*, ki jo spravlja v zadrego. Vendar je tu še več: Championova v tem trenutku ustvari neko sceno, ki je scena srečanja dveh pogledov in sicer s samo bližino. Ključno je, da se reprezentacija in naracija vzajemno podpirata: Janet kaže, da je v zadregi, »pred nekom v zadregi«, kar privede v sceno instanco drugega; vendar, po eni strani ni drugega, ki bi lahko zavzel mesto subjekta, za katerega se predpostavlja, da gleda - scena je namreč povsem na začetku, v njej ni kake druge osebe -, *razen kamere*, in tisto mesto, s pomočjo katerega lahko gledalec postane subjekt pogleda, je zgolj kamera; po drugi pa je temu »drugemu, ki ga ni, čeprav gleda«, Janet preblizu, tako blizu, da je že *neprijetno*, in natanko sama bližina Janet preprečuje, da bi ona sama kot običajno bila vizualni reprezent subjekta, za katerega se predpostavlja, da gleda. Vendar gledalec mora najti *razlog* svoje želje pogleda, saj kljub temu, da je že neprijetno, še gleda. Po obeh poteh pride do istega

<sup>1</sup> »Za sliko quattrocenta je značilno, da je organizirana okoli neke točke - v slikarstvu je sicer redko materializirana -, v katero se stekajo linije, ki reprezentirajo navpičnice na ploskvi slike. Podoba točke v neskončnosti te množice navpičnic, točka glavne bežiščnice, je definirana kot geometrično znamenje pozicije slikarjevega očesa.« Aumont, str. 14.

rezultata: če je po eni strani s samim dejstvom, da je želja našla neko mesto svoje opore, pa *čeprav kamero*, ki je izven diegetske realnosti, prek kamere gledalec neprijetno soočen s samim seboj - natanko s samim seboj kot pogledom, je po drugi strani gledalcu pogled na Janet neprijeten natanko toliko, kolikor mu nastopi kot pogled Drugega, tj. Janet mu s tem, da se kaže kot pod udarom (pogleda), vrača njegov lastni pogled kot pogled Drugega. Lastni pogled mu nastopi *kot objekt* (lacanovski *objet petit a*), neprijetni madež v sliki, kar se zgodi le v ločitvi subjekta v razmerju do Drugega: ko se subjekt, za katerega se predpostavlja, da gleda, pojavi v polju Drugega. - Tu bi lahko sledil rez v protikader, se pravi, da bi z mesta Janet gledalec videl kamero, kar pa bi seveda imelo učinek čiste deziluzije diegetske realnosti in bi spodneslo njegovo identifikacijo z Janet. Kar dejansko sledi, je rez na *njeno roko od blizu, ki mečka obleko*, se pravi, protikader kot podaljšanje, stopnjevanje prejšnjega kadra, prejšnjega pogleda, ki kot da gledalca »prestavlja« v samo Janet, na njeno gledališčno točko, s tem, da pogledu, rečeno »skopofilično«, da »v žrtje« sam objekt: *njeno roko od blizu, ki mečka obleko* kot metonimijo zadrege. Kader subjekta pogleda (in s tem pogled gledalca) reši s tem, da uprizori fantazmo, ki ga je subjektivirala in vse, »kar je drugega«, izključuje iz skopičnega polja. Namreč, kar gledalec v tistem trenutku *vidi* (»vse, kar je pred njim«), je zopet zgolj nek pogled: subjekta zadrege »vidi od znotraj«, in kar *vidi* »od znotraj«, je zadrega, ki ne ve, kaj početi z roko; šele sedaj gledalec *vidi kot Janet*, šele to je identifikacija z njenim »gledališčem«. - Rez, ki sledi, je rez na raven prejšnjega bližnjega kadra in potem postopen odmik v veliki plan; je odmev in ponovitev začetnega, torej kader, ki kot »neprisiljeni iztek« prav tako učinkuje ravno nasprotno kot tisti postopki, ki v *Gertrud* gledalca »distancirajo«. Ti uvodni kadri, ko gledalec prvič *vidi Janet Frame*, naznanjajo zgradbo filma, njegove tri dele: »Na otoku spoznanj«, »Angel za mojo mizo« in »Poslanik iz zrcalnega mesta«; ti kadri so metafora pisateljčine poti: simbolnega vpisa kot subjekta želje, masivne prezenze realnega, potrditve, ki pride v imaginarnem.

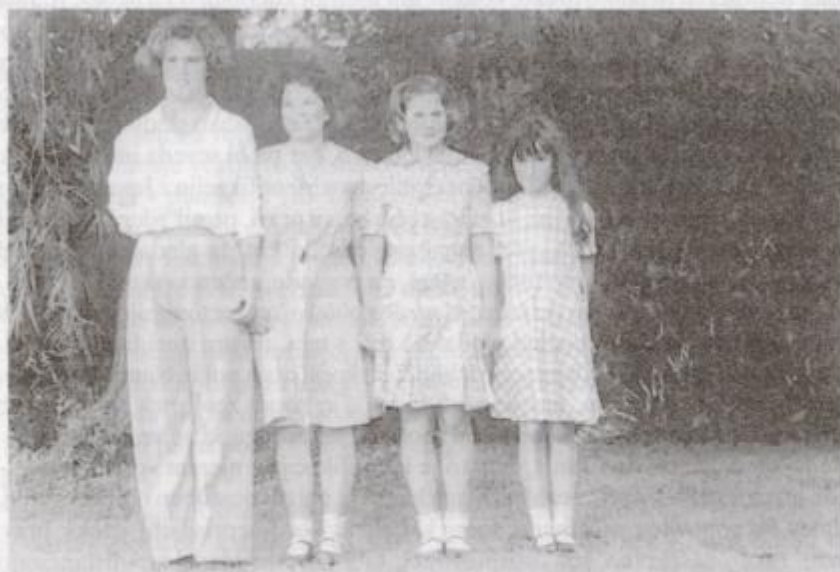
V tej sceni pa je vključen še dodaten element, ki je za *Angela za mojo mizo* precej značilen. Za *Gertrud* Cowiejeva pravi, da

*»Dreyer skonstruira izjemno gledališki efekt, ki izhaja iz nepopustljive frontalne kamere, ki jo uporablja, a vendar znotraj filma prostor ni nikdar dan enkrat za vselej, tako kot na odru, temveč je odprt - pogosto zelo begajoče - skozi gibanje kamere, ko se je scena že začela, pri čemer uporablja obračanje kamere pri srednje-bližnjih kadrih ali potujočo kamero, ki sledi igralcu skozi sobe.«*

K gledališkemu efektu frontalne kamere spada občutek direktnega, a hkrati »distanciranega« pogleda na sceno (glej *sliko 2*); implicira samorefleksivni odmik, kljub identifikaciji se gledalec bolj kot običajno zaveda pogleda: ve, da gleda, in prav v tem *voyeurstvu* je konec koncev njegov užitek. V *Angelu za mojo mizo* Championova frontalne

<sup>2</sup> Na istem mestu nadaljuje: »Gibanje kamere pogosto zamenjuje reze, ko ta nenadoma zaniha proč od igralca, da bi našla nov prostor, na primer: po tem ko je Gertrud govorila s Kanningom v predsobi na banketu, on odide na desno, medtem ko se kamera premakne na levo in obstane pri vratih, vendar ne tistih, skozi katere je odšel Kanning, temveč se ta vrata odprejo in na njih se prikaže Lidman, ki vstopa.« Cowie, ZI

kamere seveda ne uporablja, da bi, kakor Dreyer, ob omejitvi in fiksaciji vidnega polja hkrati z gibanjem kamere gledalcu zmedla orientacijo prostora in ga tako dodatno »distancirala«, dosegla občutek ločenosti. Frontalna kamera (ali frontalna od strani)



slika 2

ima prej nasprotno vlogo, da *kot pogled* na sami ravni reprezentacije osebo zamrzne, uklešči v njenem položaju, kot v naslednjem primeru (na *sliki 3*): Janet zbudi očetovo jezo, kajti na njegovo vprašanje, kaj sta počela sestra in njen prijatelj, uporabi besedo »fuk«. Oče jezno udari po mizi, in potem sledi rez na Janet, ki prikovana - ne prav dobro vedoč, kaj je zagrešila - sedi za mizo. Tako je frontalna kamera sredstvo ekspresije, ki podpre gledalčevo identifikacijo. Tudi v nekaterih drugih primerih, ko »prikazuje«, take so predvsem scene s prijateljico Poppy, gledališki efekt »odigranega prizora« nič ne zmanjša njegove »resničnosti«, kvečjemu mu doda še patino igrivosti, tako da imajo ti prizori iz otroštva takrat, ko je vanje vpisan humor s samimi narativnimi sredstvi - značaji oseb, gestami, dialogi - tudi na ravni reprezentacije humorno distanco. - Pomembno je naslednje: da *Angel za mojo mizo* za razliko od *Gertrud* niti možnosti frontalne kamere niti strukture glediščnega pogleda ne uporablja za razgradnjo prostora<sup>3</sup> oziroma za

<sup>3</sup> Še enkrat poudarjamo, kako Elisabeth Cowie ugotavlja, da je *pogled* kot sredstvo za organizacijo prostora (kot nekaj, kar daje prostoru konsistenco) »v *Gertrud* preoblikovan. Začetek filma to takoj pokaže: na koncu prvega kadra Kanning in Gertrud sedita skupaj za njegovo mizo, tu imamo rez na srednji-bližnji kader s Kanningom, ki gleda levo; kamera se obrne levo, da bi pokazala Gertrud, vendar ona *ni* objekt njegovega pogleda, ki je usmerjen rahlo naprej od sredine polja, medtem ko tudi Gertrud gleda levo izven polja. Kamera se obrne nazaj h Kanningu, potem spet k Gertrud in potem, ko Kanning govori izven polja, se kamera umakne nazaj na srednji kader z obema osebama, ki še vedno ne gledata drug drugega in le takrat, ko

narušenje gledalčeve identifikacije, temveč nasprotno. Mesto subjekta, za katerega se predpostavlja, da gleda, ni narušeno. Gledališkost je pomemben element, saj filmu ne daje samo občutka realnosti (»iluzije realnosti«); gledališka distanciranost, ki jo poudarja in hkrati zanika »dokumentarnost« odlomkov, v katerih Janet sama pripoveduje svojo zgodbo (»komentira slike«), poleg »transparentne« montaže in glediščnih kadrov podpira določen gledalčev občutek: da film uprizarja del *resničnosti*. In če se zdi, da se je Championova dovolj zvesto držala avtobiografije, je to v precejšnji meri le občutek iluzije resničnosti kot nujne posledice filmskih postopkov.

Za razliko od *Angela za mojo mizo*, ki Janet postavlja kot središčno junakinjo s postopki kadriranja in montaže, ki za seboj »brisejo sledi« in tako podpirajo identifikacijo, *Gertrud* glavno junakinjo postavlja v središče tako, da se zaradi obče distance, ki zadeva vse osebe in njihove izjave, kot pravi Cowiejeva, Gertrud sama

»pojavi kot dominantno sredstvo, prek katerega gledalec lahko 'sledi' filmu, lahko najde svoje mesto kot gledalec, (...) Vabljeni smo, da filmskim dogodkom sledimo, jih razumemo predvsem na podlagi *njene* pripovedi in njenega psihološkega gledišča in v nekem smislu, zagotovo pa v Dreyerjevem smislu, je uspešnost filma odvisna od simpatiziranja občinstva z njo in njeno željo.« (Cowie, ZI)



slika 3

*Gertrud* gledalca postavlja pred neke vrste izsiljeno izbiro: »ali identifikacija z Gertrud - njeno željo - ali nesmisel« (in dejansko je veliko kritikov raje »izbralo« nesmisel - bržčas je subjektivni pomen označb, ki jih navaja Cowiejeva iz takratnih kritik, prav »nesmisel«: »fotografirani divanski pogovori«, »reklama za pravice žensk«, »Žen-

je Gertrud na tem, da bo vstala, pokaže medsebojni pogled, Kanninga na Gertrud.«

ska ne more ali noče razumeti, da ima moški svoje interese, ki so v shemi stvari nujne.«). Če se gledalčeva želja ne obesi na Gertrud (njene izjave, poteze), za gledalca film postane brez smisla. V *Angeli za mojo mizo* je obrnjeno, gledalec glede svoje želje kot gledalca nima problemov, filmski postopki podpirajo identifikacijo: gledalec brez napore najde oporo svoji želji pogleda kot takega (torej nesmisla; v nekem emfatičnem pomenu v filmu »ni nesmisla«), vendar nujno spregleda označevalno operacijo, da se je želja oprla na kos nesmisla: v paketu z željo dobi še identifikacijo z Janet Frame (njeno »interpretacijo«).

### *Kastracija v imaginarnem*

Če v čem, *Angel za mojo mizo* na ravni reprezentacije podobe glavne junakinje ni hollywoodski film. Ni problem preprosto v tem, da bi Janet - in v tem se razlikuje od Gertrud, ki moškim predstavlja ideal s svojo lepoto - »ne bila lepa«; hollywoodska kinematografija prenese grde ženske, ženske pošasti, nelepe ženske stranske like, do določene meje hollywoodski pogled prenese oziroma zmore prikazati karkoli od ženskega; ravnokar smo v Lynchovem *Divji v srcu* imeli priliko videti Diane Ladd kot banalno, odvratno »zlobno čarovnico«, v *Twin Peaks* ne zmanjka grozljivih, *unheimlich* ženskih likov, obstojijo stranski liki brezobličnih žensk (žena Lelanda Palmerja). Stranski ženski liki ne smejo ustrezati idealom ali pa lepota ne igra vloge, kot pri razvpitem liku matere oziroma včasih celo žene v velikih filmih o ameriški mafiji. Za naš namen zadošča naslednje: Championova fascinira s podobo Janet Frame, vendar je ta fascinacija specifična. Najbolj očitno kot objekt gledalčeve fascinacije izrablja njene bujne, neurejene, živordeče lase, z ustreznimi glediščnimi položaji, z barvo, lučjo, pa tudi s čisto narativnimi vložki. Živordeči, kakršne barve so njeni lasje, je kontrastna zelena ali modrozelen, in Janet ter njene bujne lase dejansko največkrat vidimo na ozadju zelenkastih ali modrozelenkastih odtenkov (na vseh slikah - *slika 1, 2 in 3* - je barvno ozadje tako naravnano, vključno z njeno obleko). Fascinira s pomočjo sredstev naracije, denimo v prizoru, ko na »učiteljšiču« dve sosolki ugotavljata, kako bi bilo mogoče urediti njene »neukrotljive« lase v frizuro, hkrati pa njuni »prinčeski« vsaj za današnji pogled učinkujeta smešno, tako da je nazadnje Janet tista, ki ji »nič ne manjka«. Vendar Janet nikdar ne postane objekt fascinacije »s svojo lepoto« (nedavni eklakantni zgled le-tega bi lahko bili prizori z Julijo Roberts v vlogi Vivien iz *Pretty Woman*, denimo takrat, ko oblečena za v opero gre po hotelski veži proti Richardu Gereu). Celotako, ko je podoba auratična, fascinantna, je vanjo vpisan nek neodpravljivi manko v imaginarnem. Temu manku lahko rečemo »realizem imaginarnega«, tisti »realizem«, ki nima zveze s simbolnimi učinki filma kot diegetske iluzije realnosti, in zadeva nek posebni objekt: falos. V imaginarno *Angela za mojo mizo* je s podobo Janet vpisana kastracija, in prav to je meja, ki jo hollywoodska kinematografija običajno ne prenese: kastrirane ženske podobe.

Gertrud je nasprotno *ideal*, vendar odklanja to vlogo. Je tisto, kar Janet nikoli ni bila: Janet nikoli ni bila objekt želje kot nekaj, kar bi moški želeli imeti, kar bi hoteli posedovati; kot interpretira Cowicjeva,

»s tem, da prevzame Gertrudino gledišče, film predstavlja tudi kritiko želje teh moških do nje. Kajti, kaj je navsezadnje njihova želja kot to, da bi Gertrud bila falos, torej fetišizacija, ki tako zagotovi njihovo lastno posest falosa?« (Cowie, ZI)

Moški povečujejo njeno podobo, in kot pravi Cowiejeva, svojo željo po narcistični ženski, vendar Gertrud ni prikazana, da bi sodelovala pri tem povečevanju. Tako se v *Gertrud* pojavi »čvrsto feministično stališče, namreč nasprotovanje fetišizaciji ženske podobe«. (Cowie, ZI) - V *Angelu za mojo mizo* pa Janet postane objekt gledalčeve identifikacije, čeprav ne kot lepa. Zato so tu smiselni klasični postopki kadriranja, ki podpirajo gledalčevo identifikacijo, čeprav je pogled na ravni reprezentacije dez-idealiziran. Gledalec zre, kot pravi Slavoj Žižek, osebe na platnu iz točke njihovega Ideala-Jaza: zre jih iz točke, iz katere so si ljubezni-vredni; gre za simbolni register in ker film podpira to primarno gledalčevo identifikacijo, gledalec Janet vidi kot ljubezni-vredno («lepo») kljub dez-idealizirani podobi v imaginarnem,<sup>4</sup> in s tem stoji na stališču, ki defetišizira žensko podobo.

Film tudi učinkovito odpravi pričakovanje, da za »pisateljico« Janet Frame, »subjekta črke«, imaginarno niti ni pomembno. Prav nasprotno, za Janet je njena podoba izjemno pomembna; dvakrat film pokaže, kako se gleda v ogledalu, in medtem ko ji je enkrat lastna podoba narcistično simpatična, kasneje zgrožena gleda uničene zobe (in ta podoba je povod, da na priporočilo profesorja Forreosta, svoje skrite ljubezni, obišče zdravnico, ki jo napoti v umobolnico); ko sestra June po vseh mučnih letih Janet prinese v podpis izvode njene knjige, s katero je medtem literarno zaslovela, ta literarna slava pa je, kot se zdi, pripomogla k temu, da so jo odpustili iz psihiatrične ustanove, Janet najprej in predvsem razočarano ugotavlja, da v knjigi ni njene slike, ni njene podobe. - Film kaže, da je na delu narcistična želja, ki pa je dvoumna. Ni brez zveze z razmerjem do moškega in toliko za Janet lepota ni nekaj docela nepomembnega (zgrožena je nad svojo podobo, ko jo kazijo pokvarjeni zobje, želi biti lepa, kolikor to obenem pomeni biti ljubljena), a obenem je vanjo vpisana druga razsežnost: Janet v podobi ne gleda sebe kot lepe, temveč dojame podobo kot simbolni vpis, ki pomeni potrditev. To razsežnost najlepše pokaže prizor iz čakalnice v Londonu, ko ob izidu svojega romana Janet odpre časopis in gledalec ne vidi le naslova romana: vidi tisto, kar si je želela že ob izidu zbirke zgodb - Janet namreč vidi v časopisu svojo sliko.

<sup>4</sup> V *Angelu za mojo mizo* na ravni reprezentacije gre za postopek, analogen tistemu, kar Slavoj Žižek označi kot »zasuk iz I v a: od idealne identifikacije k pogledu kot objektu. Ne smemo namreč pozabiti, da Lacan I opredeli natanko kot pogled velikega Drugega: I je točka, iz katere nas Drugi gleda v obliki, v kateri smo si všeč, v obliki, v kateri smo si ljubezni-vredni. (...) Do omenjenega zasuka iz I v a pa pride, ko je gledalec soočen z željo, ki je na delu v njegovem na videz 'nevtralnem' pogledu (...): zadošča, če se spomnimo na prizor v *Psycho*, ko Norman Bates živčno opazuje potapljanje avtomobila v močvirju za hišo; ko se avto za trenutek neha potapljati, je gledalec soočen z neprijetnim dejstvom, da je njegova želja identična z Normanovo željo (...). V *Angelu za mojo mizo* gre za analogen proces, le da ne na ravni naracije, temveč reprezentacije. Podobe Janet ne gledamo z »nevtralnimi« pogledom, marveč na podlagi »lastne« podobe Ideala; ko zagledamo kastrirano podobo Janet, denimo takrat, ko »pokaže« grozljivo uničene zobe, nas pač neprijetno sooči ne le z dejstvom manka v Drugem, temveč tudi z željo: da smo na njenem mestu že gledali Ideal, Žensko.

### *Ženska, ki je imela falos*

Ključno vprašanje *Angela za mojo mizo* je treba postaviti v krščanski maniri: zakaj je Janet Frame ukradla denar iz očetovega žepa? - Menda zato, da je kupila vrečko žvečilnih gumijev, ki jih je v razredu razdala sošolkam in sošolcem.

Lahko pa se vprašamo tudi takole: kaj Janet preprečuje, da bi storila nekaj tako elementarnega, kot bi bil denimo večerni obisk kluba, kjer se srečujejo študentke in študentje? Kaj jo zadržuje, da odmaknjeno sedi v kotu, medtem ko njene kolegice prepevajo? Zakaj mora v norišnici na steno zapisovati »no more fear«, pri tem pa gre navsezadnje le zato, da bi bilo treba izreči nekaj ustreznih stavkov?! - Ali ta nedoumljivi boj ne naznanja strukture, za katere jedro Lacan v Shakespearovem *Hamletu* najde docela posrečen izraz: »thing (...) of nothig«, nekaj, kar ni nič, a ima vendar učinke, ki je »kljub dejstvu, da je realen, zgolj senca« - falos?! (Lacan, str. 94)

Razlog Janetinega nenavadnega dejanja - kraje in razdajanja - torej bržčas tiči v ojdipski strukturi, s katero se ukvarja Cowiejeva v tekstu »Ženska seksualnost«; razlaga Ojdipovega kompleksa je namreč v tem primeru še posebej prikladna, ker daje poudarek na njegov razvoj pri deklici. - Mati je dekličin prvi objekt ljubezni, in kot pravi Cowiejeva, deklica stopi v kastracijski kompleks takrat, ko spozna, da ne zadošča materini želji, da je vzrok »materine želje drugod - v falosu, ki ga ima njen oče.« Ne gre za vedenje o anatomskih razlikah, temveč za vedenje o želji, ko deček in deklica manko v ženski povežeta z materino željo, za katero spoznata, da ji ne zadoščata. Otrok hoče uiti izpod materinega nadzora, in poskuša sam doseči nadzor nad njo. »Vsak otrok si tisto, kar hoče mati, prizadeva imeti, in ne več 'biti' to - hoče imeti falos.« (Cowie, FS) Z obračanjem k očetu hoče pridobiti penis, da bi imela, kar hoče mati, ali kot pravi Cowiejeva, *imeti ga za svojo mati*. Da bi dobila očetov penis, ta želja deklico zapelje v pohabljenje očeta - kastrira ga. Deklica tako stopi v rivalski odnos do obeh: v rivalski odnos z materjo za očeta, in v rivalski odnos z očetom za mater, katerega mesto si morda še vedno prizadeva zavzeti v razmerju do matere. »Mati ji tako stoji napoti v razmerju do te želje za očetovim penisom, prav kot oče dečku, tako da mora deklica prelagati to željo v prihodnost, kakor tudi nadomeščati svojega očeta z drugimi moškimi.« (Cowie, FS.) Po Cowiejevi tisto, kar je skupno materi in hčeri, tako ni manko penisa kot objekta, temveč želja, biti falos za očeta, ali imeti falos od očeta (za mater). Mati zavzame dve podobi: kot falična mati (ki falos »ima«) ali kot kastrirana mati, v razmerju do katere deklica stopi na mesto očeta. Deklica razreši ojdipov kompleks tako, da potem, ko se je obrnila k očetu, da bi si preskrbela falos, sprejme kastracijo, ne le lastno ali svoje matere, temveč tudi očetovo. Ta struktura izhaja iz samega ojdipskega scenarija, namreč »da oče ima, kar mati hoče, tj. falos. Ne glede na to pa, kot poudari Safouan, oče 'nima' falosa, toda s 'podarjanjem' - s tem, da ima, kar mati želi - daje njegov dokaz. Hkrati prav očetova želja po materi njega samega zaznamuje kot 'kastriranega'.« (Cowie, FS.)

Za Janet ima kraja denarja in razdajanje žvečilnih gumijev sošolkam in sošolcem natančen simbolni pomen: Janetina želja je, imeti falos od očeta za mater, dokaz za posest falosa pa je lahko le neko dejanje, ki bo na podlagi želje drugega - v tem primeru njenih sošolk in sošolcev, s tem, da ima to, kar želijo - dokazalo, da ima tisto, za kar



verjame, da ima. Toda učiteljica - in ta scena je izdelana do perfekcije - mali Janet s svojo nepopustljivo reakcijo ne dopusti nikakršnega prostora v razmerju do njene želje (nepopustljiva reakcija učiteljico vzpostavi kot falično), in ji »dokaže«, da nima falosa. Janet je tako »pustila« v nekem radikalnem strahu, oziroma dvomu. Dvomu v posest falosa, v katero še vedno verjame, in strahu, da se ne bi še enkrat izkazalo, da ga nima. Ta strah, ali žalovanje ob izgubi objekta je vpisan kot deziluzija v njeno podobo; ko jo Championova pokaže kot lepo, je v njeno podobo kljub temu vpisana kastracija (glej sliko 4). Na nek način odtlej dalje vsak drugi zanjo pomeni hipotetično nevarnost izgube - izgube, ki je enakovredna izničenju subjektivnosti. Ali pa, da je bila učiteljica »premočna«: »Gre namreč zato, da je po falosu (...) treba tolči.« (Lacan, str. 92.) Vendar, tolči po falosu falične matere, potem ko je nazorno pokazala, kakšno kaznovanje sledi?! Janet zastane, »se bo umaknila«, še preden je začela.

Glede odnosa do očeta ne gre pozabiti na prizore, kot je tisti, ko pride Janet po osmih letih iz umobolnice domov, ki jo kaže, kako z njim komunicira kot s sebi enakovrednim, povsem sproščeno. Oče dopušča prostor za njeno željo *postati pisateljica*, ki je v njenem nadaljnjem življenju tista, glede katere ne bo popustila. Veriga oseb, ki to njeno željo podpirajo, se vleče skozi ves film: učitelj v osnovni šoli, ki je odkril njeno spretnost pisanja (scena, ko bere, je po simbolnem pomenu natanko obratna tisti z učiteljico, saj je Janet sedaj postavljena na mesto, kjer je s tem, da na učiteljevih kolenih bere svojo pesem, nad katero se tudi sam navdušuje, tudi želja otrok, kar dokazuje, da ima falos), sam oče, ki ji je dal prvi zvezek, v katerega je pisala pesmi, učiteljica literature s svojim fascinantnim nastopom, zatem pisatelj Frank Sargesson, in nazadnje psihiater v Londonu.



slika 4

Da se Janet Frame na koncu znajde v umobolnici, tega ni mogoče artikulirati v opoziciji proti njeni volji/po njeni lastni volji. Na treh ključnih točkah se o tem odloča. Prva se nahaja v že obravnavanem prizoru iz otroštva. Druga prelomna točka je takrat, ko postane učiteljica, in njen razred obišče inšpektor. Janet se pred učenci popolnoma zlomi, zaprosi inšpektorja, da bi za trenutek zapustila razred, in se nikoli več ne vrne. Se Janet zlomi »pred masivno prezenco velikega Drugega«, ki jo reprezentirajo učenci in inšpektor? Ali je »značilno nesposobna odločitve izkoristila priliko, in s simuliranjem zloma pravzaprav prenesla odločitev na Drugega«, tj. na »inšpektorja«? Vendar, ali je ni ta scena kakor nobena druga, odkar je postala učiteljica, postavila v položaj, v kakršnem je bila takrat v otroštvu!? Ne gre pozabiti, da kadri z inšpektorjem sledijo njeni resignirani izjavi, »tako sem se soočila s prihodnostjo (...) pretvarjajoč se, da hočem biti učiteljica«. Inšpektorjev prihod jo tako postavi v položaj, v katerem je enkrat že bila, in je v njem morala popustiti (kaj ji je takrat preostalo drugega kot priznanje). Ker Janet želi postati pisateljica in učiteljski poklic ni ravno način, kako to doseči, ima »zlom učiteljske avtoritete«, kakor dejanje dojamajo učenci, zanjo nasproten simbolni pomen: to je trenutek soočenja z lastno željo; če naj dokaže, da ima falos, ne sme začeti s poukom, ker bi to pomenilo natanko popustiti glede svoje želje (Lacan), poraz, izničenje subjektivnosti. S svojim odhodom iz razreda in opustitvijo poklica učiteljice zgolj ni popustila glede svoje želje. Vendar je ta odločitev kvečjemu stopnjevala negotovost in tesnobo pred izgubo.

Kot rečeno, po ovinkasti poti prek napačne zdravniške diagnoze in psihologa, kateremu je v zaljubljenosti zaupala, so jo spravili do umobolnice. Ko pride mati ponjo, ima priložnost, da odide domov: zakaj je ostala v norišnici? Ko pride mati in ji prigovarja, naj pride domov, Janet ne izjavi, da *hoče ostati*. Decidirano izjavi le, da noče iti domov; ne odzove se za nekaj, temveč proti nečemu: »dom« pomeni popustiti glede svoje želje - in ostane tam, kjer je, v norišnici.

Kdo je torej poslanik iz zrcalnega mesta? Njena lastna podoba, v kateri je končno v imaginarnem dobila potrdilo in oporo tistega, kamor se je že v otroštvu vpisala v simbolnem. Da ima falos. In nenazadnje, Janet Frame je dokaz, da angeli obstojijo.

## LITERATURA

Cowie, Elisabeth: »Feminine Sexuality«, rokopis (slovenski prevod bo izšel v zbirki *Analecta*).

Cowie, Elisabeth, »Strategems of Identification«, *Oxford Literary Review*, 1986 (predavanje v okviru Jesenske filmske šole leta 1989, prevod izide v reviji *Ekran*).

Lacan, Jacques: *Hamlet*, *Analecta*, Ljubljana 1988.

Vrdlovec Zdenko (ur.): *Lekcija teme*, DZS, Ljubljana 1987:

- Aumont, Jacques: »Gledišče«, v: *Lekcija teme*.

- Metz, Christian: »Imaginarni označevalec«, v: *Lekcija teme*.

Žižek, Slavoj: »Shema sadovske fantazme«, *Razpol* 6, Ljubljana 1990.





Sigmund Freud

## O POSEBNEM TIPU IZBIRE OBJEKTA PRI MOŠKEM\*

Doslej smo pesnikom prepuščali opisovanje, pod katerimi »ljubezenskimi pogoji« ljudje izberejo svoj objekt in kako uskladijo zahteve svojih fantazij dejanskostjo. Pesniki razpolagajo tudi z marsikaterimi lastnostmi, ki jih usposablja za rešitev takšne naloge, predvsem s tankočutnostjo za zaznavo prikritih duševnih vzgibov pri drugih in s pogumom, da pustijo govoriti lastnemu nezavednemu. Toda spoznavna vrednost njihovih sporočil je zaradi določene okoliščine močno zmanjšana. Pesniki so namreč zavezani pogoju doseči intelektualno in estetsko ugodje, kot tudi določene čustvene učinke in zato ne morejo nespremenjeno prikazati gradiva, ki ga daje realnost, temveč morajo njegove delne kose izolirati, razvezati moteče zveze, omiliti celoto in nadomestiti manjkajoče. To so posebne pravice */Vorrechte/* tako imenovane »poetske svobode«. Pokažejo lahko tudi kaj malo interesa za izvor in razvoj tistih duševnih stanj, ki jih opisujejo kot že izgotovljena. Potemtakem postane vendarle neizogibno, da se znanost z okornimi rokami in s kaj majhnim pridobivanjem ugodja loti istih materij, nad katerih pesniško predelavo se je človeštvo navduševalo že tisoče let. Te opombe naj služijo za upravičitev stroge znanstvene obdelave tudi človeškega ljubezenskega življenja. Prav znanost je najpopolnejše odrekanje načelu ugodja, ki ga je zmožno naše psihično delo.

Med psihoanalitičnimi obravnavami imamo obilo priložnosti, da si pridobimo vtise iz ljubezenskega življenja nevrotikov in pri tem se lahko spomnimo, da smo podobno vedenje opazili ali doživeli tudi pri povprečno zdravih, ali celo pri ljudeh, ki segajo preko povprečja */hervorragenden Menschen/*. Skozi kopičenje vtisov zaradi naključne naklonjenosti materiala nato jasneje izstopijo posamezni tipi. Na tem mestu želim opisati enega takšnih tipov moške izbire objekta, najprej, ker se odlikuje z nizom »ljubezenskih pogojev«, katerih sovpadanje ni razumljivo, pravzaprav celo osupljivo, in ker dopušča neko enostavno psihoanalitično razlago.

\* Tekst »Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne« je preveden iz: Sigmund Freud, *Sexualleben*, Studienausgabe bd. V., Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1972, str. 187-195.

(1) Prvega teh »ljubezenskih pogojev« moramo označiti kot docela specifičnega; brž ko naletimo nanj, lahko iščemo prisotnost drugih značilnosti tega tipa. Imenujemo ga lahko pogoj »oškodovanega tretjega«; njegova vsebina je v tem, da dotični za svoj objekt ljubezni nikoli ne izbere ženske, ki je še prosta, torej dekleta ali neporočene ženske, temveč le tako žensko, za katero lahko neki drugi moški uveljavlja lastninske pravice kot njen soprog, zaročenec, prijatelj. Ta pogoj se v marsikaterih primerih kaže tako neizprosno, da je lahko ista ženska, dokler nikomur ne pripada, najprej spregledana ali celo zaničevana, medtem ko postane takoj, ko vstopi v eno izmed imenovanih razmerij do drugega moškega, predmet zaljubljenosti.

(2) Drugi pogoj je nemara manj stalen, toda nič manj nenavaden. Ta tip postane izpolnjen šele s svojim stikom s prvim tipom, medtem ko se zdi, da prvi obstaja sam zase zelo pogosto. Ta drugi pogoj je, da neomadeževana in neoporečna ženska nikoli nima mikavnosti, ki bi jo povzdignila v objekt ljubezni, temveč zgolj tista ženska, ki je kakorkoli seksualno ozloglašena in v katere zvestobo ter zanesljivost je mogoče dvomiti. Ta značilnost lahko variira notraj pomenskega niza, od rahle sence na slovesu kake flirtu ne nenaklonjene poročene žene do javno poligamno vodenega življenja kake *cocotte* ali umetnice v ljubezni, toda tisti, ki spada v ta naš tip, se mu na noben način ne bo odpovedal. Zadnji pogoj bi lahko nekoliko grobo imenovali »ljubezen do vlačuge« (*Dimenliebe*).

Kakor prvi pogoj daje priložnost za zadovoljitev agonalnih, sovražnih vzdraženj proti moškemu, ki mu je iztrgana ljubljena ženska, tako stoji drugi pogoj, ki zadeva lahkoživost (*Dimhaftigkeit*) ženske, v razmerju do učinkovanja *ljubosumja*, ki je videti kot potreba za pripadnike tega tipa. Šele ko so lahko ljubosumni, se razvname strast in ženska zadobi svojo polno vrednost; nikoli ne opustijo priložnosti, ki jim omogoča doživetje teh najmočnejših občutkov. Začuda se to ljubosumje ne usmeri proti zakonitem lastniku ljubljene, temveč proti nanovo pojavljenemu tujcu, v zvezi s katerim lahko na ljubljeno pade sum. V skrajnih primerih ljubeči ne pokaže nobene želje, da bi posedoval žensko izključno zase, in zdi se, da se v tem trikotnem razmerju počuti popolnoma dobro. Eden mojih pacientov je strašno trpel zaradi skokov čez plot svoje dame, vendar proti njeni poroki ni ugovarjal, temveč jo je podpiral z vsemi sredstvi; proti možu ni potem dolga leta nikoli pokazal niti sledu ljubosumja. Nek drug tipičen primer je bil v svojih prvih ljubezenskih razmerjih sicer zelo ljubosumen na soproga in je damo prisilil, da je z njim prekinila vse zakonske stike. Toda v svojih številnih poznejših razmerjih se je obnašal kakor drugi in zakonitega soproga ni več dojemal kot motnjo.

Sledeče točke ne opisujejo več pogojev, ki jih ljubeči zahteva od objekta ljubezni, temveč njegovo obnašanje do objekta svoje izbire.

(3) V normalnem ljubezenskem življenju je vrednost ženske določena z njeno seksualno integriteto in zničena s približevanjem lahkoživosti. Zato se zdi kot nenavadno odstopanje od normalnega, da ljubeči našega tipa obravnava ženske, podvržene tej značilnosti, kot *najvrednejši objekt ljubezni*. Ljubezenska razmerja do teh žensk jih ženejo z največjo psihično porabo /energije/ vse do izničenja vseh drugih interesov; one so edine osebe, ki jih lahko ljubijo in zahteva po zvestobi se vedno znova postavi, pa naj se v dejanskosti še tako pogosto podre. V teh potezah opisanih ljubezenskih razmerij se nadvse razločno izraža *prisilni* značaj, ki je kajpada v določeni meri lasten vsakemu

primeru zaljubljenosti. Toda iz zvestobe in intenzivnosti vezi ne smemo izpeljati pričakovanja, da bo eno samo tako ljubezensko razmerje zapolnilo ljubezensko življenje dotičnega ali se v njem dogodilo le enkrat. Strasti te vrste se nasprotno ponavljajo z istimi posebnostmi - vsaka je natančen posnetek drugih - večkrat v življenju pripadnikov tega tipa, objekti ljubezni lahko zaradi zunanjih pogojev, npr. spremembe bivališča in okolja, celo tako pogosto nadomestijo drug drugega, da pride do *oblikovanja neke dolge serije*.

(4) Pri ljubečem tega tipa na opazovalca deluje najbolj presenetljivo izrazita tendenca, da bi ljubljeno »rešil«. Moški je prepričan, da ga ljubljena potrebuje, da bi brez nje izgubila vsako нравno oporo in da bi hitro padla na obžalovanja vreden nivo. Rešuje jo torej, ker je ne more pustiti. V posameznih primerih lahko upraviči cilj reševanja s sklicevanjem na njeno seksualno nezanesljivost in na njen ogrožen družben položaj; tam, kjer takšnih naslonitev na dejanskost ni, pa ni sklicevanje nič manj očitno. Nekdo, ki pripada opisanemu tipu moških, je znal pridobiti svoje dame z izvedenskim zapeljevanjem in pretkano dialektiko. V ljubezenskem razmerju se ni izogibal nobenemu naporu, da bi s traktati, ki jih je spisal sam, vsakokratno ljubljeno obdržal na poti »kreposti«.

Če pregledamo posamezne poteze tu opisane slike, pogoja nevezanosti in lahkoživosti ljubljene, njuno visoko oceno, potrebo po ljubosumju, zvestobo, ki pa je vendarle združljiva z razpustitvijo v dolg niz, in cilj reševanja, bomo imeli njihovo izpeljavo iz enega samega vira za malo verjetno. In vendar, pri psihoanalitični poglobitvi v življenjsko zgodovino oseb, ki pridejo v poštev, zlahka sledi taka izpeljava. Ta svojevrstno določena izbira objekta in tako nenavadno ljubezensko obnašanje imata isti psihični izvor tudi v ljubezenskem življenju normalnih, izvirata iz infantilne fiksacije nežnih čustev na mater in predstavljata enega izmed izhodov iz te fiksacije. V normalnem ljubezenskem življenju preostane le malo potez, ki očitno izdajajo materinski zgled izbire objekta, tako na primer posebna ljubezen /*Vorliebe*/ mladih moških do zrelih žensk; ločitev libida od matere se je razmeroma hitro izvršila. Nasprotno pa se je pri našem tipu tudi po vstopu v puberteto libido tako dolgo zadržal pri materi, da ostanejo pozneje izbranim objektom ljubezni vtisnjene materinske značilnosti, vsi ti objekti postanejo zlahka prepoznavni materinski surogati. Tu se vsiljuje primerjava z formacijo lobanje /*Schädelformation*/\* novorojenega; po protrahiranem rojstvu mora namreč lobanja otroka predstavljati najožji del materine medenice.

Sedaj je naša naloga napraviti za verjetno, da značilne poteze našega tipa, tako ljubezenski pogoji kot ljubezensko obnašanje, dejansko izvirajo iz materinske konstelacije. Najlažje bi nam to lahko uspelo pokazati za prvi pogoj, ki zadeva nevezanost ženske ali oškodovanega tretjega. Brez nadaljnjega lahko uvidimo, da postane v družini z odraščajočim otrokom dejstvo, da mati pripada očetu, neločljiv kos materinega bistva in da ni nihče drug kot sam oče oškodovani tretji. Prav tako neprisiljeno se z infantilno konstelacijo sklada poteza preценjevanja, da je ljubljena edina in nenadomestljiva, kajti nihče nima več kot mati, in razmerje do nje temelji na vsakemu dvomu izvzetem in neponovljivem dogodku.

\* V izdajah pred letom 1924 stoji tu *Schädelformation*.

Če naj bodo pri našem tipu objekti ljubezni predvsem materinski surogati, bo tako tudi razumljiva tvorba serij, ki se zdi tako neposredno nasprotna pogoju zvestobe. Tudi z drugimi primeri nas psihoanaliza poučuje, da se tisto nenadomestljivo, ki učinkuje v nezavednem, pogosto pojavi v neki neskončni seriji, neskončni zato, ker vsakemu surrogatu vendarle spodleti zaželena zadovoljitev. Tako je nepotešljivo ugodje v postavljanju vprašanj /*Frage lust*/ otrok v določeni starosti moč pojasniti iz tega, da želijo zastaviti eno samo vprašanje, ki pa ga nikoli ne spravijo z jezika, pa klepetavost marsikatero nevrotično prizadete osebe s pritiskom skrivnosti, ki sili k sporočilu, ki pa te skrivnosti kljub vsej skušnjavi pač ne izda.

Nasprotno pa se zdi, da se drugi ljubezenski pogoj, lahkoživost izbranega objekta, energično upira izpeljavi iz materinskega kompleksa. Mati se zavestnemu mišljenju odraslih rada dozdeva kot osebnost nedotakljive npravne čistosti. Le malo je takega kar bi učinkovalo tako žaljivo, če pride od zunaj, ali pa tako mučno, če pride od znotraj, kot je dvom v ta materin značaj. Natančno to razmerje najostrejših nasprotij med »materjo« in »prostitutko«, pa nam bo dalo vzpodbudo, da raziščemo razvojno zgodovino in nezavedno razmerje obeh kompleksov, čeprav smo že davno izkusili, da tisto, kar je v zavesti razcepljeno v dve nasprotji, v nezavednem pogosto sovpače v eno. Raziskava nas bo potem vodila nazaj v obdobje v dečkovem življenju, v katerem prvič pridobi neko popolnejše spoznanje o seksualnih razmerjih med odraslimi, približno v letih pred puberteto. Brutalna sporočila z neprikrito poniževalno in uporniško tendenco ga tedaj seznanijo s skrivnostjo spolnega življenja, spodkopljejo avtoriteto odraslih, ki se izkaže za nezdržljivo z odkritjem njihovega seksualnega udejstvovanja. Kar na novoposvečenega v teh razkritjih najbolj učinkuje, je njihova veljavnost za lastne starše. Poslušalec to pogosto neposredno zavrne, približno z besedami: Možno je, da tvoji starši in drugi ljudje drug z drugim počnejo kaj takega, toda za moje starše je to popolnoma nemogoče.

Kot redko manjkajoč korolarij k »seksualni razsvetlivi« pridobi deček istočasno tudi spoznanje o obstoju določenih žensk, ki nebrzdano izvajajo spolni akt in zato postanejo splošno zaničevane. On sam je daleč od tega zaničevanja. Brž ko ve, da ga lahko tudi one uvedejo v spolno življenje, ki mu je doslej veljalo za izključni pridržek odraslih, ima za te nesrečnice zgolj neko mešanico hrepenenja in groze. Ko potem ne more več zadržati dvoma, ki je za njegove starše zahteval izjemo od grdih norm spolnega udejstvovanja, sklene s cinično korektnostjo, da razlika med materjo in cipo pač ni tako velika, saj obe pravzaprav /*im Grundel*/ počneta isto. Razsvetljujoča spoznanja so namreč zbudila v njem spominske sledi njegovih zgodnje-infantilnih vtisov in želja in s tem pri njem ponovno aktivirala določena duševna vzdraženja. Po materi prične hrepeneti v novopridobljenem pomenu in na novo sovražiti očeta kot tekmeča, ki tej želji stoji na poti. Pade, kakor pravimo, pod gospostvo Ojdipovega kompleksa. Materi ne oprosti tega, da naklonjenosti seksualnega občevanja ni podarila njemu, temveč očetu, to dejstvo opazuje v luči nezvestobe. Če ta vzdraženja ne preminejo hitro, nimajo nobenega drugega izhoda, kot da se izživijo v fantazijah, katerih vsebina je seksualno udejstvovanje matere v raznovrstnih razmerah in katerih napetost posebno zlahka vodi v rešitev v onanističnem aktu. Zaradi stalnega vzajemnega učinkovanja obeh gonilnih motivov, poželjivosti in maščevalnosti, ima zdaleč najraje fantazije o materini nezvestobi: Ljubimec, s katerim mati zagreši nezvestobo, ima skoraj vedno poteze njegovega lastnega



Jaza, pravilneje rečeno, lastne idealizirane poteze osebnosti, z odraslostjo povzdignjene na očetov nivo. Kar sem na drugem mestu opisal kot »družinski roman«, obsega mnogovrstna oblikovanja te fantazijske dejavnosti in njihovo prepletenost z različnimi egoističnimi interesi te dečkove življenjske dobe. Po uvidu v ta kos duševnega razvoja pa se nam to, da pogoj lahkoživosti ljubljene neposredno izhaja iz materinskega kompleksa, ne more nič več zdeti polno protislovij in nepojmljivo. Tip moškega ljubezenskega življenja, ki smo ga opisali, nosi na sebi sledi te razvojne zgodovine in ga lahko preprosto razumemo kot fiksacijo na dečkove pubertetne fantazije, ki so kasneje pač še našle izhod v realnost življenja. Brez težav lahko domnevamo, da je vneto prakticirana onanija v letih pubertete dala prispevek k fiksaciji onih fantazij.

Tendenca, da bi ljubljeno *rešili*, se zdi s temi fantazijami, ki so se povzpele k obvladovanju realnega ljubezenskega življenja, zgolj v ohlapni, površinski zvezi, ki se jo da izčrpati z zavestno utemeljitvijo. Ljubljena je s svojo nagnjenostjo k nestalnosti in nezvestobi v nevarnosti. Razumljivo je torej, da se je ljubeči trudi obvarovati pred temi nevarnostmi, tako da bdi nad *überwachen*/ njeno krepostjo in deluje proti njenim slabim nagnjenjem. Vendar pa preučevanje prekrivajočih spominov, fantazij in nočnih sanj ljudi kaže, da gre tu za odlično uspelo »racionalizacijo« nezavednega motiva, ki jo lahko enačimo s posrečeno sekundarno predelavo v sanjah. V dejanskosti ima *motiv reševanja* svoj lasten pomen in zgodovino in je samostojni nasledek materinskega - ali, pravilneje rečeno, starševskega kompleksa. Ko otrok sliši, da svoje *življenje dolguje staršem*, da mu je mati »podarila življenje«, se pri njem združijo nežna vzgibi s kljubovalnimi */großmansüchtigen/*, za samostojnost borečimi se vzdraženji, da bi omogočila nastanek želje, povrniti staršem to darilo, povrniti jim ga z nečim enakovrednim. Tako je, kot bi otrokova trma hotela reči: od očeta ne potrebujem ničesar, vrniti mu hočem vse, kar sem ga stal. Potem oblikuje fantazijo *o reševanju očeta iz življenjske nevarnosti*, s čimer poravnava dolg. Ta fantazija se često premesti na cesarja, kralja ali tudi drugače velikega gospoda in postane po tej popačenosti zmožna ozaveščenja in celo uporabna za pesnika. V aplikaciji na očeta zdaleč prevladuje pred smislom kljubovanja fantazija o reševanju, večinoma se k materi obrača v nežnem pomenu. Mati mu je podarila življenje in to svojevrstno darilo ni lahko nadomestiti s čim enakovrednim. Pri manjši spremembi pomena, ki jo olajša nezavedno - kar lahko približno izenačimo z zavestnim prehajanjem pojmov enega v drugega - dobi reševanje matere nov pomen: podariti ji otroka ali narediti, seveda otroka, po svoji podobi. Oddaljenost od izvirnega pomena rešitve ni prevelika, sprememba pomena ni naključna. Mati je nekomu podarila življenje, njegovo lastno, in zato ji podarimo drugo življenje, otroka, ki ima največjo podobnost lastnemu sebstvu. Sin se izkaže za hvaležnega, v tem ko si želi, da bi imel od matere sina, ki bi bil isti kot je on sam, to je, v fantaziji reševanja se popolnoma identificira z očetom. Vsi nagoni, nagon po nežnosti, hvaležnosti, poželjivosti, kljubovalnosti, samogospodovalnosti, so zadovoljeni z željo, *da bi bil svoj lastni oče*. Tudi moment nevarnosti pri spremembi pomena ni izgubljen; dejanje poroda samo je namreč prav tako nevarnost, iz katerega bi z naporom rešili mater. Rojstvo je prav tako prvo izmed vseh življenjskih nevarnosti in zgled vseh poznejših, pred katerimi občutimo tesnobo. Izkušnja rojstva je verjetno za seboj pustilo izraz za afekt, ki ga imenujemo tesnoba. Macduff iz škotskega mita, ki ga mati ni rodila, temveč je skočil iz njenega telesa že zgotovljen, zato tudi ni poznal tesnobe.

Stari razlagalec sanj Artemidor je imel gotovo prav s trditvijo, da sanje spremenijo svoj smisel glede na osebo, ki sanja. Po zakonih, ki veljajo za izražanje nezavednih misli, lahko »reševanje« variira svoj pomen, glede na to ali fantazira ženska ali moški. Tako lahko pomeni: narediti otroka = povzročiti rojstvo (za moškega), kakor: sama roditi otroka (za žensko).

Različne pomene reševanja v sanjah in fantaziji lahko jasneje spoznamo posebno v povezavi z vodo. Ko moški v sanjah rešuje žensko iz vode, to pomeni: naredi jo za mater, kar je po poprejšnjih omembah istosmiselno z vsebino: naredi jo za svojo mater. Ko ženska reši nekoga drugega (otroka) iz vode, se s tem pripozna - tako kot kraljeva hčerka v mitu o Mojzesu, za njegovo mater, ki ga je rodila.

Priložnostno vsebuje fantazija o reševanju, ki je usmerjena na očeta, tudi kak nežen pomen. Tedaj želi izraziti željo, da bi imel očeta za sina, to je, imeti sina, ki je tak kot oče. Zaradi vseh teh razmerij motiva reševanja do starševskega kompleksa tvori tendenca, da bi ljubljeno rešili, neko bistveno potezo tu opisanega tipa ljubezni.

Nimam za nujno, da bi upravičeval svoj način dela, ki tu, kot pri predstavitvi analne erotike stremi za tem, da iz materiala pridobljenega z opazovanjem najprej poudari ekstreme in ostro opisane tipe. V obeh primerih obstajajo mnogo številnejši individui, pri katerih ugotavljamo samo posamezne poteze tega tipa ali le neizostreno obliko teh potez, in samoumevno je, da šele pojasnitev celotnega konteksta, v katerega spadajo ti tipi, omogoča njihovo pravilno oceno.

Prevedel Peter Klepec

Constance Penley

## ČASOVNO POTOVANJE, PRASCENA IN KRITIČNA DISTOPIJA<sup>1</sup>

/o filmih *The Terminator* in *La Jetée*/

Če je zmožnost inspiriranja nasledkov gotov znak postmodernističnega uspeha, potem je bil *The Terminator* čudež. Na film so hitro odgovorili s filmi *Exterminator*, *Re-animator*, *Eliminators*, *The Annihilators* ter s trdim *The Sperminator* - ki vsaj zvenijo podobno, če že niso podobni tudi videti. Nato je bil deležen enega največjih priznanj popularne kulture, ko se je glasbena skupina z zahodne obale ZDA poimenovala *Terminators of Endearment*. In da bi pokazali, da modernost ne pozna nacionalnih ali kakršnihkoli drugih mejâ, se je v Kanadi pojavila neprijetno velika (cca. 61 x 91 cm) trendovska revija, ki se je poimenovala *The Manipulator*.

Nekateri kritiki znanstvene fantastike - med njimi Frederic Jameson - menijo, da priljubljenost filma *The Terminator* ne pomeni drugega kot to, da se ameriška znanstvena fantastika s fantazmami ciklične regresije ali totalitarnih imperijev bodočnosti nenehno nagiba k distopiji in ne k utopiji. Naše ljubezensko razmerje z apokalipso in Armagedonom je po Jamesonu posledica zavrtosti utopične domišljije, ali drugače rečeno, naše kulturne nezmožnosti, da bi si zamislili prihodnost.<sup>2</sup> Ali, kot pravi Stanislav Lem, ko opisuje banalnost in omejenost večine ameriške znanstvene fantastike: »Avtor ZF ima danes enako nezahtevno in enakovrstno delo kot nekdo, ki se bavi s pornografijo.«<sup>3</sup> Seveda pa obstajajo takšne in drugačne distopije; v vseh tovrstnih filmih (od *Rollerball* do *The Terminator*) ne smemo videti brezvredne zaslepljenosti s prav tako brezvredno prihodnostjo. Res je, da se večina sodobnih distopičnih filmov zadovolji s prikazovanjem gole grozljivosti Dneva Potem (spomnimo se le trilogije o Norem Maxu in filma *A Boy and His Dog*), a obstajajo še drugi, ki skušajo nakazati sodobne težnje, za katere je

<sup>1</sup> Članek Constance Penley »Time Travel, Primal Scene, and the Critical Distopia (on *The Terminator* and *La Jetée*)« je preveden iz: *The Future of an Illusion. Film, Feminism and Psychoanalysis*, Routledge, London 1989, str. 121-139 /op. ured./.

<sup>2</sup> Fredric Jameson, »Progress Versus Utopia; or Can We Imagine the Future?«, v: *Science Fiction Studies* 9, 1982.

<sup>3</sup> Stanislav Lem, »Cosmology and Science Fiction«, v: prev. Franz Rottenstein, *Science Fiction Studies* 4, 1977, str. 109.

verjetno, da bodo končale v korporativnem totalitarizmu ali v apokalipsi, ali v obeh hkrati. Čeprav nam od vseh filmov v zadnjem času prav *The Terminator* daje eno najbolj strašljivih post-apokaliptičnih vizij, pa sodi v drugo skupino, saj izvore bodoče katastrofe umesti v odločitve o tehnologiji, vojskovanju in družbenem obnašanju, ki se sprejemajo danes. Na primer, nov in močan obrambni računalnik, ki se v filmu *The Terminator* vtika v vse - v rakete, obrambno industrijo, projektiranje orožja - in mu je zaupano sprejemanje vseh odločitev, je očitno fikijska verzija brsteče industrije Vojne zvezd. Ta računalnik bližnje prihodnosti, štirideset let od sedaj, začne misliti - nova vrsta inteligence. »V vseh ljudeh je začel videti nevarnost«, pravi Reese Sari, ko ji govori o prihodnosti, »ne le v tistih na drugi strani. O naši usodi je odločil v mikrosekundi. Iztrebljenje.«

Film, kakršen je *The Terminator*, bi lahko imenovali »kritična distopija« v toliko, kolikor ne skuša le razkriti simptomov, temveč tudi nakazati vzroke. A preden spregovorimo več o tem, kako ta film deluje kot kritična distopija, moramo poudariti dvoje. Prvič: podobno kot večina sodobne znanstvene fantastike - od *V* do *Star Wars* - se *The Terminator* omeji na rešitve, ki so bodisi individualistične ali pa zavezane idealistični predstavi odpora v majhnih gverilskih skupinah. Dejanska atrofija utopične domišljije je naslednja: *lahko* si predstavljamo bodočnost, *ne uspemo* pa si zamisliti takšnih kolektivnih političnih strategij, ki so potrebne za spreminjanje ali zagotavljanje te bodočnosti. Drugič: politike filma, naj tako rečemo, ne moremo preprosto enačiti s politiko »avtorja«, Jamesa Camerona, režiserja filma *The Terminator*, ki je - navsezadnje - zatem pisal film *Rambo*. (Če odmislimo njegovo oporekanje vmešavanju Stalloneja, se je takoj strinjal s projektom.) Nasprotno, najbolje je, če film *The Terminator* gledamo v razmerju do skupka kulturnih in psihičnih nasprotij, strahov in fantazem, ki se v tem filmu kažejo na posebno vztrajen način.

### *Tech Noir*

Kateri so torej elementi kritične distopične vizije filma *The Terminator*? Čeprav velja, da je to izjemno udaren akcijski film, deli z drugimi sodobnimi znanstveno fantastičnimi filmi - na primer *Blade Runner* - poudarek na atmosferi ali »miljeju«, vendar ne za ceno nekakšne omedlosti narativnega prostora (v tem pogledu je najbližji filmu *Alien*). *The Terminator* je poln vsakdanjih podrobnosti, vse pa so organizirane okrog ideje »tech noir«. Stroji zagotavljajo teksturo in substanco tega filma: avtomobili, tovornjaki, motorna kolesa, radiji, televizorji, ure, telefoni, avtomatski odzivniki, beeperji, sušilniki za lase, Sony walkmani, avtomatska tovarniška oprema. Tukaj - v precej manj škodljivi tehnologiji filmov sodobnosti - je imel svoje skromne začetke obrambni računalnik bodočnosti, ki je v mikrosekundi odločil o naši usodi. Vendar pa današnji stroji niso prikazani, kot da bi bili agenti destrukcije zato, ker so sami zli, temveč zato, ker se lahko pokvarijo ali ker jih je mogoče uporabiti (pogosto nenamerno) na načine, ki niso bili predvideni. Sarah Connor, ki jo zalezuje morilec, ne uspe priklicati policije, ker je najbližji telefon pokvarjen. Ko na telefonu v nočnem klubu *Tech Noir* končno dobi policijsko linijo za nujne primere, je lahko vnaprej jasno, da bo slišala: »Vse naše linije so zasedene ... prosim počakajte ....«. Prav tako ne uspe dobiti svoje sostanovalke Ginger, da bi jo posvarila, saj sta Ginger in njen fant med tem, ko se ljubita, vključila odzivnik.

Sicer pa Ginger v nobenem primeru ne bi uspela slišati telefona, saj je v postelji poslušala svoj walkman. *Tech* je spet *noir*, ko Terminator - in ne Ginger - prevzame z odzavnika sporočilo, ki izda Sarino lokacijo. Kasneje bo Sarah ponovno razkrila svoje nahajališče, ko Terminator preko telefona odlično oponaša glas njene matere. In v enem od dejanj, ki v filmu najbolj kažejo na nenamerne škodljive učinke tehnologije, policijski psihiater ne uspe videti Terminatorja, ki vstopi v policijsko postajo, ker se oglasi njegov beeper in ga zmoti v trenutku, ko se njuni poti križata. Množica policajev umre brez opozorila, postaja pa je uničena. Videti je, da film navaja na misel, da če se tehnologija lahko pokvari ali zlorabi, se bo to tudi zgodilo. Nadaljna ilustracija te maksime je prizor, v katerem Kylea Reesa ponoči morijo sanje o njegovem svetu bodočnosti, v katerem z laserji oboroženi lovski-ubijalski stroji izsledijo peščico preživelih ljudi; zbudi se in zasliši radijsko reklamo, ki propagira laserske stereo gramofone. In končno ni nobeno prese- nečenje, ko vidimo, da je njegova futuristična številka iz koncentracijskega taborišča vseprisotna stolpičasta koda, odtisnjena na današnjih potrošniških artiklih.

Da *tech* postane *noir* zaradi človeškega sprejemanja odločitev, ne pa zaradi nečesa, kar bi bilo lastno tehnologiji sami, je še močneje poudarjeno v »novelizaciji« filma *The Terminator*, ki sta jo opravila Randall Frakes in Bill Wisher.<sup>4</sup> Novelizacija dodaja zasuk, ki je v scenariju morda obstajal, a je bil izpuščen, ker bi povzročil kompliciran in digresiven stranski zaplet. Ali pa sta si ga morebiti izmislila avtorja knjige sama, ker se nista mogla upreti ponovni izpostavitvi tega, da so ljudje in ne stroji tisti, ki bodo povzročili apokalipso. Proti koncu knjige - ko je Terminator že uničen - odkrije možakar po imenu Jack, Stevu Wozniaku podoben računalniški genij, v njegovih razbitinah mikročip. Njegov podjetni prijatelj Greg odloči, da bosta začela s samostojnim podjet- jem, brž ko bosta ugotovila, kako se uporablja to, v čemer vidita novo vrsto računalnika. Šestnajst mesecev kasneje se združita pod imenom *Cyberdyne Systems ...* podjetje, ki se loti izdelovanja tistega obrambnega računalnika, ki bo v Reesovem času skušal uničiti človeštvo.<sup>5</sup> Stvar v tem primeru ni toliko naperjena proti mračni viziji korporativnega pohlepa, temveč proti navidezno bolj dobrohotnemu povezovanju uživaškega, brezob- zirnega tehničnega entuziazma z vseameriškim podjetništvom.

Film nadalje ne zagovarja argumenta »mi proti njim«, človek proti stroju, roman- tičnega nasprotja med organskim in mehničnim, saj je v njegovih skonstruiranih elementih veliko hibridnega. Konec koncev je Terminator deloma stroj in deloma človek - kiborg.<sup>6</sup> (Njegovo kromovo okostje s hidravličnimi mišicami in kitami iz upogljivih žic je videti kot Nautilusovi aparati, ki jih Schwarzenegger uporablja za utrjevanje svojega telesa.) In Kylove gverilske večšine so odvisne od njegovih tehničnih sposobnosti - prižiganje avtomobilov s povezovanjem žičk, posodobljanje orožja, izdelovanje bomb. Če se je Kyle spremenil v borbeni stroj, da bi se boril proti napadalčevim strojem, postaja tudi Sarah vse bolj podobna stroju, ko pridobiva večšine, ki so nujne, če naj preživi tako

<sup>4</sup> Randall Frakes in Bill Wisher, *The Terminator* (roman, ki temelji na scenariju Jamesa Camerona in Gale Anne Hurdove), Bantam Books, New York 1984.

<sup>5</sup> Pred nedavnim so mi povedali, da je bil ta prizor posnet, a da je končal v montirnici. Enemu od producentov so dali eno od vlog, a zaigral jo je tako slabo, da prizora ni bilo mogoče rešiti.

<sup>6</sup> \* *Cyborg*, skrajšava za *cybernetic organism*, kot izvemo v filmu, po analogiji slovenimo z kiborg /op.prev./.

Terminatorja kot bližajočo se apokalipso. Sklepna ironija je, da Kyle in Sarah uporabita stroje, da premotita in nato uničita Terminatorja, ko ju ujame v tovarni, opremljeni z roboti. Ob koncu ene najbolj pretresljivih, izčrpavajoče stopnjevanih scen preganjanja na filmu Sarah pokonča Terminatorja med dvema ploščama hidravlične stiskalnice. Najbolj nazorno pa se to medsebojno prepletanje človeka in stroja kaže tedaj, ko po eksploziji košček Terminatorjevega železja rani Saro v stegno. Zanimarimo bogato zgodovino seksualnih konotacij ran na stegnih,<sup>7</sup> a del stroja je tukaj dobesedno inkorporiran v Sarino telo (»vrsta hladnega posilstva«, kot to imenuje novelizacija). Film sicer govori o končnem boju med ljudmi in stroji, a vendarle priznava nezmožnost jasnega ločevanja med njimi. Osredinja se na delno in dvoumno zlitje obeh - kar je prej kompleksen odziv, tipičen za kritično distopijo, kot pa romantična zmaga organskega nad mehanskim ali nihilistično spoznanje, da smo vsi postali avtomati (pa čeprav so ti avtomati boljši od nas, bolj človeški od ljudi, kot npr. v filmu *Blade Runner*).<sup>8</sup>

### Potovanje skozi čas

V filmu *The Terminator* pa gre vsaj toliko za čas, kot gre za stroje. Ker ima sama kinematografija lastnosti časovnega stroja, je dokaj primerna za zgodbe o potovanju skozi čas, eni od stalnic znanstveno fantastične literature. Vendar pa začuda obstaja relativno malo poskusov filmske uprizoritve zgodb o potovanju skozi čas. Hollywood je bil nedvomno vedno bolj naklonjen osvajanju vesolja in odganjanju nezemeljskih napadalcev, kot pa obravnavanju vznemirljivih paradoksov potovanja skozi čas. Toda izjeme so bile zelo uspešne in zato je čudno, da ni skušala industrija v večji meri proizvajati takšnih zgodb. Film *The Time Machine* Georgea Palca (1960) je bil tako čudovit (znanstveno fantastičnemu filmu je prinesel MGM videz), da mu celo odpustimo zamolčanje čudne razredne analize Eloja in Morlokov pri H. G. Wellsu, ki je konec koncev predstavljala konceptualno jedro originalne zgodbe. In bliskovit uspeh banalnega in okorno izdelanega *Back to the Future* bi moral prepričati Hollywood, da obstaja v ideji o potovanju skozi čas nekaj komercialno uporabnega. Zares, *The Terminator* je v veliki meri privlačen zaradi načina, na katerega mu uspe udejanjiti to klasično temo znanstvene fantastike.

V primerjavi s kompleksnostjo zapletov mnogih literarnih znanstveno fantastičnih obravnav potovanj skozi čas je zgodba filma *The Terminator* preprosta: leta 2010 pošljejo ubijalskega kiborga nazaj v današnji čas z nalogo, da pokonča Saro Connor, občasno natakario in študentko, bodočo mater Johna Connorja - moža, ki bo povedel zadnje preživele ljudi v zmago nad stroji, ki skušajo človeštvo spraviti s sveta. John Connor izbere Kylea Reesa, mladega in utrjenega borca, da odpotuje nazaj skozi čas in reši Saro pred Terminatorjem. Če bi Terminator uspel v svoji misiji, se John Connor seveda nikdar ne bo rodil in ljudje se nikdar ne bodo mogli uspešno zoperstaviti strojem. Kyle se je

<sup>7</sup> Glej Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance: An Account of the Holy Grail from Ancient Ritual to Christian Symbol*, Cambridge University Press, Cambridge 1920, str. 42-48.

<sup>8</sup> Za popolno in zelo zanimivo razpravo o političnih razsežnostih kiborga glej Donna Harraway, »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, v: *Socialist Review*, št. 80, Marec-April, 1985.

zaljubljen v Saro, ko je videl njeno fotografijo, ki mu jo je dal John Connor. Pravi, da ga je vedno zanimalo, o čem je razmišljala, ko je bila fotografija posneta, saj je na njenem obrazu v daljavo zazrt pogled in žalosten nasmeh. »Prišel sem skozi čas zaradi tebe«, se izpove. »Ljubim te. Vedno sem te.« Ljubita se, njega kmalu zatem ubijejo, Sarah uniči Terminatorja in se odpravi v gore, da bi rodila sina in dočakala bližajoči se holokavst. Film se konča južno od meje z mehiškim dečkom, ki s polaroidnim fotoaparatom slika Sarah, ko ta razmišlja o Kyleu. To je fotografija, ki jo bo John Connor štirideset let kasneje dal Kyleu in pri tem vedel, da pošilja lastnega očeta v smrt.

Takšna zgodba se imenuje paradoks časovne zanke, saj vzrok in posledica nista le zamenjana, temveč sta umeščena v krog: kasnejše dogodke povzročijo predhodni dogodki, predhodne pa kasnejši.<sup>9</sup> Če John Connor ne bi poslal Kylea Reesa nazaj skozi čas, da bi postal njegov oče, se on sam nikdar ne bi rodil. Toda rodil se je - torej je moral Kyle Reese že potovati v preteklost in zaploditi Saro Connor. Še drug primer paradoksa: John Connor se je borilnih veščin naučil od svoje matere. A Sarah Connor se je teh veščin naučila od Kylea Reesa, le-ta pa se jih je naučil v bojevanju ob boku Johna Connorja. (Novelizacija dodaja nadaljni paradoks časovne zanke, ko izvor obrambnega računalnika umesti v mikročip, ki ga najdejo v razbitinah Terminatorja.) Nič kaj čudno ni torej, če je Sarah videti nekoliko zmedena, ko ji Kyle pravi, da jo je »vedno ljubil«. Kako bi lahko bilo to mogoče, ko pa iz gledišča njenega časovnega trenutka on še sploh ni bil rojen?

V čem je privlačnost zgodb o paradoksu časovnih zank? Tako čudežne so, da si mnogi ljudje, ki so nekdanj prebirali znanstveno fantastiko, a so to že pred časom opustili, običajno še posebno zapomnijo neko zgodbo, »A Sound of Thunder« Raya Bradburyja, pa čeprav se ne spominjajo več avtorja ali naslova (ta pojav so omenjali tudi drugi). V tej znameniti zgodbi odpotujejo lovci na veliko divjad iz prihodnosti nazaj v dobo dinosavrov. Ni se jim treba bati, da bo njihovo streljanje vplivalo na prihodnost, saj bodo dinosavri v vsakem primeru kmalu izumrli. Toda strogo jih opozorijo, da naj nikar ne stopijo iz zanje pripravljene poti skozi prvotni pragozd. Eden od lovcev se prekrši in pri tem s škornjem zmečka majhnega metulja. Ko se lovska družina vrne v prihodnost, je prav vse malce drugačno - posledica smrti ene majhne žuželke pred milijoni let.

### Prascena

Osnovni elementi časovnega potovanja in njegove posledice so na zelo nazoren način izpričane v »A Sound of Thunder«. Prav zato si to zgodbo zapomnimo. Toda ko postanejo tovrstni zapleti bolj kompleksni, ponavadi prevlada ena tema: kako bi bilo, če bi šli nazaj skozi čas in rodili sami sebe? Ali pa, kako bi bilo, če bi bili lastna mati in oče? Robert Heinlein je podal plodovito obravnavo te paradoksalne situacije v »All You Zombies«. Časovni popotnik, ki je prestal operacijo spremembe spola, ne sreča le

<sup>9</sup> Uporabni eseji o časovnem potovanju in njegovih paradoksih so: Stanislav Lem, »The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring«, v: *Science Fiction Studies* 1, 1974; Monte Cook, »Tips for Time Travel«, v: *Philosophers Look at Science Fiction*, Chicago: Nelson-Hall, 1982; in David Lewis, »The Paradoxes of Time Travel«, v: *Thought Probes*, ur. Fred D. Miller, Jr. in Nicholas D. Smith, Prentice Hall Inc., New Jersey, 1981.

zgodnejših in kasnejših inačic samega sebe, temveč se izkaže, da je tudi svoja lastna mati in lasten oče. Podobno se protagonist v filmu *The Man Who Folded Himself* Davida Gerrolda vsakič, kadar potuje v času, podvoji. Končna posledica tega je velika skupina identičnih ljudi, ki drug v drugem vidijo idealne ljubimce. Eden od njih gre zelo daleč nazaj v času in sreča lezbično inačico samega sebe. Zaljubita se, imata otroke, nato pa se razideta in vrneta k svojim ljubimcem-kopijam. (Kot pravi pripovedovalec v »All You Zombies«: »Šokantno je, ko ti dokažejo, da se ne moreš upreti zapeljevanju samega sebe.«) Sedaj bi morala biti jasno vidna tudi privlačnost *Back to the Future* - je le bolj vulgarna inačica želje, izražene v teh zgodbah. Ta želja ima seveda svoje ime: imenuje se fantazma prascene, izraz, s katerim je Freud imenoval fantazmo prisluškovanja ali opazovanja starševskega spolnega občevarja - prisotnost na sceni, če tako rečemo, svojega lastnega spočetja. Želja, zastopana v zgodbi o časovnem potovanju - biti priča svojemu lastnemu spočetju in biti svoja lastna mati in oče -, je podobna fantazmi prascene, v kateri je nekdo lahko tako opazovalec kot eden od udeležencev. (Možnost zanositve in rojstva samega sebe odzvanja v televizijski reklami za *Back to the Future*: »Prvi otrok, ki je prišel v težave, preden se je sploh rodil.«) Rekonstrukcija pacientove prascene v resnici predpostavlja precejšno mero časovnega potovanja. (Freud je dejal, da je najbolj skrajna fantazma prascene opazovanje starševskega spolnega občevarja kot še nerojen otrok v maternici.<sup>10</sup>) Volčji človek, zleknjen na analitikovem kavču, se vrača vedno dlje v preteklost, da bi se »spomnil« trenutka, ko je kot otrok videl svoje starše pri spolnem občevarju. Čeprav Freudova interpretacija sloni na tem, da je bil Volčji človek priča takšni sceni, se končno odloči, da ni nujno, da bi se dogodek *dejansko zgodil*, če naj ima globoke učinke na pacientovo duševno življenje. Pacient ali pacientka lahko zavestno ustvari takšno sceno le zato, ker je operativna v njegovem ali njenem nezavednem, in ta konstrukcija nima nič skupnega z njeno dejansko pojavitvijo ali umanjkanjem. Misel o vračanju v preteklost, da bi sprožili dejanje, ki je že vplivalo na našo osebnost, leži v jedru fantazme prascene kot tudi v jedru paradoksa časovne zanke.

Kaj je prascena v filmu *The Terminator*? Zadnje besede, ki jih Kyle Reese - skupaj s cevasto bombo - zaluča v Terminatorja, so: »Pridi, mamin fukač!« Toda v pripovedni logiki tega filma je Kyle tisti, ki fuka mamo. In v strukturi fantazme, ki oblikuje film, je John Connor nadalje tudi otrok, ki zasnuje svojo lastno prasceno, povrh vsega modularno z družinsko romanco, saj si s tem, ko med vojaki določi Kylea, izbere lastnega očeta. Prav tako je jasno, da je takšna fantazma poskus obkrožitve Ojdipa: John Connor se lahko identificira s svojim očetom, lahko celo je svoj oče v sceni starševskega spolnega občevarja, in se ga tudi na primeren način znebi, da bi odšel s svojo materjo (v njej).

Sodobna filmska teorija se je začela zanimati za Freudov opis fantazme, da bi podala bolj popolno sliko o tem, kako identifikacija deluje na filmu.<sup>11</sup> Pomemben poudarek je bil posvečen sposobnosti subjekta, da zaporedoma predpostavi vse po-

<sup>10</sup> Sigmund Freud, »The Paths to the Formation of Symptoms«, v: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ur. James Strachey, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London, 1958, zv.16, str. 370.

<sup>11</sup> Glej med drugim Elisabeth Lyon, »The Cinema of Lol V. Stein«, v: *Camera Obscura* št. 6, 1980; Elisabeth Cowie, »Fantasia«, v: *m/f* št. 9, 1984; in Steve Neale, »Sexual Difference in Cinema«, v: *Sexual Difference* (posebna številka *The Oxford Literary Review* 8, št. 1-2, 1986).



ložaje, ki jih omogoča fantazmatski scenarij. Razširitev te ideje na film je pokazala, da je gledalčeva identifikacija kompleksnejša, kot se je mislilo doslej, saj se v toku filmske pripovedi s prečkanjem mej biološkega spola nenehno spreminja. Drugače rečeno, nezavedna identifikacija z osebami ali s scenarijem ni nujno odvisna od spola. Naslednji element Freudovega opisa fantazme, ki prav tako zasluži pozornost - še posebno pri razpravljanju o fantazmi v razmerju do popularnega filma - je tisti vidik fantazme, ki služi nam samim oz. izpolnjuje željo. V delu »Poti k oblikovanju simptomov« povleče Freud dve analogiji med nastankom fantazme in primeri iz »resničnega življenja«. Najprej pravi, da otrok uporablja fantazme za prikrivanje zgodovine svojega otroštva, »tako kot vsak narod prikriva svojo pozabljeno predzgodovino z ustvarjanjem legend« (368). Fantazma tako ni »le fantazma«, temveč zgodba za subjekt. Fantazma zapeljevanja, na primer, služi zanikanju subjektovih avtoerotičnih dejanj tako, da jih projicira na drugo osebo (takšne fantazmatske konstrukcije, pravi Freud, moramo gledati ločeno od tistih resničnih dejanj odraslega zapeljevanja otrok, ki se dogajajo pogosteje, kot se priznava). Podobno v »družinski romanci« subjekt ustvari novega, idealnega starša, da bi nadomestil opažene pomankljivosti resnične matere ali očeta. Film, kot je *The Terminator*, ki je tako očitno v odnosu s prafantazmo, je torej prav tako v službi ugodja (kar je pri filmu za široko občinstvo že kar pogoj) - ugodja, ki je odvisno od potlačitve konfliktov ali nasprotij. (Ker takšna potlačitev vedno ne uspe in ker želja ne teži vedno k ugodju - gon smrti -, je velik del sodobne filmske analize posvečen pretresanju tistih vidikov filma, ki gredo razločno »onstran načela ugodja«.<sup>12</sup>)

Vzemimo, na primer, navidez kontradiktorno pojavo Kylea Reesa. Film »vara« z njegovim likom na enak način kot »vara« film *The Searchers* s podobo Martina Pauleya, ki je enkrat v celoti Indijanec, drugič »na pol-rasni«, »četrt-krvni« Čeroki, osminski Čeroki, ali v celoti belec, pač glede na nezavedne in ideološke zahteve pripovedi v vsakem danem trenutku.<sup>13</sup> V *The Terminator* je Kyle možat, trd borec, ki kriče ukazuje prestrašeni Sari; po drugi strani pa je prikazan kot deški, ranljiv in po videzu precej mlajši od nje. Njegova otroškost je še poudarjena s Sarinimi naraščajočimi materinskimi čustvi do njega (ko obvezuje njegove rane, se dotika njegovih brazgotin), v ljubezenskem prizoru pa je on mlad moški, ki ga uvaja bolj izkušena, starejša ženska. Kyle je torej hkrati oče Johna Connorja in - v svoji mladosti in neizkušeni - Sarin sin, John Connor. Delovanje fantazme omogoča, da je dejstvo incesta prisotno in odpravljeno. Končno je le v fantazmi mogoče, da lahko imamo svojo torto in jo hkrati tudi pojemo (ali, kot se temu še ustrežneje reče v francoščini, da lahko smo in smo bili - *peut être et avoir été*).

Freud je miselno območje fantazme primerjal tudi z »rezervatom« ali »naravnim območjem«, posebnim prostorom, kjer »zahteve kmetijstva, komunikacije in industrije grozijo povzročiti spremembe v prvotnem zemeljskem okolju, zaradi katerih bo le-to hitro postalo nerazpoznavno« (skorajda opis post-apokaliptične pokrajine). »Tam lahko po mili volji raste in uspeva vse, skupaj s tem, kar je neuporabno in celo škodljivo.

<sup>12</sup>Za najboljšo formulacijo te misli glej Joan Copjec, »India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert: The Compulsion to Repeat«, v: *October* 17, poletje 1981.

<sup>13</sup>Brian Henderson, »The Searchers: An American Dilemma«, *Film Quarterly* 34, št. 2, zima 1980-1981; ponatisnjeno v *Movies and Methods* zv.II, ur. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley 1985.

Miselno območje fantazme je prav tak rezervat, izvzet iz načela realnosti« (372). Ali lahko za film, kot je *The Terminator*, podobno rečemo, da je povsem eskapističen, ker se nanaša na območje fantazme, ki je »izvzeto iz načela realnosti«, kjer lahko uresničimo celo naše incestuozne želje? En možen odgovor lahko poiščemo na koncu Freudovega eseja o oblikovanju simptomov, kjer nam pravi, da obstaja »pot, ki vodi od fantazme nazaj k realnosti - to je pot umetnosti.« Umetnik, pravi, je sposoben ustvariti verno podobo svoje fantazme, nato pa jo razosebiti in posplošiti tako, da postane dostopna drugim ljudem. Celó če nimamo toliko zaupanja v »umetnost« ali »umetnika«, kot ga ima Freud, lahko iz tega, kar pravi, še vedno potegnemo nekaj koristnih sklepov. Lahko bi trdili, da *The Terminator* utira pot od fantazme nazaj v realnost natanko zato, ker mu uspe posplošiti svojo vizijo, ponuditi nekaj več od te popolnoma - čeprav paradoksalno - razrešene prafantazme. Ta *posplošitev* fantazme je izvedena v načinu, kako *The Terminator* uporablja aktualno in vsakdanje: videli smo, da je tkivo filma spleteno iz tehnoloških odpadkov modernega življenja. Toda ta uporaba aktualnega ni takšna, kot je na primer bolj površinsko prikazovanje vsakodnevnega življenja s pomočjo tipičnih otročarij v filmu *ET* - to je, aktualnost zaradi aktualnosti same. Gre za dialog z ameriškim načinom življenja, ki kaže neizogibne posledice naše sedanje tehnološke zasvojenosti. Če navedemo še en primer: trgovski center v filmu Georgea Romera *Dawn of the Dead* je več kot le kičasto okolje - je način konkretnega prikaza zombifikacije potrošniške kulture. Z razkrivanjem vsakega kottička centra - trgovin, tekočih stopnic, javnih sprehajališč, kleti, strehe - postane situacija prežeta s pomcnom na način, ki je daleč nad navideznim namigovanjem na prenatrpanost sodobnega življenja s potrošnimi dobrinami, ki jo najdemo v filmu *ET*. Če fantazma prascene v filmu *The Terminator* povleče gledalca v paradoksalen krog vzroka in učinka ter enako paradoksalno realizacijo incestuozne želje, pa militantna vsakdanjost filma ponovno izvrže gledalca nazaj v tehnološko bodočnost.

### *Znanstvena fantastika in spolna razlika*

V območju nezavednega in fantazme sledi vprašanju po subjektovem izvoru - »Od kod sem prišel?« - vprašanje spolne razlike - »Kdo sem (Kakšnega spola sem)?« Zdaj je že dobro znano, da pripovedno logiko klasičnega filma napaja želja, da se na koncu filma vzpostavi narava moškosti, narava ženskosti ter način, na katerega se lahko ti dve naravi dopolnjujeta, ne pa si nasprotujeta.<sup>14</sup> Toda pri filmu in televiziji, pa tudi drugod, je vse težje *določiti razliko*. Kaj v resnici loči moške in ženske, ko se glede delitve dela vse manj razlikujejo? In kako lahko klasični film še vedno ustvarja to razliko, ki je tako bistvena za njegovo formulo izteka pripovedi? Ironično, edino znanstveno fantastični film - naš najbolj osivel in navidez najbolj brezspolen žanr - je še sposoben priskrbeti konfiguracijo spolnega razlikovanja, ki jo zahteva klasični film.<sup>15</sup> Če je med moškimi in

<sup>14</sup> Seveda ima ta običajna pripovedna logika tudi pomembne izjeme, kot je na primer pokazala Jacqueline Rose v svoji analizi filma *The Birds*, v katerem se Mitchovo »uspešno« uresničenje moške in paternalistične identitete zgodi na račun Melanijine regresije in katelepsije («Paranoia and the Film System», v: *Screen* 17, št. 4, zima 1976-1977).

<sup>15</sup> Znanstvena fantastika lahko glede na način, kako jo beremo ali vidimo ali kako je uporabljena,

ženskami vedno manj praktičnih razlik, pa je več kot dovolj razlik med človekom in nezemljanom (*The Man Who Fell to Earth*, *Starman*), med človekom in kiborgom/replikantom (*Android*, *Blade Runner*) ali med sodobnim človekom in tistim iz prihodnosti (*The Terminator*). V teh filmih je vprašanje spolne razlike - vprašanje, ki nima več »samoumevnega« odговora - premeščeno na bolj pomenljivo razlikovanje med človekom in drugim. Da je to ugotavljanje razlik med človekom in drugim po svoji naravi spolno, je mogoče opaziti tudi iz načina, kako ti filmi ponovno uvedejo infantilno spolno raziskovanje. Eno od velikih vprašanj za gledalca filma *Blade Runner*, na primer, je: »Kako to počnejo replikanti?« Ali, pri *The Man Who Fell to Earth*: »Kakšen je spol tega nezemljana, ki nima ničesar, kar bi spominjalo na spolovila (njegovi spolni organi so v njegovih rokah)?«

Toda če sodobni znanstveno fantastični film prinaša povečan občutek razlikovanja, ki je potrebno za klasično pripoved, pa hkrati ponuja ponovno zagotovitev razlikovanja *samega*. V opisu nekega pomembnega vidika spremembe v duševni ekonomiji devetnajstega in dvajsetega stoletja Raymond Bellour pravi, da so moški v devetnajstem stoletju gledali ženske in se bali, da so drugačne, v dvajsetem stoletju pa moški gledajo ženske in se bojijo, da so enake.<sup>16</sup> Večina znanstveno fantastičnih filmov skuša ta strah pred enakostjo odpraviti - zagotoviti, da razlika obstaja. Zelo poučen primer je kratka nadaljevanka *V*, ki jo je NBC mreža predvajala v sezoni 1983-84. Serija *V* - kot redke primer znanstvene fantastike na televiziji (televizijska industrija kljub *Star Trek* vztraja, da se znanstvena fantastika na televiziji ne obnese) - je skušala biti kar najbolj aktualna in moderna, še posebno v vlogah, ki so jih dobile ženske. Komandant nezemeljske sile, ki zavzame najvažnejša mesta na Zemlji, vrhovni komandant nezemljanov, vodja zemeljske gverile in vodja nezemeljske pete kolone, ki pomaga zemljanom - vse igrajo ženske. Kaže jih, kako opravljajo enake posle kot moški (načrtujejo, se borijo, izvajajo protinapade, infiltracije, itd.), in torej odpravi najvažnejše vidne znake razlikovanja. Edino razlikovanje, ki ga ohranja *V*, je tisto med nezemljani (luskavi zeleni plazilci v človeški preobleki) in ljudmi. Vendar pa to razlikovanje v resnici predstavlja spolno razlikovanje - kot da bi bilo ločevanje nezemljani/ljudje projekcija tega, česar sicer ni več mogoče prikazati.<sup>17</sup>

ponudi tudi druge inačice razlikovanja. Samuel R. Delany pravi, da je kot majhen deček, ki je odraščal v Harlemu, mislil, da se zgodbe Isaaca Asimova o robotih nanašajo na rasno razlikovanje. Tako je menil, da trije zakoni robotike izražajo ustrezna pravila obnašanja, po katerih naj se priden črnc priključuje svojim nadrejenim belecem. (Govor, podan v *Writers and Books*, Rochester, N. Y., 7. december 1987.).

<sup>16</sup> Raymond Bellour, »Un jour, la castration«, v: *L'Arc*, posebna številka o Aleksandru Dumasu, št. 71, 1978.

<sup>17</sup> Zdi se, da je ta v celoti nepomembna serija s svojim radikalnim prikazom »razlikovanja« presenetljivo uspela prevzeti velik del kulturne resonance. Andrew Kopkind (*The Nation* 243, št. 17, 22. november, 1986) poroča, da je *V* trenutno ena najbolj priljubljenih oddaj v Južni Afriki. Razmišlja, da leži uspeh oddaje v nezavedno ironičnem, alegoričnem branju, ki ga dopušča. Kopkind navaja časopisni opis tedenske epizode (predvajane na televizijskem kanalu, ki ga nadzoruje država).

TV 4: 9.03. »Visitor's Choise«. Odporniško gibanje uprizori drzen napad na zasedanje komandantov prišlekov, kjer želi Diana prikazati najnovejši aparat za prede-lovanje ljudi v hrano.

Tudi Robit Hairman v *The Voice* (13. januar 1987) poroča o kultu, ki se je v Južni Afriki razvil okrog *V* zaradi alegoričnega branja, ki se je izmuznilo vladnim cenzorjem. Še pred zaključkom serije so protivladne sile po zidovih v Johannesburgu in Sowetu pisale slogane iz serije, na cestah pa so se pojavile majice z velikim *V* naslikanim na sprednji in zadnji strani: »*V* se je pridružila mitologiji odpora.«

Prav tako obstajata vsaj dva fanzina, posvečena *V*, in novejši od njiju, *The Resistance Chronicles*, opisuje svojo prvo številko v pojmi, ki evocirajo infantilno spolno raziskovanje:

»Ta številka bo vsebovala odgovore na naslednja žgoča vprašanja - Zakaj se modri Chevy z zatemnjenimi okni ziblje sem ter tja??? Kaj misli Chris Farber o kreposti ... in avanturah? Kakšne barve je spodnje perilo Hama Tylerja? Kaj imata Ham in Chris v svoji zdravstveni omarici?« In še glasbena parodija *V*, »Gremo gledat kuščarja ...«

Opis povzet po *Datazine*, št. 44 (oktober-november 1986). Komandant nezemljanov ujame voditeljico gverilcev in ji izpere možgane. Čeprav jo njeni soborci končno rešijo, se bojijo, da jo je pranje možganov spremenilo v nezemljana. Ona začne celo uporabljati svojo levo roko namesto desne, kar je značilnost plazilskih nezemljanov. Ko tako vidimo njo in njenega fanta, podkomandanta gverilcev, kako se ljubita, hkrati z nami tudi onadva spoznata, da bi to lahko bil spolni odnos med različnimi vrstami - svetlolasa, vseameriška Julie bi pod površjem prav lahko bila plazilec, bodisi zares ali v mislih. To predstavlja močan vir dramske napetosti v sicer banalnem dogajanju, televizijskemu občinstvu na vseh koncih pa zagotavlja, da razlika obstaja. (Tako radikalna zastavitev razlikovanja seveda vedno tvega, da se prevesi v grozo *prevelike* razlike.)

Podobno je poučno videti, kako se *Aliens*, film, ki ga je James Cameron režiral po uspehu s filmom *The Terminator*, zlomi pod težo poskusov, da bi se držal izvirne *odsotnosti* spolnega razlikovanja pri njegovem predhodniku, filmu *Alien* Ridleya Scotta (če seveda zanemarimo predzadnjo sceno z Ripley v njenem bikini spodnjem perilu). Dan O'Bannonova obdelava prvega filma je bila enkratna v tem, da je bila vsaka vloga napisana tako, da jo je lahko igral moški ali ženska.<sup>18</sup> Režija Ridleya Scotta je tej ideji sledila, in nastal je film, ki je (večinoma) začudujoče egalitaren. Cameronovo nadaljevanje, ki skuša ponoviti tovarštvo enakih možnosti iz prvega filma, vključuje mešano enoto marincev, in ženske prikazuje enako, morebiti celo še bolj žilave kot moške. In spet je Ripley najpogumnejša in najpametnejša članica moštva. Toda tokrat obstaja razlika, ki je hkrati neverjetna in simptomatična. Ripley razvije materinski čut, tvega svoje življenje, da reši majhno dekllico, ki je edina preživela v skupini vesoljskih kolonistov, ki so jih iztrebila nezemeljska bitja. Odločno zaščitniška se svojeglavo loti matere nezemeljskih bitij, katere prefinjena zmožnost uničevanja pa je prikazana kot rezultat istovrstne materinske ljubezni, kot jo kaže Ripley. Ripley je tako označena z razliko, ki avtomatično velja za znak ženskosti (na primer, Hicks - igra ga Michael Biehn, ki je bil

<sup>18</sup>To navaja Danny Peary v svojem intervjuju s Sigourney Weaver, »Playing Ripley in *Alien*«, v: *OMNI's Screen Flights/Screen Fantasies: The Future According to Science Fiction Cinema*, ur. Danny Peary, Doubleday & Co., Garden City, N. Y. 1984, str. 162.

Kyle Reese v *The Terminator* - se ne obnaša nerazumno, zato da bi rešil otroka, ki je verjetno že mrtev). *Aliens* ponovno uvede vprašanje spolne razlike, a ne zato, da bi ponudil novejšo, sodobnejšo obliko te razlike. Nasprotno, s tem, da se osredotoča le na Ripley (Hicks v zaključnih trenutkih iz filma nenavadno »izgine«), prekrije vprašanje para s problemom ženske kot matere. Kar končno dobimo, je konservativni moralni poduk o materinskosti, futuristični ali kakšni drugačni: matere bodo matere, in vedno bodo ženske. Ponuja se sklep, da nam znanstvena fantastika veliko pove o spolnosti, tukaj zvedeni na falično materinstvo, pa čeprav v njej ni veliko seksa: Ripley je v tej robotomaniji preprosto Terminator, obrnjen od znotraj navzven.

Kot je ironija to, da nam znanstveno fantastični film lahko poda natančnejšo sliko spolnega razlikovanja, ki umanjka v sodobnem klasičnem filmu, je ironično tudi to, da ta žanr takrat, ko dejansko prikazuje spolno dejavnost, ponuja nekatere najučinkovitejše primere erotike v sodobnem filmu. Na pomanjkanje erotike v sodobnem filmskem ustvarjanju kaže uspeh Woodyja Allena pri vzpostavljanju paradigme edinega spolnega razlikovanja, ki nam je še preostalo: nezdružljivost nevroze moškega z nevrozo ženske. Razumljivo, to ni zelo erotično. Toda znanstveno fantastični film s tem, ko zagotavlja ekstremno inačico spolnega razlikovanja, sovpada z zahtevami erotične formule - tiste, ki opisuje fantazmo absolutne razlike in absolutne komplementarnosti (lastnost biti komplementaren je seveda odvisna od vzpostavljanja različnosti). Znanstveno fantastični par - v nasprotju s klasičnim filmom - pogosto ni rezultat dolgega procesa narativne diferenciacije, temveč sta moški in ženska različna od samega začetka. Pripoved se lahko nato osredotoči na *oba skupaj* in na *zunanje* ovire, ki jih morata prebroditi, da ostaneta par. Erotična formula ima v resnici dva dela: prvič, oba člana para morata biti vidno označena kot različna (v filmu, ki ni znanstveno fantastičen, je ona na primer nuna, on pa duhovnik; ona je bela, on črn; ona je vdova iz srednjega razreda, on pa mlad delavec; ona je Francozinja, on Nемец/Japonec; itd.). Drugič, eden od obeh mora umreti ali vsaj biti v nevarnosti, da umre. Če sta moški in ženska - v svoji absolutni različnosti - absolutno komplementarna, ni torej ničesar, kar bi si lahko še želeli. Treba je nekaj odvzeti, da ponovno sprožimo željo in zgodbo. Kljub temu, da ljubezenski prizor v *The Terminator* ni - zaradi relativno površnega načina, na katerega je bil posnet nič izjemnega, pa v *pripovednem kontekstu* kljub temu vsebuje močan erotični naboj, saj je to poljub skozi čas, poljub med moškim iz prihodnosti in žensko iz sedanjosti, dejanje ljubezni, ki je prežeto s smrtjo. Kajti Kyle mora umreti, da bi upravičil sklepni prizor, v katerem Sarah zagotovi nadaljevanje zgodbe - zdaj že legende - o njuni medsebojni ljubezni.

#### *Potovanje skozi čas kot prascena: La Jetée*

Če so zgodbe o potovanju skozi čas fantazme začetkov, so tudi fantazme koncev. Mark Rose je pokazal, da skušajo biti mnoge pripovedi, ki obravnavajo časovno potovanje, fikcije o apokalipsi.<sup>19</sup> (Vendar so lahko te vizije zaključkov - kot v filmu *The Terminator* - tudi vizije novih začetkov; v biblični verziji: ko Bog uniči Zemljo s povodnijo, je Sarah tista, ki je posvečena v »mater vseh narodov«). Rose navaja delo Franka

<sup>19</sup>Mark Rose, *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981, str. 99.

Kermoda *The Sense of an Ending*, da bi pokazal, da ustvarjamo zgodbe o zaključkih zato, da bi dali pomen času, da bi spremenili *chronos* - čas, ki zgolj teče - v *kairos* - čas, napolnjen s pomenom, izvedenim iz njegovega cilja. Zgodovina dobiva obliko, postaja razumljiva z raztegovanjem časa, s tem, da ga vidimo kot črto, ob kateri je mogoče potovati. Vendar pa takšno raztegovanje časa vpeljuje paradoks časovnega potovanja. »Velik del privlačnosti časovne zanke je povezan z dejstvom, da predstavlja točko, ob kateri se raztegovanje časa zlomi« (Rose, 108). Če bi lahko potovala nazaj v preteklost, bi lahko (teoretično) umorila svojo staro mamo. Toda prenehala bi obstajati. Kako bi jo torej lahko umorila?

Če ta primer ponazarja propad časa, kot ga poznamo, pa hkrati kaže, da ni mogoče, da bi se ločili od časa (potnik skozi čas, ki umori svojo staro mamo, preneha obstajati). Pripovedi o paradoksu potovanja skozi čas torej običajno obdelujejo bodisi vprašanje konca časa bodisi vzajemno zvezo med nami in časom (Rose, 108). Čeprav se *The Terminator* ukvarja tako z apokalipso kot z vprašanjem časa v razmerju do osebne identitete, pa neki drugi film, ki je nastal več kot 20 let pred njim - *La Jetée* Chrisa Markerja - preplete obe temi na način, ki gledalca tega izjemnega filma še vedno vznemirja. *The Terminator* je v resnici tako nenavadno podoben *La Jetée*, da bi Cameronov film skoraj lahko bil njegov *remake* za množično kulturo. Tudi Markerjev film obravnava post-apokaliptičnega moškega, ki je izbran za potnika skozi čas zaradi svoje zazrtosti v neko podobo iz preteklosti. Prav tako vključuje ljubezensko doživetje med žensko iz sedanjosti in moškim iz prihodnosti ter napor, da bi človeštvo obranili pred iztrebljenjem.

Toda bistvena razlika med filmoma *The Terminator* in *La Jetée* je v tem, da se Markerjev film izrecno obrača k paradoksu časovnega potovanja. Potem, ko so ga poslali na številna potovanja skozi čas, se potnik v *La Jetée* skuša vrniti v prizor iz svojega otroštva, ki ga je tako globoko zaznamoval. Tistega dne, v nedeljo popoldan pred Tretjo svetovno vojno, ki bo maloštevilne preživele potisnila v podzemlje, so ga njegovi starši peljali na Orly, da bi gledal vzletanje letal. Spominja se, da je videl na nebu pritrdjeno sonce, prizor na koncu koridorja in ženski obraz. Zatem nenaden hrup, gib ženske, zdrobljeno telo, kriki množice. Kasneje je razumel, nam pove glas nevidnega komentatorja, da je videl umirati človeka. Ko se skuša vrniti v to nedeljo na Orlyju, ga ubije eden od znanstvenikov iz podzemnega tabora, ki ga je pošiljal na potovanja skozi čas; z njim si ne morejo več pomagati. Trenutek, ki ga je imel priložnost videti kot otrok in ki ga nikdar ni prenehal preganjati, je bil torej trenutek njegove lastne smrti. V logiki tega filma on *mora* umreti, saj po tej logiki velja, da ni mogoče biti istočasno na istem mestu kot odrasel človek in kot otrok. V *La Jetée* ni mogoče, da oseba hkrati je in je bila.

Film gre še dlje - z zarisovanjem fizične posledice poskusa vrnitve v prizor iz lastnega otroštva vztraja na podobnem paradoksu, kot je na delu v fantazmi prascene: takšna prisila ponavljanja in regresija, ki jo vključuje, vodi k izničenju subjekta.<sup>20</sup> Toda subjekt je uničen tudi na drug način, tokrat s simbolno kastracijo, ki je prikazana kot zelo realna smrt. Ženska, ki jo išče, je na koncu koridorja, a tam je tudi moški, ki mu

<sup>20</sup> Svojo obravnavo fantazme prascene v *La Jetée* črпам iz predavanj, ki jih je o tej temi imel Thierry Kuntzel v seminarju leta 1975-1976 na Ameriškem univerzitetnem centru za filmske študije v Parizu.

mora preprečiti, da bi jo imel; moški in ženska na ploščadi odsevata starševski (Oj-dipovski) par, ki je majhnega dečka pripeljal na letališče. Inačica Terminatorja, prikazana v tem filmu, v svojem poslanstvu uspe. Medtem ko nam *The Terminator* podaja zgodbo o časovnem potovanju, katerega nezavedna privlačnost, fantazmatska sila, je odvisna od fantazme prascene, pa *La Jetée* kaže, da je oboje ena in ista stvar: fantazma časovnega potovanja ni nič več in nič manj od prisile ponavljanja, ki se manifestira v fantazmi prascene. Še več, ker je zaokrožena pripoved *La Jetée* v celoti organizirana kot »začetek, proti kateremu se posameznik nenehno giblje«, <sup>21</sup> navaja na misel, da je vsako gledanje filmov infantilno spolno raziskovanje.

The Terminator v mnogih vidikih le povzema in udejanja glavne elemente filma *La Jetée*. Njegova pripoved, na primer, se suče okrog ene same fotografije, medtem ko je Markerjev film sestavljen iz stotin zamrznjenih podob, ki se prelivajo ena v drugo na način, ki nenehno meji na iluzijo »resničnega« filmskega gibanja. Takšna tehnika omogoča, kot je poudaril Thierry Kuntzel, <sup>22</sup> da je *La Jetée* film o gibanju v filmu in o naši želji po gibanju. Uporaba zamrznjenih podob pri izdelavi filma je tudi popoln način pripovedovanja zgodbe o časovnem potovanju, saj ponuja možnost mešanja dveh različnih časovnosti: »minulosti« fotografske podobe in »tukaj-zdajšnjosti« iluzionističnega (filmskega) gibanja. <sup>23</sup> *La Jetée* torej ponovno vzpostavlja paradoks prascene/časovne zanke tako na formalni kot tudi na tematski ravni.

Čeprav sem dejala, da lahko vidimo *The Terminator* kot industrijski remake *La Jetée*, mora biti zdaj jasno, da Markerjevega filma ni bilo mogoče vnovič posneti, ker je v sami svoji strukturi neponovljiv. Ker oznanja paradoks časovne zanke in zavrača rožnato nostalgijo tiste inačice fantazme prascene, v kateri se izpolnjujejo želje, ni najbolj hvaležen material za ponovno obdelavo - glede na to, da popularni film zahteva ugodje brez (očitnega) paradoksa. Podobno si zaradi načina, kako se film s svojim natančnim upoštevanjem fatalistične logike časovnega potovanja odpravlja čas, ne moremo predstavljati nadaljevanja filma *La Jetée*. Lahko pa smo prepričani, da je film *Terminators* že sedaj več kot le odblesk v producentovem očesu. Končno, kaj naj ustavi Johna Connorja, da ne bi v neki drugi možni prihodnosti spet poslal Kylea Reesa nazaj skozi čas, a v kasnejši datum, da bi se morebiti lahko srečal s Saro v njenem skrivališču južno od meje?

Toda, ali ne bi bilo kar preveč enostavno končati z vzporejanjem filmov *La Jetée* in *The Terminator*? Končati s tem, da se zatečemo k nič-kaj-uporabnim dihotomijam, kot so avantgarda v nasprotju s Hollywoodom ali celo Simbolno v nasprotju z Imaginarnim? Res je, da *La Jetée* vodijo »zakoni pomnjenja in simbolnega prepoznavanja« (v Lacanovih pojmihi), medtem ko *The Terminator* obvladujejo »zakoni imaginarne reminiscence«. <sup>24</sup> Toda prav način, na katerega *The Terminator* uporablja moč »imaginarne

<sup>21</sup> Formulacija fantazme prascene, ki jo je uporabil Ned Lukacher v: *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1986, str. 42. Ta knjiga vsebuje najboljšo sodobno razpravo o strukturi fantazme prascene.

<sup>22</sup> V svojih predavanjih o *La Jetée* na Ameriškem univerzitetnem centru za filmske študije.

<sup>23</sup> Razlikovanje, ki ga je naredil Roland Barthes v: »Rethoric of the Image«, prev. Stephen Heath, Hill and Wang, New York 1977, str. 45.

<sup>24</sup> Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, W. W. Norton and Co., New York 1977, str. 141. Ločevanje

reminiscence« (prascenska fantazma časovnega potovanja), mu omogoča, da prikaže eno od najbolj močnih zgodb sodobne znanstvene fantastike o izvorihih tehnološke apokalipse. Trdila sem, da filmu to uspe z generalizacijo jedra svoje fantazme s pomočjo sistematične rabe aktualnega in vsakdanjega, ki nas opozarja, da je prihodnost sedaj. Kot kritična distopija gre *The Terminator* torej onkraj bleščavega nihilizma apokalipse-zaradi-apokalipse-same in izpostavi bolj *zemeljsko* logiko tehnološke sodobnosti, pa čeprav le-ta konec koncev ni nič manj katastrofična.

Prevedel Borut Canjko



Mojca Rupar

## O FRAGMENTU NEKE ANALIZE I.

*«...we are dealing with a problematic of desire. Although the unitary, simple character of the exchange model fulfilled the requirements of a sociological conceptualisation by providing for the formalisation of kinship structures, it would not absolve us of the necessity, the moment our perspective is that of psychoanalytic experience, to distinguish between the woman as a good, or object of exchange, and the woman as an object of desire.»*

Moustafa Safouan, *Is the Oedipus Complex Universal?*

### *Nekaj uvodnih pripomb*

Kar pri objavi Freudovega teksta o Dori (*Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, 1905) mogoče še najbolj preseneča, je časovni zamik izida analize.

Dora je prvič spoznala Freuda pri 16. letih, ko je bil njegov pacient Dorin oče. Sama je bila pripeljana v analizo pri 18. letih, na očetovo pobudo. Oktobra 1900. leta prične z analizo, ki pa jo prekine že po enajstih tednih. Freud ni objavil Dorine zgodovine vse do 1905. leta. Kaj povzroči njegov odlog? Zmeda in razočaranje nad lastnim neuspehom. Njegov neuspeh se v največji meri kaže v tem, da mu pacientke ni uspelo obdržati v analizi. Zapletanje z Doro ga zmede bolj in povzroči večji nered, kot je pričakoval. Nobenega dvoma ni, da je imel primer za Freuda čisto poseben pomen. Dora ga je zapustila v trenutku, ko je bil že skorajda prepričan v lastni uspeh. Njeno obvestilo, da bo izstopila iz analize, je Freud sprejel kot »maščevanje, podkrepljeno z nevrotično željo«. Spričo tega dejstva je bil naravnost osupel. Kajti njenemu prepričanju o analitikovi zmoti se Freud ni mogel zoperstaviti.

K objavi Dore je v veliki meri prispevalo dejstvo, da je Freud videl primer kot nadaljevanje knjige *Razlaga sanj*. Primer Dore pomeni tudi začetek Freudovega ukvarjanja z žensko problematiko.

*»Preprosto se na primer Dore gleda, kot da ni uspel zato, ker je psihoanaliza zatrla Doro kot žensko in kar je od nje ostalo kot nekaj, kar se da izvleči, je vztrajnost telesa kot ženskega, in ker gre za primer histerije, pri katerem simptom govori skozi samo telo, ženskost ni postavljena le kot vir (izvor in izločitev) temveč tudi kot manifestacija (simptom).«<sup>1</sup>*

Primer Dore je enostavno moral spodleteti zaradi Freudovega koncepta ženske seksualnosti. Ta je viden le iz moške perspektive, zato je nepopoln in kontradiktoren,

<sup>1</sup> Jacqueline Rose, »Dora: Fragment of an Analysis«, v: Charles Bernheimer in Claire Kahane (ur.), *In Dora's Case. Freud - Hysteria - Feminism*, Virago, London 1985, str. 129.

strukturiran le na dihonomiji moško/žensko. Freud ima konec koncev v mislih moški arhetip. To pa bi lahko bil enostranski očitek. Videti moramo tudi Dorino soudeležbo. Lacan nas opozori na Dorin položaj kot položaj heglvske lepe duše, ko pravi, da:

*»Doro Freud pripravi do spoznanja, da je pri neredu v svetu njenega očeta, katerega uničenje je objekt njene zahteve, več kot samo sodelovala, da je bila pravzaprav njegovo središče in da ne bi mogel še naprej obstajati brez njene prizanesljivosti.«<sup>2</sup>*

Še preden pa se bomo lotili same analize Dore, si bomo ogledali situacijo vzpostavitve ženskega Nadjaza (in posledice tega na libidinalno ekonomijo), ki jo najlepše na kratko skicira Catherine Millot v svojem tekstu »Ženski Nadjaz«. Postavili bomo tezo, da je problem histerije problem konstituiranja »ženskosti« (če malce nerodno uporabimo ta termin) - v kolikor le-ta sploh obstaja. Kako naj bi se oblikovala »ženskost«, pa si bomo ogledali na primeru formiranja ženskega Nadjaza.

Za oba spola je prvi objekt ljubezni mati. Freud pripominja, da v prvih trenutkih življenja še ni razlike med objektivno ljubeznijo in identifikacijo. Pri obeh, dečku in deklici, obstaja strah pred zavrnitvijo zahteve po ljubezni in oba sta odvisna od tega prvotnega odnosa. Deček in deklica delita isti kos zgodovine, ki ga Freud imenuje »kompleks moškosti«. Poleg kastracijskega kompleksa, biseksualnosti in Ojdipovega kompleksa, je osnovno ozadje Freudove teorije o ženski seksualnosti/ženskosti (v kasnejšem razvoju) prav ta sporen koncept kompleksa moškosti.

*Kastracijski kompleks* je po Freudu ključni koncept, ki opredeljuje razliko med spoloma. Pri obeh spolih je priznanje kastracije dokaz odpovedi materi kot objektu ljubezni. Odklanjanje kastracije je v prvi vrsti odklanjanje kastracije nekoga drugega (najprej matere).

#### *Predojdipska mati, ojdipski oče*

*»Dekletova ojdipska situacija je popolna premestitev njene navezanosti z matere na očeta.«<sup>3</sup>*

Odnos med to vsemogočno figuro matere in hčerjo je osnovni vzorec večine dekletovih odnosov, tako do očeta, kot kasneje do moža. Oče, figura, ki je odločilna za kasnejši razvoj dekličine seksualnosti, je šele sekundarnega pomena. Usoda ženske je, da protislovnost prvega objekta ljubezni pri deklici ni nikoli povsem opuščena. Priznanje kastracije ne dovoljuje deklici neke direktne identifikacije z materjo oziroma s staršem istega spola, kar naj bi bil idealni izhod iz ojdipske situacije. Vprašanje, kaj hoče ženska, bo vedno vprašanje želje matere in otrok si želi, da materina želja ne bi bila vedno v neposredni zvezi z njim samim. O prenehanju obstoja zahteve, naslovljene na objekt ljubezni, lahko govorimo šele ob preseženem kompleksu moškosti.

<sup>2</sup> Jacques Lacan, »Vodenje zdravljenja in principi njegove moči«, *Razpol* 6, Ljubljana 1990, str. 15.

<sup>3</sup> Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Penguin Books, Harmondsworth 1986, str. 110.

*Kompleks moškosti*

*»Zanjo ni možna idealna ženska identifikacija, razen s 'falično žensko'; to pa je ravno 'pred-ojdipska identifikacija'.«<sup>4</sup>*

Kompleks moškosti je posledica post-ojdipske identifikacije z očetom in zajema strah pred kastracijo in vzpostavitev Nadjaza. Dekle se lahko identificira s falično materjo ali s faličnim očetom (ko se tvori Ideal Jaza), vendar sta to še vedno le dva aspekta moškosti. Lahko bi rekli, da je prav kompleks moškosti tisti, ki omogoči deklici, da ima Nadjaz, vendar samo v primeru, da se identificira z očetom. Identifikacija ne poteka med otrokom in enim od staršev, pač pa med otrokom in Nadjazom tega starša (kot trdi Juliet Mitchell v diskusiji ob članku Catherine Millot o ženskem Nadjazu, *m/f* 10, 1984, str. 32). Takšna identifikacija ne omogoči deklici le Nadjaza, pač pa ji prinese tudi očetov strah pred kastracijo.

*»Razliko med materinskim in očetovskim Nadjazom najjasneje opredeljuje teorija Melanie Klein o materinskem Nadjazu - to česar se bojimo, ni kastracija, ampak uničenje - povezano s fantazijami o notranjosti materinega telesa - ki bi potem vodile do maščevanja.«<sup>5</sup>*

Če se pri deklici oblikuje materinski Ideal Jaza, potem ni vzela materine kastracije nase (oče je le atribut materine moči - identifikacija s falično materjo je pred-ojdipska, deklica je podvžena krutemu, obscenemu Nadjazu). To pa ni ravno zadovoljiva razrešitev ojdipske situacije.

Strinjamo se lahko s Catherine Millot, da:

*»Glede strahu /pred kastracijo/ med dečki in deklicami ni razlike, razen v kolikor deklica iz popotovanja skozi Ojdipov kompleks izide kot dostopnejša žrtev opustošenja materinskega Nadjaza v kasnejšem življenju, in to je klinično dejstvo.«<sup>6</sup>*

Deklica je pravzaprav otrok z biseksualnimi predispozicijami, in tako deček kot deklica zavračata »ženskost«. Če površno pogledamo na zadevo, potem lahko ugotovimo, da »ženskost« v klasičnem smislu (ki je v tem primeru moški smisel) ni mogoča prav zaradi odpovedi eksistenci ženskosti same.

*Očetovska figura*

Oče opravi svojo vlogo že, če je prisoten kot figura (npr. pri Freudu literarna figura), da identifikacija steče. Post-ojdipska identifikacija z očetovskim Nadjazom pomeni

<sup>4</sup> Catherine Millot, »Ženski Nadjaz«, *Problemi-Eseji* 3, Ljubljana 1988, str. 31.

<sup>5</sup> Catherine Millot, Razprava ob njenem članku o ženskem Nadjazu, *m/f* 10, London 1984, str. 37.

<sup>6</sup> *Prav tam.*

odvisnost deklice od neke zunanje instance. Očetovski Nadjaz se vzpostavi kot zamenjava za opuščeno objektno investicijo ali ljubezen.

Deklica se odpove zahtevi (ki je v zadnji instanci vedno zahteva po falosu), ko razočarana ugotovi, da ni oče tisti, ki bi ji lahko dal, kar njej manjka. Prav ta odpoved zahtevi je tista, ki potegne za seboj kastracijsko tesnobo. Odpoved zahtevi je posledica zavrnitve s strani očeta in vzpostavi se očetovski Ideal Jaza. Nekateri interpreti opozarjajo, da se strahu pred »biti zapeljan« od očeta pridruži tudi njegova inverzna oblika, torej strah pred »zapeljati očeta«.

*»Deklica se je odpovedala svoji zahtevi zato, ker je čutila, da to predstavlja grožnjo kastracije za očeta.«<sup>7</sup>*

Posledica so lahko samo nevrotične manifestacije. Kastracijska tesnoba kot vzrok oblikovanja Nadjaza bi lahko bil eden od dokazov eksistence falosa. Ponoven vznik pred-ojdipskih odnosov z materjo (kompleks moškosti) pomeni opustitev zahteve, naslovljene na očeta. Z materinskim Idealom Jaza deklica ponovno najde začetno zahtevo po falosu, ki jo naslovi sama nase.

*»Imamo vsaj dve različni moški identifikaciji: eno z očetom po puberteti, to je stopnji, ki jo je Freud tri leta pozneje prepoznal kot vstop v delitev moško/žensko; in drugo - prek kompleksa moškosti - s falničnim principom, ki utaji kastracijo in seksualno delitev in bi prav lahko pomenila identifikacijo s falnično materjo - skratka - moška identifikacija z žensko podobo.«<sup>8</sup>*

Lacanovska koncepcija želje je, da zahteva teži vedno k nečemu drugemu in ne meri le na zadovoljitev. Vsakič, ko se na zahtevo otroka odgovori z zadovoljitvijo njegove potrebe, se pokaže izvorna nemožnost zadovoljitve zahteve. Na zahtevi je vedno nekaj, čemur ni mogoče ugoditi - zahteva po ljubezni.

Dorin oče je tisti, ki pripelje hčer na zdravljenje k Freudu. Oče meni, da bi jo bilo potrebno ozdraviti predvsem vtikanja v njegovo (kot on trdi namišljeno) afero z gospo K.

Dora se počuti nezavarovano in trdi, da se jo oče želi znebiti tako, da jo enostavno ponudi gospodu K. kot objekt menjave. Zahtevi staršev, naj analitiki spametujejo njihove otroke pa je nemogoče ugoditi, kajti po zdravljenju so ponavadi z njimi še bolj nezadovoljni kot prej.

Sam primer Dore moramo obravnavati znotraj njene družine, družine K.-jevih in skozi množico identifikacij med njimi.

*»Freud prav gotovo poda določen družbeni portret (relacij) nuklearne družine, toda tisti pomembni nasledek teh 'družinskih okoliščin' so fantazije in potlačene želje, ki se vzbudijo v času odraščanja in pričajo o infantilni ojdipski drami.«<sup>9</sup>*

<sup>7</sup> Catherine Millot, »Ženski Nadjaz«, *Problemi-Eseji*, 3, Ljubljana 1988, str. 32.

<sup>8</sup> Mandy Merck, »The Train of Thought in Freud's 'Case of Homosexuality in a Woman'«, *m/f* 11-12, London, str. 41.

Dora se morda ne zaveda odvisnosti od lastne družine, še manj svoje nebogljenosti zunaj nje.

Zgodba o Dori je v veliki meri Freudova zgodba, zato je težko izluščiti njeno videnje lastnega primera. Njeni simptomi niso samo posledica potlačenih seksualnih želja, k primeru moramo dodati še ojdipsko dimenzijo. Telesni simptomi naj bi bili posledica moške identifikacije.

V Freudovi zgodbi o Dori je njena mati komajda prisotna (kot ženska s psihozo gospodinje). Dorini materi Freud ni bil pretirano naklonjen, vendar opazi, da se Dora identificira z njo in se obnaša kot ljubosumna žena. Lahko bi se vprašali, če morda Freud ne seže dovolj daleč nazaj v pred-ojdipsko situacijo. Za razrešitev Dorinega primera je vloga matere (na nam še ne dovolj znan način) ključna. Freud je bil resda bolj pripravljen sprejeti Dorino zgodbo, kot pa zanikanja njenega očeta, to pa je bilo tudi najdlje, do koder je bil pripravljen iti. Na tem mestu se lahko strinjamo z Lacanom, ki pravi, da v analizi ni drugega odpora, kot je odpor samega analitika (o tem odporu bomo podrobneje govorili kasneje).

Potlačena ljubezen do gospoda K.-ja naj bi bila po Freudu izvor Dorine bolezni, ta ljubezen pa zgolj odsev njene ojdipske ljubezni do očeta.

*»Tako Freud s tem, ko je pri Dori vztrajal, da je zaljubljena v gospoda K.-ja, ni le definiral nje znotraj normativnega koncepta genitalne heteroseksualnosti, temveč tudi ni uvidel svojega lastnega mesta znotraj analitskega razmerja in ga je zreduciral na dvojno razsežnost, ki deluje na oseh identifikacije in zahteve. S tem da je od Dore hotel, da svojo 'identiteto' udejanji skozi gospoda K.-ja, je Freud hkrati od nje tudi zahteval, da zadovolji ali reflektira tudi njegovo lastno zahtevo.«*

Ko je zdravljenje že končano, Freud še naprej sanja o »zmagi ljubezni« gospoda K.-ja. Lahko bi rekli, da se malo preveč postavi na mesto gospoda K.-ja, in se zato vrača tja, kjer bi gospod K. še lahko vzbudil ljubezen v Dori, čeprav na nek način dvomi o tem, da bi Dora sploh lahko ljubila gospoda K.-ja. Sili Doro, naj se sprejme kot objekt ljubezni za gospoda K.-ja. Tisto, kar želi Dora, pa ni niti gospod K., niti (kot bomo kasneje videli) gospa K., ampak neke vrste »transcendentni objekt« njene identifikacije. Ko se Freudu zdi, da bi lahko seanso zreduciral na trditev »ne upira se mi več«, in je pripravljen izraziti svoje zadovoljstvo glede tega, Dora sklene, da ga bo zapustila.

Ker mnogi simptomi pri Dori kažejo na osrednjo vlogo narcizma pri njeni bolezni, bi lahko rekli (v skladu s Freudovo teorijo o ženskem narcizmu), da moški ni pravi objekt ljubezni za žensko; ljubezen do očeta in kasneje do moža je sekundarna glede na transferno, pred-ojdipsko razmerje do matere.

<sup>9</sup> Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, str. 63.

<sup>10</sup> Jacqueline Rose, »Introduction II«, v: Juliet Mitchell (ur.) in Jacqueline Rose (ur., tudi prev.), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan & The Ecole freudienne*, Macmillan, London 1990, str. 35.

*»Lahko rečemo, da deklica ni rojena z ljubeznijo do sebe, ki jo je predlagala definicija narcizma; definicija, ki bi, če bi bila resnična, potopila Jaz tako globoko, da bi bilo nemogoče videti zakaj in kako bi od tam lahko prišel na površje.«<sup>11</sup>*

Za Doro ni možna idealna ženska identifikacija; njena mati ni falična mati, Dorin odnos do nje pa je ambivalenten. Prav ta ambivalentnost idealizira njeno razmerje do oziroma identifikacijo z gospo K. Dostop k takšni identifikaciji je možen skozi, oziroma je nasledek moške identifikacije.

Kaže, da je temeljni problem Dore: sprejeti se kot objekt želje moškega, to pa je vzrok, da skrivnostno obožuje gospo K. Dori bi lahko identifikacija z gospo K. omogočila, da bi se prepoznala kot nekdo, ki je na poti, da se sprejme kot objekt želje za moškega. Mogoče Dora sploh ne trpi zaradi težav, ki ji jih povzroča objektna izbira, ampak zaradi moške identifikacije.

Dva momenta, sta tu za nas pomembna:

- identifikacija z očetom; Dora razočarano ugotovi, da jo je oče reducirjal na objekt menjave;

- identifikacija z gospo K.; omogoča ji dostop do vednosti o seksualnih zadevah (vprašanje, od kod Dori vednost o seksualnih zadevah, zelo muči Freuda).

Identifikacija z gospo K. je posledica prevare s strani očeta in pomeni vrnitev v pred-ojdipsko identifikacijo z (ne-falično) materjo, ki jo nadomešča (falična) gospa K.

Z gospodom K. se lahko identificira kot z moškim, ki ljubi (falično) žensko, čeprav se nam ob tem zastavi vprašanje, v čem se ženska sploh lahko identificira z moškim (kot se sprašuje že Lacan). Dora uživa, da je ne zadanejo usluge, ki bi ji jih gospod K. prav rad nudil, zato si prizadeva, da bi se ta vrnil h gospe K., iz česar sledi:

- da se identificira z gospo K. kot objektom ljubezni moškega (gospoda K.);

- hoče ostati zunaj užitka in vsega prepustiti gospe K.;

- Dora svojo željo vzdržuje kot nezadovoljeno. To pa imenujemo tudi uživanje histeričarke.

Doro zanima gospod K. le toliko časa, dokler ni ves zanj, ampak še za svojo ženo, zato ga pošilja nazaj k njej. Gospod K. vendar s trditvijo, da ne dobi nič od svoje žene, Doro samo opozarja na manko v gospe K. Tisto, kar je problem Dore, bomo našli v ločitvi med zahtevo in željo, ki pa jo običajno opravi očetovska metafora.

Freudu se upira, da bi sprejel dejstvo, da je gospa K. objekt želje za Doro. Ker pa se le skozi gospo K. Dora lahko prepozna kot objekt želje, se mora identificirati z njo; vednost, kako postati objekt želje za nekoga drugega, je tisti objekt menjave med Doro in gospo K.

*(se nadaljuje)*

<sup>11</sup> Moustafa Safouan, »Is the Oedipus Complex Universal?«, *m/f* 5-6, London 1981, str. 87.



**ESEJI 2/1991 (PROBLEMI 3/1991, letnik XXIX)**

**Uredništvo:**

**Eseji:** Gregor Golobič, Zoran Kanduč, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršič, Darja Zaviršek, Alenka Zupančič, Tadej Zupančič.

**Razprave:** Mladen Dolar, Rado Riha, Slavoj Žižek (uredniki Razpola); Miran Božovič, Zdravko Kobe, Rastko Močnik, Stojan Pelko.

**Glavni urednik:** Miran Božovič

**V. d. odgovornega urednika:** Alenka Zupančič

**Sekretar uredništva:** Peter Klepec

**Svet revije:** Mladen Dolar, Zdenko Kodolja, 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 10/1

**Uradne ure:** vsak torek od 13. - 15. ure

**Tekoči račun:** 50101-678-47163, z oznako: za Probleme

**Izdajatelj:** LDS, Ljubljana, Dalmatinova 4

**Tisk:** Tiskarna Ljubljana

**Stavek:** dp kk

**Oblikovanje:** VSSD

**Naklada:** 1050 izvodov

**Naročnina za leto 1991:** 500,00 din

**Cena te številke:** 100,00 din

Revija denarno podpira Republiški sekretariat za kulturo.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo, št. 415-132/91 (AV) z dne 19. 2. 1991, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.







