

E



S



E

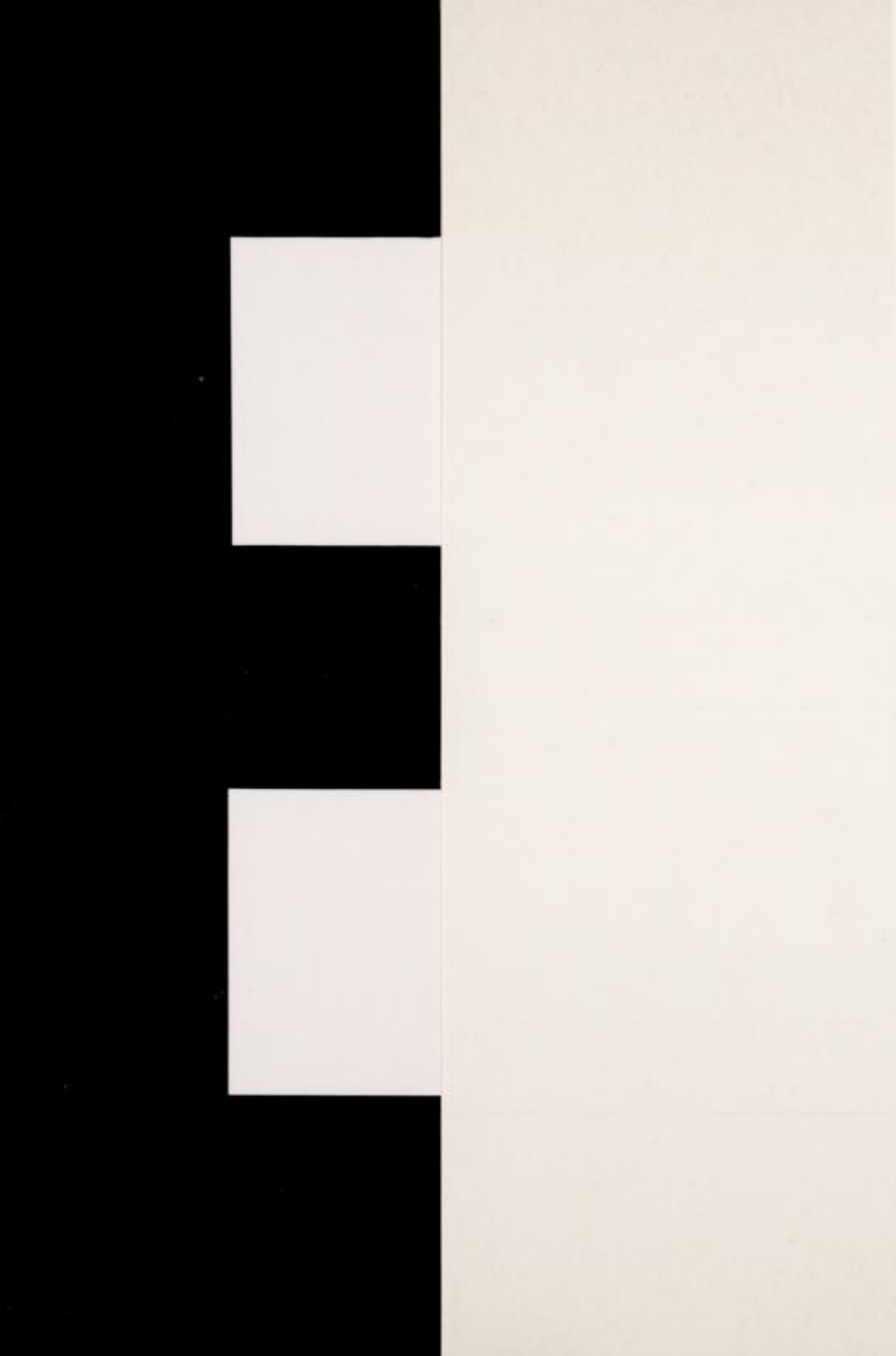


✓



I





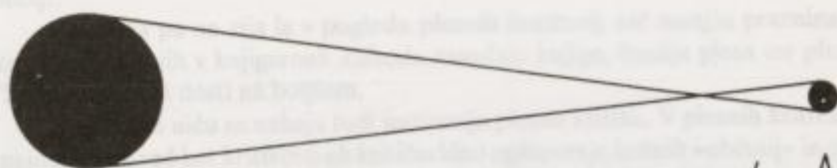
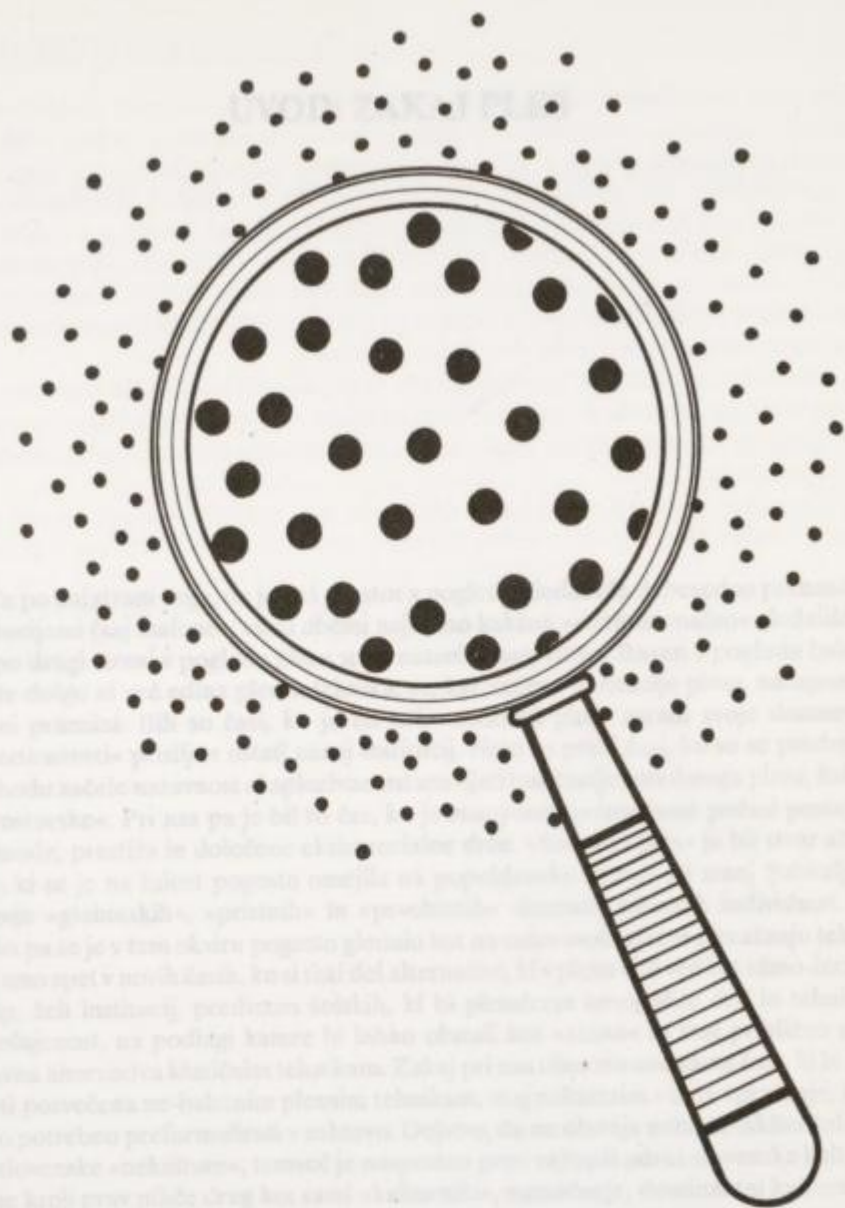
K A Z A L O

I. POVEČAVA: PLES	5
Uvod, <i>Zakaj ples</i>	7
Michel Bernard, <i>Novi telesni kodi sodobnega plesa</i>	9
Pierre Legendre, <i>Strast biti drugi</i>	17
Gerald E. Myers, <i>Ali vidite, kar vidi kritik?</i>	29
Emil Hrvatin, <i>Kako kaj naredimo z zgodbo v plesu</i>	43
Matjaž Zupančič, <i>Ples v fantazmatskem polju gledališkega</i>	51
Alen Ožbolt, <i>UUA AH OOAEE (Misliti ples s sliko)</i>	57
II. NELAGODJE V KULTURI	69
Sigmund Freud, <i>Nelagodje v Kulturi</i>	71
Alenka Zupančič, <i>Uživati politično</i>	77
Zoran Kanduč, <i>O nekaterih prvinah avtonomnega in heteronomnega najstva</i>	85
III. ŽIVI IN PUSTI UMRETI	97
Chantal Mouffe, <i>Pluralizem in moderna demokracija: O Carlu Schmittu</i>	99
Renata Salecl, <i>Demokracija in nasilje II.</i>	113
Gorazd Korošec, <i>Misliti konservativno II.</i>	121
IV. OSMI POTNIK	135
Zdenko Vrdlovec, <i>Ples v dežju</i>	137
Toni Morrison, <i>Ljubljena</i>	145
Janez Krek, <i>Ni ženskih izjav</i>	155
V. ROSE IS A ROSE IS A ROSE	159
Darja Završček, <i>O čem govorimo, ko govorimo o spolu?</i>	161
Tomaž Mastnak in Ervin Hladnik-Milharčič: <i>Intervju z Giselo Bock</i>	167

E S E J I



PO 3837/92



P O V E Č A V A

UVOD: ZAKAJ PLES

Če po eni strani velja, da je naš prostor v pogledu gledališča dobesedno prenasičen z institucijami (saj malone v vsaki občini najdemo kakšno »institucionalno« gledališče), pa je po drugi strani v pogledu plesa stvar natanko nasprotna. Razen v pogledu baleta, ki pa že dolgo ni več edina plesna tehnika, se, kar zadeva institucije plesa, nahajamo v popolni praznini. Bili so časi, ko je bil t. i. »sodobni ples« zaradi svoje domnevne »pervertiranosti« prisiljen ostati zunaj institucij. Nato so prišli časi, ko so se predvsem na Zahodu začele naravnost eksplozivno ustanavljati institucije sodobnega plesa, šolske in »prostorske«. Pri nas pa je bil to čas, ko je zunaj-institucionalnost počasi postajala stvar mode, prestiža in določene eksistencialne držje. »Sodobni ples« je bil stvar alternative, ki se je na žalost pogosto omejila na popoldansko in bolj ali manj ljubiteljsko izražanje »globinskih«, »pristnih« in »prvobitnih« dimenzij plesočih individuov. Na tehniko pa se je v tem okviru pogosto gledalo kot na oviro svobodnemu izražanju telesa. Sedaj smo spet v novih časih, ko si tisti del alternative, ki v plesu vidi več kot samo-izrazni egotrip, želi institucij, predvsem šolskih, ki bi plesalcem omogočile drill in tehnično izpopolnjenost, na podlagi katere bi lahko obstali kot »resna« in vsaj približno enakopravna alternativa klasičnim tehnikam. Zakaj pri nas nimamo ene same šole, ki bi bila v celoti posvečena ne-baletnim plesnim tehnikam, vsaj nekaterim - to je vprašanje, ki bi ga bilo potrebno preformulirati v zahtevo. Dejstvo, da ne obstaja nobena takšna šola, ni stvar slovenske »nekulture«, temveč je nasprotno prav najlepši odraz slovenske kulture, ki je ne kroji prav nihče drug kot sami »kulturniki«, natančneje, dominantni kulturniški lobiji.

Praznina pa ne zija le v pogledu plesnih institucij, nič manjša praznina ne zeva s tistih polic, ki jih v knjigarnah Zahoda zasedajo knjige, študije plesa ter plesne revije. Tu celo balet ni dosti na boljšem.

V enakem niču se nahaja tudi institucija plesne kritike. V plesnih kritikah le redko najdemo kaj več kot kritikovo ali kritičarkino opisovanje lastnih »občutij« in opisovanje, »obnavljanje« posameznih prizorov ali kar celih predstav. Glede na to, ali je piscu predstava všeč ali ne, nato nanjo pilepi še nekaj pridevnikov, ki v njegovem privatnem

univerzumu funkcionirajo kot »dobri« ali »slabi«. Tako so nekateri prepričani, da s pridevniki »globoko«, »večplastno«, »nedoumljivo«, »neizrekljivo« pojejo veliko hvalnico neki predstavi in pri tem niti za trenutek ne pomislijo, da so ji s tem storili medvedjo uslugo: marsikdo bo namreč to (največkrat pravilno) prebral kot »dolgočasno«, »zateženo«, »nerazumljivo« in si predstave pač ne bo ogledal. Enako je z vzdevki, ki se zdijo kritiku slabšalni: »odtujeno«, »preveč tehnično«, »eklektično«, »komercialno«. - Takšni izlivi pač ne zaslužijo naziva »kritika«, ali pa bi morali biti do bralca vsaj toliko pošteni, da bi predhodno pojasnili, zakaj je na primer »globoko« dobro, »komercialno« pa slabo in predvsem, kaj sploh mislijo s temi vzdevki.

Glede na vse doslej povedano je seveda jasno, da tudi s pričujočo povečavo plesa, plesne vrzeli pri nas ne bodo v nobeni točki zakrpane. Ko smo se odločili za temo plesa, smo stavili na nasprotni učinek: da s tem delčkom plesnega naredimo vidno praznino, v kateri se nahaja.

Tudi izbor tekstov je v veliki meri arbitraren, vendar kljub temu pokrije nek precej širok diapazon plesne problematike: teoretsko analizo sodobnih tendenc v plesu (M. Bernard), umestitev plesa v širši družbeni, ideološki in teoretski kontekst (P. Legendre), vprašanje razmerja kritik - gledalec - izvajalec (G. Myers), problem zgodbe v sodobnem plesu (E. Hrvatini), aspekt razmerja med plesom in gledališčem (M. Zupančič) ter razmerja telo - podoba (A. Ožbolt).

Michel Bernard

NOVI TELESNI KODI SODOBNEGA PLESA

Najprej bi rad razložil ta naslov, saj se zavedam, da bi se lahko mnogim zdel nejasen zaradi svoje dvoumnosti, ki pa je po mojem mnenju dvoumnost samega predmeta in je torej kot taka neizogibna. Kajti, kakor sem pokazal v svojih prvih dveh delih *Le Corps* in *L'Expressivité du corps*¹ in v številnih člankih, sta pojem in beseda »telo« po svojem bistvu polisemantična in paradoksalno dvoumna: ne označujeta neke zaokrožene entitete, ki bi bila določena izključno z anatomsko shemo, s fiziološkim delovanjem kot ga opredeljuje medicinski pogled v svoji težnji k pojasnjevanju, ampak označujeta nek nestalen in prožen sestav, ki je hkrati senzoren, motoričen, nagonski, imaginaren in simbolen, in ki je rezultat križanja dveh zgodovinj: na eni strani zgodovine kulture, ki ji pripadamo vsi in ki je izoblikovala naš osnovni *habitus* prehranjevanja, higijene, hoje, odnosov, etc., in na drugi strani naše, predvsem individualne in naključne, libidinalne zgodovine, ki je izoblikovala naše posebne fantazme in želje. Telo je, v tem smislu, kot sem že mnogokrat ponovil, začetek in križišče dvojnega simbolnega polja in je kot tako -čeprav je videti drugače - skrajno nedoločljiv fenomen, zapisan negotovi igri časa in relativnosti našega načina bivanja ter uporabe prostora, v katerem živimo. Zato sem torej termin telo nadomestil s terminom *telesnost* [*corporéité*], saj se mi zdi njegova abstraktna in nedoločena konotacija primernejša izkušnji, ki jo živimo in ki nam jo je pomagala odkriti sodobna Umetnost in predvsem, kot bomo videli, ples.

Nedvomno, boste rekli, toda ali ni potem presenetljivo in celo v nasprotju s takim stališčem, da ravno pri omenjanju odprtosti in naključnosti plesoče telesnosti uporabljate tako standardizirajoče, korektivne termine, s pejorativnimi pravno-lingvističnimi konotacijami, kot so »telesni kodi«? Ne zanikam škodljivega učinka takšnih semantičnih

¹ *Le Corps*, Editions Universitaires, prva izdaja, 1972; druga, pregledana in razširjena izdaja: Coll. Corps et Culture, Ed. J. - P. Delarge, 1976. *L'Expressivité du corps*, Ed. J. - P. Delarge, 1976, ponovno izdana pri Ed. Chiron, »La recherche en danse«, 1986.

resonanc, vendar sem se kljub temu odločil obdržati to formulacijo. Koncepta »koda« tu ne gre razumeti v smislu dokončnega produkta, kot fiksno, zakoreninjeno in nesprenmenljivo obliko, ampak ga moramo razumeti v izgrajevalnem in specifičnem procesu, v katerem nastaja: drugače povedano, ne smemo ga razlagati niti s strogo lingvističnega vidika, kot konstituirano strukturo ali kot sistem sil, ki med seboj povezujejo različne elemente in ki bi nemara lahko označevale ali, na drugi ravni, celo simbolizirale, da bi tako omogočile komunikacijo; prav tako ga ne gre razlagati zgolj s pravnega vidika, kot celoto veljavnih in ustaljenih pravil, zakonov ali konvencij, ki imajo normativno moč. Z besedo kod bi rad zgolj označil način uporabe ali upravljanja s to pulzično in senzo-motorično mrežo, s tem labirintskim in moebiusovskim trakom energetske intenzivnosti, o katerem govori J. - F. Lyotard in ki jo sam imenujem »telesnost«. Ta je, po mojem mnenju, dejansko *nujno* »kodirana«, po eni strani zato, ker izvira iz interferenc že prej omenjene dvojne kodifikacije zgodovine vsakega izmed nas: kodifikacije izobraževalnega sistema kulture, kateri pripadamo, in bolj naključne kodifikacije naše posamezne eksistence; po drugi strani pa zaradi neprekinjenega procesa strukturiranja, destrukturiranja in ponovnega strukturiranja, ki ga zahteva organsko delovanje in, še natančneje, zaradi procesa produkcije vsake vidne zunanje konfiguracije telesnosti. Drugače povedano - vsaka telesna sekvenca je artikulirana in ravno zato vključuje neko minimalno specifično organizacijsko shemo, ki jo kodificira.

Ta implicitna kodifikacija pa se izgrajuje naprej in pri tem postaja bolj in bolj kompleksna ter zaobseže v delu plesalcev ali plesalk in, v prvi vrsti, v koreografski pisavi, ki to delo usmerja, kar najbolj presenetljive, najbolj nepredvidljive, zapletene in subtilne oblike. Kajti za razliko od vseh drugih dejanj, dejanje plesa, kot je pravilno opazil Valéry, ustvarja nek permanentni paradoks: paradoks neprestanega, na videz nekultiviranega gibanja, ki v resnici sledi skrivnim pravilom igre, ki je sama sebi namen. Plesoče telo, pravi Valéry, »vstopa v neko življenje, ki je hkrati izredno negotovo in izredno urejeno, hkrati izredno spontano in izredno učeno ter nedvomno izdelano« (cf. *Philosophie de la Danse*, Pléiade, prvi zvezek, str. 1397).

Drugače povedano, specifičnost plesa izhaja iz simbioze, ali *bolje*, iz skrivnostne spojitve štirih med seboj povezanih potez ali fenomenov:

1. *Njegova dinamika neomejenih metamorfoz*, zavzetost gibanja za svoje lastno spreminjanje: ples vedno ponuja našim očem nekakšno noro iskanje individualnega telesa, ki skuša zaman, toda neprestano zanihati svojo navidezno enotnost in istovetnost v različnosti, raznolikost in disperznost svojih dejanj. Pri tem je, če spet povzamemo Valéryeve besede, »zgolj oblika časa... ustvarjanje neke vrste časa ali časa čisto drugačne in posebne vrste« (prim. str. 1396).

2. Ta posebnost - in to je druga značilna poteza - se kaže v *naključni in paradoksalni igri izgrajevanja in razgrajevanja*, ali boljše, če uporabimo metaforo, ki jo pogosto uporabljajo koreografi, še posebej Simone Forti, v *igri »snovanja« in »raz-snovanja« časovnosti*: plesoča telesnost se neprestano razkraja in obnavlja v zaporedju svojih trenutkov, v neobvladljivem toku trajanja, ki ga kljub temu poskuša upodobiti,

vizualizirati kot eno in zaokroženo pojavnost: »Trenutek«, pravi Valéry, »rodi obliko in oblika naredi viden trenutek.« Drugače rečeno, četudi nestabilna, telesnost »zablesti skozi pripetljaje«,² slovite cunninghamovske »events«, ki naj bi realnosti zagotovili značaj trajne sposobnosti delovanja. Premestitve, položaji in naravnosti telesa, kretnje in mimika, s katerimi plesalka daje-v-videnje svojo gibalnost in skuša izpričati umetniško specifičnost te gibalnosti, postanejo vbodi v vedno znova razdrtem in spet začetem Penelopinem pregrinjalu, pregrinjalu časa, s katerim se poigrava in uganja norčije s pomočjo tisoč in ene zvijače svojih udov in svojih čutov. »Mar se nam dejansko ne dozdeva,« vzklikne Valéry, »da s svojimi stopali tke nedoumljivo preprogo občutij? Oder prečka podolgem in počez, s trajanjem veze tla...«

3. Kajti - in to nas vodi k tretji značilni potezi plesa - obenem se nam kaže kot *vztrajno kljubovanje zemeljski gravitaciji*, kot nenehen in konflikten dialog s težnostjo: telesnost vstopa »v ples«, če lahko tako rečemo, šele v trenutku, ko začne modulariti po svoji volji in uganjati zvijače s pomočjo tiste moči, ki teče skoznje kot magnetna nit od glave do peta preko nenavadne in lomljive verige hrbtenice, ki, začuda, skuša odriniti tisto, kar jo stalno vleče k sebi. Plesalkino ali plesalčevo stopalo se tako še naprej upira poroki s tlemi, vse do tega, da jim, tako kot Trisha Brown, skuša kljubovati z ironično hojo po stenah.

4. To pa vključuje četrto značilno in najbolj bistveno potezo plesalčevega dejanja, potezo *avtoafektivne in avtorefleksivne pulzije*, torej te, po mojem mnenju temeljne želje vsakega ekspresivnega procesa v etimološkem pomenu besede, vrnitve telesnosti k in na sebe samo; želja, ki ima svoj model v samem glasovnem procesu, pri katerem je vsak vidni izraz zgolj posnetek ali senca njegove nevidne dinamike. Tako torej ples samo do vrhunca ali do najvišje točke privede sposobnost »transvokalizacije«, ki je neločljivo povezana z ekspresivnim gibanjem kot takim. Koreografski način izražanja, tako kot glas, predpostavlja neutešljivi užitek svojega stvariteljskega dejanja: kot je poudaril Valéry, se plesoče telo ukvarja samo s samim sabo in s tlemi, od katerih se odtrga, da bi se lahko k njim spet vrnilo. »Vsega ostalega se, kot se zdi, sploh ne zaveda. Lahko bi rekli, da si prisluškuje in da posluša zgolj sebe.« Brez zunanega cilja, osvobojeno utilitarne smotnosti potrebe, gibanje zgolj odgovarja samo sebi s pomočjo »občutkov trajanja in energije, ki tvorita nekakšen resonančni krog.« Drugače rečeno: »plesalka«, vztraja Valéry, »nima zunanosti. Nič ne obstaja zunaj sistema, ki si ga je izoblikovala s svojim dejanji, sistema, ki spominja na popolnoma nasproten in nič manj zaprt sistem kot tisti, kakršnega tvori spanec in katerega čisto nasprotni zakon je ukinitev, popolna opustitev dejanj« ali natančneje - bi si dovolil dodati - nerealiziranost njihove projekcije v neomejenem spreminjanju sanj. »Ples se giblje v samem sebi in v njem samem ni nikakršnega razloga, nikakršne lastne težnje po dovršitvi. Konča se kot se končajo sanje, ki bi se lahko nadaljevale v neskončnost.« (prvi zvezek, str. 1399) Skratka, koreografski način izražanja lahko pokaže samo nepredvidljive časovne občutke in nenavadne

² »Éclater en événements« poleg uporabljenega pomena lahko prevedemo tudi kot »razleteti se v pripetljaje«.

kontrapunkte sanjske glasovnosti, ali boljše, notranje, fantazmatske in mesene glasbe, ki igra v nas in ob kateri vsaka telesnost zadrhti drugače.

Ne moremo torej zanikati, da smo bili predvsem v zadnjih petih desetletjih priča radikalnim spremembam v načinih tega specifičnega obravnavanja plesoče telesnosti. Ta se ne omejuje več zgolj na delovanje tradicionalnega koda klasičnega plesa in poglobitvinih inovacij, ki so jih vanj, predvsem v prvi polovici stoletja in na različnih nivojih, vnesli npr. Ruth Saint-Denis, Doris Humphrey, Marta Graham, Mary Wigman in Kurt Joos: na odločilno revolucionarno pobudo Merca Cunninghama - ki je predstavljala in izrabljala radikalen preobrat, kakršnega je na področju kiparske umetnosti izpeljal Marcel Duchamp, v glasbi pa John Cage - se plesalčevo ali plesalkino telo osvobaja vsake estetske norme in zahteve po pomenjanju ter postane čist, organski, nediferenciran material, pri katerem lahko izrabljamo najrazličnejše možnosti. To je pri postcunninghamovskih umetnikih pripeljalo do na videz razdrobljenih, heterogenih, hibridnih koreografskih poskusov, ki pa v resnici nakazujejo ali zarisujejo izoblikovanost nove potencialne kodifikacije.

Ne da bi želel kakorkoli datirati in natančno določati začetke, ki bi lahko segali precej preko obdobja sodobnosti, in ne da bi poskušal razlagati ali interpretirati, torej brez kakršnegakoli namena historično ali hermeneutično določati, bi se rad zdaj lotil poskusa *spoznavanja in analiziranja transformacij plesoče telesnosti na dveh ravneh*: na eni strani na ravni najvažnejših vodilnih smeri ali pa izpostavljenih vektorjev razvoja teh transformacij; na drugi strani pa na ravni njihovih konkretnih in vidnih načinov uporabe ali realizacije v odrski praksi plesne predstave.

1. Tako so se *na prvi ravni*, po mojem mnenju, te transformacije izvršile v odvisnosti od *desetih izpostavljenih vektorjev*, ki vsi vključujejo preokret desetih dvojic protislovnih vrednot. Zdi se, da se je sodobni ples dejansko opredelil za prednost: 1. *energije pred smislom*, porabe ali izgube pred varčnostjo komunikacije. S tem, da se noče več podrediti zahtevam imperializma znaka ali natančneje, zahtevam suverene Subjektive težnje po predstavljanju, posnemanju, pripovedovanju, simboliziranju in izražanju, skratka vodenju, usmerjanju in celo polastitvi ter manipuliranju gledalčevega pogleda, se plesalčevo telo prepusti utripanju svojega energijskega obtoka in svojih napetosti, ter tako uresničuje »umetnost porabe«, kar pa, kakor ugotavlja Laurence Louppe v zvezi s Preljocajem, nujno »povzroči paradoksalno pojavljanje novega načina dojetja smisla« (cf. *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Ed. A. Colin, str. 46, 1989).

2. V sorazmerju s to stopnjujočo se izkušnjo izgube, se sodobni ples nagiba k *prednosti »figuralnega pred »figurativnim«*.

Kajti za razliko od »figurativnega«, ki vedno vključuje razmerje med podobo in objektom, katerega naj bi le-ta ponazarjala, ali razmerje med podobo in drugimi podobami v neki sestavljeni celoti, ki vsaki izmed njih točno določa njen objekt, »figuralno« (kot je poudaril F. Bacon in teoretiziral J. - F. Lyotard) izolira podobo kot edinstven dogodek, materialno pojavljanje energije, in tako pretrga pripovedovanje, onemogoči prikazovanje, skratka, osvobodi zunanjo obliko - figuro.³ Inteleigibilnim razmerjem

³ »La figure« v francoščini pomeni zunanjo podobo, obličje, postavo, podobo, figuro. Zaradi zvočne igre bomo v prevodu uporabljali kar besedo »figura«.

figurativnega figuravno nadomešča, pravi Bacon, *matters of facts*. Tako mi je v odgovor na neko anketo, ki sem jo l. 1985, kot pripravo na prvi kolokvij mojega Raziskovalnega inštituta v Avignonu, opravil na temo »Telo v sodobnem plesu«, pokojni Hideyuki Yano odpisal: »Kar zadeva način uporabe telesa, me ne zanima 'figurativni' ampak 'figuralni' vidik, tako kot Francisa Bacona. To pomeni, da gestikulacija izhaja iz konkretnega, vendar na koncu doseže abstraktno.«

3. Še en preobrat dvojice: *kontinuiteta/diskontinuiteta*. Sodobni ples raje izpostavlja oziroma poudarja neuravnovešenost, kot da bi iskal ravnovesje: Trisha Brown je nedvomno najglasneje oznanjala to zahtevo. Gibanje, kakršnega nam ta zahteva obljublja, pravi Trisha Brown, je polno nasprotij (cf. Trisha Brown, Ed. Bougé, str. 70). Še več, gibanje skuša »spraviti v nered« (cf. str. 28). In to stori z uporabo vseh delov vidnega telesa.

4. Od tod izvira četrti posledični vektor: vektor primata »telesne demokracije«, če uporabimo metaforo Trishe Brown (cf. *ibid.*, str. 70) o hierarhiji predelov in funkcij naše fizične pojavnosti. Plesalci in plesalke se zdaj ne bojijo več »uporabljati delov telesa za stvari, ki jih ti deli, po splošnem mnenju, običajno ne delajo«. Na primer hoditi po rokah ali po zadnjici.

5. To hkrati že vsebuje peto tendenco: zanimanje za oziroma dajanje prednosti mikrogibanju v skladu s holistično ali totalitarno uporabo telesa. Na nek način se pri sodobnih koreografih pojavlja nagnjenje k *minimalizmu*: od najmanjšega migljaja s prstom ali od drobnega dviga obrvi je na primer mogoče pričakovati, da se bo nanj osredotočila gledalčeva pozornost, če le-ta želi sodelovati in uživati pri spreminjanju teh sekvenc dozvedne negibnosti, ki so danes tako visoko cenjene.

6. Ta minimalizem gre skupaj z nekim drugim, ravno tako izrazitim posebnim nagnjenjem k določenemu *perspektivizmu*: namesto ponujanja enopomenskega in enostranskega videnja gibanja skupine plesalcev ali plesalk, dvojice ali celo enega samega oziroma ene same izmed njih, koreografi po Cunninghamu uživajo v neomejenem pomnoževanju perspektiv, v stalnem spreminjanju smeri, v razbijanju idealne enotnosti frontalne, vseobsegajoče perspektive.

7. To neobhodno pusti vtis *hibridnosti, heterogenosti* in ravno s tem kaže na sedmo osnovno nagnjenje k obravnavanju telesnosti, ki je podobno kolažu iz kiparske umetnosti ali iz glasbe. Drugače povedano, zapoved čistosti in homogenosti iz klasičnega kodeksa, nadomešča divja zahteva »nečistosti«, kot je zelo dobro ocenil Guy Scarpetta v izrednem delu, posvečenem postmoderni Umetnosti, ki je izšlo pred petimi leti (cf. *L'Impureté*, Grasset, 1985).

8. Ta nečistost pa se soodnosno izraža skozi neko drugo, osmo posebno nagnjenje k *zakritosti*, ali vsaj k težnji, da bi se z njo spretno poigrali: mnogi koreografi danes uživajo v skrivanju, prekrivanju nekega gibanja z drugim ali še radikalneje, v zakrivanju večjega dela polja telesa bodisi s scenskimi elementi bodisi z enostavnimi svetlobnimi zvijačami. Namesto da bi se razkazoval, se izpostavljal v transparentnosti neke vidne konfiguracije, ples zgolj sugerira, zapeljuje in pušča gledalce, naj uganjujejo.

Toda, kot lahko predvidevamo, te spremembe nujno spremlja neka radikalna transformacija načina, kako telo obvladuje prostor in ki se, po mojem mnenju, izraža v dveh značilnih vektorjih:

9. Na eni strani *prednost časovnega ritma* pred golo prostorskostjo vidne telesnosti. Vse prejšnje poteze skušajo pokazati, da to, kar lahko vidimo kot prostorsko obliko, izhaja iz izbora časovnega modusa, ki je notranji neki koreografski strategiji. Kot je v zvezi s F. Baconom, ki je inspiriral mnoge mlade koreografe, zapisal G. Deleuze, »je ritem tisti, ki naj bi postal Figura, ki naj bi izoblikoval Figure« (cf. *La logique de la sensation*, prvi zvezek, str. 48). Lahko bi rekli, da je v nekem smislu ves ples zadnjih petih desetletij nekakšen prikaz ali aplikacija ritmične analize, ki jo je v *La Dialectique de la durée* (PUF, 1950) priporočal Bachelard.

10. Toda na drugi strani moramo istočasno razkriti, da uporabo prostora, ki temelji na tej ritmični strategiji, določata dve povezani lastnosti: najprej vedno pogostejše iskanje *novih materialnih osnov in gradiv*, kot na primer plastična plezalna stena pri skupini *Roc in Linchen*, voda, na kateri se da lebdeti tako kot Trisha Brown, ali pa se gibati v njej in ob njej, kot skupina *Astrakan de Larriev*; potem pa še *prednost, ki jo uživa odkrivanje obrobja* glede na center, in to tako z vidika prostorski telesne površine v ožjem pomenu, kot z vidika prostorski odra, kot to lahko vidimo v nekaterih predstavah Trishe Brown (na primer v *Glacial Decoy*).

Ti naštetni značilni vektorji seveda niso edini, nedvomno pa predstavljajo najpomembnejše usmeritve radikalne estetske spremembe, do katere je prišlo na področju obravnavanja plesoče telesnosti v zadnjih desetletjih. Seveda pa te usmeritve vključujejo najrazličnejše konkretne postopke in se na razne načine materializirajo znotraj različnih parametrov, v obliki katerih se ta telesnost pojavlja na odru. Označil bom devet temeljnih parametrov:

1. *Morfologija izbranih umetnikov*. Kaj ni na tej stopnji očitno, da ukinitve arhetipske morfologije balanchinovske plesalke ni samo posledica trenutne mode, ampak nekega tipa energijskega upravljanja telesa, ki se poigrava s skrivenčenostjo, neuravnoteženostjo, nesorazmerjem, z drobnimi detajli, in ki ponovno vzpostavlja demokracijo različnih telesnih področij.

2. *Razširitev polja vidljivosti telesa*. Tako se, na primer, plesalci in plesalke, namesto da bi nastopali v tradicionalnih lahkih kostumih klasičnega plesa, ne bojijo več obtežiti svojih teles z ogromnimi oklepi, z vsakdanjimi in smešnimi capami in jih s tem deformirati ter jih *a contrario* ni več strah pokazati se v popolni goloti, ki jo recimo Butoh ples skrbno prekriva z blatom.

3. *Telesni položaji*, kar pomeni načine obvladovanja telesne gravitacije - pokončen, sedeč, ležeč, klečeč položaj. Mar danes nismo priča sistematičnemu izrabljanju ne samo tistih telesnih položajev, ki so do zdaj veljali za najmanj imenitne in najbolj neudobne, kot npr. ležeči položaj, živalsko plazenje ali pa na glavo obrnjena pokončna pozicija, ampak tudi tistih položajev, ki dramtizirajo in razbijajo harmonično kontinuiteto plesnega gibanja, kot npr. sedeči položaj?

4. *Načini gibanja*, ki dodatno pogojujejo igro telesnih položajev, s pomočjo delovanja dvojice skrčitev-iztegnitev in z dodajanjem pozicij zgornjih in spodnjih okončin. Nedvomno je sodobni ples prinesel največ revolucionarnih novosti ravno na tem področju, z nenavadnimi in akrobatskimi rešitvami, kako sestiti, leči na tla, vstati ali počepniti, pri čemer včasih uporablja nenavadne in nepričakovane pripomočke ali materiale: pri tem mislim na nenavadno in šaljivo kombiniranje zavozlanih oblek in vrvi,

na katere so se Trisha Brown ter njeni plesalci in plesalke, v *Floor of the forest* iz l. 1969, obesili v ležečem položaju, ali pa njena zvijanja v pokončnem ali upognjenem položaju iz *Accumulations* (1972), *Locus* (1975), ali iz *Watermotor* (1978).

5. *Kretnje*, oziroma načini izrabljanja upogibov zgornjih (glava, nadlaht, podlaht, dlani) in spodnjih okončin (noge, stopala), bodisi v prehodnih oblikah (usmerjene k drugemu), bodisi v zrcalnih oblikah (usmerjene k samim sebi), predstavljajo najočitnejše in najkompleksnejše nam vidne gibe, kakršne so prinesle spremembe plesočče telesnosti. Tako lahko brez reda navedemo dovolj sistematično in včasih stereotipno uporabo sinkopiranih ali krčevitih gibov z glavo vstran ali naprej in nazaj, »razbite« ali zaobrnjene kretnje nadlahti in podlahti v najrazličnejše smeri, ali tudi zakrivljenost dlani v odnosu na podlaht, subtilno in sofisticirano poigravanje vedno samostojnejših prstov, zaokrožene ali za hrbet zalomljene kretnje rok, vertikalni zrcalni gibi podlahti z dlanmi, razprtimi pred obrazom, čez lice ali preko prsi, etc.

6. *Premiki* oziroma gibalna dejanja ali zamenjave prostora so tudi eden izmed najljubših predmetov eksperimentiranja sodobnih koreografov. Koreografi ne le množijo in variirajo načine hoje, teka, skakanja z uvajanjem akrobatskih in šaljivih igrice, kot npr. kotaljenje, nevarni skoki, poskakovanje, drsenje, nenavadna hoja, samo s povezanim premikanjem rok in zadnjice ali pa z zamahi, pri čemer uporabljajo razne pripomočke, kot trapez ali pa gugalnico (cf. Bouvier-Obadia: *Welcome to Paradise*), ampak lahko te premike uporabljajo kot edini material za svoje delo - npr. Lucinda Childs (glej tudi ugotovitve Trishe Brown glede tega vprašanja v omenjenem delu, str. 46).

7. *Ekspresivnost obraza*, oz. fizionomska igra pogleda in kožnih mišic obraza, ki je bila do nedavnega omejena na plemenito brezizraznost ali na diskretni nasmešek na obrazu klasične plesalke, se odslej, zaradi sodobne težnje k teatralizaciji, uveljavlja v najbolj pretiranih, ekshibicionističnih in dramaturgiranih oblikah emocionalnega posnemanja strahu, sovraštva, smeha, norosti, etc. Včasih obraz sam, z - glede na negibnost ostalega telesa - izpostavljenim, spreminjajočim se gibanjem, postane koreografski prostor.

8. Logično je torej, da se je ob enem razvila tudi *glasovna ekspresivnost* oziroma različni načini izrabljanja glasovne dinamike: molk tradicionalnega plesalca, ki je bil obsojen na najosnovnejšo pantomimo in na elegantno izvajanje svojih korakov, so v *Tanztheatru* Pine Baush nasledile nenavadne in komične glasovne intervencije plesalcev in plesalk, ki kričijo, pripovedujejo, recitirajo, prepevajo.

9. Nazadnje se bom dotaknil še tistih transformacij, ki so se izvršile v devetem parametru plesočče telesnosti, parametru *kontaktov* oz. načinov izkoriščanja tipa. Prikazujejo se na dva načina: dotikanje partnerjev, ki ga bom imenoval *intertelesnost* in dotikanje predmetov ali obdajajoče okolice in hkrati zrcalno, avtoafektivno ali avtotaktilno dotikanje, ki mu bom dal ime *haptična telesnost*. Ti dve dimenziji, intertelesna in haptična, igrata pomembno vlogo v sodobnem plesu. Poznamo velik pomen, ki ga imajo kontakti v sodobnih koreografijah, ki množijo priložnosti in načine srečevanja teles, čutnega odkrivanja materialov, za samootipavanje telesa s pomočjo številnih zrcalnih kretenj. Skratka, ples ni več samo viden ali slišen, ampak nujno vključuje tudi tip in nas k temu čutu navaja.

Seveda so to le bežne opazke. Z njimi bi vam samo želel v obrisih predstaviti pravkar začeto raziskavo, ki jo vodim v okviru svoje nove »Enote« - Ples, ustanovljene v sklopu UFR Arts-Philosophie-Esthétique (Katedra za Umetnost, Filozofijo in Estetiko) na Université Paris VIII.

Prevedla Suzana Koncut

Pierre Legendre

STRAST BITI DRUGI

Študija za ples
/odlomki/

Liturgično vzeto, organi mislijo

Če bi rimsko-krščanske liturgije proučevali in analizirali kot si zaslužijo, bi se nam vloga zagonetnega načina mišljenja, ki ga te liturgije prenašajo tekstualno, razkrila v zapleteni razporeditvi zahodnjaških institucij, med katerimi zasedajo najpomembnejši položaj diskurz o znanosti in znanosti same. Organiziranost obredov pogojuje čisto poseben tip mišljenja, ki je povezan z obsežnim pravnim načrtovanjem znanj in ki poudarja nadrealistično in ne-razumno naravo te institucionalne zgradbe v celoti. V liturgijah *vsi organi mislijo ali pa so zmožni govoriti*. Torej lahko rečemo, da v takih okoliščinah človek pri predpisanih dejanjih ne misli, njegova roka ali noga sta tisti, ki mislita.

* * *

Predhodne ugotovitve se na videz oddaljujejo od problematike plesa, ki je prav posebej odvisna od obširnega legalnega sistema, iz katerega izhajajo tudi laične ali strogo religiozne liturgije. Obravnavani postopki so med seboj povezani in, glede na položaj, bolj ali manj vztrajno širijo edinstveni nauk o osnovnih označevalnih uveritvenih, učinki tega nauka pa so, v vseh pogledih, vpisani v tekstualnost, ki se opira na Zakon. Kot vsak drug postopek tudi *ples omogoča pogajanje med telesom in Zakonom*, toda v tem primeru je v samem postopku vsebovan in ponovljen nek rezime; ples skratka nastopa kot kontrakcija diskurza. Ravno zaradi tega so nam liturgični fenomeni omogočili direkten pristop k vprašanju o tem, kako sta plesna teorija in praksa povezani z ideali, ki se nanašajo na delovanje telesa. Opazili smo že nekatere izmed raznolikih oblik takšne politike, ki se tekstualno izraža v tradicionalnem spletu predpisov. Ti številni teksti razkrivajo in poudarjajo, da *pravni red proizvaja neko človeško telo*. Drugače povedano: *če naj bo podrejeno idealu, če naj bo ustrezno in resnično, je potrebno telo ponovno proizvesti*. Institucije se ukvarjajo s tem drugim telesom. V civilizaciji zahoda je bil ples

urejen z namenom širjenja in posploševanja dovoljenih idealov, razširjanja zavojevalnih tehnik Zakona, univerzalizacije *politične koncepcije drugega telesa*.

* * *

Oči, ki gledajo in jočejo

Še enkrat moramo tekstualno predstaviti mistično anatomijo. V skladu z ureditvijo, ki jo uživamo in zaradi katere trpimo, Tekst, z določitvijo očesa kot emblema in dovoljenega pogleda, kaže na privilegiran organ neke politike. Na tem mestu moramo preleteti prav ta del dogme, kar je nadaljni bistveni korak pred vsako natančnejšo analizo sistema plesa.

Zaenkrat bomo pustili ob strani trdovratnost, s katero je evropska tradicija posevečala svojo pozornost temu organu, ga premlela, osamila in komentirala na vse predstavljuje načine. Zahodnjaški esteticizem, ki se neposredno navezuje na veliki (očitno teološki) spor o Podobi, je neločljivo povezan s tem potlačenim delom legalističnega diskurza, v mnogih pogledih nadrealističnega in morda celo strašljivega diskurza, ki naj bi oznanjal, *kako telo razbiti ali ga urediti*. Nič nam ne bi moglo bolje kot to mesto razkriti dezartikulacije, s pomočjo katere delujejo vsi naši sistemi institucij, niti očitneje pokazati najstarejših temeljev tega, kar pompozno imenujemo evropsko mišljenje, ne da bi pri tem upoštevali njegov mitološki ustroj. Z enako gotovostjo kot teoretiki ezoterike, ki jih danes nihče več ne upošteva, ali pa kot bogovi Literature, ki jih slavi Evropa (Goethe in njegov *Farbenlehre*), veliki domoljubi (kakor tudi strokovnjaki za reklamo) uspešno izkoriščajo *duhovno doživetje barv*, univerzalni način občevanja z Zakonom. V enaki meri je zamisel, da je znanost eden izmed načinov razumevanja ali da oko - z osupljivo premestitvijo - predstavlja sam organ ljubezni, v tem primeru edini Spol zakonite fantazmatike, ta zamisel je verjetno močno pripomogla k razvijanju - in modernizaciji - nekdanje teorije spoznavanja, brez katere navsezadnje ne bi mogli razumeti niti Descartesovega dela; tema o *očeh srca* je konec koncev kasneje dobro služila dogmatični psihologiji,¹ in pri tako pomembnem učenjaku kot je Kircher, sodobni prenašalec enciklopedičnih postopkov Raymonda Lulleja, je metafora očesa postala oznaka za samo znanost.² Te ugotovitve bomo kasneje še natančneje osvetlili.

Tukaj nas bolj neposredno zadeva dogmatika solz. Predpisani pomen, v okviru tematike jokajočih oči, zastavlja vprašanje, ki ga je v zahodnem pravnem sistemu težko umestiti, njegova pomembnost pa, z ozirom na katerokoli našo teorijo gibanja, zahteva podrobno obravnavo. Nikoli ne bi smeli spregledati visoke mere kompleksnosti, kakršno je dosegla doktrina solz, osupljiva in paradoksalna, sublimna in sistematično represivna do naivnih ali vsaj navidezno bolj spontanah postopkov izražanja. Nedvomno sta kodifikacija obnašanja in še posebno sinkterialna ureditev doživljali zgodovinske in

¹ Cf. W. Gewher, »Der Topos *Augendes Herzens*. Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 46 (1972), str. 626-649.

² A. Kircher, *Ars magna sciendi, sive Combinatoria*, Amsterdam, 1669, str. 478.

socialne spremembe v skladu s splošnim razvojem politične ali verske ureditve; mnogotere spremembe, pri katerih sicer raziskavam rado zdrsne, saj se prav malo brigajo za to, da bi tako imenovano folkloro analizirale zaradi tega, kar je, ali da bi sloviti »mal du siècle« opazovale zaradi tega, kar ni. Tudi smehu se ni godilo nič bolje.³ Še zdaleč se torej nismo zedinili, daleč smo še od tega, da bi opazili trajnost nekega določenega antropološkega sestava, znanosti o idealu, po kateri, na primer, *moramo jokati mistično, ne pa realno*. Zahodnjak zadržuje svoje solze; zna se obvladati, ve, zakaj in kako tako ravnati, to pa zato, ker ne ve, kaj tako zadrževanje prikriva. Še enkrat se moramo vrniti k religiji, ne kot h kaki samovoljni ali odvečni ureditvi, ampak kot modelu simbolov, v katerem je formulirana kazuistika vseh pomenov. *Tekst oznanja način jokanja, ki je postal krščanski*. Pravim: postal krščanski, v kolikor je bilo za naše belo človeštvo ravno krščanstvo trenutek in sredstvo preobrata. To človeštvo se ni samo preobrnilo v aristotelizem, v katerem je bilo izgrajeno bistvo srednjeveške sholastike, temelj in opravičilo pravne znanosti vse do današnjih dni; vstopilo je v kozmogonijo telesa in duše, v legendo o svetu ničevosti - v tragedijo razdvojenosti -, kamor prihajajo ljudje trpet. Religija povezuje Tekst s svojimi nastarejšimi segmenti, zlasti s pomočjo naslednje veščine: *izgrajevanje melanholičnega telesa*. Vse, kar je Evropa, kot nadaljevanje in v skladu z genealogijo svojega prava, prejela od antične verzije mitologij, ki so jih nasilno in dokončno pokristjanila srednjeveška doktorska znanja, vse to je moralo biti zelo pomembno pri razmejitvi naših zakonov in naših znanosti; to lahko vsakdo ugotovi s pomočjo klasičnih razprav o *Melanholiji*, prepričljivi in, če je potrebno, ponovljeni podobi.⁴

* * *

Ples nas sooča z ljubeznijo, s smrtjo. Od tega trenutka se izoblikuje in se ponavlja smrtonosna beseda: sholastični Zakon prezira užitek

Ta prvotna vrsta zahodne znanosti se nam še vedno kaže skozi ta ovinek, saj svoje represivne postopke neizogibno, načrtno in nenehno upravičuje z argumenti na temo ljubezni in smrti.

Zgodovinsko gledano to tudi pomeni, da ples na Zahodu še vedno ostaja največja poetična pridobitev. Tudi kadar je v službi oblastnega reklamnega aparata, nas ples privede do olajšanja na mitskem mestu želje. S to mislijo se bomo kasneje še srečali.

Vrnimo se k Tekstu. Če bi bil ples zgolj nepomembno razvedrilo ali nedolžno razgibavanje, s katerim se danes širokoustno in s posebno ljubeznijo ukvarjajo ad-

³ Mali, slabo utemeljeni prepiri o humorju sodobnikov in o njegovem pravnem položaju; glej na primer: Tatlock, »Medieval Laughter«, *Speculum*, 1946, str. 289-294.

⁴ Burton, z vzdevkom Mladi Demokrit (namigovanje na Demokrita, ki po tradiciji velja za filozofa melanholiije), *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1638, nedvomno predstavlja najboljši uvod v ta vidik zgodovine zahodnjaškega Teksta, ki so ga izjemno dobro raziskali Klíbanky, Panofsky, Saxl v *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, Nelson, 1964.

ministrativne službe v okviru kulturnih organizacij, si ne bi mogli razložiti pretirane zavzetosti srednjeveške sholastike. Nekaj pri tem starodavnem zakonodajnem sistemu, ki nenehno ponavlja iste obrazce, iste razlike, iste stalne teme - ljubezen, smrt - bude v oči. Še večkrat se bom moral vrti k tem usodnim ugotovitvam o razmerju med *ureditvijo fantazem* in najbolj delirantnim delom teologije ter k strogosti, s katero je institucija Zahoda, s pomočjo osupljive parole o nevarnostih ugodja, uspela ubraniti politično usmeritev človeškega telesa.

Ta vztrajna represivna doktrina v resnici služi kot temelj izvirni kazuistiki plesa. Njene postavke nam odkrivajo neko osnovno neovrgljivo točko, neko resnico, očitno vsem, ki razumejo navodila, subjektom (ki se te svoje pozicije ne zavedajo), na katere se obrača Zakon, Zakon, v katerega smo kot politični subjekti zaljubljeni in z njim obsedeni. Če gledamo nazaj, lahko vidimo, kako so bili v teh civilizacijah, podrejenih religiji civilnega prava, načini užitka, ki so bili označeni kot arhaični ali nacivilizirani, zadušeni in civilizirani. Moč plesa je bila sistematično oslABLJENA, ples uvrščen, če lahko tako rečem, v organiziranost gledališkega diskurza, ki predstavlja telo kot nevaren objekt. Takšna dogmatizacija, liturgično zakoreninjena pri evropskih ljudstvih, ki sta jih utrdila fevdalizem in cerkvena oblast, je končno privedla do plesa, ki je lahko obstajal najprej predvsem kot čisti spektakel - ta se je počasi uveljavil kot neka vrsta *popolnega družbenega dejanja* in je najprej posredoval, nato pa komercializiral ideal podložnosti. Buržuazni, skrajno neljudski okus, naperjen proti preprostemu izražanju, je zaznamoval vrhunec razširjanja Teksta. Ta formulacija ideala postavlja v ospredje stereotip dobrega subjekta, ki je popolnoma moraliziran, ujetnik nevarnega, toda pokončnega telesa, subjekta, za katerega se predpostavlja, da nič ne ve o svoji želji, in ki je metodično izvežban, da gleda, ne da bi se dotikal.

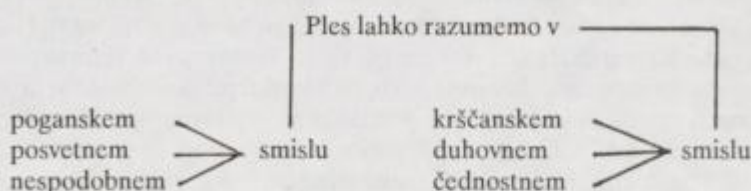
Takšne indoktrinacije si ni mogoče izmisliti, niti je predpisati. Opozarja nas na verovanje, torej na neko znamenje, psihološki način poznavanja dovoljenih in prepovedanih navad, vedenja, čemu služi in komu pripada telo. Implicitno se nanaša na božje mesto vsevednega in vsemogočnega zakonodajalca, ki nas lahko uživa. S svojim metaforičnim stilom in z včasih pretiranimi, včasih umirjenimi izjavami, nam učene doktrine te sholastike, polne vsiljivih poučnih prilik, ponujajo spoznanje, da ni mogoče razložiti prava s pravom, in da Zakon, če hoče delovati, onemogoči človeško željo in, ko gre za iskanje izvora želje, namerno povzroča nesporazume. V okviru velikega političnega problema plesa, se našemu opazovanju ponuja zahodnjaški stil manipulacije. Zunaj *teorije o političnih smotih človeškega telesa*, ne obstaja nikakršna utemeljitev prepovedi užitka. To torej kaže na seksualno umestitev te teorije.

Vrnimo se k nerazdružljivima temama, k ljubezni in smrti, ki ju tradicionalna zakonodaja, temelječa na močnih strahovalnih predstavah in na aparatu pravnega dokazovanja, mehanično postavlja eno poleg druge.

Krščanski nauk, ki ga v srednjeveških razpravah⁵ udobno povzemajo cerkveni Očetje (očitno s priporočilom Ambrozija in Avgušтина), v svoji doktrini o prepo-

⁵ V bistvenih stvareh bom sledil dragocenemu poročilu iz nekega kratkega spisa iz Vatikanske knjižnice, ki ga je pregledal in izdal J. Leclercq: »Starodavna pridiga o nespodobnih plesih«, *Revue bénédictine*, 1949, str. 196-201. Ta kratka razprava ima zanimiv naslov: »Plesi, ki jih

vedanem, ples povezuje z razuzdanostjo. Logični red je tako spet, tako tu kot tudi na drugih mestih, natančneje določen z dvema resnicama, v skladu z dialektiko, ki je bila v rabi v srednjem veku in kjer lahko najdemo nasprotujoče si reference.



Od tod izvirajo naslednje trditve Zakona:

1) Ples je nekaj nasladnega

Med poročnimi slavji je ples nespodoben, tako kot pijančevanje in opolzke besede.

Nasprotno: duh zadržti od veselja in telo se z dobrimi deli dviga: to je poroka duše z Bogom.

2) Naslada v plesu izvira od poganov (= divjakov) in je poroki v sramoto

Ta naslada se poda Aziatom (*asiatica luxuria*) in predstavlja zmagoslavje divjakov (*triumphus ethnicorum*).

Nasprotno: posvečeni primeri nas spodbujajo k spoštovanju poroke, iz katere se pošteno in spodobno rojevajo krščanski potomci.

3) Ples nas zlepi z žensko

S plesom pademo v hudičevo past: ženska je kačje lepilo (*viscarium serpentis est femina*).

Nasprotno: čistost nas obudi k življenju: po zaslugi Device je onemogočen učinek smrti, ki deluje skozi žensko.

Takšna zbirka argumentov, ki je zaznamovana s fantazmami, je izredna. Razgrinja nam koherentnost prvobitne zahodnjaške teorije, ki ne uveljavlja nekih nespametnih zapovedi, ampak doktrino o mitološki resnici - in ples je posebna ter utemeljena aplikacija te doktrine. Ta »*Theologisierung*« problema, ki ga je zaznal že Carl Andersen,⁶

moramo zavrniti (rejeter)«, (*De salationibus respuendis*).

je v sholastiki očiten; in v predstavitvah iz časa po Reformaciji lahko opazimo enako zgradbo, bodisi da gre za spokorniški kod, kakršnega so ponovno vzpostavili jezuiti druge sholastike, ali pa za zakone, ki so se utrdili v protestantski duhovniški pokorščini.⁷ Vprašanje, ali je ples dopusten ali ne, privede do absurdnega pravdanja ali do samovoljnega moraliziranja. Kazuistika s tem začenja sveto pravdo, temeljni mitološki prepir o mejah in zunanji obliki užitka. Diskusija o *dostojnosti plesa* se umešča na to ključno točko Zakona, na točko preobrata v človeškem: tja, kjer se vse preobrne, kjer vse postane božje, kjer imaginarno začne narekovati resnico, na kateri temelji simbolna reprodukcija. Zakon je samo s te točke verjeten: v svojem sklicevanju - ravno skozi to teologijo - na žaljivo besedo božje ljubezni. Omenjene resnice se ne da drugače povedati. Ravno zato srednjeveška teologija, ki ji odkritja nekdanje patristike dajejo samozavest, z izjemno spretnostjo uporablja *simbolno upodobitev dveh žensk* in se pri tem poigrava z nerazdružljivima temama ljubezni in smrti.⁸ Kar zadeva užitek, je ta teologija dobesedno vse povedala.

Ta dvolični nauk bomo morali še pretehtati. Da pa bi lahko prepoznali brezhibno in mistično ureditev, iz katere izvira politični diskurz o plesu, si samo malo pobljže oglejmo, na kakšen način zahodnjaški Zakon govori o užitku in o pravicah telesa. Prejšnja tabela nam je to že nakazala: s pomočjo *gledališke dialektike*, ki je očarana s fantazmo smrti, in tako, da *odgovor na vprašanje: kdo uživa? išče v vprašanju: kdo umira?*

Ob takem pristopu se povezanost užitka in smrti zdi tako nesporna, pomembna in temeljna za resnico, da odlomki Teksta, izpeljani na osnovi srednjeveške kazuistike, poudarjajo pomemben delež *ironične interpretacije* (v kolikor izvira iz najglobljih plasti smisla) *pri razvoju baleta*, ki se je postopoma poenostavljal in ki so ga počasi začeli uravnavati kodi dvornega plesa. Upodabljanje plesočih okostnjakov kot *gnijočih-živih-kadavrov* se tako pokaže v vsem svojem pomenu: koreografskim umetnostim je priskrbelo potni list, najizrazitejši in najbolj utemeljen dokaz tega kompleksnega razvoja. Pogrebna pantomima in grobarska umetnost nista bili neka dodatna folklor, ki bi samo v Evropi širila židovsko-asirski motiv *mrtvaškega plesa*;⁹ tu gre za pomemben verižni člen *fantazmatske razčlenitve krščanske dogme*. To moramo odločno poudariti ob dejstvu, da se je mrtvaški ples potem, ko so ga kot motiv uporabile zmedene romantične zgodbe, izgubil, spremenil v anekdoto in postal nerazumljiv.

Ples tako, tudi po posvetnih iznajdbah renesanse, ostaja vpisan v fevd krščanskega sublimnega kot rezultat slovite »Razprave o telesu in duši«¹⁰ in kot gledališka

⁶ Cf. C. Andersen, omenjeni članek, posebej str. 245 (o ljudskih plesih).

⁷ Cf. H. P. Clive: »The Calvinists and the Question of Dancing in the 16th Century«, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents*, 23 (1961), str. 296-323.

⁸ Zatiranje plesa nas tako spominja na mistični motiv Eve in Marije, torej na *seksualno metaforo faličnega in deviškega užitka*.

⁹ Zahodnjaško zgodovino pogrebne pantomime in razvoj motiva mrtvaškega plesa (pri katerem ima bistveno vlogo židovsko izročilo v srednjem veku) je v celoti na novo obdelal R. Eisler v »Danse macabre«, *Traditio*, 1948, str. 187-225.

¹⁰ Slavna srednjeveška pesem *La grant danse macabre des hommes et des femmes*. Primerjati še (glede na moje pričujoče delo) druge dialoge, ki izhajajo iz iste retorične tradicije, kot npr. *La Guerre et le Débat entre la langue, les membres et le ventre*, ali pa *Le Débat du coeur et de l'oeil*



Infelix ego homo! Quis me liberabit de corpore mortis huius? Ad Rom. 7.

pedagogika smrti, ali natančneje - verovanja v smrt. Naraščajoča kompleksnost kazuis-tike dokazuje stalno prilagajanje institucionalnega diskurza temu razvoju koreografskih praks, ne pa tudi spreminjanje svetih ali pa pod drugimi podobami razpoznavnih besed, h katerim navaja ta diskurz. V srednjeveški tekstualni ureditvi teološka razlaga dovolj dobro povzema tisto, za kar v tej igri gre. Sholastično vprašanje se glasi: *kdo uživa?* In teologija nam ponuja odgovor, ki je, ker se pač nanaša na mit, v resnici popolnoma zagoneten: *uživa lahko samo kadaver.*

* * *

Orgazmični pomen plesa bralcu, ki je sledil vsem vijugam mojih referenc, ni več nerazumljiva tema, niti kak seksističen okras uradnega kulturnega diskurza, ki mu psihoanaliza služi kot refren. S pomočjo teh referenc, ki so nujno potrebne za preučevanje tehnike, bistvene za politično reprodukcijo, lahko dojamemo, da gre pri vsakem koreografskem delu pravzaprav za delo retorja: za nenehno iskanje posnetkov, začevši s preoblikovanjem tega, kar tukaj razumemo kot idealno telo, torej, če se lahko tako izrazim, prototipa telesa. To vedno znova začeto delo, podprto s šolskimi doktrinami in s komentarji, ki naj bi vzgojili mitskega novega človeka, od katerega smo zgodovinsko odvisni, to delo predstavlja iskanje stilov, ki določenemu času načrtujejo njegovo verzijo idealnega telesa in obenem prizadete subjekte obveščajo, kaj je proglašeno kot prepovedano. Ples je samo posrednik ideala, omamni trenutek, kakor ga imenujem, ker v njem enako ravnamo z drugim, celo s povsem drugim. Ta dovoljeni in uradno priznani vstop telesa v *diskurz metamorfoze* nas lahko nauči marsikaj novega o ustroju tega *drugega telesa*, v skladu s sistemom, ki proizvaja smisel Zakona, javno potrjeni smisel, kakršnega še vedno pripisujejo kulturni propagandi. Vrnimo se k vprašanju duše, formuli za povratek k neuničljivemu označevalcu.

Pomembnost vprašanja ne zbujata nikakršnega dvoma, saj daje končno takšna referenca pečat zahodnjaški teoriji in v zaključke najbolj učenih razprav polaga znamenje nemožnosti izrekanja. Tudi tako izkušen zgodovinar kot Élie Faure, ki se za Charlotovo gledališko gestikulacijo zanima ravno toliko kot za črnske plese ali za (v njenem času nezaslišane) drznosti Isadore Duncan, se je ustavil tu, na meji človeške neverjetnosti: »To je tisto, zaradi česar je ples, stilizirana podoba duše, ljubezni in - še več - veselja, tako veličasten.«¹¹

S tem je povedano vse. Doktrina o edinstveni duši je edinstvena, nenadomestljiva za Zahodnjake (in za evropske Vzhodnjake) oziroma za nek določen antropološki fevd, kakršnikoli že so njegovi nadomestki v industrijskem sistemu in kakorkoli se že trudimo s pretvarjanjem, da smo razvozlati vse uganke. V nasprotju s samozavestjo, s katero se ponašajo očitno najbolj brezobzirne kritike - še posebej tiste, ki so jih letristi namenili skrajno tradicionalnim Lifarjevim razstavam¹² - pa psevdopoetične ali povsod uporabne

¹¹ E. Faure: »O Isadori in o plesu« (»D'Isadora et de la danse«), *L'Homme et la Danse*, Périgeux, Fanlac, 1975, str. 61 (izbor člankov).

¹² Vprašanje, ki ga je načel M. Lemaître v: »*La Danse et le Mime ciselants lettristes et hypergraphiques*«, I. Isou pa je dodal *Manifeste pour une pantomime à anecdote surrealiste*, in *La danse te*

porabne bedarije, ki se ne prestando mehanično sklicujejo na dušo plesa, niso popolnoma brez pomena, saj nam povedo nekaj bistvenega. Takša aluzija razkriva nezmožnost, da bi o plesu govorili drugače kot s tehničnimi termini ali pa v nejasnih stavkih, ki jih zgolj s svojo avtoriteto omogočajo častitljive teorije, vendar se poleg tega tisto, kar se za tem skriva, dotika samega bistva stvari. *Duša je način govorjenja telesa*, natančneje: *telesa, ki se skozi ples ponavlja* in realizira prizor neke fantazme, ki je preko zaporednih različic Teksta vsidrana v polje točno določenega zgodovinskega sistema, tako primitivnega in neciviliziranega kot katerikoli skupek institucij, če ga obravnavamo glede na njegovo učinkovitost pri zapovedovanju svojemu človeškemu razredu.

Toda če hočemo prodreti v tak način govora, moramo najprej nujno izpostaviti, da gre pri tem hkrati tudi za *modus naše nevednosti*. To je celo edina zanesljiva stvar, na katero se lahko na začetku opre analiza tega dela Teksta: *kadar govorimo o duši, ne vemo, kaj govorimo*, saj namreč na nejasen način, kakršen je vedno v rabi v diskurzu zakonitosti, vedno znova govorimo o naši popolni odvisnosti od načina uravnavanja identifikacije, kar končno pomeni od načina užitka, ki nas naredi za subjekte takšnega sistema institucij. O tem nas bodo zlahka prepričali najmanj sporni srednjeveški napotki oziroma hiter pogled k pooblaščenim pedagogom te grozljive teorije, ki se imenuje doktrina duše. Vsako racionaliziranje v zvezi s to izgubo telesa, ki ga je čaščenje duše potisnilo v ozadje in ponižalo, torej prikriva izvorno zgradbo fantazme in temelj tega fantazmatskega prizora. Poskusiti moramo razumeti, da igra celo ta izognitev neko vlogo v uveljavljenem načinu izražanja, saj daje nove možnosti estetski produkciji, ki ne temelji na razumu ampak na ne-razumnosti nezavednega. Če bi bilo to, v kar verujemo, mogoče prikazati, estetske produkcije ne bi bilo, ples ne bi bil mogoč, metaforična retorika bi bila povsem odveč. Drugače povedano - sholastična pripoved deluje v skladu z mitologijo zahodnjaškega Teksta, ki lahko zapoveduje svojemu človeštvu, ker je zgrajen na osnovi bajke, v kateri se predstavlja želja. Zagata sholastike je torej za nas pomembna kot znamenje nepoznavanja tega, kar se v resnici dogaja v alegoričnem procesu med dušo in telesom.

Iz tega izvira pristno gledališka produkcija duše: nekakšen skrivnostni dvojnik, drugo telo, ki ga lahko vidimo, na primer pri lepih umetnostih. Obravnavane umetnosti se ukvarjajo z dvojnikom, z dušo. Od tod izvira tudi osnovni problem telesa-ikone, ki takrat, ko gre za predstavljanje famoznega Drugega Zakona, postane pravni problem. *Naša duša se torej ponuja pogledu*. Ta del ideala je nujno potrebno ponovno prebrati.

* * *

Institucija blaženosti: duša uživa v pogledu

Ideja uživanja v plesu, in učenega uživanja, se razjasni, če še enkrat ugotovimo pomembnost naslednjega alegoričnega mesta: tistega dela telesa, ki mora prav do smrti tega telesa izpričevati manko in ki se pri Zahodnjakih imenuje duša. *Ta duša ni ustvarjena samo zaradi dokazovanja, da je, dogmatsko gledano, užitek v koitusu nekaj slabega, ampak*

la pantomime de l'Antiquité aux lettristes, Pariz, Grassin, 1960, posebno str. 34.

zato, da pokaže, kaj pravi užitek sploh je. Duša je, naposled, ustvarjena zato, da vidimo tisto, česar že po predpostavki ni mogoče videti - objekt nezavedne želje, od katerega smo - zaradi svojega človeškega položaja - ločeni - in ki je predstavljen oziroma dan kot nekaj, česar ni mogoče spoznati. Z motivom blaženosti, ekstatične vizije, je rimokatoliška teologija dolgo razlagala doktrino, ki sta jo še izpopolnili srednjeveška in moderna sholastika v metafiziki spoznavanja, začenši s teksti iz slovitega Pisma. Ogledata ne bo več in spet se bomo združili z drugim podobe: izvoljeni bodo ugledali Božje obličje.

Drugače rečeno, želja deluje in uživa v sebi, v nastopu okamenlega subjekta, subjekta te božanske vizije, ki mu omogoči uživati v drugem; toda želja ne deluje vsa tako dobro za tega drugega, ki je vključen v vednost o neki taki viziji. Tako nam sklicevanje plesa na dušo omogoča, da lako doumemo, na kakšen način *delovanje plesočih teles osvobaja dušo*, oziroma prepusti telo Drugemu želje, v skladu s samimi pogoji, ki jih postavlja Zakon. Ples je božanski ravno zato, ker deluje kot vizija in kot institucija blaženosti, v kateri lahko, po vseh predpisih, uživamo.

Bodimo natančnejši. V skladu z *božjo optiko* duša žarči na vse strani; toda v zvezi s temi žarki se doktrina blažene vizije najraje izogne vprašanju, kako, na strani Boga, tisto gleda. Če Bog vidi vse, s tem še ni dokazano, da je on tisti, ki gleda. Zastavljeno vprašanje je še vedno vprašanje duše, s katerim se je ukvarjala nekdanja patristika, vprašnje, kako opredeliti tisto vrsto očesa, ki človeka poziva k uživanju. Ne gre torej za dva pogleda, ki bi se med seboj križala, za dva subjekta, ki bi se med seboj opazovala, za razmerje subjekta s subjektom. Gre nasprotno za to, da vidimo tisto, kar v telesu povzroči odsev, da vidimo nekaj povsem različnega od pogleda nekoga drugega. To videnje zadeva tisto v telesu, na kar se opira želja.

Razprava se bo torej zdaj usmerila k presojanju predstave, v kateri se bitje želje ponuja v teatru in samo sebe kot drugi vidi, kako se »daje-v-videnje«. Institucija plesa se je pri Zahodnjakih skozi zgodovino izgradila in razvila kot čista igra duše, duše, ki odseva in žarči, torej na osnovi *politike blaženega pogleda*. Produkcija lepega kot družbene iznajdbe, nas prestavi v teorijo *goiproquo*, kakor jo je učila rimokatoliška teologija; ta referenca nam je tu nujno potrebna za obnovitev te fantazmatike v urejanju koreografske umetnosti. Evropski esteticizem odločno vztraja pri tem in dopušča ples v glavnem zato, da bi ga lahko preuredil v *večnamenski spektakel*. Vztrajati moramo torej pri dejstvu, da naša teatralnost, predvsem na tem področju, ni kaka politična farsa, epizoda, ki spada v pristojnost nepomembne sociografije, saj zadeva bistvo stvari, verovanja, tekstualno ureditev diskurza ljubezni, ki je bistvena pri tistem procesu dresure za Zakon, kakršnega poznamo mi.

Z analitikovega vidika je dostop do takšnega načina uporabljanja simulakra danes omogočila freudovska teorija narcisizma in tudi poskus J. Lacana v *XI. Seminarju*, kjer je zastavljeno in v zadostni meri pojasnjeno vprašanje pogleda (v okviru koncepta objekta *a*). Problem plesa neizogibno odpira vprašanja, ki zadevajo področje samogovora, se pravi - posebnega, družbeno uzakonjenega diskurza subjekta, ki mora govoriti o svoji želji in ki pri tem govorjenju uživa.

* * *

Že prej sem omenil, da bi ples lahko imeli za neškodljivo blaznost. S tem sem pokazal na okoliščino, ki jo koreografska teorija ponavadi brez besed obide, razen kadar se, prek ovinka v etnopsihiatrijo, v najbolj izbranem stilu dotakne nekaterih eksotičnih izpeljav: gre za potezo norosti v plesu. Na tem mestu se ne bomo spuščali v podrobnosti teh tako strnjenih ugotovitev, želel bi samo poudariti, da če gre tu res za norost, ta norost deluje v korist družbenih institucij, ki se nanašajo na Zakon, kar pomeni, da deluje v skladu s Tekstom in da imamo torej opravka z različnimi pojavnimi oblikami svete norosti, ki bi jo lahko opredelili tudi kot dobro norost.

Prevedla Suzana Koncut

ALI VIDITE, KAR VIDI KRITIK?

James Thurber, karikaturist in ilustrator, je pred nekaj leti pripovedoval zabavno anekdoto iz svojih študentskih let na Državni Univerzi Ohio. Pisal je o težavah, ki jih je imel pri opravljanju laboratorijskega tečaja, ker ni uspel videti, kaj je bilo na steklu pod mikroskopom. A nekega dne je zmagoslavno poklical laboratorijskega učitelja, mahajoč s svojo risbo tega, kar je končno razbral skozi mikroskop, in vzkliknil: »Poglejte, končno mi je uspelo!« Učitelj je bil vidno zbegan; precej časa je primerjal Thurberjevo risbo s tistim, kar je bilo na steklu, potem pa izjavil: »Thurber, ali veste, kaj ste naredili - narisali ste podobo vašega lastnega očesa.«¹

Thurberjeva anekdota ponazarja misel, da tega, kar je mogoče videti, ni vedno tako preprosto zaznati. Ilustrira tezo, da je videnje deloma določeno s pričakovanjem, teorijo, hipotezo ali vodilno mislijo. Na videnje nujno vpliva to, kar posameznik vnese v dejanje gledanja; nikdar se ne zgodi brez vpliva predznanja ali vnaprej oblikovanih stališč. Mnogi od nas iz lastnih podobnih izkušenj vedo, da Thurberjeve oči niso uspeli zato, ker ni imel nikakršne predhodne zamisli o tem, kar naj bi videl pod mikroskopom.

Vprašanje videnja kronično zanima filozofe. Bertrand Russell je razvil teorijo zaznavanja, po kateri velja, da to, kar mi vsi vidimo, niso stvari »tam zunaj«, temveč prej dogodki v naših možganih. Prav tako je trdil, da tedaj, ko vidite sonce, v resnici vidite nekaj, kar se je zgodilo pred desetimi minutami, saj je svetloba približno toliko časa potovala od sonca do vaših oči. Ker je vsako videnje odvisno od svetlobe in od tega, da svetloba porabi *nekaj* časa za pot od celo najbližjega predmeta do vaših oči, je Russell sklepal, da je to, kar vidite, vedno v preteklosti in nikdar zares v sedanosti. Številni filozofi seveda menijo, da je vsaka teorija videnja s tako čudnimi konsekvencami nujno zgrešena.

Prebiranje ugledne kritičarke plesa Arlene Croce me spomni na takšne teorije, kot je Russellova. Ko razlaga naslov svoje knjige *Afterimages*, piše:

¹To navajam po spominu, ker se žal ne morem spomniti, kje je anekdoto mogoče najti. Citirane izjave so torej očitno moje parafraze.

Po-podoba /afterimage/ je definirana kot »vtis intenzivne zaznave, ki ga ohrani očesna mrežnica ali katerikoli drugi čutilni organ po odstranitvi zunanjega vzroka.« Po-podoba je to, kar nam ostane po koncu predstave. Ples ne pušča za seboj ničesar - ne posnetka, ne besedila - in po-podoba tako postane objekt plesne kritike. Kritik plesa skuša izvežbati spomin... tako, da se po-podoba, ki se pojavlja v njegovem pisanju, ujema s predstavo. Toda pogosto se ne ujema dobesedno...«²

Razumem to razmišljanje gospe Croce, saj je ples posebna umetniška oblika, kritik plesa je v nekakšnem posebnem položaju. Crocejeva želi, da dojamemo minljivost plesne predstave - ta ne pušča nobenega posnetka ali besedila. Dramski kritik lahko primerja izvedbo Ibsena s predlogo; glasbeni kritik lahko preuči note in nato razpravlja o interpretaciji Satieja. Toda ples, kot naj bi izjavil Merce Cunningham, je kot voda, ki teče skozi prste, in tako se kritik plesa po predstavi vrne domov praznih rok - pri pripravljanju kritike lahko konzultira le po-podobne.³ »Po-podoba postane predmet kritike plesa« zato, ker je plesna predstava tako prehodna stvar. Če je spomin kritičarke natančen, bodisi zaradi vežbanja ali zaradi srečnega naključja, potem njena kritika ne govori le o sedanjih spominskih podobah, marveč tudi o minuli predstavi.

V nasprotju z Russellom gospa Croce ne trdi, da je to, kar vidimo, v naših glavah; vendar podobno kot on misli, da je to, kar večina gledalcev in še posebno kritikov plesa *presoja*, v naših glavah - namreč po-podobne. Sama narava plesa sili, da so *predmet* kritike plesa po-podobne. A to je, mislim, filozofska napaka v sicer popolnem poročilu. To, kar naj bi bilo po Crocejevi tenkočutno spričevalo narave plesne predstave in odkrita izpoved kritikovih zadreg, se po nepotrebnem kaže za paradoksalno tezo. Najprej bi rekli, da že zato, ker morate pri poročanju o vašem kosilu uporabiti vaš spomin, navadno govorite o nečem, česar se spominjate, ne pa o nečem, kar se pojavi v spominjanju. (Kosila ne morete nič bolj obuditi kot baleta, a vendar nič v naravi kosila ne sili, da bi bile predmet »kritike kosila« slastne po-podobne.) Od spomina smo odvisni vsak trenutek življenja, bilo pa bi strašno paradoksalno misliti, da so *predmet* naših poročil, odvisnih od spomina, kar spomini sami. Nadalje, če naj nas »podobe« s svojo privlačnostjo ne prevzamejo popolnoma, moramo reči, da ponavadi ne preverjamo spominske trditve s sedanjo spominsko podobo, temveč prej obratno. Je moja sedanja podoba gospe, ki se je spomnim, dobra? Če želim odgovoriti, je videti, da sem odvisen od spomina, ki morebiti sploh ni sestavljen iz podob. Samo spominjam se, to je vse, in morda sploh nisem sposoben odkriti nobenih sedanjih podob. Če torej kritičarka plesa dela z živimi spominskimi podobami, jih bo morala »preveriti« in ugotoviti, če se ujemajo s predstavo, ki ji je prisostvovala. In če to drži, zakaj ne bi opustili misli, da so predmet kritike plesa - zaradi njegove posebne narave - po-podobne, ne pa dejanska predstava?

Menim, da Lucasa Hovinga potre, če mu kdo reče, da ne gre za vrednotenje njega, temveč kritike *po-podobne*. Lucas, ki se spomni nekaterih kritik, morda ob tem ne bo presenečen, a vendar to le pogloblja njegovo potrnost. Torej moramo - če nam bo uspelo

² *Afterimages*, Vintage, 1979, str.2.

³ Intervju, o katerem je pisal *The Durham Sun*, 19. julij 1979.

- popraviti to filozofsko napako v izvajanju gospe Croce že zato, da pomagamo plesalcu iz melanholije. Strinjajmo se, da je predmet kritike plesa predstava, ne pa spomin nanjo. Kritiki plesa niso v kakšni čudni zadregi, ujeti v sodobne podobe, ki se lahko nanašajo na neko neulovljivo preteklost ali pa tudi ne. Kot nenehno počnemo mi vsi, se morajo tudi oni v svojih funkcijah zanašati na spomin - a ne zato, da pišejo naučena poročila o spominih na sama doživetja, temveč o tem, česar se spominjajo. Prav natančen spomin je most med preteklostjo in sedanjostjo; nasprotovati moramo torej interpretaciji, da spomin ni nič drugega kot sedanje, nepovezane podobe. Če predstavo ponovno vzamemo za pravi predmet kritike plesa, lahko s tem razvedrimo plesalca, potrtega zaradi nadomestitve s »po-podobno«; poleg tega lahko popolnoma navdahnemo estetiko z občudovanjem samega umetniškega dela. Problematično pri estetiki ali pri kritičkih pojmi, ki namenjajo osrednje mesto podobam, iluzijam in podobno, je namreč to, da je prvotna stvar, samo umetniško delo, odrinjena v nek sanjski svet podob - oziroma se tako vsaj zdi.⁴ Ker lahko enačenje predmeta kritike plesa s po-podobami, ki ga izvede gospa Croce, podpira to problematično, subjektivistično tradicijo v estetiki, se nam je zdelo vredno, da ji na tem mestu oporekamo. V zvezi z naslovnim vprašanjem te razprave naj še posebej poudarimo, da se v primeru, ko se kritičarkino ocenjevanje osredinja na po-podobe, večja verjetnost, da se to, kar vidimo na plesni predstavi, razlikuje od tega, kar piše kritičarka v svoji kritiki. Dovolj težav je že z zatirjevanjem, da vidimo isto stvar - a če se mora to, kar vidimo, ujemati z njenimi posebnimi spominskimi podobami, je težava očitno še večja.

II.

Upravičeno se sprašujemo, ali vidimo to, kar vidijo kritiki, saj so oni strokovnjaki in vse prepogosto vidijo tudi to, kar mi spregledamo. Kritiki plesa nas nenehno učijo, kako gledati predstave na obogatene načine. Vzemite na primer komentar Deborah Jowitt o Balanchinovi postavitvi baleta *Apollo* lansko pomlad. Razlaga, da je Balanchine večkrat zapored prečistil prejšnje inačice tega baleta in da pomeni Baryshnikova predstava novo vrsto Apolona. Gospa Jowitt piše, da na točki, ko tri ljubke muze »paradirajo po ozadju odra in on vsako od njih močno udari kot mlado kobilu, kakršne so, nas to dejanje preseneti... kar nam prikaže Baryshnikov, pravzaprav ni mladi, brezbrizni, odraščajoči Apolon... temveč Dioniz, ki se spreminja v Apolona.«⁵ Če poznamo dejstva in interpretacije, ki jih ponuja Jowittova, lahko balet gledamo bolj celostno, bolj natančno, bolj samozavestno. Oziroma, v začetku sedemdesetih let so nekaterim od nas pri gledanju plesov Meredith Monk pomagali kritiki, kot je Don McDonagh. Ta je ugotovil, da je Monkova ustvarjala »kontinuirano procesno gledališče« - vsako njeno delo je prevzemalo ali vključevalo snov iz predhodnega. »Monkova skuša povezati vračajočo se umetniško snov z različnimi prostori, v katerih se nahaja. Njeno delo v resnici postaja umetniška avtobiografija.«⁶ Nekdo, ki to ve, začne gledati njene stvaritve

⁴ Takšna je na primer kritika Susanne Langer, ki razvija pojem iluzije v svoji knjigi *Feeling and Form*.

⁵ *The Village Voice*, 21. maj 1979, str. 99.

z novimi očmi - opaža stvari, ki jih je pred tem spregledal, in znova pretrese tiste momente teh stvaritev, ki so ga dotlej le begali ali frustrirali.

Vendar se lahko vprašamo, ali vidimo to, kar vidijo kritiki, saj je splošno znano, da ni nujno, da kritiki sami vidijo enako. Marcia Siegel piše: »Gledanje je zelo selektiven, individualen in konkreten proces, in zame predstavlja več kot le golo presojo. Nancy Goldner, Arlene Croce in Deborah Jowitz lahko v plesu, ki je nam vsem ugajal, vidijo drugačne stvari kot sem jih videla sama.«⁷ In Arlene Croce je druge kritike ozmerjala, češ da so »brez oči«, posebno pri opazovanju zvezd kot je Erik Bruhn. Nekoč se je pritoževala, da so kritiki - podobno kot astigmatično občinstvo - hvalili Bruhna takrat, ko se je na odru dejansko prav očitno prepuščal nekakšni čudni norčavosti.⁸ Tako nas je lahko strah, da bodo naše videnje zaslepile ne le svetle luči naših lastnih idiosinkrazij, ampak tudi avreole zvezd, ki jih gledamo. Poleg tega obstaja pri gledanju plesa seveda še problem, kako s pogledom zajeti vse, kar se dogaja. Številni ansambel in obsežna produkcija lahko izrazito napolnita oder, in če je dogajanje hitro, ga le težko vidite v celoti - in enako; kajti vaš pogled se zlahka zadrži na enem plesalcu ali na enem delu odra, v tem času pa zanemarite vse ostalo. Enakomerna porazdelitev pozornosti med potekom ekstravagantnega baleta je izjemen dosežek. Razumljivo, naše neizvežbano gledanje ne dosega poklicnega kritičarkega motrenja, a celo njo lahko »polnost« plesa ovira pri enakomernem spremljanju. Videti enakomerno in videti selektivno je temeljna kontradikcija.

Lahko se tudi vprašamo, ali gledamo »kritično«, kajti kritiki in privrženci plesa zelo pogosto vidijo »kvalitete« gibanja. *Kvalitete gibanja* - ta koncepcija je moja glavna tema tega večera. Gotovo, plesna umetnost je mnogo več od tega: tu so nadgrajujoča koreografija, uporaba glasbe, kostumov, rekvizitov, osvetlitve, ter odnosi med igralci, posebne adaptacije prostora in časa, itd. Toda svoje razmišljanje bom omejil na gibalne kvalitete, saj mislim, da - če karkoli, potem prav one - predstavljajo »spodnje plasti« razlage tega, kar je posebnega v plesni umetnosti. To, kar razumem s »kvaliteto« gibanja, lahko pojasnim s citiranjem nasprotujočih si odlomkov iz dela naše kritičarke Marcie Siegel. O nastopu Laure Dern je zapisala naslednje:

Plesalci, obrnjeni proti občinstvu v lepo razporejeni formaciji, izvajajo v kánonu in z različnimi ritmičnimi poudarki celo vrsto kombinacij na mestu, ki utelešajo baletne korake - *entrechat*, *ronds de jambe*. Za trenutek opazimo časovni korak plesalca stapa. Naenkrat je videti, kot da izvajajo nekakšen baletni madžarski ljudski ples. V naslednjem trenutku drsijo po skrčenih kolenih kot balijski dvorni plesalci. *Rond de jambe* postane charlestonska brca.⁹

To je prvovrstno poročanje, čudovita verbalna slika predstave. Vendar pa ne omenja (razen »drsanja«, morebiti) tega, kar imenujem »kvalitete« gibanja. Podroben

⁶ *The New York Times*, 20. julij 1970.

⁷ *Watching The Dance Go By*, Houghton Mifflin, 1977, str. XVI.

⁸ *Afterimages*, str. 331-338.

⁹ *Watching The Dance Go By*, str. 20.

opis, ki uspešno slika to, kar se je zgodilo na odru, lahko vendarle zanemari še bolj »tenkočutno uglašen« opis gibalnih kvalitet. Na drugem mestu gospa Siegel poda izredno zanimivo opažanje o razmerju med Joséfem Limónom in Lucasom Hovingom:

Formula Limónovega dolgega in uspešnega partnerstva z Lucasom Hovingom je bila drama enakovrednih nasprotnikov. (...) Njun igralski odnos je bil takšen, kot ga je v plesu le redko najti; mnogo pogosteje se spominjamo duetov moški-ženska, ali celo triev. (...) Toda Limón se ni nikdar tako tesno povezal z žensko partnerko, kot se je s Hovingom... če José Limón ni plesal sam, je videti, da je potreboval moč in velikost drugega moškega, da se je kosala z njegovo.¹⁰

To je že bližje omembe gibalnih kvalitet - »moč« in »velikost« sta sugestivni -, toda za bolj eksplicitno navedbo tega, kar nas tukaj zanima, se moramo ozreti k najnovejši knjigi Siegelove, *The Shapes of Change*. »Noben od možakarjev v resnici ni bil čuten plesalec; toda tam, kjer je bil Hoving baletno pokončen in v svojih gibih precej krhek, je bil Limón napet in močan.«¹¹ Prav tako se sklicuje na gibalne kvalitete, ko z veliko hvale označuje plesanje Gesley Kirkland, navajajoč »neznansko lahkost, fluidnost in ljubkost, a tudi zadržanost« te plesalke.¹² Vsaka od teh besed namiguje na to, kar razumem z »gibalno kvaliteto«. Poleg plesalčinih gibov so tukaj torej še kvalitete teh gibov, in če preučujemo govor plesalcev in kritikov plesa, opazimo, da pri izražanju občudovanja in vrednotenja namenjajo *kvalitetam* velik poudarek. Dve plesalki lahko izvedeta dokaj podoben gib, vendar se eno časti bolj kot drugo, recimo zaradi tega, ker je bil njen gib »tekoč«, medtem ko je bil gib druge plesalke »scufan«. Osnovna postavka občudovanja v vseh umetnostih je »estetska kvaliteta« - kvaliteta potega s čopičem, kvaliteta zvoka, kvaliteta ustnega posredovanja, in tako dalje. V plesu je to kvaliteta giba.

III.

Naš koncept gibalnih kvalitet poraja filozofska vprašanja. Prvič, obstaja problematična ohlapnost besed kot so »lahko«, »tekoče«, »napeto«, »krhko«, »zadržano«, itd., če jih uporabimo za človeške gibe. Filozof želi vedeti, kaj je vključeno v proces razumevanja tega, kar nekdo misli, ko ples opisuje s takšnimi pojmi. Poleg ohlapnosti lahko pride do odkritega nasprotovanja; kar kritik A imenuje »plavajoč«, imenuje kritik B »brez poleta«. Tako se soočimo s vprašanjem, zakaj mi, amaterski gledalci, takšne kvalitete dokaj verjetno spregledujemo, če sodijo k plesalčevim gibom, in kako je mogoče, da se kritiki, strokovni opazovalci, o njih ne strinjajo? Zakaj ne uspem videti kvalitete »zadržanosti« vse dotlej, dokler mi tega ne pove Marcia Siegel - potem pa jo naenkrat opazim? Vsi lahko vidimo, da je gib počasen, vsakdo (z normalnim vidom) lahko vidi, da je knjiga rjava, površina svetleča, snov gosta; toda vneto lahko razpravljamo o tem, ali je plesalčev ples »tekoč« ali ne. Lincoln Kirstein je nekoč pisal o nastopu

¹⁰ Ibid., str. 161.

¹¹ *The Shapes of Change*, Houghton Mifflin, 1979, str. 309.

¹² *Watching The Dance Go By*, str. 20.

Davidu Linchina v Fokinovi *Le Spectre de la Rose*: »Lichinova interpretacija Rože kar preveč naravnost kaže to, kar dosega izumetničena baletna tehnika. Vse, kar je bilo nekoč gibanje, gladko in enostavno kot med, je sedaj zlomljeno, nerodno, sladkobno in domišljavo.«¹³ Čeprav ti pridevniki morda zahtevajo določeno pojasnjevanje, se očitno nanašajo na gibalne kvalitete. No, kako bi se lahko Linchine branil? Kako bi se lahko končala razprava med njim in Kirsteinom? Ali le z več videnja, in s čigave strani?

Filozofska dilema ogroža: ali sklenemo, da so kvalitete gibanja »objektivne« značilnosti plesalčevih gibov; v tem primeru morajo biti zelo varljive stvari, dostopne le božanskim očem - kajti kako bi jih lahko sicer naši najprodornejši kritiki zgrešili ali se razlikovali v mnenjih o njih? In zares je nekam čudno, da naj bi gibanje na odru, ki je popolnoma vidno, imelo tako strašno varljive plati. Ali pa - da se izognemo temu sklepu - lahko skočimo k drugemu: da je to le stvar okusa; gibalne kvalitete, na primer lepota, so le v gledalčevem očesu. Tako so kvalitete uvrščene med po-podobne, iluzije, vizije in druge subjektivne stvari. A vzemimo, da se Lucas Hoving in vsi mi strinjamo, da se gospa Siegel ne moti - njegov gib v nekem plesu je bil »krhek«; Lucas je presrečen, da smo v njegovem plesu našli kvaliteto, ki jo je dosegel po urah vaje. Čudno pa bi bilo, če bi mu rekli, da je kvaliteta le podoba ali iluzija v glavah nas gledalcev. Če gremo po tej liniji, uspemo Lucasa le ponovno spraviti v slabo voljo.

Rad bi poudaril, da nam mišljenje o nekem predmetu prav zlahka in neopazno zdrsne zdaj sem in zdaj tja. V enem trenutku ste prepričani, da so »kvalitete« resnično objektivne, notranje prisotne poteze posameznikovega plesanja. Vašemu pogledu je »tekočnost« balerinih *glissades* včasih očitna; še več, občinstvo ponavadi prisega nanje. Vsakdo čestita vsakomur za srečo, da jih je uspel doživeti, in bi bilo smešno, če ne bi mislili, da »tekočnost« dobesedno pripada plesalkinemu gibanju, tako kot njene noge dobesedno pripadajo njenemu telesu. Res, poklicni plesalci povedo, da njihovo pozornost pri gledanju predstave ponavadi pritegne neka posebna kvaliteta gibanja, ne pa gibanje samo. Če to drži, se zdi objektivnost ali »tamkajšnjost« kvalitete ponovno potrjena. Nikdar ne rečete, da je mehko blaža, ki ga kupite, povsem subjektivna - kvaliteta vaše reakcije na blago, ne pa blaga samega. Zakaj bi torej izjavili, da »lirična« kvaliteta posameznikovega plesanja pripada vaši reakciji, ne pa plesu samemu? Ko enkrat razumemo, kako je naše vsakdanje mišljenje neodločno glede tega vprašanja, kako nelagodno koleba med objektivističnimi in subjektivističnimi interpretacijami estetskih kvalitet, lahko še toliko bolje razumemo, da težnja kritikov in estetikov, da se zatekajo k »podobam«, »iluzijam« in podobnemu, skoraj skrivoma usmerja naše mišljenje k subjektivističnim konceptom umetniškega dela in njegovih enkratnih estetskih kvalitet. Po drugi strani nas lahko vojaško trdna izjava samozavestnega kritika, da se določeni plesalec premika »leseno«, pripravi k mišljenju, da ta kvaliteta zares obstaja, da je tako objektivno »tam« v gibanju, kot je vaš nos »tam« na vašem obrazu. Torej: glede na kontekst, vaše razpoloženje, stopnjo sporazumnosti občinstva, vrsto kritika, s katerim se pogovarjate v odmoru, in zato, ker tako nepredvidljivo plavate med objektivizmom in subjektivizmom, se boste v določeni situaciji nagnili k eni skrajni interpretaciji kvalitete, ob drugi priložnosti pa boste zagovarjali prav njeno nasprotje.

¹³*New Theatre*, junij 1936, str. 21.

Nikar ne podcenjujte zapeljivosti subjektivizma. Po eni strani je filozofsko *lažji*. Rečete: »Njegov ples je 'raztrgan'.« Prijatelji in kritiki nasprotujejo vaši presoji in opazite, da se potegnate nazaj: »No, *zdel* se mi je 'raztrgan'« (ali »videti je bil...«, »čutili ga je bilo...«, »privedel me je do misli...«, »dal mi je občutek, da sem...«, »spomnil me je...«, »napeljal me je...« in podobno). Te sodbe, h katerim se umaknete, opustijo prvotno, objektivistično trditev, da ples *je* raztrgan, kajti sedaj se zadovoljite že s tem, da »raztrganost« nekako pripada vaši reakciji, ne pa plesu. Te sodbe, h katerim se umaknete, je mnogo lažje zagovarjati; ni se vam treba truditi, da bi dokazali, da ples *je* raztrgan. Končno, kdo želi nasprotovati vašemu preprostemu priznanju, da je ples v vas vzbudil tak odziv ali občutek, da ste zanj uporabili besedo »raztrgan«? Vsakdo vam je pripravljen priznati pravico do vaših lastnih reakcij, četudi je to priznanje opremljeno z mrmranjem, da bi bile ob večji uglajenosti in izkušenosti vaše reakcije ustrežnejše. Ostaja pa dejstvo, da je argumentativno lažje in pogosto prijetnejše, da se - če smo izzvani - umaknemo k sodbi, ki prestavi estetsko kvaliteto od umetniškega objekta k reakcijam posameznika na ta objekt.

Obstaja tudi nekaj, kar štejem za sociološko dejstvo; namreč, da so umetniki sami pripravljani trditi, da so kvalitete, ki naj bi jih ugotovili kritiki, le subjektivne poteze kritikovih reakcij - medtem ko morebiti mislijo, da so estetske kvalitete, ki jih v svojih lastnih delih najdevalo sami, zares objektivno *tam*. To je deloma posledica njihovega glasnega zatrjevanja, da se ne strinjajo s kritiškimi ocenami njihovih del, in njihove sprijaznenosti z vsesplošnim dejstvom, da ostajajo debate med kritiki nerazrešene. Torej, umetniki kritiško vrednotenje ignorirajo, češ: »Vsak kritik ali kritičarka vidi po svoje.« Presenetljivo veliko umetnikov preprosto misli, da bodo njihova dela različni kritiki videli različno in da so zatorej kvalitete, ki naj bi jih kritiki v teh delih videli, pravzaprav vidiki kritikovih reakcij. Zdi se, da je sodba umetniške skupnosti močan argument v prid subjektivizma, vsaj kar zadeva kritiko. To dejstvo si je treba zapomniti, če hočemo zagovarjati stališče o objektivizmu.

Tukaj bodo nekateri kritiki potegnili z umetniki. Pravijo, da mora kritika posredovati določena dejstva - čas, kraj, datum, osebe nastopajočih, opazke o zgodovinskem ozadju, določene primerjalne podatke, itd. Toda razen takšnega faktografskega poročanja je treba opraviti vrednotenje oziroma kritiko, to pa vključuje razpravo o »kvalitetah«. Ti kritiki priznavajo, da je vrednotenje ali kritiziranje resda v veliki meri subjektivno, a to ni nekaj, nad čemer bi se morali pritoževati. Poglejte stvar v tej luči: nekateri plesalci so odrsko bolj zanimivi od drugih, sevajo intenzivneje in privlačijo naš pogled. Enako je pisanje nekaterih kritikov bolj zanimivo od drugih, in čeprav »vidijo« snov za kritiko večinoma s svojega osebnega stališča, so kljub temu - prav zato, ker oplajajo naše branje in morda naše gledanje - zaslužni za zanimanje, ki ga spodbujajo s svojimi subjektivnimi nagnjenji in skozi njih. Če kritik tako za plesalca trdi, da prikazuje »topel«, »zračen«, »tekoč«, a malce »prisiljen« slog gibanja, nas lahko ta sodba v določenem kontekstu prepriča - ne zato, ker bi verjeli, da so omenjene kvalitete zares objektivne poteze plesa, temveč zato, ker se nam zdi kritik enako zanimiv kot ples. Če njene ali njegove reakcije vključujejo take kvalitete, potem jih bodo ali bi jih morebiti morali tudi naši. Kritik ali kritičarka, ki zares ceni svoje reakcije in jih obravnava kot dobre pokazatelje okusa in estetske presoje, se zaradi subjektivistične interpretacije

kvalitet sploh ne vznemirja. Če gledamo stvar v tej luči, si lahko zamišljamo, da subjektivizem dejansko popravlja ali izboljšuje naše mnenje o kritiku. Umetniki in kritiki lahko skupaj ustvarijo mogočno fronto v prid subjektivizma.

Toda preden se mu prepustimo, moramo zastaviti nekaj temeljnih vprašanj. Kaj je subjektivizem; kaj pravzaprav trdi? Če na primer pravi, da je moja sodba - da je gibanje recimo »tekoče« ali »leseno« - v resnici navedba, da sta »tekoče« in »leseno« kvaliteti moje reakcije, potem se zdi dokaj zgrešen. Te besede se očitno ne nanašajo na moje počutje ob gledanju gibanja; očitno je gibanje tisto, ki se mi zdi tekoče ali leseno, ne pa moji lastni občutki. Nadalje, nikakor si ne znam predstavljati, kakšen bi lahko bil »tekoči« občutek. Tukaj torej ne more biti skušnjave, da bi pritegnili kakšno ezoterično teorijo percepcije, ki estetske kvalitete obravnava kot stvari, ki jih skrivnostno »projiciramo« iz naše notranjosti v svet »tam zunaj«. Besede »tekoče« in »leseno« se tudi navidez ne nanašajo na karkoli v moji reakciji, in če subjektivist vztraja, da je temu vendarle tako, ga bodisi ne razumemo ali pa je njegovo sklepanje zakopano v skrivnost. Zavrnti moramo tisto inačico subjektivizma, ki pravi, da se besede, uporabljene za naslavljanje estetskih kvalitet, »dejansko« nanašajo na kvalitete naših odzivov.

Verjetnejša je naslednja vrsta subjektivizma: ko imenujete gibanje »vročično«, v resnici govorite o tem, kakšne misli vam to gibanje poraja ali kaj povezujete z njim; gibanje se vam ne zdi dobesedno vročično, toda nekaj v zvezi z gibanjem vam sproži misel o »vročičnem«. Misel je seveda subjektivna in nanjo se v tej inačici subjektivizma »vročično« nanaša. Toda naše spodbijanje po drugi strani poudarja, da se s tem, ko gibanje imenujete »vročično«, niti najmanj ne sklicujete na misel. Gotovo, misel o vročičnem se vam sproži, ko vidite gibanje, a vendar subjekt pridevka »vročično« ni ta misel, temveč gibanje. To teorijo je treba zato popraviti vsaj nekako takole: neki *S* v plesalčevih gibih vas pripravi do tega, da pomislite na »vročično«, in prav ta *S* metaforično opišete za »vročičen«, ker ga povezujete z »vročičnostjo«. *S* ni dobesedno, temveč le metaforično vročičen, pač glede na vaše posebne subjektivne asociacije. To je verjetno in celo privlačno, saj je videti, da razloži prvič to, da so nesoglasja kritikov posledica razlik v subjektivnih asociacijah, in drugič to, da je mogoče besede za estetske kvalitete razumeti le kot posebne metafore.

Ta inačica subjektivizma bi lahko uspela, če bi lahko kritik/kritičarka normalno identificiral/a jasno spoznaven *S* - to je, če bi lahko neposredno identificiral/a, kaj je tisto »v« gibanju ali »v zvezi« z njim, kar ga/jo pripravi do tega, da gibanje označi za »leseno«. Če neko vino povezujete z določenim prijateljem, ponavadi nimate težav pri identificiranju obeh pojmov tega asociativnega razmerja. Ko pred vas postavijo to vino in vam pride na misel ta prijatelj, lahko - če je potrebno - neposredno označite tisto, zaradi česar se spomnite nanj. Mislim pa, da se tako enostavna asociativna razmerja kritiku ponavadi ne kažejo. Kritikova drža je neustrezno opisana z »Glej ta gib - tega in podobne povezujem z 'lesnim'«. Torej reklo, ki kritika vpne v neverjetno generalizacijo, da je namreč tista vrsta gibanja ne glede na kontekst povezana z lesenostjo. Mislim, da boste ugotovili, da (amaterski ali profesionalni) kritik ponavadi trdi prej nekaj takšnega: »Nekaj je v gibanju ali v zvezi z njim, zaradi česar ga označim za 'leseno.'« On/ona bo verjetno zavrnil/a vaš predlog, da bi to imenoval/a primer asociacije - ne bi hotel/a reči: »Ta poteza *S* v gibanju je nekaj, kar povezujem z lesenostjo.« Obstajata dva dobra

razloga, da tega ne želi reči. Eden je to, da kritik v resnici sploh ne uvidi nobenega asociativnega razmerja, ki bi spominjalo na tisto med vinom in prijateljem. In drugi: ko skuša kritičarka identificirati *S*, bo verjetno priznala-vztrajala, da ne more pokazati neke specifične poteze *S* v gibanju in reči: »*To* je tisto, samo to in nič drugega, kar priključuje misel na 'lesenost'.« Poskus identifikacije specifične poteze *S* v gibanju, zaradi česar je le-to imenovano »leseno«, je tako izmikajoča se naloga, kot je bil prvotni poskus lociranja same lesene kvalitete v gibanju. Iz teh razlogov sklepam, da običajno obnašanje kritika v zadostni meri spodbija to inačico subjektivizma kljub njeni prvotni verjetnosti.

Kaj govori v prid objektivizma? Prvič, izognemo se temu, da bi bil plesalec potrjen zaradi zatrtjevanja, da so kvalitete gibov, dosegljive le z marljivo vajo, preprosto značilnosti gledalčevih reakcij; nasprotno trdimo, da so takšne kvalitete enako objektivne kot samo gibanje. Drugič, nekatere gibalne kvalitete - lahko, težko, hitro, počasno, povezano, sunkovito, razprostrto, skrčeno itd. - s svojo objektivnostjo zares prevzamejo vse nas. Res, včasih si nasprotujemo glede njihove prisotnosti, a splošno priznavamo njihovo objektivnost. Realnost nekaterih kvalitet »tam zunaj« povzroči, da pripisovanje podobnega statusa drugim - kot so »tekoče«, »leseno« itd. - naleti na manjši odpor. Tretjič: kjer se odločno razlikujemo od kritičarke ali ne zapopademo tega, kar misli z »robotim« ali »krhkim«, bomo bolj verjetno odpravili naše razlike in razumeli kritičarkin pomen, če se bomo osredotočili na plesalčevo gibanje, ne pa na subjektivne podrobnosti naših in njenih reakcij. Več možnosti za lociranje tega, kar v gibanju ali v zvezi z njim opaža kritičarka, imamo, če preučujemo gibanje in ugotovimo, kaj je tisto, kar ona rada imenuje »tekoče« ali »jekleno«. To se seveda ujema z dejstvom, da skuša kritičarka konec koncev poročati o gibanju kot o glavni temi, njene posebne reakcije pa so nekakšna postranska zadeva.

Toda ali lahko po tem, kar smo rekli, razložimo navidezno variabilnost in izmakljivost estetskih kvalitet na način, ki se ujema z objektivizmom? Če lahko, ni ničesar, kar bi nas oviralo, da ga sprejmemo. Poskušal bom začrtati razlago, čeprav so podrobnosti in »mekhanika« nedvomno zunaj mojih pristojnosti, morda zunaj pristojnosti vsakogar. Razlaga gradi na podmeni, da sta mišljenje in videnje nekako prepletena, ali - kot je dejal William Blake - videti le z očesom pomeni verjeti laži.¹⁴ Več kot le fizično oko je vključeno v videnje »lesene« kvalitete plesalčevega gibanja - podobno kot je Thurber potreboval več kot le fizično oko, da je videl mikroorganizem na steklu. Razmišljati moramo na določen način, biti moramo v določenem miselnem okviru, preden lahko zaznamo »lirično« kvaliteto. To na noben način ne pomeni, da je kvaliteta le subjektivna, stvar v gledalčevih mislih; je resnično objektivna značilnost plesalčevega nastopa, ni pa izoliran del, ki ga lahko vidite, če le obrnete vašo glavo, zožite vaše oči itd. Videti gibanje zdaj kot »krhko«, nato pa kot »robato«, očitno pomeni prestatati radikalno vidno spremembo; vključuje signifikanten ponovni opis in premislek o gibanju, ne pa le opažanje ene izolirane kvalitete namesto druge - to ni enako, kot da bi slišali glasen pok, nato pa mehko tarnanje. Sprememba je bolj subtilna, kvaliteta se kaže kot neločljiv del širšega konteksta - ni je mogoče osamiti iz tega konteksta in je identificirati ločeno. Ko vidite

¹⁴To navedbo Blakea dolgujem kritiku plesa Johnu Martinu, ki jo je omenil v svojem stolpcu v *The New York Times*, 31. marec 1957.

lirično kvaliteto plesanja, ne morete niti v mislih odtrgati lirične kvalitete od plesanja in je obravnavati ločeno, saj je v preveliki meri zaznavni »del« samega plesa. Je »v« gibanju, podobno kot je bolečina lahko »v« kolenu; s seciranjem gibanja nič bolj ne odkrijete lirične kvalitete, kot lahko z operacijskim odprtjem kolena pokažete na nekaj, kar je bolečina.

Prej sem navedel svoje razloge preferiranja objektivizma - a spomnimo se na to, za kar gre. Subjektivizem skuša premakniti fokus s predstave na kritiko, s plesalca na kritičarko. Ustvarja razkol med umetnostjo in kritiko, ki lahko potre plesalca, kritičarko pa navaja k misli, da je njen prispevek samozadosten, umetniško delo samo po sebi. Subjektivizem, ki misli, da estetske kvalitete pripadajo subjektivnim odzivom gledalca, loči to, kar vidi kritik, ne le od tega, kar vidimo mi, temveč tudi od tega, kar počne plesalec. Če pa naša filozofija umetnosti postavlja estetske kvalitete v središče odra in se trudi, da bi bile javno in splošno zaznavne, brez razlik za kritika in amaterskega gledalca, in če hoče, da bi bilo žarišče kritičnega gledanja umetniško delo samo (ki ga, pomnimo, v veliki meri definirajo njegove posebne estetske kvalitete), potem nas to spodbuja k najodločnejšemu možnemu zagovoru objektivizma.

Zgoraj sem trdil, da kvaliteta ni subjektivna le zato, ker je njena prisotnost opažena le, če nekdo razmišlja na določen način ali je v določenem miselnem okviru. To zahteva razlago, saj obstaja filozofski predsodek, da bo nekaj, kar je zaznavno objektivno, videti enako ne glede na to, v kakšnem miselnem okviru se posameznik nahaja. Razen v primeru umskih motenj ne moremo zgrešiti zaznavnega dejstva, da oseba pleše na odru, tako da je velik del scene očitno objektivni. Toda barva kostuma, ali je to objektivno? Nekateri filozofi so odgovorili negativno na osnovi tega, da je tudi barva spremenljiva, da se spreminja z menjavanjem osvetlitve, atmosfere in tako naprej. Če je ogrožena domnevna objektivnost barve, v koliko večji nevarnosti so takšne gibalne kvalitete, kot sta »leseno« ali »tekoče«. Strinjam se, modra barva kostuma je ponavadi bolj vidna večim ljudem kot pa »lesena« kvaliteta gibanja, in če se za modro barvo trdi, da je subjektivna, mora biti tako tudi z »lesenim«. Toda modra, menim, *ni* subjektivna; barve - v nasprotju z glavoboli, mislimi, sanjami, razpoloženji, čustvi in telesnimi občutki - običajno označujejo zunanje stvari in nas torej ne navajajo k temu, da bi jih ponovno umeščali v naše reakcije. Barve se ponavadi razlikujejo od, na primer, halucinacij, ki so očitno subjektivne, pa čeprav barvo včasih - ko njeno zaznavanje poteka ob očitni odsotnosti česarkoli zunanjega, kar bi jo oddajalo - klasificiramo za iluzorno ali halucinatorno. Toda obstajajo dobri razlogi, da nas misel, da so vse barve subjektivne, nikdar ne pritegne. Toliko glede argumenta, da če so subjektivne barve, mora to gotovo veljati tudi za estetske kvalitete.

Kljub temu pa za mnoge, če ne za večino estetskih kvalitet velja, da so bolj variabilne in izmisljive kot navadne barvne kvalitete običajnih stvari. »Lahkotnost« plesalčevega gibanja je bolj sorodna »hladni« kvaliteti modre barve ali »topli« kvaliteti rdeče, kot pa samima barvama. Strinjamo se, da je kostum moder, lahko pa si nasprotujemo v tem, da je ta modra »hladna«. Toda spremenljivost »hladnega« ne vzpostavlja njegove subjektivnosti. Kaže na to, da je naše zaznavanje »hladnega« in estetskih kvalitet bolj odvisno od našega miselnega okvira, od tega, ali naše zaznavanje poudarja to ali ono značilnost stvari, ki jo vidimo, in od naših predsodkov nasploh. Za ilustracijo vzemite nasmeh

določene osebe, ki ga najprej zaznate za »simpatičnega«, nato pa se vam naenkrat zazdi »zlovešč«. Do te spremembe vašega zaznavanja lahko pride, čeprav je nasmeh drugega fizično nespremenjen. Sprememba je seveda videti objektivna; vsekakor se zdi, da je »tam zunaj«, sprememba v videzu fizičnega nasmeha - ne doživljate jo kot spremembo v vašem odzivu, na primer tako, kot je sprememba od žalosti k veselju doživljena kot sprememba v posamezniku. Nadalje, »simpatično« in »zlovešče« se nanašata na nekaj v nasmehu neke osebe ali v zvezi z njim, ne pa na karkoli, kar bi bilo mogoče identificirati kot vaš odziv na ta nasmeh. Če sem negotov glede tega, kaj mislite, ko uporabljate takšne besede za nasmeh, in si zamišljam, da jih uporabljate metaforično, imam največ možnosti za opredelitev vašega pomena, če z vašo pomočjo preučim dejanski videz tega nasmeha. Če tudi sami ne veste najbolje, kaj v nasmehu vas je spodbudilo k temu, da ste svoj opis nasmeha spremenili od »simpatičnega« k »zloveščemu«, se morate tudi sami skoncentrirati na nasmeh; ugotovili boste lahko, na primer, da je vaše prvotno zaznavanje nasmeha poudarjalo en njegov vidik, medtem ko se je vaše kasnejše zaznavanje osredotočilo ali poudarilo drugi vidik - in posledica razlike v fokusu je bila sprememba od »simpatičnega« k »zloveščemu«. To kaže na sklep, da te besede opredeljujejo objektivne kvalitete, ki pa so občutljivo odvisne od drobnih sprememb zaznavnih okoliščin. Stvari in scene bodo kazale te ali one estetske kvalitete, toda le tedaj, če se pojavi dokaj šibka kombinacija dejavnikov in če je v to kombinacijo vključen naš psihološki »sklop« ali miselni okvir.

Pri razlaganju spremembe od »simpatičnega« k »zloveščemu« vas lahko hkrati zanima ne le to, kaj v samem nasmehu ali v zvezi z njim povzroči spremembo, ampak kaj drugega lahko razen tega prispeva k spremembi. In morda boste odkrili, da je bil vzrok delno sprememba v vašem umskem sklopu. To seveda ne pomeni odkriti, da se zlovešča kvaliteta nahaja v vašem mišljenju; prej pomeni spoznati, da je vaš umski sklop pogoj za zaznavanje določenih estetskih kvalitet. Ali morda bolje: spreminjati pogoje zaznavanja, skupaj z umskim sklopom tistega, ki zaznava, pomeni spreminjati kvalitete, ki jih stvari za tega opazovalca »privzamejo« ali »odvržejo«. Tovrstna označitev poudarja, da estetske kvalitete, ki jih opazimo, in ne glede na to, kako čutno odvisne so lahko od drobnih variacij v zaznavnih pogojih, zaradi česar so zelo spremenljive, pa tudi zmerno izmahljive, vedno zaznamo kot nekaj, kar opredeljuje stvari »tam zunaj« - v nasprotju z glavoboli, razpoloženji, občutki in mislimi, ki jih ne doživljamo, kot da so »tam zunaj«. Med načini, na katere se stvari kažejo, so kvalitete docela enakovredne velikosti, obliki, barvi in tako dalje. Privlačen razlog za ohranitev objektivnosti estetskih kvalitet je že njihova gola pojavnost; očitno je videti, da so to kvalitete stvari, gibov in scen, in ker ni dobre teorije, ki bi pokazala, da je vse to le iluzija, to pojavnost upravičeno sprejemamo. To je, svet je v enaki meri estetski kot je karkoli drugega, in prav tak se tudi kaže.

Mislím, da plesalca in kritika plesa fascinirajo gibalne kvalitete; to so bistveni zaznavni elementi dožemanja plesa. Prav zato je opredelitev njihove objektivnosti ali subjektivnosti tako pomembna. Obstaja pa še ena misel, ki jo je pri tehtanju problema vredno omeniti. Drži, da je plesalčev nastop tipično v službi širše koreografije, in to širšo stvar lahko imenujemo *pravo* umetniško delo. Vendar je posebna značilnost plesa, da plesalec ali plesalka vedno skuša s svojim telesom in gibi ustvariti nenehno umetniško delo. Napak bi bilo reči, kot se pogosto dogaja, da plesalec svoje telo uporablja kot

instrument. Violinist uporablja svoj instrument za ustvarjanje glasbe, ki je ločena od violine; toda plesalec uporablja svoje telo, da prav s tem telesom naredi umetniško delo. Razvoj gibalnih kvalitete »na« lastnem telesu je enako bistven za to, da postane umetniško delo, kot je za to, da služi koreografiji. Plesalec je poseben v tem, da je prav to umetniško delo, ki ga on/ona ustvarja.

Gibalne kvalitete so rezultat osebnosti, višine in teže, nenaključnih manirizmov, izvežbanih poskusov, glasbenega odziva, celotnega telesa ali le izoliranih delov, in tako dalje in dalje. Veliko stvari vstopa v oblikovanje kvalitete, ki definirajo posebno umetniško delo - plesalca samega. Potrebno je precej gledanja in razmišljanja, da vidimo subtilne gibalne kvalitete. Treba je gledati pod vplivom mišljenja, ki vključuje razumevanje plesne tehnike, koreografske tradicije in novosti, razmerij gibalnih kvalitete do kvalitete, ki jih najdemo v drugih umetnostih, analizo »poskus-figura«, itd. Ni torej čudno, da se kvalitete plesnih gibov »razumljivo« izmikajo, da jih novi prišleki v umetnosti zlahka spregledajo; če upoštevamo subtilnost, za katero gre, ni prav tako nič nenavadnega, da strokovnjaki, kritiki in plesalci lahko vidijo različno. Videti enako, opaziti isti sočasen in zapovrsten prikaz gibalnih kvalitete »na« plesalčevem telesu, v njegovih gibih, zahteva podoben umski sklop. Videti, kar je na mikroskopskem steklu določene kritičarke, pomeni deliti nekatere njene vnaprejšnje predstave o tem, kar naj bi bilo videti in kako naj bi to razpoznali. To, kar je mogoče videti, se razumljivo lahko izmakne, toda če skupaj s kritiki gledamo isti ples s podobnimi vnaprejšnjimi predstavami, imamo veliko možnosti, da vidimo ta ples, ne pa recimo podob naših lastnih oči.

Če poznate moje stališče, lahko razumete, kako sem bil vesel, ko sem prebral poročilo enega naših privržencev Ameriškega plesnega festivala, Franka Jeffreyesa (skupaj z Jimom Buicjem) o nedavni predstavi Pilolobusa, ki vsebuje naslednje: »Občinstvo prevzame neka elementarna kvaliteta, ki se kaže v gibanju, pa naj bo to čustven vidik, kvaliteta, ustroj ali gola sila, ki se kaže v gibanju.«¹⁵ Morda hočete več podatkov o tem, kaj natančno pomeni ta »elementarna kvaliteta«, ki je tako zelo prevzela kritike. Lahko se pritožujete nad nelagodno ohlapnostjo besed, uporabljenih za imenovanje kvalitete. Anna Kisselgoff je pred nedavnim menila, da potrebuje kritika plesa nov besednjak; trdi, da kritiki z utrujenim jezikom težijo k ponavljanju samih sebe.¹⁶ Morda je mogoče razviti nov besednjak, ki bi zajel bogastvo ozadja in konceptov, heterogeni konceptualni okvir, ki ga potrebujemo, da bi videli, kar vidijo kritiki. Vsekakor, karkoli bo pomagalo kritičarki, da bo posredovala to, kar vidi, je treba podpreti. Kritičnik - v pomenu, ki ga ima grška beseda *kritikos* - je nekdo, ki je »sposoben razkrivati ali presojsati«. Kritičnik kvalitete je tisti, ki kvalitete spozna.

IV.

Ples je postal v ameriški kulturi priljubljen in pomemben. Zakaj? Popularnost vendar lahko ubije svoj lasten proizvod, in Marcia Siegel je - poleg drugih - včasih razburjena. Ko komentira surove, nenadzorovane reakcije občinstva, ki zmerja plesalce,

¹⁵ *Durham Morning Herald*, 29. junij 1979.

¹⁶ *The Arst Journal*, Asheville, zv. 4, št. 9, junij 1979, str. 7.

piše: »Pred nekaj leti je Alvin Ailey ustvaril ples o vzajemnem vzbujanju in zatiranju, ki ga zvezde in občinstvo izvajajo drug nad drugim. Zasnovan je bil na življenju Janis Joplin, v glavni vlogi je nastopila Lynn Seymour (Maxine Sherman v Aileyevi predstavi na Ameriškem plesnem festivalu, poletje 1979), imenoval pa se je *Flowers*.«¹⁷ Siegelova nadaljuje: »Na nek način vse skupaj spominja na Kennedyjevo obdobje, le da so po mojem mnenju množice v času Kennedyjev prav brezupno hotele veljati za običajne ljudi, sedaj pa ljudje iz množice zase mislijo, da so zvezde.«¹⁷ Misli, da je vse to del »jaz-generacije«; kult narcisizma, množica se vzpostavi v groteskni, simultani egoistični usmeritvi.

Lincoln Kirstein vidi razmerje med priljubljenostjo baleta in ameriško kulturo nekoliko drugače. Kirstein v bleščočem odgovoru na »oddaj-in-pozabi« članek piše, da balet izraža moralnost v malem - baletne predstave kažejo model idealnega reda. Njegov zabavljiv način izumevanja analogij je humoren, a skrajno resen. »Balet je posveten obred; če je dobro odigran, kongregacija ploska; v zraku je slišati pokanje; prikazal se je Bog. Prišlo je do prehodne manifestacije Reda. (...) Red je tisto, za kar gre pri plesu. (...) V tistih naših gledališčih, kjer balet domuje z neko kontinuiteto ali stalnostjo, baletne predstave predstavljajo zemljevide ali modele idealne civilne države, Republike, splošne blaginje: Božje mesto. So skupnost strokovnjakov in zanesenjakov, dvourne maše, ki častijo vzajemno zaupanje v nekaj, kar je vzvišeno nad bedni Jaz ali Mene. (...) razlog, da je balet vstopil v nestalno stalnost ljudske sprejemljivosti, je v njegovem nazornem prikazu načel služenja in reda. Kot vedno bolj veljaven simbol duhovnih preokupacij naše družbe bi bil le težko manj značilen za 'dobo Mene'.«¹⁸

Na cni od nedavnih Aileyevih predstav v Page Auditoriumu sem med občinstvom opazil majhno črno deklico. Skakala je na svojem sedežu po ritmu glasbe, sestavljene iz skladb Jellyja Rolla Mortona, Sidneya Becheta in Duka Ellingtona. Ko se je ozrla naokrog, je bila videti za trenutek začudena, ko je ugotovila, da je bilo večinoma belo občinstvo v dvignjenih vrstah za njo okamenelo na svojih sedežih, spominjajoč na sceno s pokopališča. Vprašamo se, ali moramo sedeti negibno, z očmi zakovičenimi na sceno, da bi videli ples? Strmenje občinstva, ki vključuje navdušence, bivše plesalce, bodoče plesalce, proučevalce gibanja nog, proučevalce gibanja rok, privržence človeškega telesa, oboževalce zvezd v gledaliških nebesih - buljenje tega občinstva je zares stradano. Nič ne sme zmotiti vizualnega slavlja. Čudno, kako togo mora biti telo, ki gleda plesalčevo telo in njegov živosrebrni niz gibalnih kvalitiet. Sklepam: nasititi požrešno gledanje, ki požira vsako najmanjšo kvaliteto plesa in prežvekuje vsak delček gibalne kvalitete, ki se zadrži v kotičkih oces, pomeni biti tako sebičen ali tako narcisističen kot najboljši primerek današnje »jaz-generacije«. Toda žrtvovanje ali zanikanje sebe, kar je za našo »dobo mene« izrazito nereprezentativno, je mogoče najti - ne v tem, kar v baletu vidimo, niti v tem, kar simbolizira, temveč prej v ceni klečanja in priklanjanja, ki jo radi plačamo za vztrajanje v dolgotrajnem in precej vojaškem sedenju na naših sedežih v dvorani. Zakaj ga prenašamo? Da vidimo tiste drobne, izmahljive kvalitete plesalčevih

¹⁷ *Watching The Dance Go By*, str. 3.

¹⁸ »Ballet and the Public: Notes From A Diary«, *The New York Review of Books* št. 25, str. 15-21, 23. november 1978.

gibov. Stvari so takšne, da telo, ki je negibno, zelo negibno, vidno doživlja telo, ki se giblje.¹⁹

Prevedel Borut Canjko

¹⁹ Predmet estetskih kvalitet je seveda pomemben v estetski literaturi. Trije primeri, ki pridejo na misel, so naslednji: - Arnold Isenberg, »Critical Communication«, prvotno objavljeno v *The Philosophical Review* (1949); Stephen C. Pepper, *Aesthetics Quality*, Charles Scribner and Sons, 1937; Leo Strindberg, »The Eye is a Part of the Mind«, prvotno objavljeno v *Parisian Review*, letnik 44, št. 2 (1953).

KAKO KAJ NAREDIMO Z ZGODBO V PLESU

Samozagledanost plesa vase je kot »pozitivni program« opredelil že Paul Valéry v svoji znameniti razpravi *Filozofija plesa*: »Plesalka je dejansko v drugem svetu; ne več v tistem, kateremu daje barve naš pogled, pač pa v tistem, ki ga sama tke s svojimi koraki in gradi s svojimi gibi. V tem svetu dejanja nimajo nobenega zunanjega namena; ni objekta s katerim se je treba spoprijeti, do katerega se je treba dokopati, odvreči ga ali pobegniti od njega, ni nikakršnega objekta, ki natančno dokončuje neko dejanje ali pa gibom daje prvo in jasno smer ter koordinacijo potem pa določen konec.« Ta »pozitivnost« je, seveda, legitimizacija določenega umetniškega polja, vendar se skozi vso zgodovino modernega plesa vleče kot breme »abstraktnega« - v njegovih začetkih se mu je upirala duncanovska želja po »naravnem« gibu, po obdobju standardizacije oblik in tehnik pa prehod h konkretni zgodbi in narativni dramaturgiji. Valéryju ples služi tudi kot splošna metafora za »delovanje, ki izhaja iz navadnega, koristnega delovanja, vendar se ga osvobaja in se mu na koncu tudi zoperstavlja.« (1988: 124) Lahko pa bi rekli, da je pot, ki je pripeljala ples do robnih oblik, ki jim lahko rečemo plesno gledališče ali pa performing umetnosti ravno obratna in da je za tovrstno produkcijo značilno, da je *meritum* kateremu se »zoperstavlja« in od katerega se »osvobaja« nasičenost z abstraktnim gibom, oziroma, če se spet zgolj shematično vrnem na Isodoro Duncanovo, uresničitev »nedokončanega duncanovskega projekta«. Ples se s tem vmešča med umetnosti, ki so svojo abstraktno obdobje izživele v moderni in tiste, ki si do svoje abstraktnosti še niso upale priti (velja za gledališče), saj je njegova zgodovina zgodovina »konkretizacije«, zgodovina naratizacije.

Vendar to gibanje, ki bi mu lahko tudi v luči Valéryjeve »nenamembnosti dejanja v plesu« rekli »aristotelizem v plesu«, se ne dogaja frontalno - ne gre za nekakšen »splošni upor« klasičnemu modernemu plesu. Prej bi lahko rekli, da gre za odpiranje plesa lastnemu okolju in drugim medijem: ogledalo ni več edini plesalčev partner. Gon po uvajanju zgodbe, po teatralizaciji plesa, po vzpostavitvi identifikacijskih mehanizmov, ki naj bi gledalca »čustveno« vpletli v predstavo, je poskus razrešitve paradoksalne pozicije, v kateri se je znajdel klasični moderni ples: imperativ »čustvovanja«, oziroma

»vizualizacija čustev«, kot modernizem v plesu označuje Leonetta Bentivoglio (1990: 19), se je v svoji ekspresionistični inačici sprevrgel v demonstracijo trpečih teles na odru; po drugi strani pa je ameriški odgovor na to abstrakcija v smeri matematizacije gibov, s čem se je »institucija modernega plesa razvila v ezoterično umetniško obliko, bolj oddaljeno od mas kot balet« (Sally Banes, 1987: xvi). Seveda, abstrakcija in redukcija sta v ameriškem kontekstu pravzaprav delovali kot obrambna mehanizma pred invazijo populističnih plesnih oblik, gojenih v musiclu in revijalnih prireditvah in sta delovali produktivno, vendar sta hkrati ples v tehničnem smislu pripeljali do točke, v kateri se je lahko rešil le z izstopom iz vase zagledanega sveta. Plesne oblike, ki se pojavljajo v New Yorku od začetka šestdesetih, od Yvonne Rainer naprej, sami koreografi, režiserji in plesalci imenujejo »ples«, ne zaradi njegove vsebine, ampak zaradi konteksta, v katerem se dogajajo - »njihovo početje je ples samo zaradi tega, ker se dogaja v tem okvirju« (Banes, 1987: xix). Ta radikalna odpoved ne le določenim oblikam in tehnikam, ampak kar celotnemu mediju, pripelje ples povsem blizu gledališču, ali še natančneje, naraciji in dramaturgiji. Ker smo že povedali, da ta »spreobrnitev« ni frontalna in se ne kaže v podobnih manifestacijah, bomo poskušali opredeliti različne statusse, ki jih zgodbi v plesu namenjajo posamezni paradigmatični avtorji.

I. Samozadostnost plesa je permanentna »zgodba«, ki se ne odpovedujejo različne oblike plesa, postavljene znotraj različnih epohalnih kontekstov. Klasični razcep »duša-telo« je pri Valéryju nadgrajen za ponotranjenjem plesa: »mar ne bi mogli razumeti plesa kot vrsti *notranjega življenja*... takega, ki je v celoti sestavljen iz občutkov časa in energije, ki ustrezata drug drugemu in oblikujeta zaprt krog vibriranja. To vibriranje se prenaša kot vsako drugo: del našega užitka kot gledalcev je vsebovan v občutku, da je tudi nas prevzel ritem in da tudi mi plešemo.« (ibid.) Valéryju gre za vzpostavitev psihologije v plesu, in kar je presenetljivo, ta »psihologija« sploh ni obremenjena z tisto, ki predstavlja vladajoči mehanizem produkcije gledališča. Transfer na gledalca se zgodi skozi telesno identifikacijo, ki jo razume kot psihologijo. Valéry je mogoče še vedno nekoliko rudimentaren/ritualen v tej podobi vsesplošnega prevzemanja odrskega plesnega ritma, vendar je njegova ideja o identifikacijskih mehanizmih, ki jih lahko povzroči ples, povsem realna, saj se banalnemu dualizmu »duša-telo« zoperstavi z lociranjem recepcije v telesno in nezavedno.

Seveda, ko gre za »praktike« so stvari praviloma manifestno zastavljene. Legitimizacija lastnega početja pomeni izključujočnost do bližnjih, in ne do najbolj oddaljenih polj. Trditve Georga Balanchina so v tem kontekstu najbolj simptomatične: »Ples ima svoj lastni način pripovedovanja zgodbe in mu ni treba napadati polja drame ali filma. Kakovost giba in koreografska ideja odločata, ali je zgodba razumljiva. (...) Dva plesalca na odru sta dovolj snovi za zgodbo; zame so oni že zgodba zase« (1988: 135) Ko pa je treba bolj operacionalno opredeliti »zgodbo v plesu« začne Balanchine govoriti o »osnovnih elementih plesa«: »Osnovne elemente plesa vidim v njegovih estetskih izrazih, oziromabi v lepoti giba, v razvijanju ritmičnih vzorcev in ne v njihovem možnem pomenu ali tolmačenju; manj me zanima portret kateregakoli dejanskega značaja, kot pa koreografska ideja, ki je v ozadju plesnega dejanja. Na ta način se sama pomembnost zgodbe reducira na okvir slike, ki jo hočem naslikati« (ibid.). Zanimivo je, da o samozadostnosti govornice čistega giba in odvečnosti vpeljevanja zgodbe govori Angelin Preljocaj, plesalec

in koreograf delujoč v Franciji, sicer albanskega rodu, ki pa se ne more postaviti na linijo abstraktnega plesa, saj vse njegove koreografije praviloma tematizirajo odnos med spoloma na izrazito agresiven in brutalen, v tehnično-gibalnem smislu pa eklektičen način. Vendar, Balanchine in Preljocaj ne govorita o istih rečeh, ko govorita o samo zadostnosti giba. Balanchinov gib je zadosten samemu sebi, ukvarja se sam s sabo, plesalec je pri njem še vedno zaprt v lasten »svet«, medtem ko Preljocaju to pomeni odrekanje govoru, verbalnosti, »razlagalnosti« teksta, ne pa tudi zgodbi, ki jo izpisuje koreografija, odnos med plesalci, nenazadnje pa tudi način gibanja. »Nenazadnje« zaradi tega, ker je jezik giba osvobojen determiniranosti določene tehnike, oblika predstave pa se ne dokončuje z oblikovanjem telesa, ampak z vodenjem plesalcev skozi določene medsebojne odnose, ki jih opredeljuje govorica predstave, torej režija.

Kako-kaj-naredimo-z-zgodbo-v-plesu se začneja s simptomom Preljocaja, saj koreograf ne-da-bi-vedel producira opozicijo tistemu, kar zagovarja. Če je guru novega francoskega plesa Jean-Claude Gallotta s predstavo *Mammame* (1989) kot imperativ plesu naložil »osvoboditev od koreografije«, je pri tem verjetno mislil na telo plesalca, opredeljeno kot začetno in končno stopnjo v raziskovanju telesnih in gibalnih zmožnosti. Pri obeh gre za odmik od ogledala, za »denarcizacijo« plesalca (seveda, Gallottaja in Preljocaja obravnavam kot simptoma, v zgodovinskem smislu so bili ti problemi odprti že v sedemdesetih letih, ali pa celo prej, z radikalno politizacijo plesa). Telesu niso več postavljeni zunanji okvirji (tehnika, glasba), pa čeprav plesalec še naprej ostaja gibalni stroj, obsojen na to, da z izurjenostjo prepriča. Preljocaj denimo pogosto uporablja rekvizite, vendar tudi iz njih naredi gibalno sredstvo, z njimi pa se obenem začne in konča prisotnost »zunanjih« elementov v koreografiji (v *Les Noces* (1989), po glasbi Stravinskega multifunkcionalno uporablja klopi: kot to kar so, kot posteljo, kot tobogan, kot vislice...) - ta presežek, vstop plesa v območje nestiliziranega, »konkretnega«, »dramatičnega«, hkrati pa stalna dominantna gibalnega, je tista obrnjena valéryjevska vizura, s katero se ples začne osvobajati avtarkičnega telesnega determinizma.

Ta paradoks, ki ga je kot simptom odprl Preljocaj (kot rečeno, lahko bi ga tudi nekdo drug), torej po eni strani radikalna odpoved zgodbi, po drugi pa pripovedovanje skozi plesno govorico, lahko beremo tudi na igralski ravni baletnika/plesalca. Namreč, če je beseda ves čas tekla o čisti in abstraktni govorici plesa, po kateri se balanchinovski radikalno ločuje od gledališča, smo pri tem prezrli, da je tudi pri gibalnih performerjih prisotno izrazje, ki ga je prekratko samo koreografsko notirati - mislim, seveda, na cel korpus kičastih nasmehov baletnikov ali oslajenih žalosnih patosiranj, prav tako pa tudi na trpeči ekspresionistični mim klasičnega modernega plesa. Preskok, do katerega je najbolj implicitno prišlo na ravni odtujevanja mimičnih presežkov plesalcem, je, na prvi pogled spet, paradoksalno, približal ples gledališču in ostalim performing umetnostim. Manifestno je to pokazal Jan Fabre s predstavama *To je gledališče kakršnega je bilo pričakovati in predvidevati* (1985) in *Moč gledališke norosti* (1984), kjer je z dolgimi utrujajočimi repetitivami performerja pripeljal do tega, da je zaradi izčrpanosti njegova akcija postala realna (ne »realistična«), da je torej fikcija postala realnost, v kateri ni bilo treba več »igrati«. Performer (igrallec/plesalec) je postal tako zaposlen s svojo akcijo, da mu je enostavno onemogočeno dodatno koketiranje s publiko.

Naj sklenem spet s simptomom: predstave, ki jih lahko umestimo v opisani kontekst, se dokaj pogosto zatekajo k zgodovini poučevanja in drilanja plesalcev kot temi ali zgodbi. Paradigmatičen primer je *Plesna šola* (1989) Jirija Kyliana in Nizozemskega plesnega gledališča, ki ji je izhodišče priročnik Gregoria Lambranzija *Nova in resna gledališka plesna šola iz leta 1716*. Ločitev vendarle ni tako preprosta...

2. Treba je najprej demistificirati sintagmo »naravni gib«: če je pri Duncanovi šlo za to, da naj telo ne bi bilo več ukročeno v tog in shematiziran sistem baletnih vaj in operacij, torej za prebijanje baletnega gospostva nad poljem gibalnega, si danes pod tem predstavljamo odsotnost nekega vrhovnega gibalnega označevalca, pod katerega bi se dalo artikulirati eklekticizem oblik, tehnik in medijev. Vprašanje je, ali je sploh upravičeno predstave Giorgia Barberia Corsettija, Wima Vandekeybusa, skupin *Danat Danza* iz Barcelone ali *Lalala Human Steps* in *Carbone 14* iz Montreala, postavljati v kontekst plesa, saj pri prvih dveh sploh ni plesnega ozadja, pri omenjenih skupinah je sicer očitno, da gre za šolane plesalce, vendar ti na odru funkcionirajo kot performerji-gibalci. Razlika med plesalcem in gibalcem je v tem, da je govorica prvega v končni instanci vendarle opredeljena z gibom, ki ga proizvaja, medtem ko gre pri gibalcu za angažiranost v akciji, ki je del nekega širšega narativnega materiala. Plesalec se nenehno opredeljuje do lastnega telesnega stroja, gibalec pa ta stroj samo aktivira. V plesni govorici »osvobojeni koreografije«, so še vedno elementi tehnike, v kateri je plesalec/koreograf vzgojen, pri gibalcih pa gre vedno za telesni izziv v odnosu do nekoga/nečesa. Denimo, v predstavah *Prinašalci slabih novic* (1989) Wima Vandekeybusa in *Pod prodnikom leži salamander* (1989) skupine *Danat Danza* je preskok kotalečih se teles predvsem stvar odnosa med partnerji, kakor ga pač opredeljuje globalni narativni kontekst: Vandekeybus preskakuje svojo partnerko s telesom v vodoravnem položaju, medtem ko gre pri Kataloncih za krožno igro, kjer se telesa kotalijo po diagonalni, plesalec pa, ki pride do konca odra, potem ta telesa preskakuje z visokimi sonožnimi skoki in močnimi udarci po tleh. Pri obeh gre seveda za izjemno izurjenost in natančnost v gibanju, ki pa jo narekuje sama situacija, v katero so vrženi gibalci - saj je nevarna. Ker pa gre za realno situacijo, je gibalec z njo popolnoma okupiran, ali, povedano z jezikom psihološko-realistične ideologije gledališča, vživet vanjo. Zato je tudi upravičeno govoriti o predstavah, ki jih opredeljujeta omenjeni dve paradigmi, kot o gibalnem naturalizmu.

Kako kaj naredimo z zgodbo v gibalnem naturalizmu? Pri Vandekeybusu, Corsettiju in *Carbone 14* gre za pripoved na dveh ravneh: ponavadi gre za igro, ki jo opredeljuje odnos med partnerji (pri Corsettiju *Abstraktna soba*, 1987) je to boj za lokalno lepotico v neki tipični južnjaški italijanski srenji, ki je neizprosna in znotraj katerega se hitro vzpostavi darvinistična hierarhija), ali pa med gibalcem in predmetom. V *Spalnici* (1989) skupine *Carbone 14* je osnovno odrsko sredstvo postelja: najprej jih je vseh 12 pravilno razporejenih v treh vrstah, ko pa pade noč se razdelijo na moško in žensko stran. Gibalec zelo hitro vrti posteljo postavljeno na kolescih, medtem ko se skuša par, ki je na dosegu posteljne stranice izogniti njegovim napadom - posteljo bodisi preskakujejo bodisi se mečejo pod njo. Ker gre za spalnico v internatu se nevarna igra konča z vdorom vzgojitelja. V nekem drugem prizoru z navpično dvignjenimi posteljami naredijo steno, ker pa je dno prosojno nam je z osvetlitvijo dan vpogled tudi v skrivni del spalnice. V

Vandekeybusovi prvi predstavi, *Česar se telo ne spominja* /1987/ se igra splete okrog peresca, ki ne sme pasti na tla, naslednjič s hojo po navpično postavljenih opekah, potem pa z metanjem opeke nad svojo glavo in odrivanjem gibalca ter lovljenjem opeke v zadnjem trenutku. V *Prinašalcih slabih novic* gre za zlaganje desk iz katerih so bila pred tem sestavljena tla: ko je kupček že dosegel intrigantno višino se nanj postavi gibalec, nove deske pa njegov partner dodaja takrat, ko zgornji skoči v višino.) Primeri so spet paradigmatični in bi jim lahko dodali še ogromno ilustracij iz aktualne gibalne produkcije.

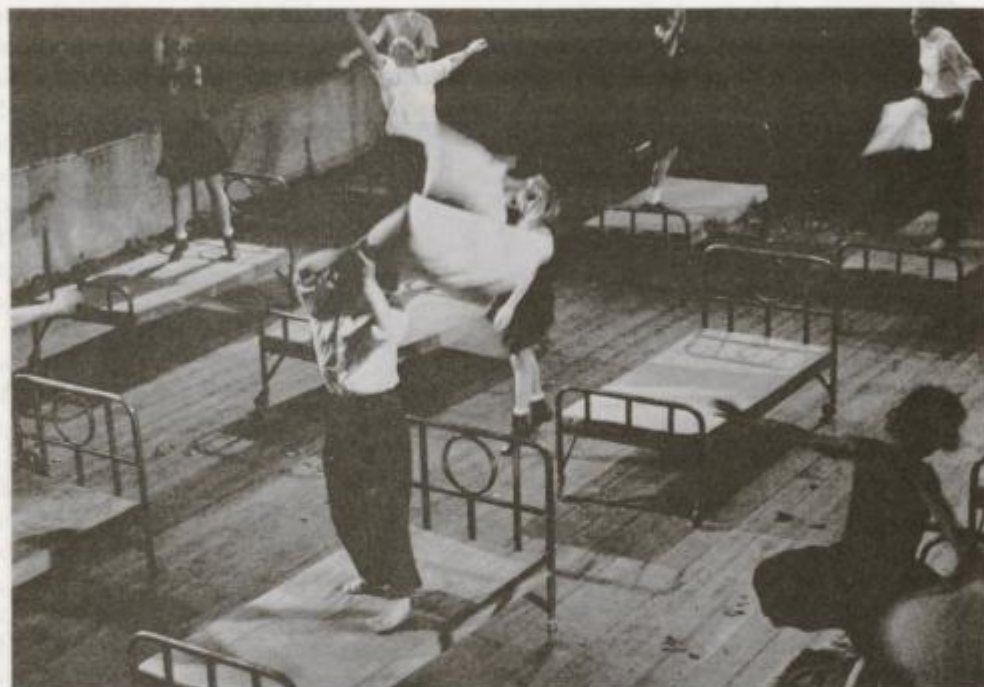


Wim Vandekeybus: *Prinašalci slabih novic*

Druga raven pripovedovanja je verbalna. Zgodba, ki jo pripovedujejo Vandekeybusovi govorniki je v ritmičnem smislu umeščena med najbolj nevarne in napete prizore. Je sproščujoča tako za gledalca, kakor tudi za gibalca, ki je sedaj postal govorec. Govorec in ne lik, vloga! Pripoved se nanaša na neko zunanjo realnost, ki neposredno ne opredeljuje odrskega dogajanja, pač pa je stvar izkušnje pripovedovalca. Zgodba je trivialna in je ravno v svoji trivialnosti kompatibilna z nivojem abstrakcije gibalne govorice. Gibalna govorica je dovolj eksplicitna, da ji ne bi bila potrebna še kakšna druga, drugače kodirana. V tem smislu predstava lahko zdrži diskurz trivialnega, ki deluje kot naključno izbrani, kot eden izmed možnih, kot določena sekvenca, ki jo lahko umestimo v mišljenjski sistem gibalnega, lahko ji podelimo status interpretativnega (kar se mi zdi

zgrešeno), lahko pa jo pustimo v njeni avtonomnosti. Pripoved tukaj bolj govori o samih pripovedovalcih/gibalcih, kot pa jim je dejansko do opisovanja nekega smešnega dogodka v samopostrežbi. Artizem, akrobatizem in atletizem gibalnega se s svojih nedosegljivih višav z govornim interludijem spusti v območje pristnega infantilizma.

V *Spalnici* pa gre za kohezivno zgodbo, ki se manifestira v govoricah verbalnega in



Carbone 14: *Spalnica*

gibalnega. Ker se ukvarja z brutalno realnostjo neposredne represije zunanje avtoritete in avtoritarnosti znotraj generacijske skupine, se ta ekvivalentno kaže v celotnem izraznem kompendiju. To pomeni, da verbalni del tukaj ni sproščajoči inteludij, pač pa je del enotnega organizma predstave, ki ga pravzaprav sploh ne moremo deliti od ostalega izrazja. Seveda je res, da v fizičnem smislu prizori, v katerih se govori ne morejo biti gibalno razviti tako kot nemi, vendar je *Spalnica* strukturirana tako, da je napetost ohranjena tudi tam, kjer ni Valéryjeve neposredne telesne psihologije.

Če smo začeli z demistifikacijo »naravnega giba« lahko zaključimo razdelek s *Spalnico* kot paradigmo odpravljanja dualističnega pogleda na odnos med verbalnim in gibalnim.

3. Doslej smo se ukvarjali s plesom in njegovo zgodbo, ne da bi se ob tem vprašali o plesu same zgodbe. Ali res lahko vzamemo v zakup naracijo kot nekaj v plesu neproblematičnega, čemur je treba na široko odpreti vrata? Spet smo se znašli pred konceptualnim vprašanjem, ki nas lahko pripelje do novega neproduktivnega dualizma. Poskušajmo stvar zgrabiti z neko distinkcijo v novih načinih pripovedovanja, kakor jih opredeljuje Marianne Van Kerkhoven (1991: 66): na eni strani so kompleksne, nelinearne strukture, na drugi pa pripovedovanje znotraj situacije sinkronizma. Kot tretja paradigma kako-kaj-naredimo-z-zgodbo-v-plesu nas tukaj predvsem zanimajo zgodbe kot kompleksne in nelinearne strukture, skratka, kot material, ki se mu ne moremo z vsoto gotovostjo podrediti.



Rosas: *Stella*

Tokrat se lahko ozremo k dvema novejšima predstavama bruseljske skupine *Rosas*, *Ottone, Ottone* (1989) in *Stella* (1990), ki na popolnoma različne načine problematizirata status zgodbe v plesu. V *Ottone, Ottone* gre na prvi pogled za klasičen post-festum ples, narejen na Monteverdijevo opero *Kronanje Popeje*. Vendar je že sam glasbeni material prepariran tako, da kaže ironično distanco *Rosasa* (vložki posnetkov, reproducirani s podvojeno hitrostjo). V režijskem smislu (koreografija je v tem primeru premalo obsežen pojem) gre za nenehno balansiranje nad (tudi sicer temo *Rosasovih* predstav)

imperativom plesanja, in sicer takega, s katerim smo se ukvarjali pod prvo točko. Pri Rosasovih plesalcih gre za demonstracijo suspenza, ki jim ne dovoli, da bi njihov gib bil razigran ali virtuozen. V dramaturškem smislu se ta suspenz v *Ottone*, *Ottone* prepoznava na ravni identifikacije plesalca z predpostavljeno vlogo, njegovim vstopanjem in izstopanjem v to, kar naj bi predstavljal dani mu lik.

Kakšne težave povzroča identifikacija plesalca z vlogo, je tema *Stelle*: gre za zgodbo štirih »ostarelih« zvezd, ki v garderobi čakajo na kdo-ve-kateri nastop. Vendar, če vsaj nekoliko poznamo predzgodovino Rosasovih plesalk, bomo kmalu videli, da so »vloge«, ki jih igrajo, pravzaprav igranje njih samih. Glede na to, da je ples medijsko ozadje plesalk, je bilo transponiranje v medij igre možno ob veliki stopnji identifikacije. To prekletstvo plesalcev - ko spregovorijo se lahko samo izpovedujejo ali v najboljšem primeru pripovedujejo in ko igrajo, lahko igrajo le same sebe - pa je morda še najbolj aktualna zgodba plesa in njegovih prehodnih oblik. V *Stelli* se kaže tudi v nezmožnosti medsebojne komunikacije, saj plesalke medsebojno komunicirajo le v kratkih gibalnih pasažah, kot igralke pa so zaprte vsaka v lastni svet. Tudi pri prejšnjih paradigmatičnih primerih (*Vandekeybusu* in *Carbone 14*) ni medsebojne govorne komunikacije, zato pa je toliko več gibalne. Plesalci/gibalci = performerji so s tem pravzaprav na neki drugi ravni prišli do začetne Valéryjeve zagledanosti plesalcev v same sebe. Razlika je le v tem, da gre pri sodobnikih za izkušnjo prehajanja v druge medije in ne več za vrhovni označevalec umetniškega polja.

Emil Hrvatin

LITERATURA:

- ADOLPHE Jean-Marc(1991), »The Source and the Destination. Concepts of Memory, Movement and Perception in French Dance«, *Ballett International*, January 91.
- BALANCHINE George(1988), »Marginalne bilješke o plesu«, *Pitanja* 5-6.
- BANES Sally(1987), *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- BENTIVOGLIO Leonetta(1990), »Teatrodanza«, *Teatro in Europa*, num. 7.
- VALERY Paul(1988), »Filozofija plesa«, *Pitanja* 5-6.
- VAN KERKHOVEN Marianne(1991), »The Weight of Time«, *Ballett International*, January 91.

PLES V FANTAZMATSKEM POLJU GLEDALIŠKEGA

Ali je gledališče samo okvir, nekakšna mreža izmišljenih robov, polje čiste iluzije? In če je okvir, kaj mu določa dimenzije? Prostor, gesta, zvok? Ali so robovi zgolj dinamična oblika, ujeta v elementarna nasprotja, za katera se zdi, da strukturirajo sleherno gledališkost, se pravi, gibanje - negibnost, luč - tema, prostor - telo, zvok - tišina, beseda - govor? Ali pa obstaja neko realno jedro, neka absolutna oblika, ki določa meje in okvire vsebin, nekaj, kar je onkraj teh nasprotij, neodvisno od njih, pa hkrati vedno tudi znotraj - neka realna substanca, brez katere ni gledališča oziroma se nam njegov okvir vedno znova kaže kot nekaj zgolj fantazmatskega? Pojdimo še korak naprej in se vprašajmo: ali smo kdaj lahko popolnoma zanesljivi, da je tisto, kar gledamo, gledališče? In končno, kaj se v resnici dogaja v tistem trenutku, ko gledališče postane nekaj samoumevnega?

S temi vprašanji ne merimo v občo adornoovsko držo, skratka, da je samoumevno edino to, da ni nič samoumevnega; naša misel je bizarnejša. Gre nam za analizo nekaterih specifičnih razmerij med plesnim in gledališkim in zdi se, da je taka analiza odvisna od čisto konkretnega pogleda, ki v določeni obliki razbira gledališko; od odgovora na vprašanje torej, kaj je tisto, kar obliko interpelira v gledališče. Seveda obstaja nekaj, kar daje na videz tehten odgovor na zastavljeno vprašanje, namreč fenomen igre. Toda ko Caillois¹ veže gledališče v splošnem na fenomen igre, mora hkrati priznati, da igra ni nikakršna gledališka posebnost, zato ga v posebnem veže na »mimicry«, torej na tezo, da je gledališkost igre v permanentni transvestitiji, v umetnosti iluzije in skozi njo v paradoksalnem vprašanju, ki samo umetnost iluzije vzdržuje, namreč, kako verjeti v »laž«. Tukaj pa se stvari zapletejo: če gledališče obstaja šele v tistem trenutku, ko sem pripravljen verjeti v »laž«, to se pravi, ko verjamem, da je to, kar vidim, resnično, čeprav vem, da ni (in prav zaradi tega) - kaj mi daje gotovost, da se v tem »transferju« ne bom motil, da se sama predpostavka, s katero vstopam v »laž«, ne bo izkazala za neresnično?

¹ Roger Caillois, *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd 1979, str. 59.

Očitno je, da v tem konceptu nekaj manjka; tega se je zavedal tudi Caillois, zato takorekoč mimogrede omeni konvencijo, ne da bi jo poskušal posebej tematizirati. To pa je tista točka, ki posebej zanima nas; natančno rečeno, kar nas zanima, je razmerje dveh oblik, oblike kot konvencije in tiste oblike, ki konvencijo na videz šele predpostavlja: oblike kot fantazme. Njuna medsebojna napetost, ali bolje rečeno, dialektičnost je tisto mesto, iz katerega upiramo svoj pogled na razmerje med plesnim in gledališkim.

Vrnimo se torej k enemu uvodnih vprašanj in si ga zastavimo še enkrat: kaj je tisto, kar nas prepričuje, da je to, kar gledamo, gledališče. Naš odgovor je jasen: konvencija. Kaj se zgodi v tistem trenutku, ko se konvencija umesti v igro? Takoj postane jasno, da tudi najbolj »nenavadna« in »nekonvencionalna« predstava vedno pristaja na nek minimum konvencije. Konvencija namreč ni samo določen formalni sistem pomenov, obrazcev in shem, s pomočjo katerih vstopamo v predstavo, marveč je nekaj, kar predstavo dejansko presega oziroma deluje mimo nje; ni nekaj, kar bi se z vsako predstavo začeljno znova, ampak nekaj, kar prinese gledalec s seboj. Bolj ko se predstava trudi izločiti ali spremiti konvencionalno hierarhijo pomenov, bolj se je bo gledalec oklepal; če jo bo dokončno izgubil, bo vstopil v predstavo skozi njihovo odsotnost. Paradoksalno je, da so prav gledališča, ki so svojo gledališkost najradikalneje utemeljevala v strukturiranju novih pomenov, najgloblje posegala v problem konvencije, se najradikalneje utemeljevala prav skozi njo. Brez konvencije ostane zgolj igra, igra pa še ni gledališče, saj postane njeno razmerje do realnosti neznošno ambivalentno. (Paradoks, v katerega se je v celoti »ujel« modernizem.) Da pa bi si konvencija podredila igro, potrebuje tretji element, ki se prav kmalu izkaže za bistven, namreč obliko kot fantazmo. Tukaj pa se v resnici začenjajo nevarna razmerja. Konvencija vedno favorizira določeno gledališko obliko, v tem procesu deluje samozaščitno, brani se pred tujki in se na neki točki povampiri: želi si podrediti fantazmatsko polje do skrajne meje, do samega roba. V tem smislu je »smrtno nevarna«, tako nekako, kot »Stvor« v Carpenterjevem filmu. Tako kot monstrum iz filma tudi konvencija hoče vedno več, kot ji pripada, njen končni cilj je absolutna prevlada nad obliko kot fantazmo. Da bi to dosegla, »ubija in razkraja« navznoter, da bi ohranila svojo lepoto navzven; bolj, ko postaja gnila navznoter, bolj nedotakljiva se kaže navzven - dokler v nekem trenutku mehur ne počí in se pokaže vsa groza, ves »horror« njene dejanske brezobličnosti in izpraznjenosti. In kaj je drugega balet v svoji skrajni, hiper-institucionalizirani varianti?

Zdi se, da se balet utemeljuje v nekem obrazcu, ki več ne obstaja, oziroma se je v temelju spremenil. To, kar smo na začetku imenovali izmišljeni robovi gledališča, je v zgodovini gledaliških konvencij vedno prehajalo iz strogo gledališkega v neko občo, duhovno konvencijo časa. Tako je na primer govor v gledališču francoskega klasicizma zasedal tako absolutno mesto, da je, rečeno z Barthesom, tragični človek Racina ali Corneilla dejansko propadel v tistem trenutku, ko je prenehal govoriti. Za fizično smrt ni bilo prostora v tragediji. Govor je bil edino tragično opravilo, smrt pa od njega neodvisna. V tragediji se ni umrlo, ker se je kar naprej govorilo. In narobe, odhod junaka iz odra je tako ali drugače predstavljal smrt; vsi postopki, ki so prekinjali govor, so vodili v neizbežni konec. Lahko rečemo, da v gledališču francoskega klasicizma tisto, kar ni bilo izrečeno, strogo vzeto ni obstajalo. Iz tega sledi, da se je gledališče identificiralo z neko obliko do te mere, da so izmišljeni robovi postali dejanski rob igre, formalna

konvencija pa najgloblja vsebina same igre. Ko s koncem devetnajstega stoletja gledališče pričanja postajata nekaj ne-celega, postanejo seveda problematične vse konvencije, ki ga zastopajo kot celoto. Ne-celost razumemo kot odsotnost absolutne oblike, s katero, kot rečeno, gledališče stoji in pade; odsotnost oblike kot konvencije, ki bi zmogla biti tako vsesplošna, da bi postala samoumevna - s tem pa bi postala samoumevna tudi absolutna identifikacija gledališča z njo. Medtem, ko v tej situaciji klasični balet ni zmožl tematizirati nove gledališkosti, je ta gledališkost, seveda v tesni zvezi z duhom časa, sama formulirala odgovor - odgovor, v katerega so se umestile moderne plesne oblike. V tistem trenutku, ko je zapustil balet, pa je moderni ples postal del nekega mnogo širšega gledališkega območja, ki se je na makro ravni soočalo z identičnimi problemi.

Ko je torej gledališče postalo nekaj ne-celega, se je v osnovi spremenil tudi odnos med delom in celoto. Konvencija postane nekaj nedorečenega, predvsem pa nezanesljivega. Posamezni deli se sestavljajo na novo; šlo je za postopek, ki ga je kasneje tradicionalistično pojmovanje gledališča legitimiziralo kot gledališče sinteze, se pravi gledališče, ki v sebi na novo združuje različne in tudi raznorodne umetniške prakse. Problem je nastal, ker si je gledališče s tem prilaščalo tudi različne in raznorodne konvencije. Poskušalo je vzpostaviti novo s tem, da se je utemeljevalo v vseh in uporabljalo vse: ples, slikarstvo, literaturo, celo film. Fantazmatsko polje gledališča se je razširilo do te mere, da je postalo neznosno, gledališče pa, kljub svoji fascinantnosti, na nek način prikrajšano: bolj ko je vleкло nase različne oblike, težje je tematiziralo njihovo raznorodnost; namesto, da bi zgodbo (dogodek) uprizorilo, jo (ga) je bilo zmožno zgolj komentirati. Seveda je bil edini možni odgovor na to stanje v tem, da se je prenehalo iskati gledališkost gledališča v njegovi hipertrofiji, v sestavljanju različnih delov v celoto do onemoglosti, temveč se je pričelo misliti nasprotno: kako v posameznem odkriti novo celoto, v posebnem gledališče. Z drugimi besedami, če je zmogovit prodor plesne oblike v gledališče dvajsetega stoletja posledica določene liberalizacije gledališča, emancipacije novih oblik, je plesno gledališče osemdesetih odgovor prav na pretirano liberalizacijo, na njegovo pretirano emancipacijo: ples osemdesetih si znova začrta meje svoje svobode s tem, ko jih na videz briše. Kot ugotavlja Inge Baxmann v *Ballet International*,² postajajo meje med plesom in gledališčem v gledališču osemdesetih manj jasne. Kot pravi, na to nejasnost opozarja sama terminologija prakse, ki izumlja neke pomožne termine, kot so fizično gledališče, plesno gledališče, koreodramsko gledališče ipd. Brez dvoma se lahko strinjamo z Baxmannovo, da gre v osemdesetih za »novo fascinacijo z možnostmi telesnega izraza.« Toda na čem temelji ta fascinacija, kaj je tisto novo, kar se odkriva v plesu?

Po našem mnenju gre za fascinacijo s čisto določenimi strukturami plesa, ki bi jih pogojno lahko imenovali filmskost plesa. Naša teza je, da je ples s svojo telesnostjo vedno potencialno gledališki, z nekaterimi svojimi strukturami pa potencialno filmski. Toda ali je sploh mogoče primerjati ples in film? Brez dvoma lahko, če se opiramo na dejstvo, da je ples precej pred pojavu filma v neki svoji gledališki obliki razvil postopke, ki jih zlahka

²Inge Baxmann, »Dance Theatre, Rebellion of the Body Theatre of Images and an Inquiry into the Sense of the Senses«, v: *Ballet International*, zeitgeist/handbook 90.

prepoznamo kot izrazito filmske. V mislih imamo seveda fenomen Kitajske opere. Te postopke se da prepoznati na primerih, s katerimi Martin Esslin in Leonard C. Pronko³ ugotavljata vpliv Kitajske opere na Bertolda Brechta oziroma njegovo dramaturgijo. Ob splošnih, kot so montaža posameznih epizod, čvrst pomen zgodbe, nova ekonomija pomenov (noč se ne pričara z lučjo, treba je pokazati primeren objekt, recimo svetilko), ob vsem tem omenjata bistveno: s tem, ko ima vsak posamičen dogodek svojo posamično kretnjo, gesto, svoj pomenski gib, ima tudi attribute, s pomočjo katerih lahko pove zgodbo zgolj z gibanjem, se pravi s plesom kot montažo posameznih slik, posameznih pomenskih »kadrov«. To pa je seveda postopek, imanenten filmu. To, kar je pomembno v našem kontekstu, ni »socialni behaviorizem« kot govorica telesa; (čeprav je verjetno prav to tisto, kar je najbolj fasciniralo Brechta; telo je v funkciji pripovedovalca zgodbe, vendar njene identitete ne more prevzeti na način, s katerim sicer igralec prevzame identiteto lika, ki ga igra; do zgodbe mora obdržati določeno distanco, saj je zgodba neodvisna; to daje vtis, da se kot igralec, kot subjekt čudi nad tem, kar počne telo - to pa je seveda struktura kasnejšega *Verfremdungseffekta*.) - to, kar se nam zdi pomembno, je možnost, ki se ponuja na strukturalni ravni, na ravni kompozicije, na ravni gibanja kot montaže posamičnih gibov. Tudi abstraktni ples, kamor lahko, sicer nekoliko poenostavljeno, prištejemo takorekoč ves evropski in ameriški plesni eksperiment, je bil zavezan prav raziskavi notranje strukture gibanja v razmerju do prostora in časa.

Ta razmerja pa so, kot smo omenili, vedno v specifični napetosti do gledališkega. Problem tradicionalističnega postopka je bil v tem, da je nanje poskušal gledati skozi sintezo konvencionalnega okvira in nove oblike. Čeprav v nekem trenutku legitimen, je tradicionalistični postopek spregledoval zanimivo dejstvo. Dejstvo namreč, da se nove oblike kot gledališki diskurz vedno radikalno umeščajo prav v polje same konvencije, spregledoval je, da se nove oblike sploh ne morejo formulirati, ne da bi se na nek način spremenila tudi konvencija. V tem smislu je prihajalo do zanimivih paradoksov. Tipičen primer »nesrečne« sinteze konvencionalnega okvira in nove oblike so bile nekatere uprizoritve Beckettovih dram v šestdesetih letih. Problem je bil v tem, da radikalnim oblikam, ki jih je s svojo dramsko pisavo predlagal Beckett, klasično govorno gledališče precej časa ni bilo zmožno slediti. Tako je bila, paradoksalno, plesna predstava »The Cell« koreografa Roberta Cohana bolj »beckettovska« od neposrednih uprizoritev njegovih tekstov, pa čeprav ni bilo v njej niti ene besede in z Beckettom v formalnem pogledu tudi ni imela nobene zveze. Šlo je za diskrepanco med literarnim in gledališkim, pri čemer se je pokazalo, da ni dovolj samo verno slediti scenskimi napotkom, da bi se ujel duh časa; na drugi strani pa je bil Cohan kot koreograf osvobojen gledališko-literarne peze (in z njo vred osrednje konvencije); zaradi tega je bil v nekem trenutku tudi prožnejši v sami gledališki raziskavi. Seveda pa je jasno, da se je na primer Cohan nekaterim pastem izognil tudi preprosto za to, ker se z njimi ni ukvarjal. Prav tako je jasno, da se z Beckettom v nazornem smislu ne moreš srečati drugje kot v polju besede

³ Martin Esslin, *Brecht, The Man and His Work*, Garden City, New York, Anchor Books, 1961, str. 198-199; Leonard C. Pronko, *Theatre East and West*, University of California press, Berkeley, California, 1974, str. 55-63.

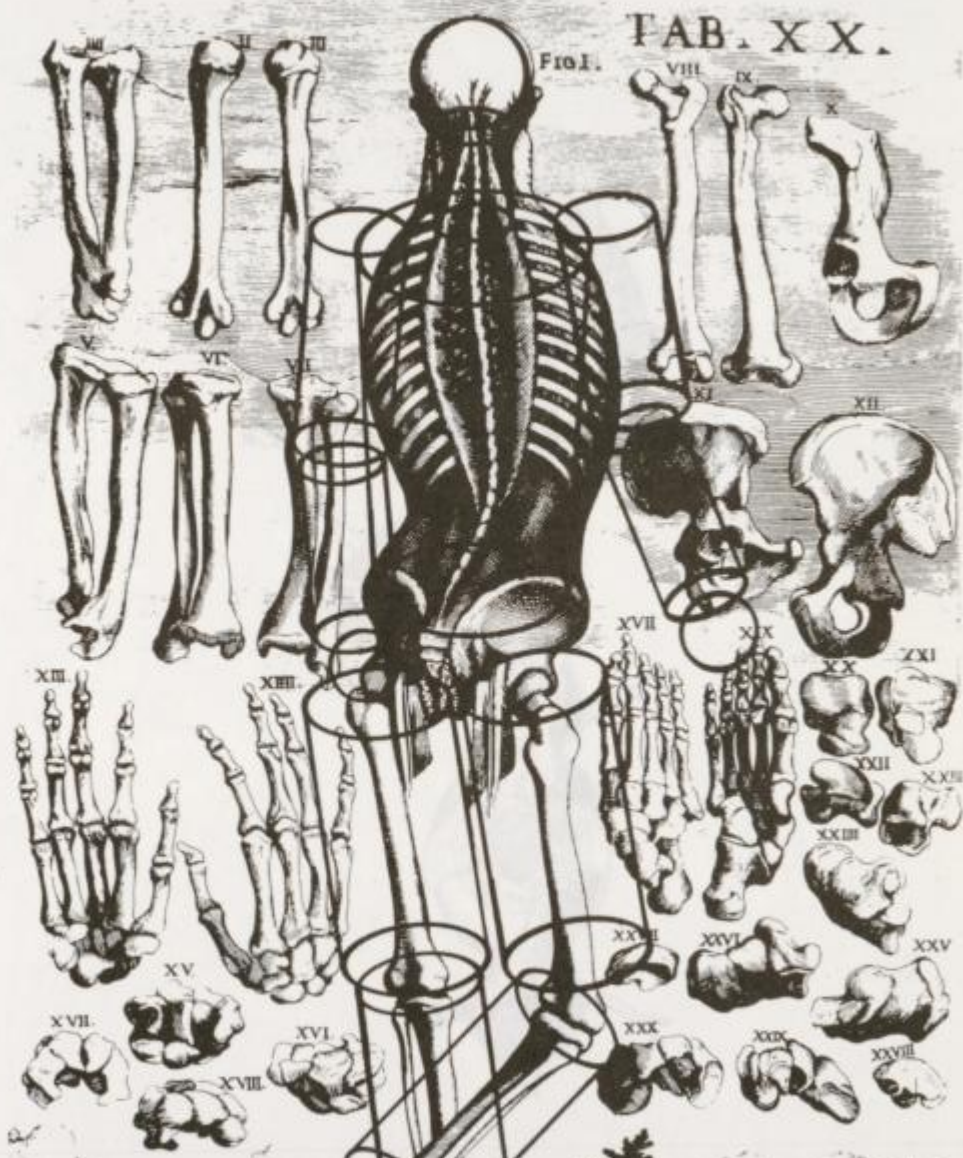
oziroma govora - gledališka problematika, ki jo je uvajalo gledališče absurda in ki mu je na poseben način pripadal tudi sam Beckett, pa je bila seveda širša.

Modernizem je napetosti, ki so se kanalizirale v razmerje med fantazmatskim in konvencijo, reševal radikalno: poskušal je ukiniti konvencijo. Happening kot čista, improvizirana igra, se pravi, igra brez konvencije; gledališče kot terapija, realnost kot edini legitimni okvir gledališča - sama terminologija prakse, če si lahko izposodimo oznako Ingrid Baxmannove, natančno govori o idejnem horizontu modernistične prakse. Ples je imel v tem kontekstu specifično vlogo, pri čemer je bila v artističnem polju zlasti produktivna njegova ponovna in specifična navezava z »naravnim zaveznikom«, torej z glasbo (Cunningham - Cage). Če je nedvomna zasluga modernizma, da je na nek način demistificiral kvazi-gledališke obloge, da je torej ples »očistil« in »razgalil«, ga takorekoč na novo premislil, pa je na koncu vendar moral pristati na neznosni točki, točki spraševanja o lastnem smislu. Problem je bil v tem, da je bilo nemogoče popolnoma ukiniti konvencijo, ne da bi s tem nekako ukinili tudi samo gledališče. Pokazalo se je, da fantazmatsko polje oklepa konvencijo na subtilnejši in večplastnejši način, kot je v nekem momentu kazalo; da nekako ne moreta eden brez drugega. Prišlo je, skratka, do tega, da nenadoma publika ni bila več pomembna za gledališče, gledališče pa ne več zanimivo za publiko; gledališče je samo sebe grizlo za rep, publika pa je ostajala zunaj ciklusa. Toda s tem, ko je modernizem kot relativno celovit projekt izginjal, so iz njega (ponovno) prihajali močnejši posamezni deli in nove oblike. Te oblike so, da bi preživele, seveda pričele formirati lastne konvencije. S koncem modernizma je torej prišlo do nekakšnega so-bivanja različnih gledaliških praks, ki so počasi dobivale status žanrov, torej med seboj neodvisnih in v sebi zaključenih konvencij. Nekaj časa se je zdelo, da se ve, kaj je performance, kaj eksperiment; kaj je plesno, kaj dramsko gledališče ipd. Konvencija je začela spet groziti, da se bo maščevala za obdobje, ko je bila tako nesolidno obravnavana; grozila je, da bo požrla vso spontanost modernističnih gledaliških praks. Največji paradoks se je skrival prav v poskusu, kako intronizirati eksperiment kot nekakšen poseben gledališki žanr. Tako se je pričelo dogajati, da so nekateri deklarirano klasični teatri v svoje predstave uvajali več eksperimenta kot metode, kot pa deklarirano eksperimentalni: ti so spregledali, da so svoj prostor, v katerem so gojili svoj eksperiment kot posebno redko cvetlico, ogradili s celo goro konvencionalnih postopkov. V opisano past se je ujel London Contemporary Dance Theatre, brez vsakega dvoma ena vodilnih, če ne osrednja plesna skupina, ki je utemeljila in živela duh modernizma. (V tem primeru je stvar nekoliko kompleksnejša, saj je LCDT kot vodilna moderno-plesna institucija zastopala moderni ples nasproti baletu v bitki za preživetje tako na plesni sceni, kot na sploh v občem gledališkem prostoru.) Moderni ples, ki si je prav skozi modernistično obdobje v Evropi izboril svojo legitimnost nasproti baletu, se je moral silovito institucionalizirati, če je hotel preživeti - se pravi, vzpostaviti je moral celotno in trdno verigo od šole do gledališča. V ospredju sta bila nova plesna tehnika in seveda idejno-gledališki horizont, ki jo je utemeljeval skozi prve predstave LCDT. Toda nova institucija je vedno bolj postavljala v ospredje predvsem tisto, kar jo je zanesljivo zastopalo kot drugačno na formalni ravni, se pravi tehniko, idejni naboj pa je počasi usihal. Tako so se producirale vedno bolj tehnično dovršene predstave, pa hkrati, na žalost, tudi vedno bolj dolgočasne.

V tej luči je v osemdesetih nujno moralo priti do ponovne zaostritve med plesnim in gledališkim. Kmalu se je pokazalo, da je akademski način so-bivanja potlačil določen problem, ki je seveda s časoma prerasel rezervate, v katere je bil lociran: fantazmatsko polje gledališkega je proizvajalo oblike, ki jih posamezni žanrski okvirji niso več obvladovali. V tem smislu tudi razumemo Baxmannovo, ko govori o ponovnem brisanju mej med plesnim in gledališkim. Fabrova kulturna predstava »Moč gledališče norosti« je to dejstvo predstavila kot klasični, takorekoč arhetipski moment pri projekciji plesa v gledališče osemdesetih. Brez dvoma gre za novo zaostritev, za novo napetost na izmišljenem robu; kot nam kaže izkušnja, so takšne napetosti za gledališče posebej produktivne. Ne nazadnje tudi zato, ker na novo problematizirajo nekatera razmerja, ki grozijo, da bodo postala samoumevna. Zato so vprašanja, ki smo jih postavili na začetku, v resnici vprašanja za gledališče devetdesetih.

Matjaž Zupančič

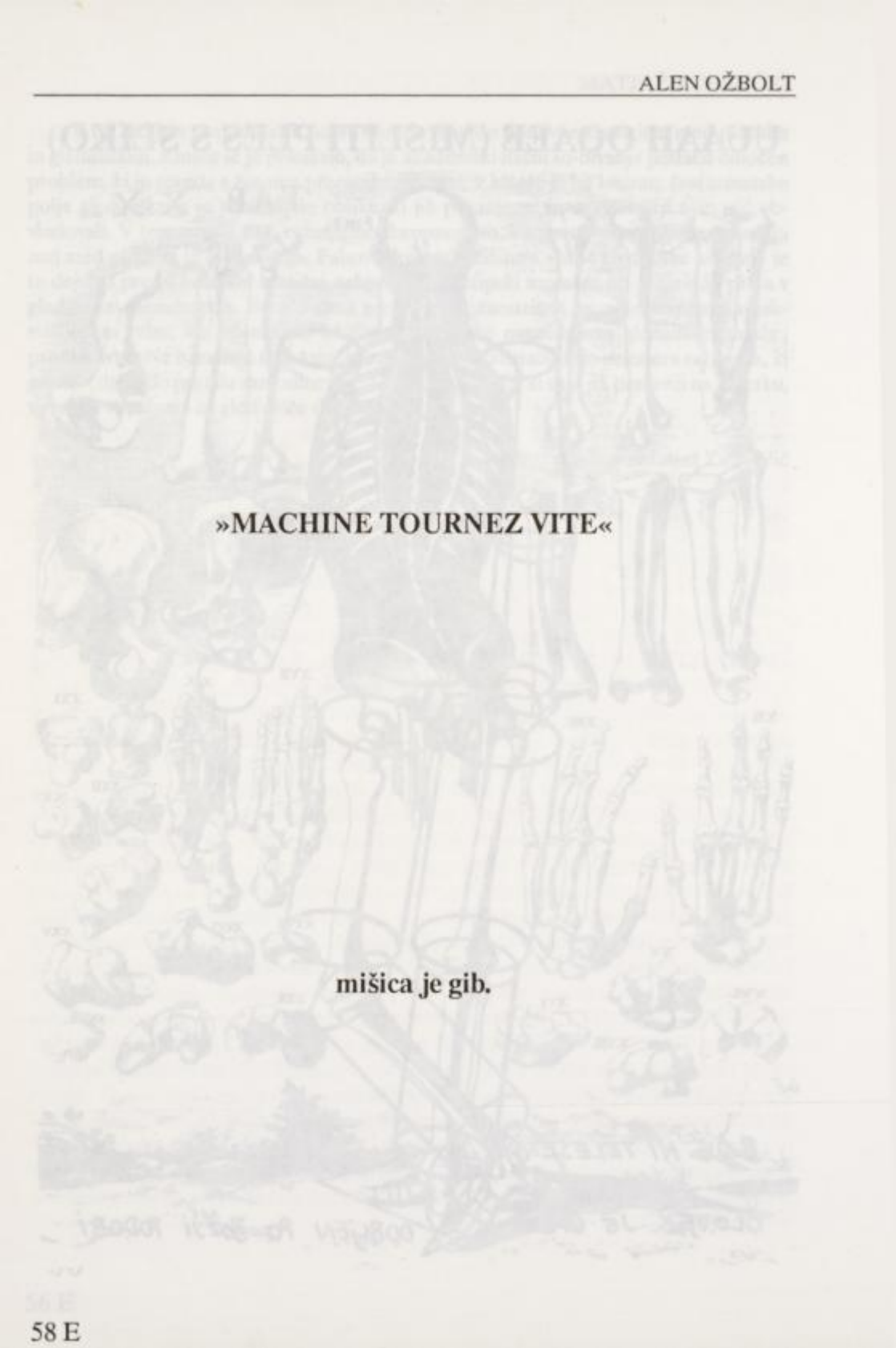
UAAH OOAEE (MISLITI PLES S SLIKO)



BOG NI TELESNI

ČLOVEK JE UPO


DOBYEN PO BOŽJI PODOBI



»MACHINE TOURNEZ VITE«

mišica je gib.





PLES JE IZ KRVI IN MESA

telo, ki te obvladuje.




KORAK ZA KORAKOM OD KORAKA DO KORAKA

telo nas s hojo pelje v čas.

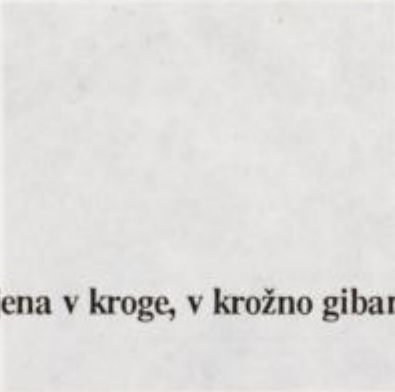
PLES BREZ ROK IN NOG

deli telesa so izgubljeni.

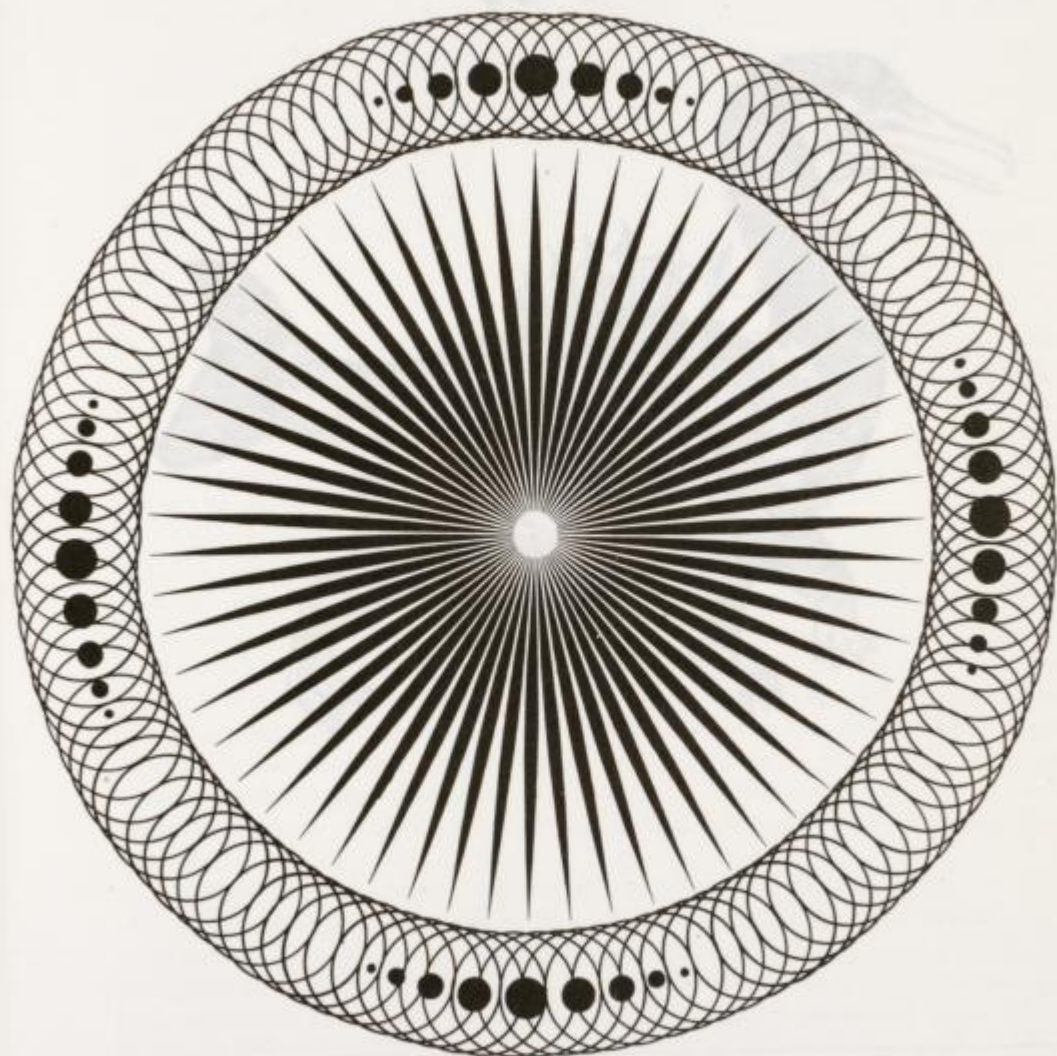




ZEMLJA PLEŠE



telesa so vklenjena v kroge, v krožno gibanje, v vrtenje.



NE IAGODJE V KULTURI

Sigmund Freud:

NELAGODJE V KULTURI

/peto poglavje/

Psihoanalitično delo nas je naučilo, da prav teh odrekanj¹ v seksualnem življenju takoimenovani nevrotiki ne prenesejo. Nadomestne zadovoljitve si ustvarjajo v svojih simptomih, ki pa bodisi sami po sebi povzročajo trpljenje, bodisi s tem, da jim povzročajo težave z okoljem in družbo, postanejo njegovi izvori. To zadnje je lažje razumljivo, tisto prvo nam zastavlja novo uganko. Toda kultura, poleg odrekanja seksualni zadovoljivi, zahteva še druge žrtve.

S tem, ko smo težavnost kulturnega razvoja razlagali z inertnostjo libida, njegovo nenaklonjenostjo, da staro stanje opusti v prid novemu, smo ga dojeli kot splošno razvojno težavo. Približno isto rečemo, če nasprotje med kulturo in seksualnostjo izpeljemo iz tega, da je seksualna ljubezen razmerje med dvema osebama, pri čemer je neka tretja lahko samo odvečna in moteča, medtem ko kultura temelji na odnosih med večjim številom ljudi. Ljubezenskega para na višku ljubezenskega razmerja ne zanima okolje, drug drugemu zadostujeta in zato, da bi bila srečna, tudi ne potrebijeta skupnega otroka. Eros ne razodeva v nobenem drugem primeru tako jasno jedra našega bitja /*Kern unseres Wesen*/, svojega cilja, ustvariti iz mnogih eno. Toda ko to - kot je postalo že pregovorno znano - v zaljubljenosti dveh ljudi drug do drugega doseže, pa tega noče preseči.

Sedaj si lahko zelo dobro predstavljamo, da bi kulturna skupnost obstajala iz takih dvojnih individuov, ki bi bili v sebi libidinalno zadovoljeni in povezani drug z drugim z vezjo delovne in interesne skupnosti. Kulturi ne bi bilo treba v tem primeru seksualnosti odtegovati nobene energije. Toda to zaželeno stanje ne obstaja in ni nikoli obstajalo. Dejanskost nam kaže, da se kultura ne zadovolji z doslej dopuščenimi vezmi. Člane skupnosti želi tudi libidinozno povezati med seboj, za to se poslužuje vseh sredstev. Protežira vsako pot, ki med njimi vzpostavlja močne identifikacije. Da bi z razmerji

¹ Freud je v prejšnjih poglavjih razvil tezo, da ukrotitev narave, kulturni razvoj in ideali, ki si jih je zastavila sama kultura, nujno zahtevajo določeno odrekanje seksualnim nagonom. Tako tisti, ki ne morejo prenesti obsega takšnega odrekanja, postanejo nevrotiki. /op. ur./.

prijateljstva okrepila vezi skupnosti, uporabljaja v največji meri ciljno zavrt libido. Za izpolnitev tega namena je omejitev seksualnega življenja neizogibna. Nimamo pa uvida v nujnost, ki kulturo sili na to pot in utemljuje njeno nasprotovanje seksualnosti. Gotovo gre za nek moteči dejavnik, ki ga še nismo odkrili.

Tukaj nam je lahko v vodilo ena izmed tako imenovanih idealnih zahtev. Glasi se: »Ljubi bližnjega tako kot samega sebe.« Znanja je po vsem svetu in gotovo starejša od krščanstva, ki jo ima za svojo najponosnejšo zahtevo. Toda, čeprav je bila ljudem v historičnih časih še neznana, pa gotovo ni zelo stara. Do nje želimo zavzeti naivno držo, kot da bi zanjo slišali prvič. Potem ne bomo mogli potlačiti občutka presenečenja in začudenja. Zakaj moramo to storiti? Kaj nam to pomaga? Predvsem pa, kako to izvršimo? Kako je to mogoče? Moja ljubezen mi je nekaj tako dragocenega, da je neupravičeno ne smem razmetavati. Nalaga mi dolžnosti, ki jih moram biti pripravljen izvršiti z žrtvami. Če drugega ljubim, si mora to na kakršenkoli način zaslužiti. (Tu puščam ob strani korist, ki jo imam lahko od njega; prav tako njegov možni pomen zame kot seksualni objekt. Tadva načina razmerij v predpisu o ljubezni do bližnjega ne prideta v ozir.) Drugi si zasluži mojo ljubezen, če mi je v pomembnih delih tako podoben, da lahko v njem ljubim samega sebe in če je od mene toliko popolnejši, da lahko v njem ljubim svoj ideal moje lastne osebe. Če je sin mojega prijatelja, ga moram ljubiti, kajti prijateljeva bolečina, če mu povzroča trpljenje, je tudi moja bolečina, z njim jo moram deliti. Toda če mi je drugi tuj in če me ne privlači z nobeno lastno vrednoto, z nobenim že pridobljenim pomenom za moje čustveno življenje, ga bom težko ljubil. S tem celo vsem svojim delam krivico, kajti moja ljubezen imajo za svoj posebni privilegij */Bevorzugung/*; do njih bi bilo krivično, če bi jih izenačeval s tujci. Če pa naj drugega ljubim z ono posvetno ljubeznijo zgolj zato, ker je tudi on zemeljsko bitje, kakor so insekt, črv, belouška, potem, se bojim, odpade nanj manjši del */Betrag/* ljubezni, nikakor pa ne toliko, kot sem jo po sodbi uma upravičen zadržati zase. Čemu tako slavnostno nastopajoč predpis, če njegove izpolnitve ni mogoče priporočiti kot umne?

Ko pogledamo поблиže, najdemo še več težav. Ne samo, da je to tuje v splošnem ne vredno ljubezni, pošteno moram priznati, da prej zahteva mojo sovražnost in celo moje sovraštvo. Zdi se, da nima zame niti trohice ljubezni in mi ne izkazuje niti najmanjše obzirnosti. Če mu to prinaša korist, mi škoduje, pri tem nima nobenega pomisleka in se tudi ne vprašuje, ali obseg njegove koristi odtehta velikost škode, ki mi jo je prizadel. Da, od tega mu niti enkrat ni treba imeti koristi; samo če lahko s tem zadovolji kakršnokoli ugodje, se zame ne zmeni in se iz mene norčuje, me žali, obrekuje ter na meni izkazuje svojo moč. Čimbolj se počuti gotovega in čimbolj sem sam nemočen, tembolj gotovo lahko od njega pričakujem takšno vedenje. Če se obnaša drugače, če mi kot tujcu izkazuje obzirnost in prizanesljivost, sem mu kar tako, brez onega predpisa, pripravljen povrniti na podoben način. Da, če bi se ona čudovita zapoved glasila: »Ljubi svojega bližnjega tako, kot tvoj bližnji ljubi tebe«, potem ne bi ugovarjal. Obstaja neka druga zapoved, ki se mi zdi še bolj nepojmljiva in ki sproža v meni še večje nasprotovanje.

To je: »Ljubi svoje sovražnike.« Če prav premislim, nimam prav, ko jo odklanjam kot še bolj neupravičeno zahtevo od prve. V osnovi je ista.²

Zdi se mi, da sedaj slišim opominjanje častitljivega glasu: »Svojega bližnjega moraš ljubiti tako kot samega sebe prav zato, ker ni vreden ljubezni, še toliko prej pa, če je tvoj sovražnik.« Potemtakem gre za podoben primer kot je tisti *Credo quia absurdum*.

Sedaj je zelo verjetno, da bo bližnji, če od njega zahtevam, da ljubi mene tako kot samega sebe, odgovoril prav tako kakor sem jaz in me zavrnil z istimi utemeljitvami. Upam, da ne z isto objektivno pravico kot jaz, toda isto bo menil tudi on. Kljub vsemu obstajajo razlike v obnašanju ljudi, ki jih etika, ne glede na njihovo pogojenost, razvršča na »dobre« in »zle«. Dokler te neutajljive razlike ne bodo ukinjene, pomeni izpolnjevanje visokih etičnih zahtev, s tem, da neposredno nagrajuje za zlobo, škodovanje kulturnim ciljem. Ne moremo se otresti spomina na dogajanje v francoski zbornici ob razpravi o smrtni kazni. Nek govorec se je strastno zavzel za njeno odpravo in žel viharen aplavz, dokler ni prišel iz dvorane medklic: »*Que messieurs les assassins commencent!*«.

Del dejanskosti, ki ga radi utajimo in ki se skriva izza vsega tega, je, da človek ni krotko, ljubezni potrebno bitje, ki se kvečjemu, če je napadeno, zmore tudi braniti, temveč da lahko k njegovim nagonskim zasnovam štejemo tudi močan delež nagnjenja k agresiji. Zaradi tega mu bližnji ne predstavlja samo možnega pomočnika in seksualni objekt, temveč tudi skušnjava, da na njem zadovolji svojo agresijo, da brez odškodnine izrablja njegovo delovno silo, ga brez njegovega privoljenja seksualno izkoristi, se polasti njegovega premoženja, ga poniža, mu povzroči bolečino, ga muči in ubije. *Homo homini lupus*. Kdo si upa, po vseh življenjskih in zgodovinskih izkušnjah, ta stavek zanikati? Ta kruta agresija praviloma čaka na provokacijo ali se postavlja v službo nekega drugega namena, čigar cilj bi lahko dosegli tudi z blažjimi sredstvi. V zanj ugodnih okoliščinah, ko duševne nasprotne sile, ki jo sicer zadržujejo, odpadejo, se izrazi tudi spontano in razkrije človeka kot divjo zver, ki mu je tuja obzirnost (*Schonung*) do lastne vrste. Kdor se spomni grozot iz obdobja selitve narodov, vdorov Hunov ter tako imenovanih Mongolov pod Džingiskanom in Timurlenkom, pobožnih križarjev, ki so osvajali Jeruzalem, da, celo še strahot zadnje svetovne vojne, se bo moral pred resničnostjo tega pojmovanja ponižno ukloniti.

Obstoj tega nagnjenja k agresiji, ki ga lahko zasledimo pri nas samih in pri drugih s pravico predpostavljamo, je moment, ki moti naše razmerje z bližnjim in sili kulturo v potrato njene /energije/. Družbi kulture (*Kulturgesellschaft*), zaradi te primarne sovražnosti med ljudmi, nenehno grozi razpad. Interesi delovne skupnosti je ne morejo obdržati skupaj, nagonске strasti so močnejše od umnih interesov. Zato mora kultura napeti vse sile, da omejuje agresivne nagone ljudi in da s pomočjo psihičnih reakcijskih

²Veliki pesnik si lahko vsaj dovoli šaljivo izraziti strogo prepovedane psihološke resnice. Tako H. Heine priznava: »Sem najmiroljubnejšega prepričanja. Moje želje so: skromna kočja s slamnatno streho, toda tudi topla postelja, dobra hrana, sveže mleko in maslo, rože pred oknom in nekaj lepih dreves pred vrati. Če pa me hoče ljubi Bog povsem osrečiti, mi bo pustil doživeti to veselje, da bodo na teh drevesih obesili približno šest do sedem mojih sovražnikov. Pred njihovo smrtjo jim bom iz vsega srca odpustil vse krivice, ki so mi jih prizadejali v življenju. Da, svojim sovražnikom moramo odpustiti, toda nikakor ne prej, preden jih obesijo.

tvorb zadržuje njihove manifestacije. Zato torej zapoveduje metode, ki naj ženejo ljudi v identifikacije in ciljno zavrtja ljubezenska razmerja. Zato tudi omejitev seksualnega življenja in zato idealna zapoved, da naj ljubimo bližnjega tako kot samega sebe, ki je dejansko opravičena s tem, da nič drugega tako močno ne nasprotuje prvotni človeški naravi. Prav veliko pa to prizadevanje kulture, z vsemi njenimi napori vred, ni doseglo. S tem, ko si dodeljuje pravico, da nad zločinci vrši nasilje, upa, da bo preprečila najbolj grobe izpade brutalnega nasilja, toda zakon ne more zaobseči najprevidnejših in najfinejših izražanj človeške agresivnosti. Vsakdo od nas pride do tega, da pričakovanja, ki jih je v svoji mladosti navezal na soljudi /*Mitmensch*, bližnjik/, opusti kot iluzije in izkusi, kako zelo mu je bilo zaradi njihove zlohotnosti življenje otežkočeno in boleče. Pri tem bi bilo kulturi krivično očitati, da želi iz človeškega delovanja izključiti spor in tekmovanje. Oboje je gotovo neizogibno, toda nasprotovanje ni nujno tudi sovraštvo, samo ob zlorabi lahko postane povod zanj.

Komunisti menijo, da so našli pot za odrešitev od zla. Človek je enoznačno dober, naklonjen svojemu bližnjemu, toda ureditev /*Einrichtung*/, kjer vlada privatna lastnina, je njegovo naravo pokvarila. Posest privatnih dobrin daje posamezniku moč /oblast/ in s tem skušnjava, da z bližnjim grdo ravna. Tisti, ki je iz posesti izključen se mora s sovraštvom upirati zatiralcem. Ko bo ukinjena privatna lastnina, ko bodo vse dobrine skupne in bo vsem ljudem puščen njihov delež užitka, bosta med ljudmi izginili zlohotnost in sovraštvo. Ker bodo vse potrebe zadovoljene, ne bo imel nihče več nobenega razloga, da v drugem vidi sovražnika. Vsi se bodo pripravljene podvreči nujnemu delu. Ne morem soditi o gospodarski kritiki komunističnega sistema in ne morem raziskati ali je odprava privatne lastnine primerna in koristna.³ Njegove psihološke predpostavke pa lahko prepoznam za neutemeljeno iluzijo. Z odpravo privatne lastnine odvezamo človeški agresivni sli njeno, gotovo močno, ne pa najmočnejše orodje. Toda s tem nismo prav nič spremenili razlike med močjo /oblastjo/ in vplivom, ki ju agresija zlorablja za svoje namene in tudi njenega bistva ne. Agresije ni ustvarila lastnina. Agresija je skorajda neomejeno vladala v pračasih, ko je bila lastnina še zelo omejena. Pojavi se že v otroški sobi, ko je lastnina komajda opustila svojo analno praoblisko. Tvori usedlino vseh nežnih in ljubezenskih medčloveških razmerij, edina izjema je nemara razmerje matere do njenega moškega otroka. Tudi če odstranimo pravico do stvarnih dobrin, še vedno ostane posebna pravica /*Vorrecht*/, ki izhaja iz seksualnih razmerij in ki nujno postane vir najmočnejše nevoščljivosti in najsilnejšega sovraštvu med ljudmi, ki so sicer izenačeni. Če bi odpravili s polno osvoboditvijo seksualnega življenja tudi to, bi tedaj ukinili družino, ključno celico kulture. Res je, da ni mogoče predvideti, katero pot bi ubral kulturni razvoj, lahko pa pričakujemo, da bi ji tudi tja sledila neuničljiva poteza človeške narave.

³ Kdor je v svojih mladih letih okusil bedo revščine in izkusil ravnodušnost ter ošabnost premožnih /*Besitzende*/, bi moral biti obvarovan suma, da nima nobenega razumevanja in naklonjenosti do prizadevanj, ki se borijo proti neenakemu posesti /dobrin/ in kar iz tega izhaja. Seveda pa, če se ta boj sklicuje na abstraktno zahtevo po pravični enakosti vseh ljudi, se vsiljuje ugovor, da je narava s skrajno neenakomerno telesno opremo /*Ausstattung*/ in duševno nadarjenostjo posameznikov, osnovala nepravilnosti, proti katerim ni pomoči.

Ljudem se očitno ni lahko odpovedati zadovoljitvi tega njihovega nagnjenja k agresiji, saj jim to ne ustreza. Prednosti majhnega kulturnega kroga ne kaže podcenjevati, saj ponuja nagonu preusmeritev v sovraštvo do tistih, ki so zunaj tega kroga. Veliko množico ljudi je medsebojno vedno mogoče povezati z ljubeznijo, samo če za izražanje agresivnosti preostanejo drugi. Nekoč sem se ukvarjal s fenomenom, da se prav sosednje in tudi sicer bližnje skupnosti vzajemno spopadajo in drug iz drugega norčujejo, tako Španci in Portugalci, severni in južni Nemci, Angleži in Škoti itd. Imenoval sem ga »narcizem majhnih razlik«, kar ne pripomore veliko k njegovi razlagi. Sedaj v tem spoznavamo udobno in relativno nedolžno zadovoljitev nagnjenja k agresiji, kar članom skupnosti olajšuje povezavo. Po vsem svetu razkrojeno židovsko ljudstvo si je na ta način pridobilo priznanja vredne zasluge za kulturo svojih narodov gostiteljev. Žal pokoli Židov v srednjem veku niso zadostovali, da bi bila ta doba mirnejša in varnejša za njihove krščanske tovariše. Potem, ko je apostol Pavel svojo krščansko skupnost (*Gemeinde*) utemeljil na človekoljublju, je postala skrajna netolerantnost krščanstva do tistih, ki ostanejo zunaj skupnosti, neizogibna posledica. Rimljanom, ki svoje državne skupnosti (*Gemeinwesen*) niso utemeljevali na ljubezni, je bila religiozna nestrpnost tuja, čeravno je bila pri njih religija stvar države in je bila država prepojena z religijo. Prav tako ni nobeno nerazumljivo naključje, da je bil zaradi dopolnitve sna o germanskem gospodarstvu nad svetom znova obujen antisemitizem. Razumljivo je, da je našel poskus vzpostavljanja nove komunistične kulture v Rusiji svojo psihološko podporo v preganjanju buržoazije. Zaskrbljeno se vprašujemo, kaj bodo Sovjeti storili potem, ko bodo izkoreninili svojo buržoazijo.

Če kultura nalaga tako velike žrtve, ne samo seksualnosti, temveč tudi človeškemu nagnjenju k agresiji, potem bolje razumemo, da je v njej človeku težko najti srečo. Pračlovek se je imel, kar se tega tiče, dejansko bolje, saj ni poznal nobenih omejitev nagonov. Za izravnavo pa je bila njegova gotovost, da bo takšno srečo užival, zelo majhna. Človek kulture je kos možnosti sreče zamenjal za kos gotovosti. Ne pozabimo pa, da je takšno nagonsko svobodo v pradedužini užival samo poglavar, ostali so živeli v suženjskem zatiranju. Tedaj, v onih pračasih kulture, je stopilo na površje nasprotje med manjšino, ki kulturo uživa, in večino, oropano te prednosti. S pomočjo skrbnih raziskav smo o danes živečih primitivnih narodih izvedeli, da jim nikakor ni treba zavidati svobode njihovega nagonskega življenja. Podložno je omejitvam drugačne vrste, ki so morda strožje kot pri modernem človeku kulture.

Ko današnjemu stanju kulture upravičeno ugovarjamo, da nezadovoljivo izpolnjuje naše zahteve po osrečujočem življenjskem redu, ker dopušča toliko trpljenja, ki bi se mu bilo mogoče izogniti in če si prizadevamo za neprizanesljivo kritiko razkriti korenine njene nepopolnosti, počnemo to z vso pravico in zaradi tega nismo sovražniki kulture. Lahko pričakujemo, da bomo takšne spremembe, ki bodo omogočile boljšo zadovoljitev naših potreb, v naši kulturi počasi uveljavili in s tem oni kritiki spodmaknili tla. Morda pa se bomo sprijaznili tudi z idejo, da obstajajo težave, ki so notranje bistvu kulture in ki jih z nobenimi poskusi reform ni mogoče odstraniti. Poleg nalog omejitve nagonov, na katere smo pripravljani, se nam vsiljuje nevarnost stanja, ki ga lahko imenujemo »psihološka beda mase«. Takšna nevarnost še posebno grozi tam, kjer je družbena vez vzpostavljena v glavnem z medsebojno identifikacijo soudeležencev, medtem ko vodilne

osebnosti nimajo tistega pomena, ki naj bi jim pri tvorbi množice pripadal. Sedanje kulturno stanje v Ameriki bi nudilo dobro priložnost za študij te strahovite kulturne škode. Toda izognil se bom skušnjavi, da bi se spustil v kritiko ameriške kulture. Nočem povzročiti vtisa, kot da bi se hotel še sam posluževati ameriških metod.

Prevedel Peter Klepec

UŽIVATI POLITIČNO

Ni še dolgo tega, kar smo imeli priložnost opazovati in na lastni koži doživljati metamorfozo družbe, menjavo »družbene ureditve« in njenega »ideološkega horizonta«. Imeli smo enkratno priložnost »biti tam«, »biti zraven«, ko se je stvar začejala, tako rekoč videti Stvar samo. Iz »prakse«, predvsem pa iz »teorije« je znano kako zelo paradoksn objekt analize je vsak začetek, kako zelo težko je ločiti »stvar samo« od »sekundarnih predelav«, »realnost« od »fantazme«, »resnico« od »fikcije«, »mita« in tako naprej. Še težje je določiti sam Trenutek začetka: kdaj se je na primer začela slovenska pomlad? Ko so šli ljudje prvič na cesto, ko se je konstituiral Odbor, ko so aretirali Janšo ali pa morda že mnogo prej, v obliki tistega »neslišnega tkanja duha«, o katerem govori Hegel?

Kar naenkrat smo dobili odgovore na tri vprašanja, ki že od nekdanj burijo človeštvo: Kdo smo? - Slovenci. Od kod prihajamo? - Iz komunizma. Kam gremo? - V demokracijo. Te tri entitete, Slovenci, komunizem in demokracija, bodo tudi privilegirani objekti naše tukajšnje analize. Vendar pa bo ta analiza osredotočena predvsem na en moment, na to, kako smo Slovenci na novo odkrili politiko - ne le kot profesijo, temveč tudi in predvsem kot medij nekega specifičnega užitka. Prav zaradi tega poudarka ta spis ne sodi v žanr »politične filozofije«, temveč prej na stran tega, kar je Freud strnil v formulaciji »nelagodje v kulturi«.

Med dvema zakonoma

Vsi se še spominjamo evforije in entuziazma, ki sta vladala tisto Pomlad (in poletje), ko nismo počeli nič drugega kot poslušali Radio Študent, brali Mladino, zborovali in hodili na sestanke Odbora. Ljudje, ki se prej niso mogli videti, so po cele dneve presedeli skupaj. Trepotali smo za »naše fante«, trepetali pred morebitnim posegom vojske, a v tej tesnobi je bila tudi dobršna mera užitka.

Začnimo z vprašanjem, od kod ta zmagoslavni zanos še pred »realno« zmago? Kaj lahko o njem pove denimo psihoanaliza?

Sledeč Freudu lahko postavimo tole izhodiščno paradigmo: duševno življenje običajnega subjekta v družbenem kontekstu opredeljuje razmerje dveh instanc, »jaza« in »ideala jaza«. Ideal jaza je instanca, ki »obsega vsoto vseh omejitev, ki naj se jim jaz podredi«,¹ pripada ji funkcija samoopazovanja, moralne vesti, cenzure, z eno besedo, »ponotranjenega zakona«. Je »način, kako jaz vidim, da me Drugi vidi«² in temu ustrezno ravnam - simbolni moment torej, ki je pogoj vsake družbe. Glede na stalno napetost, konflikt med obema instancama, nas v primeru, ko nekaj v jazu sovpadе z idealom jaza, vselej obide občutek zmagoslavja, evforije. Do takšnega sovpadanja pride na primer v trenutku, ko je prepoved užitka začasno postavljena v suspenz ali pa se celo v določeni točki sprevrne v zapoved užitka. Najočitnejši primer tega je, kot opozarja že Freud, institucija praznikov. Kaj so prazniki drugega kot prav zakonsko dopuščeni (in z zakonom naloženi, bi lahko rekli) ekscesi. To, kar je sicer prepovedano, je določene dni dopuščeno, včasih celo zapovedano, in da imamo dejansko večkrat opravka z zapovedjo (in ne le z »dopuščanjem«) je razvidno že iz tega, da je neudeležba pri določenih slavjih in proslavah razumljena kot zakonolom. V trenutku, ko je ljudstvu dano uživati, je vsakdo, ki v tej evforiji ne sodeluje, najmanj čudak. So torej trenutki, ko zakon sam legitimira svojo transgresijo (in jo na ta način seveda kontrolira), s tem pa jazu omogoči narcistično zadovoljitev, mu da zadoščanje, da je vendar enkrat na ravni svojega pojma oziroma svojega ideala. Pri tem ne gre toliko za užitek, ki naj bi ga ljudem dajala legalizirana razuzdanost (ta je v zadostni meri okrnjen, če ne kar onemogočen že s samim dejstvom, da je zapovedan - nenehno nas skrbi, ali smo dovolj uživali, ali smo izkoristili vse, ...) - gre za vrtoglav občutek, ki ga jazu nudi okoliščina, da je v neki točki sovpadel z idealom jaza, in prihranek, presežek »psihične energije« (sicer investirane v poslušnost prepovedi), ki od tod sledi, se sprosti v evforiji.

Naša izhodiščna teza bi torej bila, da je zelo podoben mehanizem (na razlike bomo takoj opozorili) na delu pri fenomenu, ki smo ga vzeli v analizo, pri vsakem »preporodu«, prehodu iz enega tipa družbe v drugega, ki mobilizira množice. Edina bistvena razlika je v tem, da takšen prehod zamrzne in raztegne en sam logični trenutek časa, namreč trenutek, ko se prepoved sprevača v zapoved, trenutek »tik preden« ta zapoved začne delovati kot nova prepoved, kot novi zakon, trenutek brezvladja, trenutek onega neujemljivega, »nemogočega« užitka, ko subjekt obvisi v praznem prostoru med dvema različnima, a hkrati-obstoječima formama zakona, trenutek »kontraksije« družbe. Tako na eni strani še obstaja korpus zakonov, konvencij in prepovedi stare družbe, vendar ti že izgubljajo svoje mesto v »idealju jaza« in s tem moč nad subjektovim »jazom«, ki mu začne dominirati nek drug ideal, nekaj, kar izvorno pripada registru podobe, če ne kar vizije. Na primer podoba »disidenta«, podoba trpinčene žrtve, podoba same transgresije zakona v imenu neke nove, boljše Stvari. In naenkrat subjekt spozna, da lahko krši (stari) Zakon, *ne da bi se mu bilo pri tem treba sramovati pogleda Drugega*, naenkrat spozna, da mu sedaj ideal jaza nalaga natanko to, kar si je kot jaz »vselej že« želel (na glas preklinjati komunizem, demonstrirati itd). Ta vrtoglavi občutek, ko se subjekt naenkrat znajde na

¹ Sigmund Freud, »Množična psihologija in analiza jaza«, Psihoanaliza in kultura, DZS, Ljubljana 1981, str. 62.

² Slavoj Žižek, »Rojstvo ideala-jaza iz dvojnega zrcaljenja«, *Problemi-Eseji*, št. 3/90, str. 89.

ramenih samega sebe, je vir vsakega »revolucionarnega« entuziazma: pripravljeni smo vzeti nase vse sankcije, se »dati zapreti« in če je potrebno tudi umreti. Kajti, dlje ko bomo šli v tej smeri, bolj bo »nekaj v jazu sovpadlo z idealom jaza«.

Naša Stvar, stvar, ki vznikne v »presledku« med dvema formacijama družbe, je seveda v osnovi naš užitek, tisti užitek, ki ga omejuje prepoved, tisti užitek, na račun katerega je, na primer, preko instance subjektive samocenzure funkcioniral stari red. (Problematičen pa je sklep, ki so ga nekateri iz tega potegnili, namreč, da je potrebno le odstraniti vse institucije stare oblasti, pa bomo lahko končno začeli v polni meri uživati. - K temu se vrnemo kasneje.) Kaj pa to pomeni za samo »prehodno obdobje«, kakšen je njegov »sociološki status«?

Lotimo se tega vprašanja z zornega kota, ki je nasproten dosedanjemu, z vidika razlike med »kriminalci« in »notranjimi sovražniki«. Kriminalc je vselej nekdo, ki krši formalno-pravne norme določene *družbe*. Nasprotno pa »notranji sovražnik« praviloma krši »nepisane zakone«, »zakone srca«, torej ideološki horizont določene *skupnosti*. Še drugače rečeno, notranji sovražnik je nekdo, ki je del naše *Gesellschaft*, ni pa tudi del naše *Gemeinschaft*, nekdo, ki je formalno eden izmed nas, ni pa to tudi »vsebinsko«: ne participira na naši Stvari. »Slovenci vseh dežel« so na primer takšna formacija, ki je ne veže toliko formalna kategorija družbe, temveč določen identifikacijski moment, oziroma, na drugi strani, določena »skupna« fantazma. Rekli bi torej lahko, da se v prelom, presledek, manko med dvema družbama kot vezni člen nujno naseli neka fantazma, na podlagi katere se konstituira določena *Gemeinschaft*, skupnost, kjer vladajo prav oni »nepisani zakoni«, »zakoni srca«, zakoni, ki nam ne prepovedujejo dostopa do užitka, temveč ga tako rekoč omogočajo. Verjetno bi se našlo veliko takih, ki bi nam na tej točki ugovarjali: zakaj fantazma? Kaj je bilo na »slovenski pomladi« fantazmatskega, saj je šlo za kar najbolj realne grožnje slovenski suverenosti? Ali je vojska »fantazma«? Vzemimo si nekaj več prostora za odgovor na to vprašanje.

Realnost ali fantazma?

Ne bomo se sklicevali na sumljivo dolgo iskanje »objektivnih dejstev« (t. i. ozadje procesa proti četverici do danes še ni do konca raziskano) niti ne na dvoumno vlogo same vojske, ki je - vsaj do tega trenutka -, kljub deklarirani sovražnosti do »demokratskih procesov v Sloveniji«, »objektivno« na vsakem koraku delovala samo v prid tem procesom (vmešala se je celo v predvolilni boj in z napadom na Pučnika le-temu samo še dvignila »rating« med volilci).

Gre preprosto za to, da je bila v tistem »prelomnem času« sama realnost strukturirana na način fantazme, da je strukturno umanjalo natanko to, kar sicer imenujemo »objektivna realnost«. Nikakor torej ni šlo za situacijo, v kateri bi lahko nek zunanji opazovalec onstran fantazme, v kateri smo živeli mi, opažal neko drugo, »objektivno« realnost. Opraviti smo imeli s paradokso situacijo, v kateri je bil ravno objektivni, zunanji pogled natanko pogled fantazme. Za kaj gre? Spomnimo se, da je bil ves čas slovenske pomladi hkrati čas nekega reflektivnega pogleda. Vseskozi se je poudarjalo, da je to prelomni trenutek, da poslej stvari ne bodo nikoli več iste, da stojimo na križišču zgodovine, da imamo priložnost zasukati zgodovino v novo smer in tako dalje. Na nek

način smo se vseskozi »gledali gledajoči«, delovali smo natanko na podlagi skupne fasciniranosti s predpostavljenim pogledom Drugega, Zgodovine. In natanko v tem je temeljna fantazmatska razsežnost. To, kar nek prizor naredi za fantazmatski, je prav dejstvo, da se »njegovi akterji nudijo nekemu pogledu in ta odsotni pogled je pravi *objekt* fantazme«. ³ Natanko oni »zunani«, »objektivni«, zgodovinski pogled *par excellence* je bil v funkciji samega objekta fantazme.

Nujnost neke takšne fantazme v »prehodnem obdobju«, v tem prostoru »med dvema zakonom« izhaja v prvi vrsti od tod, da je to edini način, kako subjekt, soočen z mankom v Drugem, z nekim radikalnim *nesmislom* obstoječega Reda, ki je naenkrat postal očiteno (»naenkrat« se je izkazalo, da sama velika Partija ne ve, kaj hoče, da je njen Načrt manjkav, stvari so ji začele uhajati iz rok), kako torej subjekt kljub temu najde neko oporo v simbolnem, nekaj, kar producira Smisel. Fantazma je tu torej način, kako *vnapij* prešijemo polje našega delovanja, ga *vnapij* umestimo v zgodovinski kontekst in mu tako damo nek smisel.

Kaj pa je z našim sedanjim pogledom na tisti čas »tesnobe in upanja«? In kakšno je razmerje med borbo za Stvar in »Stvarjo samo«? Kaj nas je o tem razmerju naučil naš prehod v demokracijo? Lahko bi rekli, da smo v čisti obliki izkusili razliko med dvema komponentama želje, razliko med tem, kar želimo in samim dejstvom želje, želenjem. Po eni strani lahko nedvomno rečemo, da je realnost, ki jo živimo sedaj, realnost »realizirane želje«, tega, kar smo si želeli (večstrankarski parlamentarni sistem, ukinjanje družbene lastnine, ...). Po drugi strani pa je v javnosti vse pogosteje slišati glas, kako »to ni tisto« (kar smo si želeli), kako to ni »čisto tisto«, »za kar smo se borili«. Vračamo se torej k momentu, na katerega smo mimogrede opozorili zgoraj, k veri, da bomo potem, ko bomo dobili težko pričakovano demokracijo, končno lahko začeli neokrnjeno uživati. Napaka tega verovanja je enostavno v tem, da spregleda libidinalno vlogo in razliko med objektom želje, katerega »realizacija« nas vselej razočara in med samim želenjem, med užitkom, ki nam ga daje samo želenje. Ali drugače rečeno, gre za spoznanje, kako smo na ravni političnega mnogo bolj uživali v »odlaganju užitka«, v pričakovanju Stvari, Demokracije, kot pa zdaj uživamo v Stvari sami. Strategija oblasti je v tem pogledu ta, da nam poskuša dopovedati, kako smo še vedno v »prehodnem obdobju«, da to še ni Tista demokracija, in kako je njihovo poslanstvo prav v tem, da ustvarijo Tisto demokracijo. Paradoks oblasti, ki se že *vnapij* ponuja kot medij - kot nekaj, kar bo »prešlo«, ko bomo končno prišli do stvari same -, je seveda v tem, da se taka oblast ponavadi izkaže za kar najmanj »prehodno« in kar najbolj »neodpravljlivo«. Socialistična oblast, ki je vsa slonela na ideologiji prehodnega obdobja, ki naj bi nas na koncu pripeljalo v komunizem, je najbolje pokazala, kako vse sklicevanje na prehodnost nekega obdobja služi izključno utrjevanju trenutnega stanja in trenutnih oblastnikov.

³ Slavoj Žižek, *Jezik, ideologija, Slovenci*, Delavska enotnost, Ljubljana 1987, str. 210. Tudi v nadaljevanju se opiramo na interpretacijo fantazme, podano v tej knjigi v poglavju »Fantazma kot realizacija želje«.

Od permanentne revolucije do permanentne erekcije

Prehajamo na bolj »aktualistični« del naše razprave, k vprašanju, kaj opredeljuje družbeno vez, v kateri živimo sedaj.

Največji problem sedanje slovenske politike bi lahko videli v tem, da oblast sama še mnogo bolj kot ljudstvo zapada nostalgiji za tistimi Časi, da ni sposobna opustiti vabljive paradigme »prehodnega obdobja«, onega ponavljajočega se »samo še en napor...«, in »vzeti nase« same demokracije, dejstva, da demokracija sama na sebi ni stvar uživanja, »substancija užitka«, temveč dolgočasen formalni sistem, ki naj omogoči subjektom, da si »vsak organizira svoj užitek na svoj način«. Oblast, ki je v svoji Pomladi na svoji koži izkusila mobilizacijsko in politično moč »obsedene stanja«, ki združuje različne subjekte v enotno fronto ljudstva, sedaj noče za nobeno ceno opustiti tovrstne kohezije. Primeri:

1) Demos se že dolgo na vse kriplje brani prehoda v »normalno stanje«, tega, da bi vsaka stranka v njem zaživela po svoje. Vztrajno prikriva notranje spore in nesoglasja, žrtvuje ves imidž in »dobro ime« posameznih strank - vse to sklicujoč se na fantazmatsko podobo Sovražnika, ki je pod krinko nevemčesa preživel volitve in sedaj samo čaka, da bo Demos razpadel in da bo lahko »ukinil« težko pridobljeno demokracijo. Stranka je stranka, stranke v Demosu pa niso zgolj stranke, temveč inkarnacija same demokracije. Če pade Demos, pade možnost demokracije. - Paradokсна situacija torej, kjer demokracija ni stvar družbe, družbene ureditve, temveč stvar (neke določene) skupnosti, *Gemeinschaft*. Imeli smo torej volitve, prišla je demokracija, vendar pa se obsedno stanje s tem še ni končalo.

2) Deklaracija o Slovenski suverenosti. Spet zgodovinski trenutek. Spet obsedno stanje. Kaj bo rekla vojska? Kaj bodo rekli Srbi? S čim bomo plačali to drznost? Slovenci smo spet opustili svoje vsakdanje življenje in skupaj trepetali za svojo usodo. Bobni se stopnjujejo. Sledi skupščina, sledi glasovanje, sledi izid glasovanja, nato vsi vstanemo, zapojemo Zdravljico in potem ... nič. Spet se vrnemo k vsakdanjim opravilom. - Dobro, nam lahko kdo oporeka, empirično se sicer res ni nič zgodilo, zato pa je imela deklaracija pomembno simbolno funkcijo, predstavljala je prvi korak na poti k Slovenski suverenosti in samostojnosti. - S tem seveda ni nič narobe: moment, ob katerem nas navdaja teoretski skepticizem je v tem, da to nizanje simbolnih gest postaja bolj in bolj *obsesivno*, da se torej vse bolj sprevača v odlaganje tiste Geste, h kateri naj bi vse to vodilo.

3) In potem smo imeli plebiscit. Spet zgodovinski trenutek. Spet obsedno stanje. Spet enotna fronta slovenstva. Tudi strategija mobilizacije se je ponovila. V javnost je bila lansirana fantazmatska podoba Drugega, Drugega, ki nas gleda in ki mu ne bo ušla nobena naša hiba. Propaganda je imela obliko sporočila: pazite, kaj boste pokazali Drugemu (Srbom, vojski)! Lahko, da vas je strah in da v sebi dvomite v pravilnost takšne odločitve, toda, *ali vas ni sram* to pokazati Drugemu! Ali si boste še lahko pogledali v oči, če plebiscit spodleti, če boste temu obscenemu Drugemu pokazali natanko to, kar je hotel videti, luknjo v vaši enotnosti? (Takšna strategija je sicer nedvomno učinkovita, ima pa eno slabo lastnost, še posebej, če gre za takšne stvari kot je to »samostojnost«. Kaj si namreč lahko mislimo o samostojnosti, ki vsa sloni na sramežljivem strahu pred tem, kaj si bodo drugi mislili o nas?). Prišel je torej plebiscit. Spet zmagoslavje, spet

zdravljica. In spet nič. Spet so nam Srbi dali lekcijo o tem, kako je želja vselej želja. Drugega: za božjo voljo, tak odcepite se že! Toda, Slovenci smo se že naučili, da je »užitek v odlaganju užitka« in ne v Stvari sami.

4) Sledila je »resolucija o združitvi«. Spet pompozno razglašanje slovenske Suverenosti in spet nič - razen tega seveda, da so gospodarstveniki medtem tako ali tako napovedali popoln zlom slovenskega gospodarstva v roku dveh ali treh mesecev.

To je le nekaj primerov in našli bi jih lahko še več, na primer fenomen demilitarizacije. Logika slovenskega osamosvajanja začnjenja počasi spominjati na šalo o gospodu iz četrtega nadstropja in kilogramu krompirja: Nekega večera pride ta gospod domov in ko vtika ključ v ključavnico, si nepopisno zaželi krompirjeve juhe. Ker doma nima krompirja se odloči, da bo šel v pritličje k hišnici in ji dejal: »Dober večer, gospa hišnica, a mi posodite kilo krompirja, bom že jutri vrnil.« Odpravi se torej po stopnicah navzdol. Ko pride v tretje nadstropje, se zamisli: pa zakaj bi ji rekel gospa, saj je samo hišnica. Rekel bom: »Dober večer hišnica, a mi posodite kilo krompirja, bom že jutri vrnil.« Ko pride v drugo nadstropje, se spet zamisli: pa zakaj bi jo vikal, saj je samo hišnica. Rekel ji bom: »Dober večer hišnica, a mi posodiš kilo krompirja, bom že jutri vrnil.« V prvem nadstropju ga obide nova senca dvoma: pa zakaj bi ji krompir vračal, saj je samo hišnica. Rekel bom »Dober večer hišnica, daj mi kilo krompirja.« Končno prispe v pritličje in pozvoni pri hišnici. Ko ta odpre, ji gospod reče: »Dober večer hišnica, tisto kilo krompirja si pa kar nekam zatlači!«

Poglejmo si sedaj še nek drug moment logike »prehodnega obdobja«, »obsednega stanja«.

Kontinuirano obsedno stanje je strategija, ki so jo do briljantnosti izpilili komunistični režimi, in sicer pod okriljem koncepta »permanentne revolucije«. Ves čas se nekaj dogaja, sovražnik je nenehno na preži, šele ko bomo iztrebili vse sovražnike (notranje in zunanje), bomo lahko v miru uživali našo kumunistično ureditev. Problem je seveda v tem, da je množica sovražnikov po definiciji ne-cela množica. Parafrazirajoč Lacanov teorem, da Ženska ne obstaja, bi lahko rekli, da v komunističnih režimih Sovražnik ne obstaja. Odsotnost označevalca, ki bi definiral in s tem »prešil« polje sovražnikov, sproži neskončen proces očiščevanja, v katerem odstranjujemo enega za drugim, nikoli pa ne pridemo do Tistega pravega. Podobno strategijo nenehnega »obsednega stanja« pa je ubrala tudi nova oblast, le da je - sodeč po nekaterih dogodkih in »konverzacijah« v skupščini - prenesla poudarek na »erotični« in »erekcijski« naboj permanentne revolucije. - Dober Slovenec mora po novem nenehno dokazovati svojo pokončnost in trd(n)ost. In ni naključje, da se je prav v času tega samodokazovanja slovenske »moškosti« naenkrat in v tako akutni obliki pojavil problem rodnosti. Saj res, »nekje se to mora poznati ...« Prav tako se v to paradigmo vpisuje simbolna funkcija in »resnica« gonje proti abortusu: fantazmatska podoba Ženske - morilke, ki zgolj uživa in ubija sadove svojega užitka. - Podoba, v katero je v polni meri investiran strah pred kastracijo in tesnoba pred nekim drugim, tujim užikom, ki ni »užitek nacije« in ki ni falični užitek. In prav tu naletimo na moment, ki v najčistejši obliki uteleša naše sedanje »nelagodje v kulturi«.

V ozadju vsega tega je seveda še ena velika slovenska travma, to, da smo »narod hlapcev«. In način, kako uradna ideologija zdravi to »bolezen«, ne obeta kaj prida: obeta

Vzemimo, da se A odloči, da B-ja, sopotnika v dvigalu, ne bo zadavil: *homo iuridicus* ga za to vzdržnost ne bo pohvalil (pravo namreč za razliko od morale ne pozna pozitivnih sankcij), interveniral bo le v primeru kršitve, A-jevega neupravičenega oviranja upravičenega ravnanja B-ja. Z moralnega zornega kota pa je relevantna tudi A-jeva opustitev umora, in sicer v luči vprašanja, zakaj je A ravnal na opisani način. Tako npr. Kohlberg ravno na podlagi ostre ločnice med vsebino (tem, kar storiš) in formo (zakaj nekaj storiš) razlikuje stopnje moralnega razvoja (ki poteka od heteronomije k avtonomiji), ki se sklene na ravni, ki *grosso modo* ustreza Kantovemu konceptu avtonomije: ravnati po samo-določenih abstraktno-občih etičnih načelih, veljavnih za vsa človeška bitja, saj spoštujejo njihovo digniteto in individualnost.³

Zamislimo si dejanje pilota, ki odreče pokorščino nadrejenemu, ker mu le-ta ukaže, naj bombardira kraje s civilnim prebivalstvom in pa gmotne dobrine ljudi. Na vprašanje, zakaj ne ravna v skladu s poveljem, lahko seveda odgovori na več načinov; preletimo le nekatere: (1) strah me je, da bi me ujeli in mi sodili kot vojnemu zločincu; (2) bojim se skrupulov lastne vesti; (3) to bi bilo v nasprotju z božjo voljo - moja odrešitev v onostranstvu bi utegnila postati vprašljiva; (4) to mi prepoveduje lastna moralna zavest, saj je v nasprotju z (avtonomno določenim) idealom moralne popolnosti; (5) ne želim biti orodje v rokah visoke politike, ki ji gre zgolj za prestiž, ekonomske interese, hegemonijo, oblast; hkrati pa nočem ravnati z drugimi kot s sredstvi za njim zunanje cilje; (6) maksime mojega ravnanja ne bi mogel hoteti kot občega zakona, veljavnega za vsa umna bitja; (7) ne smem uničiti človeškega življenja, saj je - kot zatrjuje Fichte - sredstvo za realizacijo moralnega zakona, do katerega nisem indiferenten; (8) moralni čut, katerega občutki so zame nepojasnljiva danost, mi prepoveduje tako ravnanje, (9) s tovrstnim ravnanjem ne bi počel odobravanja/simpatije pri (relevantnih) drugih; (10) človek je zame najkoristnejše bitje: zato ga ne morem ubiti; (11) nazorno sem si predstavljal pogubne posledice bombardiranja: smrtne žrtve, trpljenje ranjencev in svojcev, psihične in telesne rane prizadetih ljudi, gromozansko gmotno škodo - občutil sem globoko sočutje, za trenutek se je zrušil zid med mano in tistimi ljudmi tam, med JAZ-om in NE-JAZ-om, njihovo (prihodnjo) bolečino sem občutil kot svojo, ne v sebi, marveč v njih samih, zato ukaza nadrejenih preprosto ne morem izpolniti, ne glede na vse reperkusije, ki jih bom morda utrpel zaradi tega. (Mimogrede, ravno na primeru pilotove nepokorščine je mogoče zlahka uvideti, da je vsaka neposlušnost principu X pravzaprav poslušnost pricipu Y - relevantna ni neubogljivost/upornost kot taka, marveč to, katero najstveno določilo subjekt spoštuje in zakaj.)⁴

Kako potemtakem umestiti dvojico avtonomno-heteronomno v sklop prava in morale (glede na nakazani razloček v njunem substratu)? V obeh primerih je avtonomija cilj, ki ga je treba doseči (večja ali manjša stopnja heteronomije pa dano izhodišče), pa tudi njen pomen se v osnovi ne spreminja. Bistvo razlike je iskati na ravni nosilca avtonomije. Z vidika morale je to individuuum, ki mora na vseh področjih svojega

³ Prim. L. Kohlberg, »Stage and Sequence: The Cognitive-Developmental Approach to Socialization«; v: D. A. Goslin, ur., *Handbook of Socialization: Theory and Research*, Rand McNally, Chicago 1969.

⁴ Prim. Schopenhauer, str. 174-176.

delovanja (mišljenje, čustvovanje, hotenje) doseči samostojnost oz. neodvisnost od drugega (individua).⁵ Subjekt je KOT moralist v vsakem trenutku popolnoma sam, vpisuje se le v razmerje do samega sebe, enako je oddaljen od to- in onostranskega sveta; moralen je zaradi same morale, zaradi lastne moralne perfekcije: sam postavi zakon in ga na ravni svoje »moralne zavesti« tudi uporablja, bodisi s prizadevanjem, da bi ga izvršil, bodisi s (samo)kaznovanjem v primeru odmika od npravnega IDEALA (zanima se in sodi zgolj samemu sebi, njegovi spori z drugimi so namreč že stvar pravnega urejanja).

V polju prava pa je nosilec avtonomije družba, ki se mora znebiti motečih vplivov drugih družb, da bi lahko znotraj sebe aktualizirala pravo, ki doseže raven dejanske stvarnosti takrat, ko vsakemu nepravnemu dejanju (Unrecht, Ungerechtigkeit) nujno sledi - v principu kajpak, dasi ne vselej *de facto* - pravno dejanje kot negacija negacije prava. Če pa bi lahko kršitelj *ad libitum* izstopil iz dane družbe (v neko drugo družbo) in se s tem elegantno izognil sankciji, bi bilo pravo te družbe resda stvarno, vendar ne dejansko, temveč zgolj virtualno. Ker pa je pravo *conditio sine qua non* obstoja družbe (in *vice versa*), je zatorej neogibno, da družba vzpostavi/ohrani svojo avtonomijo oz. izoliranost: v ta namen se politično organizira v državo (le-ta torej ni pogoj možnosti prava, temveč - v današnjih razmerah - pogoj pogoja možnosti dejanske stvarnega prava, se pravi avtonomne družbe), vendar pa bi bila zares avtonomna družba šele tista, ki bi zajela človeštvo kot tako, saj ne bi imela svoje zunanosti; da bi pravo preseгло raven zdajšnje virtualne stvarnosti in postalo (tudi načeloma) dejansko, je zato potrebna politična in ne zgolj normativna unifikacija posameznih »nacionalnih«/»notranjih« pravnih redov.⁶

⁵ Razsežnost samostojnosti kaže razumeti dobesedno: stati sam - sam v univerzumu. Izhodišče razreševanja subjektivega etičnega vprašanja je namreč suspenz sleherne zunanje, to- ali onostranske, avtoritete (le-ta je pač, kot je sicer pokazal že Marx, »refleksijska določitev«: zatorej vselej implicira pristanek podrejenega). Tragika K-ja, junaka Kafkovega romana Proces, je ravno v tem, da ne vidi, da mu - strukturno neogibno - nihče ne more povedati, kaj od njega zahteva postava, saj je prav on tisti, ki jo mora samo-oblikovati, opredeliti. (O paradoksu vprašanja »Was soll ich tun?« prim. H. Kelsen, *Allgemeine Theorie der Normen*, Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien 1979, str. 145-147.) Smrt Boga (oz. vsake druge Avtoritete) potemtakem nima za posledico razkroja morale (v smislu, da je potem vse dopuščeno, saj ni nobenega objektivnega vrednostno-normativnega merila - kot je npr. prepričan Dostojevski), marveč je nasprotno predpostavka ravnanja subjekta KOT subjekta etike. Moralni fenomen se razblini v trenutku, ko umre človek (ne glede na modus njegove smrti: transformacija v blago, v avtomat v službi »nekoga« oz. »nečesa« itd.). Etika se lahko opre pravzaprav le na eno samo samcato avtoriteto: na moč človekovega razuma. Kakršnokoli nekritično prevzemanje/sposojanje normativnih meril drugega zatorej kaže na suspenz lastne zmožnosti racionalnega vrednotenja. Prim. E. Fromm, *Človek za sebe*, Naprijed, Zagreb 1966, str. 225-228; isti, *Zdravo društvo*, Rad, Beograd 1963, str. 175-176; o konceptu moralnega subjekta Kojève, str. 227-238.

⁶ Države sicer sklepajo pogodbe o izročanju prestopnikov, vendar pa je njihovo izpolnjevanje - zaradi državne »suverenosti« - v bistvu negotovo. Obstaja pa kategorija »delinkventov«, ki jih države načeloma ne izročajo: to so politični disidenti, kar pomeni, da človeštvo kot tako - kot je pokazal Kojève str. 130-138 - ne priznava političnega prava posameznih držav/vlad.

V nadaljevanju se bomo nekoliko podrobneje ukvarjali s problemom avtonomije posameznika.⁷

Vprašanja avtonomije zatorej ni mogoče abstrahirati od družbenih mehanizmov, ki upravljajo s subjekti na način, ki vodi v njihovo desubjektivizacijo (v kolikor se, seveda, nočemo prepustiti optimizmu eksistencialistične koncepcije avtonomnega dejanja kot nečesa, s čimer bi se mogli znebiti heteronomne odtujenosti kakor madeža na sicer čisti podlagi. Širše R. Jacoby, *Družbena amnezija*, CZ, Ljubljana 1981, str. 153-170.) V luči njenih že omenjenih atributov bi avtonomno ravnanje z vso pravico opredelili tudi kot svobodno ravnanje. Če nadalje vidimo v svobodi temeljno določilo narave človeškega bitja, bi lahko boj ZA avtonomijo/ZOPER heteronomijo označili tudi kot prizadevanje za udejanjenje lastnega bistva, za konkretizacijo lastne abstraktne osebnosti (t. j. tistega, kar bi lahko bili). Zato je seveda razumljivo, da Kant avtonomno najstvo izenačuje z zakonom svobode, ki se zavesti prikazuje kot kategorični imperativ: ravnaj avtonomno (t. j. zgolj na temelju lastnega uma, po maksimi, ki je lahko univerzalna norma, veljavna za vsa racionalna bitja).⁸

Seveda pa bi se ob vsem tem lahko vprašali, ali se ne lotevamo nekoliko zastarele tematike: ali niso subjekti danes večinoma že avtonomni, ali ne sledijo predvsem svoji volji in interesom. Vprašanje ima nemara še večjo težo v optiki trditev o zlomu (očetovske) Avtoritete v permisivnih »postindustrijskih« družbah (pa tudi glede na postopno razraščanje demokratičnih procesov v vzhodni Evropi). Vendar pa razsežnosti avtoritete ni mogoče omejiti na okvir formalnih političnih svoboščin (ki jih ponuja demokracija v primeri s totalitarizmom) ali svobodnega trgovanja. Poleg tega pa se zdi, da so napovedi o domnevni »smrti« oz., natančneje, »odmiranju« instanc družbene avtoritete zaenkrat preuranjene. Avtoriteta je še vedno živa, ni izginila, le spremenila se je: postala je bolj razpršena, brezimna, malodane nevidna MOČ, ki se je niti njeni subjekti niti njeni objekti morda sploh ne zavedajo več (kako naj se posameznik spopade z anonimnim nasprotnikom? kako odreči pokorščino, če se pokoravanja ne zavedaš? kako zmagati v neenakem boju z birokratskimi kolosi, ki se sklicujejo na »stroko«, »znanost«, »napredek«, »neizprosno logiko trga« ipd.).⁹

⁷ Avtonomija je problem, ker je človek - kot izhaja že iz Heglove dialektike posebnega in občega (celota/družba oblikuje in prežema posebno/posameznika) - najprej heteronomno, od tega ali onega utelešenja velikega Drugega odvisno, bitje. Tudi odkritja psihoanalize so razkrila objektivno naravo/pogojenost subjektivnosti oz., drugače rečeno, družbeno-zgodovinsko dinamiko v mikrokozmosu posamezne monade.

⁸ Prim. R.J. Sullivan, *Immanuel Kant's moral theory*, Cambridge University Press 1989, str. 44-46; A. MacIntyre, *A short history of Ethics*, Routledge, London 1989, str. 193-196. Kritično: E. Durkheim, *Moral Education*, The Free Press, New York 1961, str. 108-110.

⁹ O javnem mnenju kot »anonimni sili« C. Lefort, Vprašanje demokracije, *Eseji* 4/90, Ljubljana, str. 85; glede zatona avtoritete C. Lasch, *The Minimal Self*, Picador, London 1984, str. 44-48; o problemu (ne)pokoravanja v sodobni družbi E. Fromm, *Revolucionarni karakter*, Naprijed, Zagreb 1989, str. 120-124; o »anonimni avtoriteti« E. Fromm, *Bekstvo od slobode*, Nolit, Beograd 1964, str. 159-160. Izrazit primer delovanja »anonimne moči« je konformizem: želim biti tak, kakršnega me želite; odpovedujem se svoji identiteti, da bi mi jo podelili drugi.

Ravno razmerje subjekta do moči (zunaj in znotraj njega) pa je ključnega pomena za opredelitev avtonomne in heteronomne pozicije. Razmerje heteronomne odvisnosti namreč vselej korenini predvsem v nemoči (ki je negacija potence v smislu moči/sposobnosti za določeno vrsto dejavnosti) odvisnega subjekta, v njegovi impotenci, ki je ravno razlog za pod-vrženje MOČI drugega, razlog dominacije le-tega nad šibkim členom dualnega razmerja. Obrazec heteronomije bi lahko na preprost način izrazili takole: s S; njena osnova ni potenca drugega, nadrejenega, marveč impotenca podrejenega subjekta - Gospodar je pač simptom hlapca, ki popusti glede svoje želje in se preda želji drugega.¹⁰ Zakaj to stori? Poglejmo najprej, kakšna funkcija pripada močnemu drugemu (v simbolni ekonomiji subjekta): slednji je predvsem - subjektu v bistvu zunanja, dasiravno morda prisotna tudi v ponotranjeni obliki - MOČ, ki usmerja, kaže pot, stoji ob strani, pomaga, varuje in prevzema odgovornost za subjektovo eksistenco; le-ta si ne razbija več glave z vprašanji kot: kako naj živim?, ubada se le še s problemom, kaj naj stori, da bo vreden ljubezni drugega, kaj naj podari/žrtvuje svoji Avtoriteti, da je ne bi izgubil. To bi namreč pomenilo pravo katastrofo za subjekt, takorekoč padec v nič.¹¹

Seveda je irelevantno, katera prikazen naseljuje mesto, ki ustreza funkciji močnega drugega: to- ali onostransko bitje, oseba (starševski liki, soprog-a, učitelj, šef ipd.), ustanova, organizacija, skupnost ali pa morda anonimna moč kot »javno mnenje«, »tržna nujnost« itd. Heteronomni subjekt deluje takorekoč zgolj zaradi »višje sile«, razlog svojega delovanja ima ves čas zunaj sebe. Vse njegovo doživljanje, je (pogosto na nezaveden način) povezano z močjo zunaj njega.¹² Vse, kar stori, stori za svojega gospodarja (stvarnega ali simbolnega), vse se odvija za pogled drugega; življenje postane gledališka predstava za eno osebo/kritika. Imperativ takega glumaštva se glasi: moram mu biti všeč, moram zbuditi njegovo pozornost, požeti njegovo občudovanje, ne sme ostati nezadovoljen! (...saj bi me sicer lahko zapustil - se pravi, vrgel v brezno niča). Da bi zaslužil ljubezen gospodarja, subjekt ne izbira sredstev: poslušnost, dobrota, nesebično žrtvovanje, predanost, trpljenje, odpovedovanje oz., in extremis, podaritev lastnega življenja.¹³

Bistvo dominacije, njena zadnja opora, zatorej ni - kot je v *Strukturi seraja* pokazal že Grosrichard - niti groba prisila niti ideološko posredovani pristanek »izkrivljene

¹⁰ Prim. S. Žižek, Elementi samokritike, *Razpol 3*, Ljubljana 1987, str. 67; isti, *Zgodovina in nezavedno*, CZ, Ljubljana 1982, str. 144-145.

¹¹ Moment izničenja subjekta kot posledice dejstva, da ga gospodar ne ceni, da mu navzlic trudu, vestnosti, iznajdljivosti in pogumu ne pomeni praktično ničesar, je izostreno prikazan v Stendhalovemu romanu *Rdeče in črno*. Ko osrednji junak Julijan ugotovi, da markiz La Mole verjame pismu gospe Renalove (v katerem obtožuje Julijana, da je karierist in mu gre pri markizovi hčerki, Matildi, zgolj za denar), ne pa njemu, ki mu je predano služil, se na dramatičen način sooči z resnico o sebi: s tem, da je prazna, neopredeljena kreatura - pogrezne se v nič, njegovo duševno življenje zamre, ne čuti, ne misli in tudi čustvuje ne več.

¹² »Hinavec sem, kakor da je kdo tu, ki me posluša«, priznava Stendhalov junak, Julijan Sorel na koncu predzadnjega poglavja romana *Rdeče in črno*: drugi je kot določujoča norma fiktivno prisoten celo v notranjosti duševnega sveta, od koder usmerja mišljenje, čustvovanje in hotenje subjekta.

¹³ Prim. M. Silvestre, »O ljubezni«, *Razpol 3*, Ljubljana 1987, str. 21.

zavesti«, temveč ljubezen (podrejenega do nadrejenega). Vendar pa se je ob tem treba vprašati, KAKŠNA je pravzaprav narava te čudne ljubezni. Gre namreč za psevdoljubezen, za pervertirano, patološko ljubezen, ki bi jo morda ustrezneje poimenovali »parazitska participacija pri MOČI, ki jo uteleša drugi« - njen regulativni princip se namreč glasi: ljubim te, ker te potrebujem. Opraviti imamo z ljubeznijo iz subjektovega manka oz. nezadostnosti, ki je pravzaprav le pozitivacija subjektove nemoči, nesposobnosti (zatrte/neizražene sposobnosti), da bi ljubil v pravem pomenu. Zrela ljubezen namreč predpostavlja ohranitev integritete/individualnosti subjekta, njegovo samozadostnost, t.j. zmožnost, da živi (tudi) sam (iz lastega bogastva, iz lastnega življenja kot aktualizacije lastnih moči oz. možnosti): je, skratka, medosebno razmerje in ne razmerje med psihičnimi invalidi.¹⁴

Osvetlino si vprašanje heteronomije še skozi prizmo pojma ideal-jaza, ki ga Lacan (v *Seminarju XI*) opredeli kot točko v Drugem, iz katere se subjekt vidi v obliki, ki je vredna ljubezni Drugega (t.j. v obliki idealnega jaza). Posledica te simbolne identifikacije je v tem, da subjekt odslej formo in vsebino svojega delovanja opredeljuje v odvisnosti od Drugega, v težnji po ljubezni Drugega: on deluje zaradi Drugega in počne ravno tisto, za kar domneva, da bo Drugemu všeč in mu bo zato omogočilo pridobiti oz. (kasneje) ohraniti njegovo naklonjenost. Subjekt bo imel zatorej dobro vest in bo občutil notranje zadovoljstvo, KER je zadovoljna Avtoriteta, ker ugaja Drugemu, ki ga zato ljubi; slaba vest pa bo reperkusija Avtoritetinega nezadovoljstva, tega, da je subjekt razočaral njena pričakovanja. Vendar pa ob tem ne smemo pozabiti, da je v perspektivi heteronomnega najstva (norme, ki jo opredeljuje drugi) slaba vest pravzaprav »dobra«: je namreč neizpodbitno zamenje, da subjekt navzlic neizpolnjeni zahtevi avtoritete slednjo še vedno PRIZNAVA kot normotvorno instanco. Odklonsko ravnanje, ki ga spremljajo občutja krivde, peklenje vesti ter potreba po (samo)kaznovanju ni zanikanje, temveč nasprotno potrditev podvrženosti avtoriteti, njene superiornosti *vis-à-vis* »delikventovi« inferiornosti.

Ilustrativen primer preseganja heteronomne etike ponuja - globoko humanističen - film *Henry in June*. Junakinja Anais živi v optiki »vladajočih moralnih vrednot« grešno: ne dela, vara moža (ki dela) ter celo ljubimca, spolno jo privlačijo tudi ženske, v razmerju do nasprotnega spola je dejavna, a to še ni vse: vrhunec vsega je, da je tudi ustvarjalna (biti kreator in ne zgolj kultura je vselej najhujši prestopke zoper avtoriteto: od tod tudi potreba po žrtvovanju - dela žetve, penisa ipd. -, da bi dobili pravico - od Drugega - uporabiti lastne moči/sposobnosti), pa vse bolj samostojna, močna in neodvisna. Anais zaradi svojega početja nima slabe vesti (ki bi bila v okrilju heteronomnega najstva kajpak »dobra«, saj bi priznavala željo drugega kot merilo lastne želje), marveč je, kot sama poudari, »nedolžna«, saj ni popustila glede svoje želje, ostala je zvesta sama sebi, svoji naravi, na nak način ji je uspelo doseči ideniteto med bivanjem in bistvom, ravnati v skladu z avtonomnim najstvom. Užitek ni smoter njenega delovanja, temveč takorekoč »stranski proizvod«, spremljevalec z vrlino prežetega življenja, je pravzaprav »presežna

¹⁴ Prim. R. M. Unger, *Znanje i politika*, Globus, Zagreb 1989, str. 255-257; B. M. Zupančič, *Pravo in prav*, CZ, Ljubljana 1990, str. 229-232; E. Fromm, *Umevanje ljubezni*, CZ, Ljubljana 1974, str. 34-43.

vrednost« njega početja.¹⁵ Zmožna je ustvarjati in ljubiti (in je potemtakem - po Freudu - duševno zdrava), vzpostaviti dejavno razmerje do sebe, svoje ženskosti, in do drugih, ne da bi zato žrtvovala lastno individualnost ali pohabila druge - njena avtonomija ne izključuje avtonomije drugih, je tudi onstran opozicij egoizem-altruizem, (sadistična) dominacija nad drugim-(mazohistično) predajanje drugemu, beg pred drugim-izničenje drugega: Anais želi zgolj živeti za sebe (in ne za drugega), in to v (intersubjektivnem) svetu - ne pa zunaj ali onstran njega.

Povzemimo. Shematično gledano bi lahko razložili naslednje moduse odnosa subjekta do avtoritete:

1. participacija pri moči avtoritete (ljubim gospodarja, ker mi krpa lastno nezadostnost/manko);

2. identifikacija z avtoriteto (postati hočem tak, kakršen je moj gospodar); Za razliko od modusa (1) je v tem primeru razdalja med subjekom in objektom avtoritete v principu prekoračljiva. V politični optiki ustreza položaju (1) totalitarna avtoriteta (ki je »iz posebne stvarine« in zato neogibno zraščena z mestom oblasti: funkcija vodje je praviloma dosmrtna, volitve tu niso potrebne, saj je lahko avantgarda le ena sama), položaju (2) pa demokratična. Mesto le-te je namreč prazno - kot neutrudno ponavlja Lefort - in ga v principu lahko zasede KDORKOLI; empirični dokaz: G. Bush (»Vojna poteka dobro, zares zelo dobro...«). Sicer pa je lik heteronomne osebnosti, katerega dejanja so posnemanje drugega, globoko zasidran v tradiciji evropskega romana. Tako npr. Cervantesov Don Kihot oponaša plemenitega viteza Amadisa, Flaubertova gospa Bovary se zgleduje po junakih romanesknega univerzuma, pa tudi po primerih iz drugih družbenih okolij/slojev, Stendhalov J. Sorel resda črpa svoj pogum iz Napoleonovega zgleda, vendar pa se tudi sam zaveda strukture »mimetične želje« (t. j. dejstva, da želja ne teče od subjekta k objektu ali obratno) in je Matildo osvojil tako, da je poskušal ustvariti vtis, da je ljubimec maršalke Fervasquesove. Vidimo torej, da v sferi mimetičnega želenja objekt-razlog želje ni predmet, ki ga subjekt želi imeti, temveč drugi, ki ga subjekt percipira kot zgled oz. IDEAL lastne želje (s čimer ga pravzaprav pretvori tudi v svojega sovražnika, saj bosta odslej strukturno nujno želela isti predmet); nekoliko natančneje,

¹⁵ Tudi Stendhalov Julijan si vse življenje prizadeva najti srečo, a zaman oz., točneje, najde jo šele v zaporu, pred obličjem smrti, ko končno prične ravnati v skladu s samim seboj, upošteva je diktat svoje prave narave, ko se, skratka, odreče častihlepu, hinavščini, nečimrnosti, ko - če uporabimo Millerjevo slikovito oznako gospodarja (prim. J. A. Miller, Teorija jezika, v: *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, DDU Univerzum, Ljubljana 1983, str. 115) - preneha škiliti na levo in na desno, nazaj in na vse strani. Julijan: »Vendar pa je čudno, da sem spoznal umetnost, kako naj človek uživa življenje, šele zdaj, ko se moje življenje nagiblje h koncu.« Njegova usoda - tragika zmote glede svojega lastnega interesa oz. želje - je pravzaprav podobna tisti, ki jo Ibsen opiše v delu *Peer Gynt*: gre za like, ki navzlic sebični skrbi za »svoje interese«, zanemarjajo prav svoje lastne interese: njihov »greh« ni v tem, da bi se preveč zanimali zase, temveč v tem, da nase v bistvu pozabijo. Preslišijo zapovedi lastne narave in raje živijo po vzorcu: biti tak, kakršen je drugi, želeli tisto, kar želi drugi, oponašati željo drugega, ki s tem postane regulativno načelo in kajpada tekmeec, s katerim se je subjekt (ki si ga je vzel za zgled svoje mimetične želje) pripravljn spopasti »na življenje in smrt« - kakšna odločnost pri nekem, ki je že žrtvoval lastno bit/željo! Morda pa je prav zato lahko pogumen, ker je sebe že zdavnaj žrtvoval.

objekt-razlog odtujene oz. »heteronomne« želje je (dejanski ali umišljen) POGLED drugega, ki je očaran zaradi nekega predmeta X. Subjekt ne želi X-a zaradi njegovih inherentnih lastnosti, temveč zato, ker mu pogled drugega indicira, da je v stvari »nekaj«, kar zasluži pozornost. Drugače rečeno, predmet X prične privlačiti subjekt, ko vstopi v njegov fantazmatski okvir, ko subjekt nanj pogleda z (morda zgolj predpostavljenim) pogledom drugega.¹⁶

3. upor avtoriteti, ker jo subjekt hoče zamenjati za drugo avtoriteto (hočem drugega gospodarja!) ali pa hoče sam zasesti njeno mesto in opravljati njeno funkcijo (tudi jaz hočem imeti svojega hlapca!). Političnih zgledov za nakazan položaj žal ne manjka, npr. protibirokratska revolucija, pa številne usode »disidentov«, »brezkompromisnih upornikov«, ki so pripravljeni prestati tudi še tako trdo represijo, vendar pa v hipu, ko sami »pridejo na položaje«, hitro podležejo »diskretnemu šarmu oblasti« ter grozijo z »vsemi sredstvi pravne države« itd.

4. izkustvo zloma avtoritete kot take (nočem niti gospodarja niti hlapca, hočem biti le svoj gospodar).

Položaj (4) je že na prvi pogled najbolj zanimiv. Nemara najizrazitejši zgled nenavadne avtoritete, ki ukinja sama sebe, predstavlja lacanovsko koncipiran konec psihoanalitskega zdravljenja. Za razliko od te ali one različice »kanibalske terapije« (Miller)¹⁷ poudarja Lacan ravno nujnost ukinitve funkcije »subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve«, demistifikacijo pozicije velikega Drugega, suspenz vsevednega in vse-mogočnega Gospodarja. Konec analize tako sovpade z razkrojem samega »trans-fenomenalnega temelja transferja«, zgodi se ločitev med objektom (analitikom) in (simbolno) funkcijo Ideala jaza. Ne glede na to, kako poimenujemo ta sklepní moment analitskega procesa - izkustvo manka Drugega, prekoračitev fantazme, postfantazmatski odnos do objekta (ki se iz očarljivega ideala spremeni v navadni izmeček), absolutna vednost ipd. -, bistveno je, da subjekt spozna, da Drugi ni garant resnice o njegovi želji: odgovornost za svojo željo prevzame nase, zgledi niso več potrebni - subjekt stopi na svojo pot brez dobrohotnih pomočnikov in kompendijev za »avtentično« življenje. Ravno psihoanalitikova odpoved gospostvu, vzvišenemu liku gospodarja pomena, vztrajanje na mestu izmečka je način, kako Freudova analiza spoštuje pacientovo individualnost in ne skuša modelirati/določati njegove želje.

¹⁶ Prim. R. Girard, *Nasilje i sveto*, Književna zajednica Novog Sada 1990, str. 180-185.

¹⁷ S tem izrazom Miller poimenuje vse tiste terapevtske pristope, ki si zamišljajo konec psihoanalize kot identifikacijo pacienta z analitikom. Freud se je sicer vseskozi zavedal nevarnosti zlorab, ki jih omogoča dejstvo, da pacient postavi analitika na mesto starševskih likov in mu s tem podeli moč, ki jo ima nad njegovim jazom nadjazovska instanca. Mesto Drugega analitiku resda daje priložnost za korekcijo morebitnih napak staršev v vzgoji otrok, vendar pa je tudi vir skušnjave postaviti se pacientu za model/ideal: postati, z eno besedo, Bog, ki ustvarja ljudi po svoji podobi. Vsaka analiza, katere cilj je identifikacija z analitikom, pravzaprav generira greh, zoper katerega je svaril Freud: kreacijo ljudi po meri analitika. Miller v tej zvezi omenja dejstvo, da je mogoče »pri nekaterih analitikih z nekaj vaje prepoznati paciente, ki so jih analizirali - prepoznaš jih po neki potezi, kot da bi nosili uniformo.« Prim. Miller, str. 106; glede vprašanja konca psihoanalize prim. S. Žižek, Hegel in objekt, Ljubljana 1985, str. 99-107.

Kot smo omenili že na začetku, se par avtonomno-heteronomno često neustrezno zamenjuje z nekaterimi drugimi pojmovnimi opozicijami. Tako se, denimo, razloček med hetero- in avtonomnim najstvom ponekod opredeljuje, poenostavljeno prikazano, takole: v prvem primeru A hoče B-jevo ravnanje, v drugem pa A hoče svoje ravnanje. Težava takega pristopa je v tem, da je prva trditev, strogo vzeto, napačna, druga pa se očitno ne nanaša na najstvo, ampak preprosto na dejanstvo določenega ravnanja.

Posameznik namreč lahko hoče le svoje ravnanje; ravnanja drugega ne more hoteti tako, kakor hoče lastno ravnanje, kadar ravna na način x. V kolikor se volja preusmeri od lastnega k ravnanju drugega, je mogoče hoteti zgolj to, naj se drugi obnaša na določen način. Ravnanje drugega je torej najprej - kot »modalno indiferentni substrat« (»ravnati na način x«) - vpisano v logično razsežnost najstva, ki za naslovnika subjektivno ali objektivno (pač glede na to, ali se opira na veljavni razlog veljavnosti): natančno v tem oziru se namreč razlikujeta roparjev ukaz »daj denar« in sodnikova norma »naj se opravi civilna izvršba«. Pri tem pa je, vsaj s stališča hotenja, usmerjenega na drugo hotenje, na ravnanje drugega, povsem negotovo, ali bo naslovnik najstva tudi dejansko ravnal na zapovedan način. Adresat ima seveda na razpolago več možnosti: priznati ukaz drugega *vel non*, izpolniti zahtevo *vel non*.

Samo priznanje norme seveda še ne prejudicira njene izpolnitve: je pač zgolj voljni akt, katerega smisel opišemo z besedami »moram ravnati na način x«, se pravi samopostavitev že postavljene norme oz., še natančneje, ponovitev postavitve norme, ki sicer že velja (priznavanje je namreč relevantno le v zvezi z heteronomno normo). Hotenje najstva svojega ravnanja (moram storiti x) ne implicira hotenja njegovega dejanstva (storil bom x oz. delam x). Naslovnik neke heteronomne zahteve se lahko strinja, da mora storiti x, vendar pa je tudi v luči novonastalega avtonomnega najstvenega določila negotovo, ali bo *de facto* ravnal na hetero- in avtonomno normiran način. Seveda pa je tudi možno, da subjekt sicer ne soglaša z najstvom svojega ravnanja, pristane pa na njegovo dejanstvo. Ne strinja se npr. s tem, da MORA z bombami zasuti civilno prebivalstvo, a to vseeno stori, ker se morda boji avtoritete, ki mu je ukazala izvršiti to gnusno dejanje. Vendar pa vojak ne bo mogel reči, da je izpolnil ukaz proti svoji volji: nemara je bila njegova volja res razcepljena zaradi postavljene zahteve, toda če resnično ne bi hotel izvršiti ukaza, se to dejanje pač ne bi realiziralo - ni dejanja brez volje (dejavnika). Prav zato se vojak ne more znebiti odgovornosti za svoje faktično ravnanje s sklicevanjem na zunanje okoliščine, npr. na povelje nadrejenega (četudi bi bil to sam predsednik države).

Heteronomno-avtonomno se nemalokrat poistoveti z dvojico zunanje-notranje. Heteronomno najstvo se tako opiše kot zunanjo normo, ki njene »prisile« naslovnik ne »občuti« kot »notranje«, ki ga ne »drži od znotraj« kot famozni »notranji glas« (»moralnega Zakona«). Težava pa je v tem, da vsaka zapoved, ki jo subjekt zasliši iz svoje notranjosti, ni *eo ipso* avtonomna, zakaj tisto, kar pride do njegovih ušes, je lahko tudi odmev glasu zunanje avtoritete oz., povejmo še drugače, ponotranjena heteronomna norma, t.j. »avtoritativna vest« (Fromm), »heteronomna avtonomija« (Urbančič), »heteronomna vest« (Jerotić).¹⁸ »Čista« heteronomna norma in njena ponotranjena inačica

¹⁸ Prim. E. Fromm, *Autoritet i porodica*, Naprijed, Zagreb 1989, str. 58-69; I. Urbančič, *Razprava*

sta istovetni na ravni izjave, različni na ravni izjavljanja: ali to zadostuje, da drugi pripišemo atribut avtonomna? Ne. S ponotranjenjem moč zunanje avtoritete ne oslabi; prav nasprotno, njen vpliv se še poveča: zdaj ji ni več mogoče pobegniti, saj vse vidi in vse ve. Subjekt prične opravljati vlogo avtoritete do samega sebe: prelevi/razcepi se v strogega nadzornika in sužnja, ki nikoli ne stori dovolj, da bi zadovoljil strogega gospodarja (agresivni impulzi se lahko pod krinko vrline obrnejo proti subjektu). Z introjeksijo zunanjega pravila (prek identifikacije z drugim/vzorom) postane le-to del nadjaza, kar sicer še ne pomeni, da bo subjekt vselej »na višini svoje naloge«, vendar pa bo odstopanje od najstvenega določila sprožilo t.i. negativna moralna občutja, sram, krivdo ipd. Integracija veljavnega/»pozitivnega« vrednostno-normativnega kompleksa v nadjaz ponavadi ni rezultat poprejšnje razumske presoja, še zlasti, če se odvije v zgodnjem otroštvu. Problem je v tem, da je internalizirana aksiološka struktura - z določenega kritičnega gledišča - lahko tudi slaba, inkompatibilna z zahtevami subjektive samoaktualizacije.

Temeljna funkcija slehernega »pozitivnega« normativnega reda je namreč v prvi vrsti zagotavljanje obstoja/delovanja danega družbenega reda; vključuje lahko kajpak tudi norme, ki so v korist posameznika (npr. prepoved ubijanja), vendar pa je njegov dovršen del »družbeno imanenten«. Zato si je v zvezi z določenim pravilom treba zastaviti vprašanje, zaradi čigavih interesov je normirano določeno dejanje (v prid subjekovega razvoja ali zaradi ohranjanja gospodstva vladajoče družbene grupacije oz. obstoječega načina življenja/proizvajanja). V tej zvezi se zdi potemtakem upravičeno stališče, da je avtonomna »drža« neogibno povezana s kritičnim distanciranjem od družbeno in zgodovinsko pogojenega najstva, t.j. norm, ki so značilne zgolj za socialni okvir, v katerem se posameznik po naključju rodi in odraste. Avtonomni subjekt se mora torej odtrgati od normativnih spon, ki ga pripenjajo na ta ali oni partikularni okvir (»rodno grudo«, krvno-sorodstvene vezi, partijo, državo ipd.) in jih kritično pretresti s stališča uma, vsega človeštva oz. človekove narave kot take, išoč univerzalna določila, očiščena časovno-prostorsko naključnih prvin.¹⁹

Če za heteronomno normo rečemo, da je objektivna, potem imamo pri tem v mislih njeno lastnost, da subjekt predpisane ravnanja s svojo voljo (nepriznavanjem) ali vedenjem (nepoznavanjem) ne more preprečiti njene veljavnosti v danem primeru, se pravi dejstva, da bo uporabljena v primeru neizpolnitve (uporabiti normo pomeni sankcionirati kršitev: vsako neodobravanje ravnanja X1 implicira individualno in konkretno normo, ki TO ravnanje TEGA dejavnika v TEH okoliščinah prepoveduje oz., če hočete, zapoveduje njegovo opustitev; postavitev tovrstne norme pa nadalje implicira priznanje abstraktno-občega pravila, razloga njene veljavnosti, ki pa ga ne smemo pomešati s pogojem veljavnosti, t.j. voljnim aktom, katerega smisel je kategorično konkretno-individualno določilo). Vendar pa objektivnost pravila še ne pomeni tudi avtomatične (vz)postavitev veljavnosti v vsakem primeru, ko se njegova abstraktna

o »patološkem narcisizmu« in psihoanalizi, *Družboslovne razprave 3*, Ljubljana 1985, str. 115, V. Jerotić, *Psihoanaliza i kultura*, BIGZ, Beograd 1980, str. 154.

¹⁹ Prim. D. L. Phillips, *Toward a Just Social Order*, Princeton University Press 1986, str. 106-115; Fromm, *Čovjek za sebe*, str. 219-224.

hipoteza realizira *in concreto*: če ga niti adresat niti tisti, ki je pristojen za uporabo norme, ne bo priznal, potem normativno določilo v danem primeru ne vstopi v veljavnost oz., drugače rečeno, nadaljuje svojo eksistenco na abstraktno-obči (beri: nepopolni) ravni. Po drugi strani pa velja/obstaja tudi avtonomno najstvo za subjekt objektivno, in sicer v pomenu ravnodušnosti glede načina realizacije: njegova neizpolnitev ima pač za posledico realizacijo v obliki občutenja krivde (oz., če se vse to odvije na nezavedni ravni, v obliki potrebe po kaznovanju). Ob tem pa je treba še posebej podčrtati, da občutenje krivde ni nujno indic ravnanja v nasprotju z avtonomnim najstvenim določilom, lahko je tudi reperkusija ravnanja, ki je v nasprotju z internalizirano normo nadjaza (ki od jaza zahteva zgledovanje po določenem liku družbene avtoritete); v tem primeru torej nimamo opravka s krivdo, ki bi bila odsev odgovornosti za lastno bivanje oz. posledica (samo)onemogočanja razvoja življenskih možnosti, t.j. subjektive neizpoljenosti/neuresničenosti.²⁰ Prav zaradi dvojne provenience občutij krivde (kot posledice ravnanja, nasprotnega bodisi avto- bodisi »heteronomno avtonomnemu« določilu najstva) je lahko »upravljalec zavesti« tudi v zmoti glede izvora skrupulov lastne vesti.²¹ Krivda zatorej ni vselej znamenje popuščanja glede lastne želje, lahko je tudi posledica popuščanja glede ponotranjene heteronomne zahteve, ki je prvotno smisel želje drugega.

Tragiko znote o lastni krivdi mojstrsko oriše Kafka v delu *Proces*. K. želi prepričati predstavnike družbene Avtoritete, da ni kriv. Spregleda pa, da je njegova krivda še kako realna in utemeljena, dasiravno sploh ni ravnal v nasprotju z družbenim zakonom: kriv JE, ker je izdal samega sebe, svojo željo, ker je takšen, kakršen je. Kriv je zaradi svojega praznega življenja, ki je presenetljivo podobno tistemu, ki ga Camus opiše v Mitu o Sizifu (»Vstati, tramvaj, štiri ure urada ali tovarne, obed, tramvaj, štiri ure dela, obed, spanje in tako ponedelje k, torek, sreda, četrtek, petek in sobota v istem ritmu...«). K. živi v svetu, kjer ni mrtev le Bog, marveč tudi človek; K. sam je ta mrtvec (s tem, da se je odpovedal svoji želji, je zatrl tudi sebe kot individualno, »idiosinkratično« človeško bitje), le da sam tega še ne ve. Sklepna usmrtitev zatorej ni toliko akt kaznovanja, kolikor morda evtanazija, »mercy killing«. K. se sicer stalno obrača na avtoritativne like (npr.

²⁰ Prim. M. Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb 1985, str. 318-328; Jerotić str. 149-158.

²¹ Subjektova vest je - kot indicira že latinski koren besede *con-scientia* - predvsem oblika vednosti o njem samem, je »prostorček za seštevanje in izračunavanje« oz. registriranje vsega, »kar se realnega zgodi« (prim. J. Lacan, *Etika psihoanalize*, Delavska enotnost, Ljubljana 1988, str. 319-321). Vest se tako oglasi vselej prepozno, *post festum, a posteriori*, kot re-akcija celokupne osebnosti na subjektovo akcijo, na kar opozarja tudi Schopenhauer v svoji analizi nemškega termina *Gewissen*: *gewiss* je nekaj gotovega - gotovost pa je lastnost tistega, kar se je že zgodilo. Če se subjekt spoznava predvsem prek povratnih informacij o svojem delovanju, pa skrupuli vesti niso usmerjeni na tisto, kar on stori, marveč predvsem na to, kar on je: »Ali je mogoče, da sem tak?!« Četudi subjekt v danem položaju ni mogel ravnati drugače (glede na dani motiv in njegov empirični značaj), pa bi lahko ravnal drugače, če bi bil on sam drugačen. Ker pa bi bil lahko drugačen (in bi tedaj tudi ravnal drugače), se čuti odgovornega: v prvi vrsti za to, kar je, in nato še za to, kar počne - *operari sequitur esse*, zato se (kot je pokazal tudi Schopenhauer, str. 118-119) kompleks svoboda - odgovornost - krivda primarno umešča v *esse*, sekundarno pa v *operari*. Subjekt je torej odgovoren/kriv za svojo bit v luči svoje (še) ne-biti, za svojo konkretno osebnost v perspektivi abstraktne, za to, kar je, glede na ono, kar bi mogel biti.

na sodišče oz. duhovnika), četudi mu jasno povedo, da mu sodišče ne postavlja nobenih zahtev. Vendar pa on ne dojame, da mu v soočanju z realnostjo njegovega človeškega položaja, pri razreševanju problema razmerja do njegove lastne želje, ne more pomagati nobena zunanja avtoriteta. Še zlasti pa ne more računati na pomoč oblasti, katere večni moto se pač glasi: »le še naprej delajmo, z željo bo že kako.«²² Instanca upravljanja dobrin pač potrebuje predvsem čimveč pridnih in bogaboječih rok, avtomatov/vršilcev koristnih funkcij, ki bodo tudi na ukaz, naj zbombardirajo to ali ono mesto, strumno odvrnili: »Pa opravimo posel.« Za individua je potemtakem ključno tole vprašanje: popustiti glede svoje želje (ki je za empirični jaz, kolikor je potopljen v svoj fantazmatski svet, ki generira želje drugega, t.j. želje, ki jih določa pogled drugega, seveda neka radikalna drugost, pravzaprav želja Drugega, gledano iz optike subjektovga imaginarija oziroma njegove psihološke navlake, aficirane s strani drugega/avtoritete) ali glede želje drugega, drugega z malim d? Lacan, ki v *Etiki psihoanalize*²³ opredeli željo kot »metonimijo naše biti«, kot nekaj, »... kar je dobesedno to, kar smo, pa tudi tisto, kar nismo, naša bit in nebit ...«, opozori tudi na dejstvo, da popuščanje glede lastne želje nima za posledico le krivde (ki se seveda lahko izraža tudi kot strah pred smrtjo, staranjem, neodobravanjem s strani drugih, pa v potrebi po kaznovanju itd.), temveč celo nevrozo. Le-ta ima torej tudi moralno konotacijo: je znak neuspeha razrešitve subjektovga moralnega vprašanja. Vendar pa je treba k temu pripomniti, da nevrotik res doživi poraz v soočenju v svojim »Che vuoi?«, vendar pa je poraz tudi znamenje bitke; številni t. i. »normalni ljudje« pa svoje želje ne »izdajo« s popuščanjem, temveč z vnaprejšnjo predajo. Pozabijo nase (na svojo željo) in na imperativ avtonomnega najstva: živeti po svojih zakonih, samostojno, neodvisno, iz lastne volje, radevoljno; raje si izberejo to ali ono verzijo »začasne morale«, postavijo se v čredo in se poganjajo za cilji, ki jim jih določa vzor želenja, zapletajo se v simbiotična razmerja odvisnosti z močnimi drugimi itd.

Vztrajati na svoji poti, prevzeti odgovornost za svojo eksistenco, skrbeti zase (za svoj pristni interes, ne pa za tistega, ki ga subjektu vsilijo drugi), prizadevati si za afirmacijo/aktualizacijo lastne individualnosti, ne pa le-to žrtvovati za priznanje zaradi istovetnosti z drugimi oz. tistim, kar le-ti pričakujejo od subjekta, vse to kajpada predpostavlja v prvi vrsti spoznanje/priznanje realnosti (onstran - kot poudari Lacan - »meščanskih sanjarij«, »ureditve dobrin na univerzalni ravni«, »sreče prihodnjih rodov«, »občega dobrega«) posameznikovega razmerja do lastne želje v tem kratkem presledku, ki subjekta loči do lastne smrti. Kako poimenovati takšno »držo«? Ali ni to ravno ljubezen do sebe, ki nikakor ne izključuje ljubezni do drugih, temveč je celo njen prvi pogoj.

Zoran Kanduč

²² Lacan, str. 321.

²³ Lacan, str.324.

Chantal Mouffe

PLURALIZEM IN MODERNA DEMOKRACIJA: O CARLU SCHMITTU

Označuje propad komunizma konec zgodovine, kot to razglašča Fukuyama, ali pričetek nove dobe za demokratični projekt, končno osvobojen hipoteke, s katero ga je obremenjevala podoba »realno eksistirajočega socializma«?

Priznati je treba, da zmaga liberalne demokracije dolguje več sesutju svojega nasprotnika kot pa lastnim uspehom. Daleč od dobrega stanja, trpijo zahodne demokracije za naraščajočo izgubo naklonjenosti do političnega življenja, ugotavljamo lahko znamenja nevarne erozije demokratičnih vrednot. Vzpon ekstremne desnice, renesansa integrizma, progresivna marginalizacija obsežnih delov populacije nam dajejo vedeti, da so razmere na Zahodu vse prej kot zadovoljive.

Kot opozarja Norberto Bobbio, postavlja kriza komunizma zdaj resničen izziv bogatim demokracijam. Ali zmorejo razrešiti probleme, ki jih on ni mogel rešiti? Po njegovem bi si bilo zelo nevarno predstavljati, da je poraz komunizma napravil konec revščini in hotenju pravičnosti, in piše: »Priznati moramo, da je demokracija izšla zmagovita iz boja z zgodovinskim komunizmom. Toda s kakšnimi sredstvi in kakšnimi ideali razpolaga za soočenje s samimi problemi, ki so bili v izviru komunističnega izziva?«¹ Mislim, da je pomembno odgovoriti na to vprašanje in da je prišel čas, da se lotimo nepopustljive refleksije o naravi liberalnodemokratičnih družb. Izginotje totalitarne spektra nam mora omogočiti pristop k takšnemu vpraševanju iz druge optike. Ne gre več za apologijo demokracije, temveč za analizo njenih principov, raziskavo njenega delovanja, za razkritje njenih omejitev in ovrednotenje njenih možnosti.

Za to je potrebno dojeti specifičnost liberalne, pluralistične demokracije kot *politične* forme družbe, kot nov »režim« (politeia), katerega naravo je iskati izključno na ravni političnega, ne pa v artikulaciji demokracije in kapitalizma, kot skušajo nekateri.

¹ Norberto Bobbio, *La Stampa*, 9. junij 1989.

Carl Schmitt in kritika parlamentarne demokracije

Za začetek poglobljene refleksije o liberalnodemokratskem režimu, njegovi naravi in možnostih, ki jih ponuja, predlagam kot izhodišče delo enega njegovih najbolj briljantnih in nepopustljivih nasprotnikov: Carla Schmitta. Čeprav napisane na začetku stoletja, so Schmittove kritike dejansko ves ta čas umestne, kljub površnemu mišljenju, da nam kasnejši pristop njihovega avtorja k nacionalsocialistični stranki dovoljuje, da jih ignoriramo. Moje mnenje je nasprotno, da nas prav soočenje s tako natančnim in bistroumnim nasprotnikom lahko pripelje do spoznanja šibkih točk v dominantni koncepciji moderne demokracije in končno do njihove odprave.

Schmitt meni, da je artikulacija med liberalizmom in demokracijo, ki je potekala v devetnajstem stoletju, omogočila nastanek nekega hibridnega režima, ki ga zaznamuje zveza med dvema popolnoma heterogenima političnima principoma. Parlamentarna demokracija po njegovem mnenju dejansko združuje princip identitete, ki je lasten demokratični formi vladanja, s principom reprezentacije, ki je specifičen za monarhijo. V *Parlamentarizmu in demokraciji* v nasprotju s splošnim mnenjem razglša, da princip parlamentarizma kot prevlada zakonodajne nad izvršilno oblastjo ne pripada univerzumu mišljenja demokracije temveč liberalizma. Za razliko od mnogih političnih teoretikov Schmitt dobro vidi, da pri uveljavitvi predstavniške demokracije ne gre za praktične razloge, ki bi onemogočili izvrševanje neposredne demokracije. Upravičeno lahko pripomnimo, kolikor naj bi razlogi praktične prikladnosti pripeljali do tega, da so zaupne osebe pooblaščenec za odločanje namesto in na mestu ljudstva, da bi lahko to povsem enako dobro utemeljili z antiparlamentarnim cezarizmom.² Po njegovem torej *ratia* parlamentarnega sistema ni iskati v demokratičnem principu identitete, temveč v univerzumu mišljenja liberalizma. Zato je pomembno poznati koherenco liberalizma kot globalnega metafizičnega sistema. Schmitt pravi, da je temeljni liberalni princip, okoli katerega se nizajo vsi ostali, da lahko pridemo do resnice preko svobodnega konflikta mnenj. Za liberalizem ni dokončne resnice in le-ta »postane preprosta funkcija v večnem tekmovanju mnenj.«³ To, pravi on, na novo osvetli naravo parlamentarizma, katerega osnovo je treba iskati v tistem, kar konstituira proces konfrontacije mnenj, iz katerega izhaja politična volja. Konsekvenca, ki je v parlamentu bistvena, je »javna izmenjava argumentov in kontraargumentov, javna razprava in dejstvo parlamentiranja: zaradi tega še ni prav nič potrebno, da bi že neposredno mislili na demokracijo.«⁴ Schmitt sodi, da predstavniški element, kolikor onemogoča identiteto med vladajočimi in vladanimi, ki je lasten demokratični logiki, konstituira nedemokratični aspekt parlamentarne demokracije. Po njegovem se potemtakem nahaja v jedru režima liberalne demokracije neko protislovje, zaradi katerega liberalizem zanika demokracijo in demokracija zanika liberalizem. To izbruhne na dan s krizo parlamentarnega sistema, ki jo vidimo v demokraciji sodobnih skupnosti. Javna razprava s svojo dialektiko mnenj je bila zamenjana s pogajanjem in kalkulacijo interesov; stranke so postale skupine za pritisk, »svoje

² Carl Schmitt, *Parlementarisme et démocratie*, Pariz, 1988, str. 41.

³ Ibid., str. 45.

⁴ Ibid., str. 42.

interese in možnosti dostopa do oblasti ocenjujejo vzajemno in na tej osnovi dejansko sklepajo kompromise in koalicije.«⁵

Tako so se po njegovem odvile stvari. Liberalnoparlamentarni red je terjal omejitve v zasebno sfero za cel niz problematičnih vprašanj, ki zadevajo moralo, religijo in ekonomijo. To je bil pogoj, da se je parlament lahko predstavljal kot prostor, kjer posamezniki, odmaknjeni od konfliktnih interesov, ki jih zoperstavljajo, lahko razpravljajo in pridejo do racionalnega konsenza. Na ta način je bila ustvarjena homogenost, ki je po Schmittovem mnenju potrebna za funkcioniranje vsake demokracije. Toda razvoj demokracije sodobnih skupnosti je pripeljal do pojava »totalne države«, ki je v demokratičnem valu širjenja pravic silila v poseganje na vse številnejša področja. Pojav »nevtralizacije«, značilen za prejšnjo fazo, je bil zdaj nadomeščen z obratnim gibanjem »politizacije« različnih družbenih razmerij. Posledice vpeljave te »totalne države« so za parlament nepredvidljive. Ne samo, da se zmanjšuje njegov vpliv, ker se vse več pomembnejših odločitev sprejema na druge načine; prav tako postaja arena, kjer se zoperstavljajo antagonistični interesi. Schmitt sklepa, da je parlamentarni sistem izgubil sleherno kredibilnost, kajti nihče ne more več verjeti v principe, na katerih je bil utemeljen. Parlamentarna demokracija se je znašla brez svojih intelektualnih temeljev. Leta 1926, v predgovoru k drugi izdaji svoje kritike parlamentarizma, je zapisal besede, ki nas silijo k razmisleku: »Četudi je boljševisem zajezen in fašizem odvrnjen, ni kriza parlamentarizma zaradi tega niti najmanj prevladana. Kajti ni nastala ob vzponu obeh nasprotnikov; bila je že pred njima in ostala bo za njima. Izhaja iz konsekvenc demokracije modernih skupnosti in njen zadnji vzrok je nasprotje med liberalnim individualizmom, ki ga nosi moralni patos, in demokratičnim sentimentom države, ki ga obvladujejo bistveno politični ideali...To je nasprotje, nepremagljivo v svojih poslednjih globinah, med liberalno zavestjo človeka-individua in demokratično homogenostjo.«⁶

Narava moderne demokracije

Čeprav konsekvenc, ki jih vleče Schmitt, docela ne sprejemamo, moramo vendarle priznati, da ga je potrebno vzeti resno, kadar osvetljuje pomanjkljivosti liberalne demokracije. Kolikor so njene institucije dojete kot preproste instrumentalne tehnike, je malo verjetno, da bi bile zmožne zagotoviti takšno vrsto pripadnosti, ki bi omogočala učinkovito participacijo. »Politična vrlina«, ki jo je imel Montesquieu za nepogrešljivo v demokraciji in ki jo je identificiral z »ljubeznijo do zakonov in domovine«, se v takšnem kontekstu ne more razviti. No, ta odsotnost neke zadovoljive razdelave tistega, kar imenujemo »politični principi« predstavniške demokracije, ni bila odpravljena že od začetka stoletja. Nasprotno, pozneje je bil prav tako opuščen tudi sleherni poskus, da bi jih podprli z etičnimi in filozofskimi argumenti. Z razvojem tistega, kar je C.B. Macpherson opredelil kot »model ravnotežja«, je postala demokracija nek čist mehanizem za izbiranje in avtoriziranje vlad in je bila zvedena na tekmovanje med elitami. Kar zadeva državljane, so obravnavani kot potrošniki na političnem trgu. Ne gre se torej čuditi nad

⁵ Ibid., str. 102.

⁶ Ibid., str. 116.

nizko ravnijo udeležbe v demokratičnem procesu, ki jo danes ugotovljamo v številnih zahodnih družbah. Kako vrniti liberalni demokraciji njene »intelektualne temelje«, brez katerih ne more zbuditi neke trdne pripadnosti, to je izziv, ki ga branje Schmitta postavlja sodobnemu političnemu filozofu.

Da bi takšno podjetje dobro izpeljali, je treba pozornost najprej usmeriti na specifičnost moderne demokracije in centralno vlogo, ki jo v njej igra pluralizem. Z njim mislim na pripoznanje individualne svobode, tiste svobode, ki jo John Stuart Mill brani v svojem eseju »On Liberty«, kot edino, ki zasluži to ime in ki jo razume kot možnost, dano vsakemu posamezniku, da išče svojo srečo, kakor hoče, da si sam določa cilje in jih skuša uresničiti na svoj način. Pluralizem je torej utemeljen v opustitvi neke temeljne in enotne podobe splošnega dobra in *eudaimonie*, ki je konstitutivna za moderno. Je v središču podobe sveta, ki ga lahko opredelimo kot liberalnega, zato moderno demokracijo kot politično ureditev karakterizira artikulacija med liberalizmom in demokracijo. Schmitt, za razliko od mnogih liberalcev, jasno dojema, da takšna ureditev predpostavlja dvom v absolutno resnico. Nekateri med njimi si zaradi svojega racionalizma dejansko zamišljajo, da je mogoče ohraniti idejo resnice, ki bi jo lahko razkrili vsi ljudje pod pogojem, da zmorejo pustiti ob strani svoje interese in da presojajo izključno s stališča razuma. No, za Schmitta liberalizem implicira, da »kar zadeva resnico, to pomeni, da se odpovedujemo dokončnemu rezultatu.«⁷ Natanko iz tega razloga je denunciral artikulacijo, iz katere je nastala liberalna demokracija. Seveda je jasno, da v njegovih kritikah parlamentarne demokracije Schmittov nasprotnik ni demokracija. Tisto, kar definira kot logiko identitete med vladajočimi in vladanimi, med zakonom in ljudsko voljo, je po njegovem mnenju popolnoma združljivo z avtoritarnim režimom. Tako pravi: »boljševizem in fašizem sta kot vsaka diktatura gotovo antiliberalna, toda ne nujno antidemokratična.«⁸ Takšna trditev seveda marsikaj prikrije, vendar bi jo bilo napačno zavrniti v imenu »resničnega« smisla demokracije. Razkriti moramo, na kateri točki je tisto, kar večina med nami razume z »demokracijo«, določeno z njeno moderno in liberalno formo.

Če nam Schmitt lahko pomaga razumeti naravo moderne demokracije, je to paradoksalno zato, ker je sam ostal zaslepljen zanjo. In za to obstaja zelo preprost vzrok: zanj se moderna ni nikoli zgodila. V *Politični teologiji* razglaša, da »so vsi glavni koncepti moderne teorije države sekularizirani teološki koncepti.«⁹ Kar se kaže kot moderna politika, ni nič drugega kot sekularizacija teologije, transformacija teoloških konceptov in stališč za nereligiozno rabo. Nikakor torej ni moglo iti za prelom, za vznik nečesa novega, neke oblike doslej neznanе legitimnosti.

Da bi se po demokratični revoluciji znašli na nekem drugem terenu, v nekem drugem načinu institucionaliziranja družbenega, ki terjaja, da skozi pluralizem dojemamo demokracijo na moderen način, to je za Schmitta pravzaprav nezamisljivo. V njegovem okviru mišljenja, ni nobene možnosti za liberalno demokracijo kot novo in legitimno ureditev. Mislim, da je to Schmittovo »nezamisljivo« izjemno instruktivno in da nam daje

⁷ Ibid., str. 45.

⁸ Ibid., str. 115.

⁹ Carl Schmitt, *Théologie politique*, Pariz, 1988, str. 46.

ključ pojava totalitarizma, kot vztrajanja pri mišljenju demokracije v moderni dobi brez liberalizma. Po mojem mnenju je napačno trditi, kot to počno nekateri, da je Schmittovo mišljenje pred njegovim preobratom 1933. in njegovo pridružitvijo Hitlerju zaznamovano z nacizmom. Nobenega dvoma pa ni, da je prav njegovo globoka sovražnost do liberalizma omogočila, ne preprečila, da pristopi k nacistom.

Razmislek o Schmittu nam lahko prav tako pomaga razumeti nevarnosti, ki jih prinašajo določene oblike zavračanja liberalne demokracije, pa čeprav gre za globoko antitotalitarne projekte, kot so projekti »participativne demokracije«, navdahnjeni z novo levico v šestdesetih. Slednji so običajno videli v liberalizmu zgolj fasado za prikrievanje razredne delitve kapitalistične družbe. Tako zanje kot za Schmitta so stranke in parlamentarni sistem zanje ovirale realizacijo resnične demokratične homogenosti. Podobne odmeve slišimo v kritikah, ki so jim avtorji rekli »skupnostne«, naslovljenih na liberalizem. Tudi oni zavračajo pluralizem in sanjajo o organski skupnosti.¹⁰ V vseh teh poskusih, ki so bili pogosto dobronamerni in daleč od konzervativnih in avtoritarnih stališč Schmitta, ugotovljamo enak sprevid moderne demokracije. V družbah, kjer se je zgodila demokratična revolucija in ki so odtlej izpostavljene tistemu, kar Claude Lefort opisuje kot »razpustitev znamenj gotovosti«, ¹¹ je nujno premisliti demokratično politiko na način, da vključuje pluralizem in individualno svobodo. Demokratična logika identitete med vladajočimi in vladanimi sama ne more zagotoviti spoštovanja človekovih pravic. V pogojih, ko ne moremo več govoriti o ljudstvu, kot da gre za neko unificirano entiteto, ki je homogena z neko enotno splošno voljo, se logika suverenosti ljudstva lahko izogone pred lastno tiranijo samo po zaslugi artikulacije s političnim liberalizmom.

Liberalizem in politika

Ko je, v nasprotju s Schmittom, legitimnost liberalno demokratične ureditve vzpostavljena, se lahko pričnemo spraševati o njenih političnih principih. Do tu nam je - kljub njemu - pomagalo razumevanje pomembnosti artikulacije demokratične logike identitete z pluralistično logiko liberalizma. Zdaj moramo raziskati liberalno problematiko, da bi lahko med različnimi elementi razlikovali tiste, ki jih je treba braniti, od tistih, ki jih je treba zavreči, če želimo liberalnodemokratični ureditvi podeliti neko etično in filozofsko vsebino. Tudi tu nam lahko Schmitt s svojimi kritikami nakaže pravo pot. Njegovo preizpraševanje liberalnega individualizma, ki je zanj nezmožen dojeti naravo političnega pojava, je po mojem mnenju zelo pomembno. V delu *Pojem politike* piše: »Liberalno mišljenje se izmika ali ignorira državo in politiko, da bi se premaknilo v značilno in vedno obnavljajočo se polarnost dveh heterogenih sfer: morale in ekonomije, duha in poslov, kulture in bogastva. To kritično nezaupanje glede države in politike se z lahkoto izraža skozi principe sistema, ki terja, da individuum ostane *terminus a quo* in *terminus ad quem*.«¹² Liberalno mišljenje mora nujno povzročati težave političnemu,

¹⁰ O tej temi glej moj članek »Le libéralisme américain et ses critiques«, *Esprit*, marec 1987.

¹¹ Claude Lefort, *Essais sur le politique*, Pariz, 1986, str. 29; slov. prev. v: *Problemi-Eseji*, 4/90, str. 88.

¹² Carl Schmitt, *La notion de politique*, Pariz, 1972, str. 117.

kajti njegov individualizem se upira formiranju kolektivnih identitet. Za Schmitta je kriterij političnega, njegova *differentia specifica*, razmerje prijatelj/sovražnik; zadeva ustvarjanje nekega »mi«, zoperstavljenega nekemu »oni« in se takoj umešča v področje kolektivnih identifikacij. Politika ima vedno opraviti s konflikti in antagonizmi in lahko zgolj pobegne pred liberalnim racionalizmom, ki zaznamuje ravno omejitve slehernega konsenza, razkriva, da je vsak konsenz utemeljen v dejanju izključitve. Liberalno prepričanje, da obči interes izhaja iz svobodne igre zasebnih interesov in da je lahko univerzalni racionalni konsenz le produkt svobodne razprave, nujno zaslepljuje liberalizem za politični pojav. Slednjega po Schmittovem mnenju ni mogoče dojeti »z abstrahiranjem od konkretne eventualnosti razdelitve na prijatelje in sovražnike, kakršnokoli že so posledice za politično prejšojo z religioznega, moralnega, estetskega ali ekonomskega stališča.«¹³ Liberalizem si predstavlja, da mora zaradi premestitve problematičnih vprašanj v zasebno sfero, za urejanje pluralnosti interesov, ki obstajajo v družbi, zadostovati soglasje o proceduralnih pravilih. Toda za Schmitta vodi ta poskus izničenja političnega v neuspeh, kajti ti interesi ne morejo biti udomačeni, ker črpajo svojo energijo iz najrazličnejših izvirov in ker »se vsak religiozni, moralni, ekonomski, etnični ali drug antagonizem pretvori v politični antagonizem, čim je dovolj močan, da izzove realno razdelitev ljudi na prijatelje in sovražnike.«¹⁴

Da bi ubranili liberalizem, sprejemajoč kritike, ki jih Schmitt naslavlja na individualizem in racionalizem, je potrebno izločiti tisto, kar konstituira temeljni prispevek liberalizma k demokratični moderni: tako pluralizem kot niz institucij, značilnih za politični liberalizem drugih diskurzov, ki so pogosto predstavljeni kot notranji deli liberalne doktrine.

Perspektiva Hansa Blumenberga je tu še posebno uporabna. V svoji knjigi *Legitimitnost moderne dobe* razpravlja o tezi o »sekularizaciji«, kakršno sta formulirala med drugimi tudi Schmitt in Karl Löwith.¹⁵ V nasprotju z njenimi avtorji brani idejo, da gre v moderni dobi za neko resnično novost, ki je vsebovana v ideji »samo-potrditve«. Ta se pojavlja kot odgovor na situacijo, nastalo po padcu sholastične teologije v »teološki absolutizem«, kar zanj predstavlja skupek idej, utemeljenih na verovanju v vsemogočnega in popolnoma svobodnega Boga. Po njegovem je bila ob soočenju s tem »teološkim absolutizmom«, ki je prikazoval svet kot popolnoma kontingenten, edina rešitev afirmacija človeškega razuma (znanost, umetnost, filozofija, itn.) kot merila reda in izvora vrednot v svetu. Gre torej za resničen prelom, ki pa koeksistira z neko kontinuiteto problemov, ne rešitev, vprašanj, ne odgovorov. V zvezi s tem vprašanjem je Blumenberg vpeljal enega svojih najbolj zanimivih konceptov, koncept »ponovne zasedbe«: »Tisto poglobitveno, do česar je prišlo v procesu, ki je interpretiran kot sekularizacija (...) bi morali opisati ne kot prehod avtentično teološke vsebine v neko odtujenost, sekularizirano od svojega izvora, temveč prej kot ponovno zasedbo položajev vprašanj, ki so postali izpraznjeni in katerih ustrezajoča vprašanja niso mogla biti odpravljena.«¹⁶

¹³ Ibid., str. 76.

¹⁴ Ibid., str. 77.

¹⁵ Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Mass., 1983.

¹⁶ Ibid., str. 65.

Glede na to lahko torej tako kot Blumenberg razlikujemo med tistim, kar je resnično moderno: ideja samo-potrditve, in tistim, kar je kot ideja nekega nujnega in neizogibnega napredka zgolj ponovna zasedba srednjeveških položajev, poskus dati moderni odgovor na predmoderno vprašanje, namesto da bi ga opustili, kot bi storila racionalnost, ki se zaveda svojih omejitev. Racionalizem lahko tako vidimo ne kot nekaj bistvenega za idejo človeške samo-potrditve, na kateri sloni obramba individualne svobode in pluralizma, temveč kot neko preživetje srednjeveške absolutistične problematike. To iluzijo, da samemu sebi priskrbiš lastne temelje, ki je spremljala delo osvobajanja teologije, dovršeno z razsvetljenstvom, lahko torej prepoznamo kot tako, ne da bi postavili pod vprašanje drug aspekt, ki je konstitutiven za moderno: samo-potrditve. Šele ko spozna svoje omejitve in ko popolnoma vzame nase pluralizem ter sprejme nemožnost totalnega gospostva in končne harmonije, šele takrat se moderni razum končno osvobodi svoje predmoderne dediščine in ideje kozmosa. Zato mora, kakor so to razumeli liberalci kot Isaiah Berlin, konsekventni liberalizem opustiti racionalizem.

Etični pluralizem in politični liberalizem je treba torej izvzeti iz racionalističnega diskurza, da bi reformulirali moderni ideal »samo-potrditve«, ne da bi se sklicevali na t. i. univerzalna pravila razuma. Na ta način bi bil lahko ključen pojem moderne demokracije, kot je individuuum, izločen iz problematike individualizma in ponovno premišljen znotraj povsem drugega polja.

Vprašanje nevtralnosti države

Da bi pokazali etično-politično razsežnost liberalnodemokratske ureditve in ji priskrbeli principe legitimnosti, je potrebno pregledati liberalno doktrino nevtralnosti države. Ta izhaja tako iz fundamentalne ideje liberalizma o »omejeni oblasti« kot iz razlikovanja med javnim in zasebnim in iz afirmacije pluralizma. Vendar obstajajo različni načini zagovarjanja te teze in nekateri med njimi so imeli negativne posledice.

Nekateri liberalci mislijo, da je za spoštovanje pluralizma in nevmešavanje v svobodo posameznikov, da si izbirajo svoje lastne cilje, nujno zanihati vsako avtoriteto države glede možnosti promoviranja in favoriziranja neke posebne koncepcije dobrega življenja: država mora biti na tem področju popolnoma nevtralna. Nedavno je Charles Larmore izjavil celo, da je zato »da bi liberalci popolnoma sledili duhu liberalizma, potrebno tudi, da predlagajo neko nevtralno razlago politične nevtralnosti.«¹⁷ To pomeni, da bi se morali v prid liberalizma paziti uporabe takšnih argumentov, kot sta jih poudarjala Stuart Mill ali Kant in ki implicirajo izpostavitve določenih vrednot, kot sta pluralnost in avtonomija. Za zagovornike »nevtralnosti« vsaka referenca na etične vrednote lahko prinese samo nesoglasja in napeljuje na čeri »perfekcionizma«, se pravi filozofskega početja, ki skuša identificirati boljše oblike življenja in jih postaviti za cilj, ki naj bo uresničen preko političnega delovanja. V tem vidijo globoko antiliberalno teorijo, ki je nezdružljiva s pluralizmom. Četudi prav tako nasprotuje perfekcionizmu, skuša Ronald Dworkin vendarle zavzeti distanco v razmerju do ideje absolutne nevtralnosti. Po njegovem se v samem jedru liberalizma nahaja nek določen koncept enakosti.

¹⁷ Charles E. Larmore, *Patterns of Moral Complexity*, Cambridge, 1987, str. 53.

Ker mora biti liberalna država nevtralna, mora obravnavati vse njene člane kot enake. Tako piše: »ker se državljani razlikujejo v svojih koncepcijah (dobrega življenja), jih oblast ne obravnava enako, če daje prednost eni koncepciji pred drugo, bodisi zato, ker verjame, da je ena od njih notranje superiornejša, bodisi zato, ker eno izmed njih zastopa številnejša in močnejša skupina.«¹⁸ Dworkin meni, da razlaga nevtralnosti države ne mora biti nevtralna in da se je potrebno spomniti, da je liberalizem utemeljen na neki konstitutivni morali. »Liberalizem ne more biti postavljen na skepticizmu; njegova konstitutivna morala terja, da so vsa človeška bitja s strani svojih oblasti obravnavana kot enaka, ne zato, ker ni pravega in napačnega v politični morali, temveč zato, ker je to tisto, kar konstituira to pravo.«¹⁹ Da bi dokazal to tezo, se Dworkin zateče v naravno pravo, v obstoj pravic, »ki so naravne v smislu, da niso proizvod nobene zakonodaje, konvencije ali hipotetične pogodbe.«²⁰ V tem smislu sicer interpretira teorijo pravičnosti Johna Rawlsa, čigar velik zagovornik je bil na začetku. Po njegovem »pravičnost počiva na postulatu naravne pravice vseh moških in vseh žensk do enake skrbi in spoštovanja, pravice, ki jo imajo ne glede na njihovo rojstvo, lastnosti, zasluge ali odličnost, temveč preprosto kot človeška bitja, ki so sposobna uresničevati projekte in presojsati.«²¹ Zaradi tega se ne ujema z interpretacijo, ki jo je o svoji teoriji začel dajati Rawls. Slednji zdaj dejansko predlaga neko bolj historicistično verzijo, ki poudarja mesta, ki jih zavzemajo vrednote, lastne naši liberalnodemokratski tradiciji, in trdi celo, da ni imel nikoli namena vpeljati teorije pravičnosti, ki bi bila veljavna za vse družbe.²² To pa je natanko tisto, kar hoče Dworkin, ki sodi, da se »mora teorija pravičnosti sklicevati na splošne principe in da je njen cilj uveljavitev takšne formule, ki bi nam omogočala meriti pravičnost v vsaki družbi.«²³

Problem s takšno perspektivo, kot je Dworkinova, je v tem, da gre za obliko liberalizma, ki ni prelomil z racionalizmom in ki lahko misli etični aspekt politike samo na način aplikacije principov neke univerzalistične morale na to področje. To kar nam predlaga pod pretvezo politične filozofije je dejansko neka »javna morala«, se pravi nekaj, kar razkriva filozofija morale in nam je kaj malo v pomoč, kajti naša naloga je razdelati politične principe liberalnodemokratske ureditve.

Po mojem mnenju veliko bolj zanimiv način, kako se približati vprašanju nevtralnosti države, je razvil Joseph Raz v svoji knjigi *Morala svobode*. Za razliko od večine liberalcev, je Raz privzel perfekcionistično gledišče in je mnenja, da se država mora opredeliti v razmerju do možnih oblik življenja; ene mora promovirati in druge prepovedati. Po njegovem torej država ne more biti nevtralna in mora imeti značaj »etične države«. Vendar oblika perfekcionizma, ki jo zagovarja, ni nezdržljiva z liberalizmom, kajti spremlja jo pluralizem. Omejitve tega pluralizma pa so podane s tistim, kar po

¹⁸ Ronald Dworkin, »Liberalism«; v: *Public and Private Morality*, ur. Stuart Hampshire, Cambridge, 1978, str. 127.

¹⁹ *Ibid.*, str. 142.

²⁰ Ronald Dworkin, *Talking Rights Seriously*, Cambridge, Mass., 1977, str. 176.

²¹ *Ibid.*, str. 182.

²² Ta Rawlsova evolucija je raziskana v mojem članku »Rawls: Political Philosophy without Politics«, *Philosophy and Social Criticism*, 13. zv., št. 2, 1987.

²³ Ronald Dworkin, *New York Review of Books*, 17. april 1983.

njegovem konstituira temeljno vrednoto, ki mora vladati v neki liberalni in demokratični državi: osebna avtonomija ali »avto-kracija«. Poglavitna teza njegove knjige je, da mora biti osebna svoboda, kolikor implicira pluralizem vrednot in se izraža v obliki osebne avtonomije, podprta s politično akcijo. Raz je zelo blizu Stuartu Millu, od katerega jemlje in reinterpreтира »princip škode« (harm principle). Pri njem se ta princip nanaša na način, kako mora družba spoštovati določene omejitve pri uveljavljanju svojih idealov. »Da bi individui živeli avtonomno, jih država ne sme siliti k moralnosti. Stori lahko samo to, da zagotovi pogoje njihove avtonomnosti. Uporaba prisile je v nasprotju z avtonomijo in gre torej stran od iskanega cilja, razen če gre za uveljavljanje avtonomije in preprečevanje škode.«²⁴ Avtonomija nam mora torej služiti kot kriterij za določanje institucij in družbenih praks, ki bi jih morala spodbujati liberalnodemokratična država.

Kljub mojim zadržkom, kar zadeva primernosti umestitve pod zastavo perfekcionizma - čeprav oslabiljenega skozi pluralizem -, raje kot zavračam dihotomijo med nevtralnostjo in perfekcionizmom, ocenjujem, da je Razovo početje eno najbolj obetajočih v sodobnem liberalnem mišljenju, saj nam omogoča obnoviti etično razsežnost v jedru političnega in vzpostaviti meje poseganju države, ne da bi postulirali njeno nevtralnost.

Pozornost zasluži še nek drug aspekt, da je namreč liberalizem, ki ga predlaga Raz, liberalizem, ki zavrača individualizem in zagovarja koncept subjekta, ki je blizu nekaterim skupnostnim avtorjem, kot je Charles Taylor. Tako ugotavlja, da avtonomija ni nek atribut individuov, ki bi bil neodvisen od njihove zgodovinske umestitve, da je proizvod neke evolucije in da terja specifične institucije in prakse. Če je ta vrednota za nas centralna, potem je to zato, ker je konstitutivna za našo liberalnodemokratično tradicijo. Ideja o neki politični filozofiji, ki bi iskala objektivno resnico in nameravala uveljaviti večne resnice, je daleč od njega. S kombiniranjem temeljnih prispevkov liberalizma: obrambo pluralizma in individualno svobodo s konceptom subjekta, ki se izogiba pastem individualizma, Razova teorija lahko omogoči napredovanje naše refleksije o naravi liberalnodemokratične politike. Vendar se mi zaradi načina, na katerega dojemta pluralizem, zdi, da je na koncu koncev nezadovoljiva. Tako kot v celotni liberalni misli gre za nek pluralizem brez antagonizma. Raz seveda pušča prostor za tekmovanje in priznava, da vsi načini življenja niso uresničljivi istočasno, vendar se tako kot Rawls in drugi liberalci znajde v zagati, ko gre za tisto, kar po Schmittu konstituira kriterij političnega: razmerje prijatelj/sovražnik. Nekateri mi bodo nedvomno ugovarjali, češ da je prispevek liberalizma natanko v prevladi takšnega nasprotja. Toda menim, da tiči v tem neka nevarna liberalna iluzija, ki nas onesposablja, da bi doumeli nek politični pojav. Meje pluralizma niso samo empirične, zadevajo tudi določene načine življenja in določene vrednote, ki so nezdržljive z drugimi; prav tako jih postavlja tudi izključitev. Resno je treba vzeti Nietzschejevo idejo o »vojni bogov« in priznati, da, kolikor ni mogoč nastanek nekega »mi« brez zamejitve nekega »oni«, lahko takšno razmerje vedno postane izvor nekega antagonizma, skozi katerega začnemo dojemati drugega kot sovražnika. Če naj opustimo racionalistično idejo, da bi bilo mogoče najti neko formulo, skozi katero bi se različni cilji ljudi harmonizirali, potem je treba vzeti nase radikalno nemožnost neke družbe, katere antagonizem bi bil eliminiran. Zaradi tega moramo

²⁴ Joseph Raz, *The Morality of Freedom*, Oxford, 1986, str. 420.

skupaj skupaj s Schmittom priznati, »da političnega pojava ni mogoče dojeti z abstrahiranjem od konkretne eventualnosti radelitve na prijatelje in sovražnike.«²⁵

Demokracija kot substanca ali kot procedura

V povezavi z vprašanjem nevtralnosti države je v sodobni refleksiji liberalne demokracije prisotna še neka druga tema, ki jo je potrebno premisliti. Gre za idejo, da demokracija sestoji zgolj iz nekega skupka procedur. Ta koncepcija, ki je danes zelo v modi, še zdaleč ni nova - že na začetku stoletja se je Hans Kelsen, filozof prava, ki je bil najpomembnejši Schmittov nasprotnik, skliceval nanjo, da bi upravičil parlamentarni sistem. Po Kelsnu ni možnosti, da bi prišli do resnice preko razprave, temveč je na izvoru parlamentarnega oblike zavest, da resnica ne obstaja. Če se je liberalna demokracija zatekla k strankam in parlamentu kot instrumentom obče volje, potem je tako zaradi spoznanja, da substancialne homogenosti ni mogoče nikoli doseči. Od tod je zaključil, da se je potrebno »idealni« demokraciji odreči v prid »realni« in da mora realistična vizija politike dojemati moderno demokracijo kot nekaj, kar je definirano z določenim številom procedur, med katerimi igrajo stranke in parlament poglavitno vlogo.²⁶

Schmittovi podobi demokracije kot substance je torej Kelsen zoperstavil nek pogled na demokracijo, ki izpostavlja njen proceduralni značaj in poudarja njegovo funkcioniranje. Medtem ko Schmitt dojema resnično demokracijo kot utemeljeno na homogenosti, predstavlja Kelsen stranke in parlament kot nujne instrumente za oblikovanje državne volje. Za Schmitta je takšna koncepcija protislovna, ker meni, da mora biti takšna volja v demokraciji že na začetku in da ne more biti rezultat razprave; ljudstvo mora imeti možnost izraziti svojo politično enotnost direktno brez posredovanja. Iz tega razloga kritizira tudi idejo družbene pogodbe, kajti, pravi on, soglasnost obstaja ali pa ne obstaja; tam, kjer je ni, je pogodba ne bo ustvarila in tam, kjer je, je pogodba odveč.²⁷

Ali smo z nujnostjo izbire med demokracijo kot substanco z vsemi nevarnostmi, ki jih implicira, in demokracijo kot proceduro z osiromašenjem, ki jo spremlja, potisnjeni ob zid? Jaz ne mislim tako in menim, da so tako pri Kelsnu kot pri Schmittu upravičeni in uporabni elementi, ki pa jih je potrebno reinterpreterati. Kelsen ima prav, da vztraja na nujnosti procedur, ki omogočajo doseganje soglasja v pogojih, ko enotna in homogena obča volja ni možna. Napako pa dela, ko demokracijo reducira na čisto proceduralno vprašanje. Po drugi strani ima v določenem smislu prav Schmitt, ko zatrjuje, da brez homogenosti ne moremo govoriti o demokraciji. Vse je odvisno od načina, na katerega dojemamo to homogenost.

V *Teoriji ustave* povezuje to homogenost s pojmom enakosti in trdi, da mora biti specifična politična forma demokracije utemeljena na substancialnem konceptu enakosti. To enakost je treba razumeti kot politično enakost, ki ne more biti utemeljena na

²⁵ Schmitt, *La notion de politique*, str. 75.

²⁶ Kelsnov opus je zelo obsežen in specialističen. Za tukajšnjo obravnavo se opiram posebno na dva eseja, v italijanščini *I fondamenti della democrazia e altri saggi*, Bologna, 1966, in angleščini *What is Justice? Justice, Law and Politics in the mirror of science*, Berkeley, 1957.

²⁷ Schmitt, *Parlamentarisme et démocratie*, str. 112.

nerazlikovanju med vsemi ljudmi, temveč na pripadnosti neki določeni politični skupnosti. Dotlej je bila lahko definirana po različnih kriterijih: rasa, religija, fizične ali moralne lastnosti, življenske okoliščine ali tradicija. Od devetnajstega stoletja naprej pa je pripadnost določeni naciji tista, ki konstituira substanco demokratične enakosti.²⁸

Za Schmitta je glavni problem problem politične enotnosti, saj brez nje država ne more obstajati. Ta enotnost mora izhajati iz neke skupne substance, pri kateri so udeleženi državljani in ki jim omogoča, da so v demokraciji obravnavani kot enaki. Njegova koncepcija je skrajno vprašljiva in potencialno totalitarna, ker naj bi bila ta homogenost substancialne narave in ker ne dopušča nobenega prostora za pluralizem. Vendar se mi zdi, da bi lahko, sprejemajoč to potrebo po homogenosti, slednjo interpretirali kot nekaj, kar je nastalo skozi soglasje glede določenega števila političnih principov. Identifikacija s temi principi je pripeljala do te skupne substance, nujne za demokratično državljanstvo.

Gre za podobno gledanje, kot ga najdemo pri Hermanu Hellerju, ki v svoji kritiki Schmittovega *Pojma politike* razbira, da je določena količina socialne homogenosti in političnih vrednot nujno potrebna za realizacijo demokratične enotnosti, a pri tem ugotavlja, da to nikakor ne implicira izničenja družbenega antagonizma. Kar zadeva parlamentarizem, odgovarja Schmittu, da se njegovi intelektualni temelji ne nahajajo »v prepričanju v javno razpravo kot tako, temveč v prepričanju, da obstajajo skupni temelji razprave, in v fair playu do nasprotnika, s katerim želimo priti do soglasja v pogojih, ki izključujejo čisto in preprosto silo.«²⁹

Predlagam, da kot podlago nujne homogenosti znotraj demokratične enakosti pretehtamo sporazum glede političnih principov liberalnodemokratične ureditve. To so principi svobode in enakosti in gotovo je, da jih lahko intepretiramo na najrazličnejše načine, pri čemer nihče ne more meriti na »pravo« interpretacijo. Nujno je torej vpeljati določeno število mehanizmov in procedur, da bi prišli do odločitev in določili državno voljo v okviru razprave o interpretaciji principov. Tako srečamo istočasno Schmitta in Kelsna. Prvega zato, ker procedure ne zadostujejo, da bi ustvarili politično enotnost demokracije, ki terja bolj substancialno homogenost; drugega zato, ker obča volja ne more biti nikoli podana direktno, brez posredovanja določenega števila procedur.

Takšna rešitev bi bila seveda nesprejemljiva za Schmitta, ki verjame v obstoj absolutne resnice. Prav tako pa ne bi zadovoljila niti Kelsna, ker je v nasprotju z njegovo »čisto teorijo« prava. Pomeni pa, da smo na področju politike in prava vselej v polju oblastnih razmerij in da ni mogoč noben konsenz, ki bi izhajal iz čistega razumskega izvajanja. Tam, kjer gre za oblast, ni mogoče popolnoma izključiti silo in nasilje, pa četudi gre za »silo prepričevanja« ali za »simbolično nasilje«.

Da bi ubranili politični pluralizem in pluralizem skozi neko perspektivo, ki ne bi bila racionalistična, je potrebno dojeti parlament ne kot prostor, kjer imamo dostop do resnice, temveč kot mesto, na katerem se lahko skozi argumentacijo in prepričevanje

²⁸ Schmitt, *Verfassungslehre*, München-Leipzig, 1928.

²⁹ Herman Heller, »Politische Demokratie und soziale Homogenität«; v: Heller, *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Leiden, 1971, str. 427; cit. po Ellen Kennedy v njenem uvodu k Schmittu, *The crisis of parliamentary Democracy*, Cambridge, Mass., 1985.

uskladimo glede neke razumne rešitve. Od tod izhaja pomen ponovne navezave politike, kot predlaga Chaim Perelman, na veliko tradicijo retorike.³⁰

Obnovitev ključne vloge parlamenta in strank v moderni demokraciji nikakor ne pomeni apologije teh institucij, takšnih, kakršne delujejo danes. Nesporno je, da puščajo še ogromno želja in da so številne pomankljivosti, ki jih je izpostavil Schmitt, samo poudarjene. Zdrav demokratični sistem predpostavlja cel niz tako političnih kot ekonomskih pogojev, ki so vse manj prisotni v naših družbah, v katerih dominirajo velike korporacije. Vendar tisto, kar je treba podvreči spremembam, ni pluralistična demokracija kot taka, kar bi hotel Schmitt, temveč njene omejitve. Te pa bi se moralo dati odpraviti.

Meje pluralizma

Poglavitna teza tega članka je, da se celotno vprašanje moderne demokracije vrti okoli pluralizma. Schmitt nam je doslej služil kot »raziskovalec«, ki je osvetljeval tako silo privlačnosti, ki izhaja iz mišljenja enotnosti, kot nevarnosti, ki jih implicira. Prav tako pa moramo biti pozorni na ekscese določenega tipa pluralizma. V obravnavi anglosaksonskih pluralističnih teorij nam Schmitt predstavi cel niz pomembnih argumentov. Po mnenju pluralistov, kot sta Harold Laski ali G. D. Cole, je vsak individuum udeležen v številnih skupnostih in združenjih, med katerimi nobena ne more imeti prednosti pred drugo. Državo torej dojemajo kot neko združenje, do katerega nimajo nobenih prioritarnih obveznosti in ki je enake vrste, kot so verska društva ali poklicna združenja.

Po Schmittovem mnenju gre tukaj za koncepcijo, tipično za liberalistični individualizem, ki odločujočo vlogo pri reševanju konfliktov vedno prisoja individuom. Schmitt sodi, da »pluralistična uvrstitev nekega političnega združenja poleg verskih, kulturnih, ekonomskih in drugih asociacij in njihovo medsebojno konkuriranje ni mogoče, ker gre pri tem za sprevid narave političnega.«³¹

Schmitt ima prav, ko vztraja pri specifični naravi političnih združenj, zato sodim, da pri obrambi pluralizma naše vključenosti v državo kot politično skupnost ne smemo postavljati na isto raven skupaj z našimi drugimi oblikami družbenega vključevanja. Refleksija političnega se mora zavedati omejitev pluralizma. Antagonistični principi legitimnosti ne morejo soobstajati v notranjosti iste politične asociacije; na tej ravni ne more biti pluralizma, ne da bi avtomatično izginila politična realnost države. Toda v liberalnodemokratičnem režimu to ne izključuje pluralizma na drugih ravneh, tako kulturnega, verskega, moralnega kot pluralizma strank. Ta pluralizem pa predpostavlja pripadnost državi kot »etični državi«, ki izoblikuje institucije in principe, ki ustrezajo načinom kolektivnega življenja moderne demokracije. Tu lahko privzamemo Schmittovo idejo o neki »etiki, ki jo postavlja država kot avtonomni etični subjekt, etiki, ki izhaja iz njega«,³² pod pogojem, da jo formuliramo v terminih nove ureditve, za katero je značilna artikulacija demokracije in liberalizma.

³⁰ Glede Chaima Perelmana glej še posebno, *Le Champ de l'Argumentation*, Bruxelles, 1970; *Justice et Raison*, Bruxelles, 1972; *L'empire Rhétorique*, Pariz, 1977.

³¹ Schmitt, *La notion de politique*, str. 86.

Kdor razume pluralizem moderne demokracije kot totalni pluralizem, katerega edina omejitev sestoji v sporazumu glede procedur, ta pozablja, da imajo takšni »regulativni« predpisi smisel zgolj v razmerju s »konstitutivnimi«, ki nujno pripadajo drugemu redu. Moderna demokracija je daleč od podobe »relativističnega« sveta, kot bi hoteli nekateri, in terja uveljavitev določenega števila »vrednot«, ki tako kot svoboda in enakost tvorijo njene »politične principe«. Uveljavlja neko obliko človeškega sožitja, ki zahteva razlikovanje med javnim in zasebnim, ločitev cerkve od države, civilnega prava od religioznega prava. To je ena temeljnih pridobitev demokratične revolucije in predpogoj obstoja pluralizma. Takšnega razlikovanja torej ne moremo postaviti pod vprašaj v imenu pluralizma. Od tod izhajajo problemi, ki jih zastavlja vključevanje neke religije, kot je Islam, ki ne priznava tega razlikovanja. Dogodki okoli afere Rushdie in nošnja tančic v šolah lepo kažejo, da gre tu za problem, ki ga ne bo lahko rešiti. Soočeni smo s pravim izzivom: kako ubraniti kar največ možnega pluralizma in pri tem ne odstopiti od bistva moderne demokracije? Kako razlikovati tisto, kar so v naši »javni morali« specifične vrednote in navade krščanstva, ki bi jih bilo v objektivno multietnični in multikulturni družbi nepravilno vsiljevati vsem, od tistega, kar je izraz principov, brez katerih pluralistična demokracija ne bi mogla obstajati? To je težavno vprašanje, na katerega nimamo jasnega in preprostega odgovora. Vendar pa gre za spraševanje, ki mora biti prisotno v naši refleksiji.

Dojeti specifičnost liberalnodemokratičnega režima kot družbene oblike pomeni tudi razumeti njegov zgodovinski značaj. Demokratična revolucija nikakor ni ireverzibilna in kaj lahko postane predmet različnih sprememb, zato jo je potrebno braniti. Tako vzpon različnih oblik religioznega fundamentalizma krščanskega izvora v Združenih državah kot izbruh katoliškega integritizma v Franciji kažeta, da nevarnost ne prihaja samo od zunaj, temveč izhaja tudi iz naše lastne tradicije. Izgon religije v zasebno sfero, ki naj bi ga zdaj sprejeli muslimani, je bil vselej le z velikimi težavami in nikoli popolnoma vsiljen krščanstvu. Po drugi strani je osebna svoboda ogrožena tudi, kadar pride do velike koncentracije bogastva in moči v določenih skupinah, ki v demokratičnem procesu vedno bolj uhajajo nadzoru.

Uveljaviti resnično demokratičen pluralizem je nemara projekt, ki bi lahko vлил nekaj entuziazma v naše družbe, kjer skepticizem in apatija razširjata brezup in revolt. Potrebno bi bilo poiskati vedno problematično ravnotežje med demokracijo, razumljeno kot skupek procedur, potrebnih za obravnavo pluralnosti, in demokracijo kot pripadnostjo vrednotam, ki oblikujejo specifičen način sožitja. Vsak poskus privilegiranja enega aspekta in oškodovanja drugega pomeni tveganje, da bomo izgubili tisto najdragocenejše nove ureditve.

Drži, da je v moderni demokraciji marsikaj paradoksalnega, kar nam Schmitt pomaga razkriti, ne da bi videl njen resnični domet. Zanj je demokracija protislovna zveza med nepomirljivimi principi; ker gre v demokraciji za logiko identitete, ekvivalence, njeno polno realizacijo onemogoča logika pluralizma, ki ovira sistem popolne identifikacije. Nesporno je, da se je preko artikulacije med liberalizmom in demokracijo demokratična logika ekvivalence povezala z liberalno logiko razlike, s čimer se je

³²Schmitt, »Ethique de l'Etat et Etat pluraliste«; v: *Parlementarisme et démocratie*, str. 148.

uveljavil nek liberalizem, ki subvertira sleherni poskus totalizacije. Ti dve logiki sta sicer na koncu koncev nezdružljivi, toda to nikakor ne pomeni, da je liberalna demokracija nemogoča, kakor razglša Schmitt. Nasprotno mislim, da prav ta napetost med logiko identitete in logiko razlike opredeljuje bistvo pluralistične demokracije in jo dela posebno prilagodljivo negotovemu značaju moderne politike. Ne gre za nekaj obžalovanja vrednega, temveč razveseljivega, za nekaj, kar je potrebno zagovarjati, ne pa poskušati odpraviti. Dejansko je prav ta napetost, ki se izraža tudi med našimi identitetami kot individuov in državljanov ali med principoma svobode in enakosti, najboljše zagotovilo, da je projekt moderne demokracije živ in da ga preveva pluralizem. Če bi hoteli to napetost razrešiti, bi to pripeljalo zgolj do odprave političnega in samega uničenja demokracije.

Prevedel Gregor Golobič

DEMOKRACIJA IN NASILJE II.

Kako je Gorbačov legitimiral vojaški poseg v Baltičkih državah? Postopal je enako kot v znanem Freudovem primeru mož, ki ga je sosed obtožil, da mu je izposojen lonec vrnil v poškodovanem stanju. Obtoženi pa najprej odgovori, da je lonec vrnil nepoškodovan, nato trdi, da je lonec že imel luknjo, ko si ga je izposodil, in končno, da si nikoli ni bil izposodil lonca od soseda.¹ Enako kotradiktorni so bili odgovori Gorbačova o svoji odgovornosti za pokole v Baltiku: najprej je trdil, da je za ohranitev enotnosti Sovjetske zveze nujna neposredna predsedniška oblast nad separatističnimi republikami (ta pa po potrebi vključuje tudi poseg vojske), nato je izjavil, da za poseg v Baltiku sploh ni vedel, ker je bil le ta rezultat notranjih trenj v teh državah, končno pa je podal še tretjo tezo, da čeprav posega ni odobril, je pa le ta bil upravičen. - Ta primer legitimacije je le eden med mnogimi danes v Vzhodni Evropi, kjer smo bili v zadnjem letu soočeni s celo vrsto oblik nasilja: na eni strani smo imeli boj proti komunizmu, na drugi pa obupan poskus starih komunističnih sil, da se z nasiljem obdržijo na oblasti tam, kjer še obvladujejo vzvode moči. V obeh primerih - v deželah, kjer je komunizem padel, in v tistih, kjer je še na oblasti - smo soočeni z vrsto mehanizmov legitimacije oblasti - gre za dajanje pomena nekemu aktu nasilja - in sicer gre na eni strani za nujno nasilje, skozi katero se nova oblast, država, oblikuje, na drugi strani pa za ohranjanje neke stare oblasti. Kako to nujno, konstitutivno nasilje, ki je prisotno ob vsaki vzpostavitvi oblasti, legitimira totalitarizem in kako demokracija? In, predvsem, kako demokraciji v nasprotju s totalitarizmom uspe nasilje omejiti?

Samoomejitev oblasti

Da se mora zakonodajalec samoomejiti, je vedel že Spinoza, ko je zapisal, da si tudi kralji postavijo mehanizem zakonov, ki so jim zavezani in jih ne morejo kršiti, kot se jim

¹ Cf. Sigmund Freud: »The method of Interpreting Dreams: an Analysis of a Specime Dream«, v: *The Pelican Freud Library*, Vol. 4, Penguin Books, 1976, str. 197.

zljubi. Kralj sicer postavlja zakon, toda ko je le ta sprejet, ga mora spoštovati tudi sam. Spinoza kralja primerja z Odisejem, ki je naročil svojim tovarišem, da ne smejo popustiti in ga odvezati, ko jih bo, zaveden od Siren, to prosil: »V skladu z Odisejevim zgledom imajo tudi kralji navado naročati sodnikom, da delijo pravico brez ozira na katerokoli osebo, celo na kralja samega, če ta v določenem primeru ukaže nekaj, za kar sodniki vedo, da je proti obstoječemu zakonu. Kajti kralji niso bogovi, temveč ljudje, ki jih često premami pesem siren.«²

Po Jonu Elstru je samoomejitev (*self-binding*) v tem, da »na posreden način dosežemo iste cilje, ki bi jih racionalna oseba lahko realizirala na neposreden način.«³ Človek je namreč v osnovi racionalno bitje, v pomenu, da premišljeno žrtvuje sedanji užitek za prihodnjega; toda v določenih situacijah pade v skušnjava, racionalna presoja mu odpove in postopa iracionalno. Bistvena značilnost njegove racionalnosti pa je, da lahko do neke mere predvidi lastno iracionalnost in tako začrta prihodnje pogoje delovanja, da naredi iracionalno delovanje bolj ali manj nemogoče. Tudi Elster vzame primer Odiseja: to, da se je Odisej privezal na jambor in se na ta način zavaroval pred glasom siren, je strategija »vnaprejšnjega angažmaja« (*precommitment*) racionalne osebe, ki se s samoomejitvijo izogne iracionalnosti tako, da si fizično onemogoči, da bi podlegla skušnjavi. Drugi primeri takšnega vnaprejšnjega angažmaja so npr. javna zaobljuba (ko se posameznik pred prijatelji zaobljubi, da ne bo več kadil ali da bo shujšal), zahteva potratnežev, da so plačani dnevno in se tako zavarujejo pred tem, da bi porabili ves denar itd. Če problem samoomejitve prevedemo v jezik psihoanalize, lahko rečemo, da »vnaprejšnji angažma« izraža razcepljenost subjekta: subjekt se mora boriti zoper svoje lastne »spontane« težnje tako, da si postavi neko simbolno zavezo. In za to gre tudi v demokratični družbi: da oblast ne bi podlegla totalitarni skušnjavi, si sama z »vnaprejšnjim angažmajem« postavi celo vrsto samoomejitvenih mehanizmov; država se omejuje preko ustave, neodvisnega sodstva, mednarodnih institucij itd.

Prva metoda samoomejitve v demokraciji so že volitve - te preprečujejo, da bi, kot bi rekel Lefort, nekdo trajno zasedel mesto oblasti. Toda, če bi bila družba urejena samo na način volje večine, ki se kaže v volitvah, bi bila družba nestabilna in nepredvidljiva. Kaj lahko bi se zgodilo, da bi oblast sprejela družbeno škodljive politične odločitve zaradi predvolilnega boja. Oblast se mora samoomejiti tudi zaradi t. i. dolgoročnih družbenih interesov. Mehanizmi, ki ji to omogočajo, zajemajo ustavodajno skupščino, ločitev zakonodajne, izvršilne in sodne oblasti, neodvisen bančni sistem in predvsem neodvisnost medijev.

Če imamo na eni strani potrebo po samoomejitvi zaradi dolgoročnih družbenih interesov (in interesov prihodnjih generacij), ki se izraža na način omejitve sedanje oblasti, pa imamo na drugi strani tudi potrebo po tem, da zavežemo prihodnje generacije. »Paradoks demokracije lahko razložimo tako: vsak izvajalec želi biti svoboden, da lahko zveže svoje naslednike, medtem ko ne želi biti vezan od svojih predhodnikov.«⁴ Odisejeva strategija, na delu v demokraciji, želi zavezati prihodnje generacije, tako da

² Spinoza: *Dve razpravi*, Analecta, Ljubljana 1990, str. 80.

³ Jon Elster, *Ulysses and the Sirens*, Cambridge University Press, 1984, str. 36.

⁴ Elster, *ibid.*, str. 94. Glej tudi Elster, *Salomonic Judgements*, Cambridge University Press, 1989.

oblikuje ustavo s klavzulami, ki preprečujejo, da bi bila z lahkoto spremenjena (npr. s tem, da se za spremembo ustave zahteva dvotretinjska večina).

Razlika med strategijo samoomejitve pri posamezniku in v družbi pa je v tem, da ima posameznik poleg lastnega vnaprejšnjega angažmaja še zunanje zakone, ki ga omejujejo in glede na katere uravnava svoja dejanja; v družbi pa ne obstoji nič, kar bi ji bilo zunanje - od nje same je odvisno, kakšno samoomejitev si bo naložila. Družbe namreč ne morejo tako kot posamezniki deponirati svojo voljo v strukture zunaj svojega nadzora in lahko vselej kršijo samoomejitev, če jo želijo. Država nima drugih mej kot tistih, ki si jih postavi v pravu, ki pa ga sama oblikuje. Zato se je potrebno vprašati: zakaj sploh samoomejitev?

Poskušajmo dati prvi odgovor z navezavo na Benjaminovo tezo, da se država boji tistega nasilja, ki je zmožno spremeniti odnose prava in npr. osnovati novo pravo. V tej luči je samoomejitev lahko način, kako to preprečiti - že ko na partikularni ravni država omeji nevarnost štrajka tako, da ga prizna in zakonsko regulira, se na nek način samoomeji. Samoomejitev je zato lahko način, kako država prepreči potencialno *samo-destrukcijo*, kako prepreči nasilje, ki bi osnovalo novo pravo ali državo. Lahko celo rečemo, da samoomejitev prepreči, da bi demokracija požrla samo sebe. Kot smo že dejali, lahko npr. preprosto večinsko preglasovanje v parlamentu sproži nenehno nestabilnost države in nepredvidljivost njene politike. Samoomejitev zato ni dobrot države do drugih, ampak ljubezen do sebe: država omeji kaos naključja, ki bi jo lahko od znotraj razrušil.

Vendar je ta argumentacija prekratka, kot je prekratka tudi teza Monique Castillo, po kateri gre pri samoomejitvi za »misterij neke neizpodbitne volje, ki se omeji, da bi postala še bolj neizpodbitna, to pomeni še bolj močna.«⁵ To tezo lahko umestimo v polje foucaultovske teorije, po kateri je npr. sprememba načina kaznovanja (opustitev fizičnih kazni) le sprememba taktike oblasti - prehod k vseprežemajočemu prikritemu nadzorovanju. Foucault je bil namreč revolucionar, ki je imel nezaupanje do demokracije: ta je bila zanj le lažna svoboda, le nasilje druge vrste - nadzorovanje na mikroravni. »Mož, ki je priklenjen in tepen, je podvržen sili, ki je uporabljena nad njim. Ne pa oblasti. Toda, če je lahko napeljan h govoru takrat, ko bi bil njegov edini izhod, da drži svoj jezik in da prednost smrti, je bil podvržen oblasti. Bil je podrejen vladanju.«⁶

Ne glede na to, da v Foucaultovi teoriji ne zasledimo razprave o samoomejitvi oblasti, poskušajmo predpostaviti argumentacijo nekega imaginarnega foucaultovca o tem problemu. Sestojala bi iz zatrjevanja tega, da je samoomejitev lahko le prehod od odkritega izvajanja oblasti h prikritemu delovanju na ravni mikrooblasti. V foucaultovski perspektivi se lahko samoomejitev demokracije pojavi le kot oblika sodobne totalitarne družbe nadzorovanja - oblast, ki se ne kaže več kot vsemogočna, je še veliko bolj

⁵ Monique Castillo, »La question de l'autolimitation de l'Etat«, v: *Du positivisme juridique, Cahiers de philosophie politique et juridique*, 13 (1988), Centre de Publications de l' Université de Caen, str. 99.

⁶ Michel Foucault, »Politics and Reason«, v: *Michel Foucault: Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984*, ur. Lawrence D. Kritzman, Routledge, London 1988, str. 84.

vseprežemajoča. Po Foucaultu »ne obstaja oblast brez potencialne odklonitve ali upora.«⁷ Toda ta upor, odklonitev, je za Foucaulta vselej notranji oblasti. Upori oblasti so integralni del oblasti, toda ne kot neka negativnost na delu v oblasti, ampak v vlogi pozitivne sile konstrukcije. To pomeni, da Foucault nasprotuje negativni konceptiji oblasti, ki razumeva oblast kot izključitev ali represijo, kot silo, ki zatira. Zanj je oblast bistveno produktivna: oblast proizvaja realnost, domeno objektov in ritualov resnice, upori pa so del te produktivne konstrukcije. V tej luči bi bila tudi samoomejitev del te notranje igre oblasti: je zanikanje oblasti, ki pa je le nova produkcija oblasti, njena nova okrepitev.

Da podpre to trditev, mora Foucault spregledati antagonizem, ki je na delu med zakonom (pravno oblastjo) na eni strani in samoomejitvijo na drugi. Kot je opozorila Joan Copjec⁸ se psihoanalitično pojmovanje zakona radikalno loči od Foucaultovskega, ki zakon dojema kot normo, izhajajočo iz oblasti. Foucault zanika negativno silo zakona, ne vidi ga kot prepoved, cenzuro, ampak kot pozitivno silo »konstrukcije«. Po Foucaultu je negacija lahko le zunanja zakonu, za psihoanalizo pa nasprotno ni afirmacije brez negacije, ki ji je notranja. Tako je pri Foucaultu »negacija izvzeta iz procesa, ki vpeljuje subjekta v družbo«: ta proces nima nikakršnih notranjih zavor in se vedno konča s svojo lastno realizacijo, v proizvodnji določenih lastnosti in pozicij. V psihoanalizi pa je ravno obratno: natanko negacija, v pomenu zanikanja lastne želje, je bistvena pri oblikovanju subjekta.⁹

Za Foucaulta zakon ne prepoveduje želje, ki že obstaja (npr. incestuozne željo), ampak deluje tako, da nas spodbudi h govoru o incestu in preko tega k oblikovanju želje, ki je prej ni bilo. Na prvi pogled reče isto tudi psihoanaliza, ko postavi željo za produkt zakona. Kot pravi Lacan v Etiki psihoanalize: »Za Stvar vem le preko zakona. Dejansko si je ne bi želel, če mi Zakon ne bi rekel - ne želi je. - Brez zakona je stvar mrtva ... Zaradi razmerja med željo in zakonom se naša želja razplamti šele v nanosu na zakon, s čimer postane želja smrti.«¹⁰ Toda dejansko gre v psihoanalizi za nasprotno tezo od Foucaultove: subjekt, ki je proizveden preko zakona, ni nekdo, ki preprosto ima željo, ki si npr. želi incest, ampak nekdo, ki istočasno ima željo ne imeti želje, ki zavrača svojo željo. »Psihoanaliza, z drugimi besedami, vključuje v proces konstrukcije negacijo, ki jo Foucault izpušča, in iz te negacije sledi neskladje med subjektom in njegovo željo.«¹¹ Samoomejitev oblasti izraža ta antagonističen odnos med željo in zakonom. *Demokratska oblast je soočena s paradoksom želje - namreč s tem, da ima željo ne imeti željo (po absolutni oblasti) - zato se omeji.* Samoomejitev demokracije ni nasilje druge vrste ali okrepitev oblasti natanko zato, ker je demokratska oblast sama s sabo v antagonističnem odnosu. Demokratska oblast je namreč oblast, ki zavrača to, da bi bila absolutna oblast. In prav ta odpoved, negacija želje proizvaja prazno mesto oblasti, v pomenu, da

⁷ Ibid..

⁸ Cf. Joan Copjec, »m/f, or Nor Reconciled«, v: *The Woman in Question: m/f*, ur. Parveen Adams and Elizabeth Cowie, Verso, London 1990.

⁹ O tem več v: Renata Salecl: Umor kot zahteva po zakonu, *Filozofski vestnik* 2, Ljubljana 1990.

¹⁰ Jacques Lacan: *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1988, str. 231.

¹¹ Copjec, *ibid.*, str. 15.

je oblast v demokraciji čisto simbolno mesto, ki ne more biti reprezentirano (utelešeno v enem samem subjektu) in ki ga nihče ne more trajno zasesti.

Demokracija proti totalitarizmu

Od tod se lahko vrnemo k problematiki performativnega kroga, ki smo jo vpeljali ob problemu zanazajšnje legitimacije nasilja. Klasičen primer diskurza samolegitimacije najdemo že pri Oktobrski revoluciji: Lenin je bil še pol leta, preden se je zgodila, prepričan, da bo revolucija šele stvar prihodnjih generacij. Po prevzemu oblasti pa jo je bilo potrebno za nazaj legitimirati kot nujen, popolnoma pričakovan produkt razmer v takratni časih. Drug primer zanazajšnje legitimacije je nedavna »revolucija« v Romuniji. Kdo se ne spomni televizijskih posnetkov, ki so nenehno govorili o strašni Securitate, njihovih pobojih, skrivnih rovih iz katerih napadajo ... Toda, kot se je kasneje izkazalo, je bil v revoluciji na delu razcep med realno in imaginarno Securitate: grozljiva, mistična Securitate, o kateri so govorili mediji, je bila imaginarna točka reference proti kateri je sama »realna« Securitate organizirala udar. Securitate se je na nek način borila sama proti sebi: proti podobi sebe, ki jo je sama proizvedla, zato da je lahko obdržala oblast. Imeli smo perverzno situacijo, ko neka sila samo sebe predstavi kot čisti horror, zlo, organizira celo predstavo boja proti temu zlu, zato da se lahko sama pojavi kot sila, ki je narod rešila pred sabo, pred svojo lastno podobo ter retroaktivno interpretira ta zaigran konflikt kot spontano ljudsko revolucijo (upor proti komunizmu). Danes, ko so v Romuniji zopet na oblasti komunisti (prebarvani v »demokrate«), je seveda ves govor o Securitate potihnil: še njen vodja je bil zaradi pomanjkanja dokazov oproščen sojenja.

V nedemokratični družbi vselej obstaja nek element, v imenu katerega je nasilje avtomatično legitimirano (tako nasilje osnovanja oblasti kot nasilje njenega ohranjanja). V totalitarizmu stalinskega tipa je bila ta točka reference *prihodnost - gre* za ideal bodoče brezrazredne družbe, v imenu katere se je zgodila revolucija in s pomočjo katerega Partija legitimira svoj teror. Jakobinci so se sklicevali na voljo ljudstva - v njegovem imenu so z nasiljem ohranjali pridobitve revolucije. Skupna značilnost nedemokracije je torej zaprt performativni krog samolegitimacije, kjer je oblast zmožna, brez vsakih omejitev, za nazaj upravičiti svoja dejanja. Bistveno za demokracijo pa je, da v njej ni ene velike legitimacije, da v njej ni nekega partikularnega elementa (naroda, prihodnosti), ki daje brezmejno legitimacijo nasilju oblasti. Lahko celo rečemo, da ima npr. prihodnost natanko nasproten pomen v demokraciji kot v totalitarizmu. V demokraciji namreč prav v imenu prihodnosti - prihodnje demokracije (npr. tega, da bo družba še bolj demokratična ali da se bo demokracija obdržala) omejujemo sedanje nasilje. Za demokratični univerzum je bistveno, da v njem performativni krog legitimacije nasilja ne deluje brez zadržkov: v demokraciji ne moremo vsega za nazaj legitimirati, ker obstajajo določena formalna pravila, ki postavljajo mejo temu, kar želimo upravičiti zaradi prihodnjih koristi; z drugimi besedami, demokracija je po svoji naravi anti-utilitarna.

Enako nasproten je v demokraciji in totalitarizmu odnos oblasti do ljudstva. Obe, demokratična kot tudi totalitarna oblast, trdita, da *vladata v imenu ljudstva*. Kot ugotavlja Lefort¹² v totalitarizmu izgine razlika med družbo in državo - oblast se deklarira kot družbena oblast, ki »predstavlja vse ljudstvo« ter je nad zakonom in edini generator vedenja o ciljih družbe. Zaradi te neposredne enotnosti oblasti in ljudstva, lahko totalitarna oblast legitimira vsakršno nasilje. Čeprav se tudi demokratična oblast sklicuje na ljudstvu, pa je hkrati ta oblast vezana na podobo praznega prostora, nemožnega zavzetja. V demokraciji ljudstvo ni dojeto kot organska totalnost (»Ljudstvo kot Eno«), ampak kot neka univerzalna, ne-substancialna entiteta. Natanko ta antagonizem, ki je bistven za demokracijo - namreč to, da oblast sicer izhaja iz ljudstva, toda je oblast nikogar, nihče ne more trajno zasesti njenega mesta - oblasti onemogoča, da bi bil v njej krog legitimacije zaprt. Zato lahko rečemo, da je v demokraciji ljudstvo ime za samoomejitev oblasti: ime za tisti ne-substancialni X, ki oblasti preprečuje, da bi se stopila s katerokoli substancialno osnovo (vključno s samim »ljudstvom«) in tako prisili oblast k obranitvi dialektične napetosti z družbo, kot svojo konstitutivno zunanostjo, ki za vedno omejuje njeno izvrševanje.

Naslednji vidik te razlike med totalitarizmom in demokracijo zadeva njun odnos do *zakona in pravice*. Totalitarizem ve, da je zakon nepopoln, toda razcepu med pravico in zakonom se izogne tako, da prevlada pravica, in sicer kot intuitiven vpogled sodnika v obdolženčevo krivdo: sodnik za rzsodbo dejansko ne rabi utemeljitve v zakonu. Zato so tudi zakoni v totalitarizmu pisani tako, da dovoljujejo poljubno interpretacijo. V totalitarizmu se dejansko ukine razcep v pravu, zakon in pravica sovpadeta, vendar tako, da postane zakonito to, kar je pravično: totalitarizem lahko v imenu pravice izreče, da pozitivnih zakonov ni treba spoštovati. Tako so npr. nekateri predstavniki fašistične pravne teorije videli sodnikovo vlogo v tem, da z notranjim pogledom presoja o krivdi obdolženca. Pozitivna zakonodaja je v totalitarizmu le formalnost, bistven je vpogled - šele ta omogoča presojo v luči pravičnosti. Demokracija pa vzame v zakup razliko med zakonom in pravico: sprejme dejstvo, da je pravica »nemogoča«, da je dejanje, ki ga nikoli ne moreš do konca utemeljiti v »zadostnih (pravnih) razlogih«. Ve tudi to, da natanko ta razcep ne omogoča popolne legitimacije zakona v smislu njegove pravičnosti. Lahko celo rečemo, da je zakon po sebi nepravičen - toda prav kot nepravičen pušča odprt prostor demokracije.

* * *

Kot smo pokazali, demokracija omejuje »prosti tek« legitimaciji nasilja oblasti preko samoomejitve. Toda potrebno je poudariti še to, da lahko *neko nasilje omejimo šele potem, ko je bilo sploh prepoznano kot nasilje*. In razlika med totalitarizmom in demokracijo zadeva prav to, da slednja prepozna nasilje tam, kjer ga totalitarizem ne.

¹²Cf. Claude Lefort, »The Logic of Totalitarianism«, v: *The Political Forms of Modern Society*, Cambridge, Polity Press, 1986.

Tako je npr. v Jugoslaviji JLA še vedno pripravljena z vsemi sredstvi (tudi z vojaško silo) poseči v reševanje sporov med republikami v imenu ohranitve socializma; svojega dejanja, ki ga napoveduje, seveda sploh ne vidi kot nasilje, ampak, po stari totalitarni logiki, kot nujno žrtev za ohranitev pridobitev »avtohtone socialistične revolucije«.

Prav »realni socializem« je značilen primer družbe brez formalne samoomejitve. Zato je bil paradokсно hkrati močnejši in šibkejši: na eni strani je bila vsemoč država brez omejitve, ki je nenehno samolegitimirala svoje postopke, na drugi strani pa se je ta moč pokazala kot čista nemoč, ko se je pričel sistem rušiti kot hiša iz kart. Paradoks demokracije pa je, da bolj ko se samoomeji, bolj močna je, kajti samoomejitev ji daje legitimnost. V nedemokratskih režimih je samoomejitev le stvar fakcitate: vladar, ki je moder, se samoomeji, ni pa to nujen pogoj delovanja sistema. Tako v realsocializmu v času liberalnejšega vodstva oblast malo popusti, toda to še ne pomeni, da ima sistem samoomejitev v svojem principu - gre le na spoznanje vodstva, da performativni krog legitimacije, kadar deluje brez omejitev, vodi k samouničenju države.

Nevarnost, s katero se srečujemo v novih družbah, ki nastajajo na pogorišču realsocializma, je, da lahko, prav v svojem demokratičnem entuziazmu, spregledajo to konstitutivno samoomejitev demokracije. Nacionalna evforija, vsakovrstno iskanje sovražnikov (v podobi komunistov, Židov ali pripadnikov drugih narodov) kaj lahko pripelje do tega, da se bo oblast poslužila stare totalitarne logike legitimacije nasilja v imenu naroda ali celo v imenu ohranitve same »demokracije«. Obstaja namreč nevarnost, da se bo nova oblast poslužila stare totalitarne logike dveh faz v gradnji socializma, kjer je bil teror in žrtvovanje v (sedanji) prvi fazi legitimiran kot nujni moment na poti k prihodnji družbi blaginje - nova, post-socialistična verzija te logike pa najde izraz v načelu, da je zaradi grozljive preteklosti komunizma, nujno omejiti demokratičnost sedanje družbe v dobro bodoče demokracije.

Renata Salecl

PAINE IN BURKE

Začetki bitno jasno upovedajo s takratno politično in kulturno, z angleško revolucijsko kontroverzo, v kateri sta bila najpomembnejša udeležena osebnost Edmund Burke in Thomas Paine. Paine, ki je bil glasni politik proti Burke's napredni napitvi izuma in najpomembnejša osebnost revolucije, je bil Burkeova razumljiva odprta in knjiga *The Rights of Man*. Paine je bil ključna osebnost ameriške in francoske revolucije, pri čemer Burke pa je bil ključna osebnost revolucije predvsem na ravni njenih načel. A vendar, lahko to vidimo, je njegova organiziranost in klerja.

Paine poudarja, da mu gre za načela in trdi, da je to za načela tudi sami revoluciji. Pravi: »Burke je bil ključna osebnost revolucije, toda to je bilo njegovo načelo, a prav

MISLITI KONSERVATIVNO II.

»Nekaj morajo uničiti ali pa se jim zdi, da nimajo v življenju nobenega cilja. (...) Izkušstvo prezirajo kot modrost neukih ljudi, za vse drugo pa so izdelali podzemni labirint, ki bo ob eni sami veliki eksploziji vrigel v zrak vse starodavne zglede, vse precedense, listine in akte parlamenta. Imajo namreč 'pravice človeka'.«

Edmund Burke, *Razmišljanja o revoluciji v Franciji*

»Pojav, ki se pojavlja v vsaki ljudski skupnosti kot težnja po svobodi lahko pomeni upor proti neki nepravilnosti in je zato koristen za nadaljni razvoj kulture in kulturi ustrezajoč. Prav tako pa lahko izhaja iz ostankov prvotne osebnosti, neobrzdane s kulturo, in tako postane osnova sovraštva do nje.«

Sigmund Freud, *Nelagodje v kulturi*

V prejšnjem delu teksta smo se ukvarjali s kritikami francoske revolucije, za model pa smo si vzeli Burkov polemični pamflet proti revoluciji, ki velja za utemeljitveni tekst konservativizma. V polemiki proti revoluciji se je konservativizem izoblikoval, t. i. polemični teksti pa so tudi najboljše mesto za raziskavo konservativizma kot političnega stališča. Če smo prvi del namenili oblikovanju koncepta, se bomo tokrat ukvarjali z njegovo zgodovino. Oglledali si bomo, kako je bila francoska revolucija kot dogodek in kot proces udejanjanja neke politične ideje navzoča v polemikah skozi zgodovino politične misli. Pozorni bomo na to, kako so avtorji kritizirali in zavračali revolucijo in njeno idejo ter opozorili na konservativne elemente v njihovi misli. Zanima nas torej, koliko so posamezni od njih zavezani konservativizmu in kako so prispevali k vzpostavitvi tradicije konservativne politične misli, za katero tu trdimo, da je po svojem bistvu liberalna.

Francoska revolucija je bila v torišču razprav tistega časa, pa tudi še mnogih kasnejših generacij in vsak politični filozof je takorekoč moral izreči sodbo o njej, zato lahko prav njo jemljemo za merilo, glede na katerega lahko primerjamo med seboj različne politične teorije.

PAINÉ IN BURKE

Začeli bomo kar neposredno s takratno polemiko o revoluciji, z angleško revolucijsko kontroverzno, v kateri sta bila najpomembnejša zoperstavljeni udeleženci Edmund Burke in Thomas Paine. Paine, ki je kot glavni polemik proti Burku napisal najbolj brano in najmočnejšo obrambo revolucije, je na Burkova *Razmišljanja* odgovoril s knjigo *The Rights of Man*. Paine je bil udeleženec tako ameriške kot francoske revolucije, proti Burku pa je branil francosko revolucijo predvsem na ravni njenih načel. A vendar, lahko tu dodamo, je njegova argumentacija šibkejša.

Paine poudarja, da mu gre za načela in trdi, da je šlo za načela tudi sami revoluciji. Prav o tem Burke dvomi. Burku so revolucionarna načela sicer mogoče nevarna, a precej

manj kot način njihove uresničitve. Prav ta pokaže resnico teh načel. Zato obstaja nepremostljiva razlika med ameriško revolucijo, ki se ji je Burke postavil v bran, in francosko, ki jo tako ostro napada. Napada jo z modrostjo državnika, ki ve, da je izvajanje načel veliko pomembnejše od njih samih. Vse njegove napovedi, ki sledijo iz te analize, se izkažejo za preroške.

Burke se spotakne ob dejstvo, da je do revolucije prišlo v času, ko je Franciji vladal najbolj blag med monarhi. Paine pa vidi v tem dokaz, da je revoluciji šlo za načela, ne pa za upor proti konkretnemu človeku, da si ni izbrala žrtve. Burke bi v takem primeru seveda svetoval reformo in je tudi menil, da bi bila izvedljiva. Slabosti prejšnjega režima so bile vsekakor manjše od tistih, ki jih je prinesla revolucija.

Paine je ideolog revolucije, a vtis je, da se njegova obramba načel mnogo bolj prilaga ameriški revoluciji. Je sicer načelen kritik slabosti francoske revolucije, glasuje npr. proti umoru kralja, a povsem očitno spregleduje razsežnost razlike med revolucijama. Razliko, ki jo v uvodu ponazarjamo s Freudovim citatom.

Paine se pri obrambi revolucijskih načel sklicuje na suverenost ljudstva, revolucija pa je zanj obnova naravne ureditve. To naziranje seveda korenini v njegovi teoriji človekovih naravnih pravic (te imajo zanj božanski izvor) in konceptu civilne družbe. Družbene pogodbe med vladajočimi in vladanimi ni, saj so nosilci naravnih pravic po naravi predhodni kakršnikoli obliki države. Civilna družba nastane zato, ker posamezniki sami niso bili sposobni zadovoljevati vseh svojih potreb. Zato so se v lastno korist odpovedali delu svojih naravnih pravic, za katere prej niso imeli jamstva. Taka je na primer pravica, da človek lahko sodi sam sebi, za katero pa v naravnem stanju ni bilo jamstva. Tako vzpostavljena civilna družba, zasnovana na naravnih pravicah in jamstvih zanje, je za Paine čisto dobro, medtem ko je vsaka državna oblast čisto zlo, kot sam pravi, uzurpacija. Posebej slaba pa je oblika dedne oblasti, ki jo predstavlja monarhija in aristokracija in ki ju zato Paine najostreje napada. Paine zatrjuje, da nobena generacija, ki npr. preda dedno oblast kaki osebi - kralju ali pa kaki skupini ljudi (plemstvu), ne more tega storiti v imenu naslednjih generacij. To lahko storijo predstavniki ljudstva zase in za svojo generacijo, ne pa za vse sledeče. Argument, ki ga Paine v pravicah človeka ničkolikokrat ponovi. Drugi argument je racionalističen: narava inteligence oziroma sposobnosti vladanja ne razporeja po dednem ključu, pač pa enakomerno po prebivalstvu. Preizkusa racionalnosti in usposobljenosti torej dedna vladavina po Painu ne prenese.

Paine je nad Burkom ogorčen, saj mu je prej, ko sta se skupaj borila za pravice ameriških kolonij v ameriški revoluciji, veljal za prijatelja človeštva. Zdaj njegova *Razmišljanja* imenuje zločin, zločin proti človeštvu. Tako mu očita, da ne razume francoske revolucije in da je ne interpretira pravilno, da pozablja na nekatere dogodke in pretirano poudarja druge. Jasno je seveda, da tudi Paine ne razume Burke - govorita o podobnih stvareh in o istem dogajanju, a eden mimo drugega.

Drug drugemu postavita izziv: Burke pravi, naj mu kdo dokaže, v čem je francoska ustava boljša in na tem mestu omeni, da bi se tu moral spustiti v primerjavo ustav. Istočasno tudi obljubi, da bo sam to storil ob naslednji priložnosti. Paine mu očita, da tega ne stori, sam pa se v primerjavo obeh ustav spusti. Glavna tarča njegovega napada pri angleški ustavi je dedna oblika oblasti, nič prizanesljivejši pa ni z mešano vladavino,

kombinacijo demokracije z monarhijo in aristokracijo. Nasproti britanski ustavi postavlja zahtevo po suverenosti ljudstva oziroma državljanov, po predstavniki vladavini, ki je zanj alternativa dednim oblikam vladavine ter zahtevo po enem predstavniskem telesu, v katerega volijo svoje predstavnike vsi, ki plačujejo določeno vsoto davka. To so osnovne lastnosti republike, za kakršno se zavzema Paine. Njegova osnovna shema vsebuje dve možni obliki oblasti: tiste, ki temeljijo na dedni vladavini, to sta monarhija in aristokracija, ki sta v bistvu uzurpaciji, in pa republike, ki temeljijo na predstavniki vladavini in so vladavine ljudstva.

Paine med drugim trdi, da ustava v Angliji ne obstaja, zato se o njej tudi toliko govori (ta meni da je to, drugi da je ono). A če malo podrobneje pogledamo in če imamo posluh za mehanizme simbolnega, se nam stvar prikaže v povsem nasprotni luči. Spomnimo se le, koliko Deklaracij, od katerih je bila vsaka utemeljena v nespremenljivih načelih in pretendirala na dokončnost, je izdala sama francoska revolucija! Da ne govorimo o tem, koliko težav je imela Francija z ustavami tudi poslej. V tem početju revolucionarjev gre očitno za poskus, fiksirati neko točko v simbolnem, ki naj bi delovala kot nespremenljivi garant. A sprejmimo izziv in si oglejmo naslednji citat: Paine trdi, da v svobodni deželi sestavljajo vlado zakoni, ne ljudje. To bržkone ustreza njegovi definiciji ustave, predvidevamo pa tudi, da ameriška ureditev ustreza njegovemu primeru. K temu pa dodaja, da je s sprejetjem zakonov administriranje končano. Ali to načelo zdrži praktičen preizkus? Spomnimo se le, kako zgrožen je bil nekaj let kasneje Tocqueville, ko je opazoval razprostranjenost birokracije v Ameriki in njeno pretirano, že kar vsiljivo skrb za državljane in urejanje njihovih poslov. Pa tudi revolucijska Francija se ne odreže nič bolje, saj Burke opozarja, da je administracija postavljena izven jurisdikcije, postavljena je nad zakon, kot taka pa je najmočnejše orožje pri prehodu od demokracije k oligarhiji.

Vendar pa ne moremo reči, da se tudi Burke ni spustil v primerjavo ustav. Celotna knjiga *Razmišljanja* je zastavljena prav kot ta primerjava, morda ne toliko samih ustav, kot oblik državne ureditve. A za Burke sta to zelo sorodna pojma, zakone razume pozitivnopravno kot vrsto predpisov, ki opredeljujejo družbene odnose, ustavo pa kot vrsto zakonov, tudi temeljnih aktov z ustavnim pomenom. Takšen je konec koncev tudi značaj angleške ustave, v tem pomenu ta obstaja, medtem ko lahko Paine s svojega stališča morda celo upravičeno zagotovi, da angleška ustava ne obstaja. Burke torej primerja ureditvi na drug način, ne toliko s primerjavo samih načel, kot s primerjavo njihovih učinkov. Burke je vedno upošteval okoliščine, pozoren je na konkretne predpise, ki določajo izvajanje načel, svetuje predpise, ki naj korigirajo (njihovo izvajanje) in njihove slabosti. Burke zavrača vse teorije o naravnih pravicah in naravnem pravu, zanima ga pozitivno pravo, ki konkretno določa način, kako so pravice zagotovljene in dosegljive.

In v Painovi obrambi revolucijskih načel je nekaj tragičnega - če je načela tako vehementno branil, pa ga je revolucija kot njihovo izvajanje v praksi skoraj stala življenje. Jakobinci so ga zaprli, a si ga niso upali usmrtiti. Pred preganjanjem je Paine iz Anglije pobegnil v Francijo, dobil status državljana in končal čez čas v zaporu. (La Fayette, na katerega se kot na prijatelja svobode sklicuje Paine, doživi podobno neslavno usodo - obrniti se mora proti revoluciji, ko ta zdrsrne, na koncu pa pobegniti k Avstrijcem.)

V zmoti pa je Paine tudi, ko govori o miru, ki naj bi ga prinesla vzpostavitev republike. Vojne so zanj nujna značilnost monarhij, so borbe med njimi za prestiž. Prepričanje, da republikanska ureditev držav omogoča mir med njimi, Paine deli na primer s Kantom, v tem se v svojem republikanizmu ujemata, čeprav je sicer njuno pojmovanje republike precej različno. Burke tu preroško napove, da se bo revolucija iztekla v vojno, celo v vojaško vladavino (napove prihod vojskovodje, ki si bo podredil republiko in ji zavladal), zaveda se, da je odločanje o vojni in miru največja moč, ki pa jo mora prav zato spremljati največja odgovornost in dostojanstvo ter siceršnja moč vladanja, nujno pa jo je treba tudi strogo nadzirati. Revolucionarji pa so to vlogo najprej zaupali kralju, ki so mu vzeli vsako dostojanstvo in vsako drugo moč odločanja, nato pa so si jo naložili sami, ne da bi jih kdo nadziral. Tako pač ni čudno, da so se revolucionarji sami spustili v vojno, ki so jo razumeli kot radikalizacijo in širitev revolucije. Tragično, ali pa morda cinično, je, da Paine piše te idealistične strani o miru le malo pred izbruhom revolucijske vojne, ki jo je revolucija sama zahtevala. Tudi, kot sicer še na več mestih, Paine proti Burku izpade kot naiven idealist in utopist.

V nadaljevanju *Pravic* Paine še opredeli os svoje argumentacije - politike se loteva na točki razuma, ki je zanj Arhimedova točka. Pred Burkom pa mora obraniti tudi čast filozofov in pred obrekovanjem rešiti Deklaracijo pravic. Burku, ki govori o zločinih revolucije, Paine odgovarja s teorijo silobrana - zločin moramo videti skupaj s trpljenjem storilca. Argument, ki je očitno vzporeden naravnopravni pravici do upora. Na koncu knjige pa poda še nekaj reformnih predlogov, ki naj bi jih izvedla revolucija, npr. za zmanjšanje davkov.

Težko je zanikati, da ima Paine v mnogih točkah svoje obrambe republikanskih načel prav. Mimogrede, tudi britanski minister Pitt je menda izjavil, da ima Paine prav, da pa on glede tega ne more prav veliko storiti. - In mu ukradel nekatere reformne predloge, kot se pritožuje Paine na koncu knjige. Painova argumentacija je predvsem zdravorazumarska (*Common sense* je naslov njegove knjige, ki priskrbi spontano ideologijo upornemu ljudstvu v ameriški revoluciji.) Večina načel, ki jih brani, je podlaga ameriške ustave. A francoska revolucija jih je imela pred očmi le na samem začetku, uresničila pa jih ni. V svojem delovanju pa se je od njih sploh povsem oddaljila in zdrsnila v čisto druge vode.

Že ko Paine v svoji obliki republikanske ureditve zahteva eno samo predstavniško telo, mu Burke upravičeno odvrne, da mora vsako oblastno telo nekdo nadzorovati.

Burke zavrača Paina tudi kot radikalnega demokrata. Sam proti demokraciji (popolna demokracija je zanj najbolj nesramna oblika vladavine) brani mešano obliko vladavine, torej britansko ustavno ureditev. Burke je nasprotnik idej o naravnem pravu in naravnih pravicah, zagovarja pozitivno pravo, prav tako pa tudi običajno pravo. V njih sta strnjena tako modrost zakonodajalca kot kolektivni um družbe. Je pristaš ustavne monarhije in zagovarja neko oblike družbene pogodbe, ki pa jo utemeljuje pozitivnopravno, prav tako kot človekove pravice. Te smo podedovali in so sistem zgodovinsko pridobljenih pravic. Seveda pa je Burke nasprotnik uporabe teorije in abstraktnih idej v politiki. Politika je zanj utilitaristična dejavnost zagotavljanja sreče, njena načela in načela vladanja pa lahko odkrijemo le empirično.

Povsem nepotrebna pa je polemika med Burkom in Painom glede predstavnškega sistema. Za Burka je demokracija ena od treh nujnih sestavin politične ureditve, prav sam pa je bil tisti, ki je s svojimi nastopi v spodnjem domu v času, ko se parlamentarizmu ni ravno najbolje pisalo, v največji meri zaslužen za obstanek in razcvet predstavnškega sistema.

Omenimo še zabavno podrobnost, da oba akterja uporabita razsvetljenstvu lastno metaforo o njegovem nasprotju - metaforo teme. Paine Burku očita, da tam, kjer hoče bralce razsvetljevati in poučevati, vnaša temo, mračne ideje iz preživelih časov, Burke pa mu na koncu *Razmišljanj* odvrne, da je bilo za naš čas prihranjeno, da uduši drobno svetlikanje razuma, ki bi lahko predril masivno *temo* te razsvetljene dobe. Da to omeni, ko kritizira neodgovorno ravnanje revolucijske oblasti s financami, prav gotovo ni brez pomena. Zanj je torej mračna prav 'razsvetljena' doba. Razvidno pa je tudi, da Burke ni nasprotnik razuma, pač pa le razsvetljskega pojmovanja vsemoči razuma.

KANT IN ROBESPIERRE

Kantu se problem francoske revolucije zastavlja kot tipičen razsvetljski problem, temu ustrezno pa se mu seveda tudi problem politične filozofije zastavlja kot razsvetljski problem. Teoretska podlaga sta mu njegova politična filozofija in filozofija zgodovine. Revolucija kot dogodek zanj dokazuje napredek v zgodovini, in čeprav se morda ne izplača, vendarle navda tudi tistega, ki v njej ni udeležen z entuziazmom. Vendar pa njegovo gledanje na revolucijo vsebuje nekatere paradokse, na katere bomo skušali tu opozoriti. Vredno mu je slediti prav kot razsvetljskemu filozofu, saj prav ob njegovi zastavitvi najlepše izstopijo paradoksi tako revolucije kot razsvetljenstva.

Kant družbo utemelji na družbeni pogodbi, kar je tipično razsvetljska poteza, ki je postala nujna, ko družbe ni bilo več moč utemeljiti z npr. božansko pravico kraljev. Prvi je to teorijo razvil Hobbes, temelji pa na neki predstavi naravnega stanja, ki s svojimi pomanjkljivostmi prisili udeležence v nujnost oblikovati družbo. Pri Kantu je ta nujnost, ki izsili družbeno pogodbo prav sama narava. Narava služi kot patološka motivacija, ki človeka prisili v družbeno pogodbo, saj je življenje v prvotnem naravnem (divjem) stanju neznosno. Ta narava pa po nujnosti stvari na teleološki način vodi v ideal pravične družbene ureditve, pravnega stanja, osnovanega na naravni podlagi, ki bo šele pravi naravni red, v katerem bosta sovpadla politika in morala, kjer bo zakonodaja sovpadla s svobodnim moralnim delovanjem posameznikov. Tu Kant pritegne teorijo o naravnih pravicah, ki se sestojijo v tem, da naj bodo vladani, ki se podrejšo zakonom, hkrati tudi zakonodajalci. Tako v naravnih pravicah najde naravno podlago za pravno stanje. In ker v to pravično stanje družbo sili prisila narave, je to stanje patološko izsiljeno in se le prikazuje kot moralna celota. Umna bitja skupaj zahtevajo obče zakone, vsak posameznik pa se želi iz njih čimbolj izvzeti - ta družba mora biti urejena tako, da bo kljub nasprotujočim zasebnim nazorom posameznikov, v njihovem javnem obnašanju kazalo, kot da teh 'zlih' nazorov nimajo. Habermas v svojem komentarju opozori na vzporednost te zastavitve z znanim Mandevillovim geslom '*Private vices, public benefits*', s katerim se bomo ukvarjali nekoliko kasneje.

To stanje mora vsebovati seveda tudi svobodno konkurenco zasebno avtonomnih individuov, torej načelo *laissez-faire* in mora biti utemeljeno na zasebni lastnini. A problem pri Kantu je drugje: ostajata dve Kantovi teoriji, od katerih ena ugotavlja obstoj pravnega stanja, kjer politika sovпада z moralo. To stanje temelji le na naravni prisili, moralna politika pa je uokvirjena v pozitivnih pravnih zakonih. Druga teorija pa ugotavlja, da mora politika to stanje šele doseči. V okviru prve teorije filozofija zgodovine le ugotavlja napredek, napredovanje od prvotnega v pravno stanje, v okviru druge pa bi morala vzvratno vplivati na sam potek te zgodovine, na odvijanje tega napredka. In prav v tem je srž vseh idej o napredku v zgodovini, ki so tako tipičen produkt razsvetljenstva.

Tako ob razsvetljenstvu kot ob revoluciji Kant pokaže na paradokse. Njegov ideal oblasti in države ni demokratičen, kot je to francoskim revolucionarjem. Zavzema se za republiko, ki mu pomeni svobodno in zakonito ureditev, temelječo na uporabi nasilja. Ustava loči republiko od despotizma, saj loči zakonodajno in izvršno oblast. Znotraj republike pa se zavzema za avtokratsko obliko oblasti, ki skupaj z republikansko obliko vladanja tvori monarhijo. Prav ta ima največ možnosti, da postane razsvetljena vladavina. Demokratično obliko oblasti zavrne tako, da pokaže na protislovje obče volje v politiki: vsi odločajo o in proti vsakomur, torej je demokracija v nasprotju s svobodo in s samo seboj. Argument, vreden Burka in prav gotovo nekaj tudi dolguje njegovemu vplivu. V tem se torej nedvomno skriva konservativen moment Kantove pozicije. Ta argument je prav gotovo ustrezen odgovor radikalnim demokratom in revolucionarjem, kolikor pa vsebuje ideal razsvetljene monarhije, podleže tudi vsem paradoksom razsvetljenskih idealov. Demokracija je despotiska, ker v njej oblast vseh nastopa kot izvršna oblast. Prav to se dogaja v francoski revoluciji. Kant pa v svoji republici postavi izvršno oblast kot reprezentativno v roke monarhu, zakonodajno oblast pa mu mora zdaj predstavljati razsvetljena publika, ki oblikuje občo voljo. Tu je njegov kratek stik. Tam, kjer se je Montesquieu kot pristaš aristokratske oblasti, ki naj vzdržuje ravnotežje med predstavniki ljudstva in monarhijo, pri čemer se je zgledoval po angleški ustavi, zavzemal za striktno delitev zakonodajne, izvršne in sodne oblasti, za potrebo, da oblast sama nadzoruje oblast, da njena delitev omogoča medsebojen nadzor, Kant ponuja načelo publicitete kot zakonodajno moč, ki jo reprezentira monarh. Enako njegov argument ne zdrži in deluje arhaično proti Burkovemu zagovoru mešane oblasti, ki združuje elemente monarhije, aristokracije in demokracije, pozablja pa tudi na ameriško ureditev, ki je prav demokratska republika z ustavo, ki strogo ločuje ustavodajno, izvršno in sodno oblast, pri čemer sledi Lockovim in Montesquieujevim načelom.

Opozorimo še na dva Kantova konservativna momenta. Kljub entuziazmu, ki prevzema opazovalca revolucije in ga navdaja z željo po soudeležbi, pa v isti gesti poudari, da ima revolucija nezaželene učinke, zato je treba entuziastično željo obvladati in jo preusmeriti v reformo. Entuziazem je tu pojem, ki je ekvivalenten pojmu sublimnega v Kantovi estetski teoriji, dokazuje pa, da je človeštvo zmožno napredka - oba pojma se navezujeta na Burka, a ta je do ideje napredka precej skeptičen. Na mestu, ki ustreza kantovskemu entuziazmu pri Burku stoji pojem *'lightning horror'*. Jasno pa nam je že, da se za reformo namesto revolucije zavzema tudi Burke.

Drugi moment pa je predmet tega entuziazma. Po Kantu ga sproži prav absolutna svoboda revolucionarnih dejanj, ki se ob izbruhu, ko začne delovati kot kreacija *ex nihilo*,

sprevrže v barbarstvo. Žrtev je večja od koristi, zato se revolucija ne izplača. Tudi Burka pri revoluciji, kot smo že razvili, najbolj moti prav to, da vzpostavlja vladavino absolutno svobodnega intelekta in zavrača idejo kreacije v družbi.

Kant funkcijo suverena oziroma monarha in utemeljitev zakona izkvazuje umu. O tem zanj ni dovoljeno razpravljati, osnovana sta na momentu poslušnosti. Empirični izvir zakonov pa je v javnem soglasju rezonirajoče publike. To je njegov moment rezoniranja. Javni zakon naj temelji na javni volji oziroma volji vsega ljudstva, um pa naj posameznika javno prepriča o upravičenosti prisile, torej uboganja. To je Kantov osnovni razsvetljski dispozitiv. Na tej osnovi Kant loči korist države od blaginje državljanov. V situaciji, ko pravno stanje še ni doseženo, za slednjo skrbi moralno delovanje, ki se mora ozirati na srečo državljanov, temu pa je zoperstavljeno politično delovanje, katerega vodila morajo izhajati iz čistega pojma pravne dolžnosti, ne glede na posledice. Uskladita pa naj se v mediju javnega mnenja, kajti naloga politike je *napraviti* publiko zadovoljno, napraviti jo je treba srečno in, lahko tu dodamo, razsvetljeno. Razsvetljena pa postane tudi tako, da sprejme razsvetljsko idejo napredka in kantovsko filozofijo zgodovine, ki vključuje tudi to, da je mogoče idealno in pravično pravno stanje, ki izključuje možnost vojne, doseči le z dolgotrajnimi in mučnimi boji in vojnami.

Tu pa so stvari že bolj jasne. Jelica Šumič-Riha je opozorila na dva momenta Kantove razsvetljske filozofije. To je po eni strani preostanek procesa razsvetljevanja ljudstva, za katerega se zavzema Kant - ljudstvo se ne razsvetli, ker se noče, vztraja v svoji nevednosti, saj na nek način v njej uživa, prav ta užitek pa je nekaj, kar je razsvetljenstvu neznosno, zanj je to nek užitek, ki ga ne bi bilo treba, ki ga ne bi smelo biti, da bi razsvetljski proces lahko mirno stekel. Drugi moment pa se nanaša na samega razsvetljskega subjekta: ta mora rezonirati, a hkrati ubogati, obenem pa s te svoje pozicije razsvetljevati druge, ki naj privzamejo isto pozicijo. To pozicijo pa lahko privzame le nekdo, ki se prostovoljno napravi za stroj, za izvrševalca dolžnosti (razsvetljevanja) oziroma izvrševalca nekega nadjazovskega ukaza. Pri tej poziciji gre za nek drug užitek, za užitek volje po vednosti, tipičen razsvetljski užitek, ki opredeljuje razsvetljski racionalizem in njegovo zaupanje v um, v moč razuma. Delovanje teh dveh momentov pa bomo podrobneje spoznali pri Robespierri.

Tu moramo reči tudi kako besedo o Kantovem moralnem zakonu, kategoričnem imperativu. Obče znano dejstvo je že, da psihoanaliza v njem od Freuda naprej prepoznava model Nadjaza. A to bi tu želeli komentirati, posebej pa še uporabo tega koncepta v politični teoriji. Kant zahteva uboganje, in tako je subjekt nasproti oblasti prepuščen svojemu Nadjazu - moralnemu zakonu, ki pa z njim ni prizanesljiv. Kljub zahtevi po univerzalnosti pa nanjo ni zmožen vplivati brez volje monarha. Na mestu, kjer bi morala biti liberalna civilna družba, je pri Kantu prazen prostor. Njegova težnja po univerzalnosti pa zapade Burkovi kritiki, da v politiki ni mogoče udejaniti ničesar univerzalnega. Tako si lahko zamislimo, kakšne posledice bi imel kategorični imperativ, ki se ozira na dobrobit nikogar, kot zakonodajalec.

Prav zato tu beremo Kanta z Robespierrom, ki se je postavil prav na to točko, kjer pride do kratkega stika med kategoričnim imperativom in zakonodajalcem, ki je v isti osebi tudi izvrševalec zakonov. Pri Robespierri tako sovpadeta politika in morala, politika je zanj udejanjanje moralnosti. Na enak način pa pojmuje tudi srečo ljudstva, ki

naj jo revolucija zagotovi s svojim delovanjem. Tako kot je pri kategoričnem imperativu zabrisana njegova pozicija izjavljanja, tudi Robespierre nastopa v imenu univerzalnosti, interesa ljudstva in tako zabriše svojo pozicijo izjavljanja. Prav to pa je mehanizem, ki ga uporabi pri obtoževanju drugih revolucionarjev, ki jih pošilja na giljotino - očita jim, da govorijo v lastnem imenu, da se postavljajo nad interese naroda, izven univerzalistične pozicije, da ne delujejo po moralnem zakonu revolucionarne oblasti. Edina smotra, ki ju moralni zakon revolucije udejjanja pa sta univerzalna kot sam zakon, sta univerzalnost sama: univerzalne naravne pravice človeka in državljana ter univerzalna in nedeljiva, neodtujljiva suverenost ljudstva, pojma, razvita pri Rousseauju, na katerega se Kant v svoji politični filozofiji navezuje. Zato mora v francoski revoluciji umreti tudi kralj, ki ga pošlje na giljotino prav Robespierre, ker je kot funkcija in oseba, ki zaseda to funkcijo točka, ki je izveta univerzalnosti. Tako lahko rečemo ne le, da je Kant sam napisal svojega Kanta s Sadom, ampak tudi Kanta z Robespierrom.

Morda lahko tu, ne brez cinizma, sklenemo, da je Robespierre v nekem smislu praktik istih paradoksov, ki se Kantu (za Rousseauja so to že dovolj prepričljivo dokazali) zastavljajo teoretsko. Robespierro preveva praktični entuziazem, je soudeleženec, celo eden glavnih akterjev revolucije, predvsem pa glavni povzročitelj njene radikalizacije. Prav gotovo zveni paradoksno, da je Robespierre vstopil v revolucijo kot liberal, pristaš svobode tiska po angleškem vzoru ter nasprotnik vojne in smrtne kazni. Kot najbolj pravoveren med revolucionarji pa je prerasel v glavnega akterja jakobinskega terorja in tistega, ki je v konventu izbojeval razglesitev smrtne obsodbe za kralja. Usmrtitev je z njim postala sredstvo revolucije. Paradoksnost njegove pozicije pa tu ne more biti zgolj zunanja, biti mora lastni sami njegovi politični poziciji in idejam, ki jih je zagovarjal in po katerih je deloval. To pa so ideje o naravnih pravicah in suverenosti ljudstva, nasprotovanje zastopniškemu sistemu s tezo o neodtujljivi suverenosti ljudstva in ideja o upravičenosti ljudskega upora vladavini, ki je utemeljena v naravnih pravicah človeka, končno pa tudi militantna oblika republikanizma, ki ji je vsaka oblika monarhije uzurpacija oblasti in človekovih pravic. Stvari, ki za Burka že posamič, kaj šele združene, ne obetajo prav ničesar dobrega. Mi pa smo na skupek teh potez kot na paradoks 'čiste demokracije' že opozorili v prvem nadaljevanju tega teksta.

HEGEL, FERGUSON IN BURKE

Hegel francosko revolucijo obravnava kot sestavni del projekta razsvetljenstva in kot njegovo udejanjenje. V *Fenomenologiji duha* ga opredeli kot nujni sestavni del samorazvoja duha - kot odtujeni duh. Orisu razsvetljenstva oziroma njegovi kritiki in kritiki francoske revolucije nameni drugi razdelek tega poglavja, ki ga bomo tu obravnavali. Poleg tega se bomo na kratko ozrli še na Heglovo *Pravno filozofijo*, kjer poda svoj model ureditve države in opredeli svojo politično filozofijo.

Fenomenologija duha je osrednje mesto, kjer Hegel obravnava francosko revolucijo. Tu obravnava razsvetljenstvo, njegov boj s praznoverjem, nauk razsvetljenstva in njegovo resnico, absolutno svobodo in grozo, kakor označuje revolucionarni teror.

Hegel začne analizo na ravni jezika, diskurza: jezik in duh razsvetljenstva pretendirata na univerzalnost, razsvetljenstvo z vlogo, ki jo pripisuje razumu, nastopa kot čisti

uvid, kot da bi imelo neposreden vpogled v družbene procese in resnice. Obenem pa nujno nastopa kot obči uvid, v svojem delovanju predpostavlja nekoga tretjega, ki naj ga oziroma ki naj se sam prepriča o tem, kar razsvetljenje trdi, o njegovih resnicah - ta tretji je seveda razsvetljenska publika, razsvetljenje nujno meri na javno mnenje in se lahko oblikuje le skozenj. Do vere ima razsvetljenje negativen odnos, bori se z njenim praznoverjem. Vera razsvetljenstvu nastopa kot njegovo drugo, do nje se mora neprestano opredeljevati, ne sprevidi pa, da je v resnici le njegova hrbtna stran. Oba, tako vera kot razsvetljenje, sta abstraktna, razsvetljenje je abstraktni čisti uvid, abstraktna pa je tudi njegova predstava vere. Delovanje razsvetljenstva Hegel primerja z neslišnim tkanjem duha. To svoje delovanje opravlja domala neopazno. Prav to tkanje spodkoplje vero in nekega jutra, pravi Hegel, se zbudiš in maliki padejo, ležijo v blatu. To je miren prehod. Zdaj pa razsvetljenje preide k nasilni borbi z nasprotnikom. Kot negativiteta v tem boju razsvetljenje postane neresnica in brezumje. Ta borba je realizacija razsvetljenstva, obenem pa je v njem to odtujeno od sebe. Skoznje samo postaja svoja vsebina, čeprav misli, da si za vsebino jemlje drugo, praznoverje. A kot vera razsvetljenstvu velja za laž, je za vero razsvetljenje prav tako laž. Razsvetljenje tako *ne razume samega sebe*, zatrdi Hegel.

Tudi vera razsvetljenje doživlja kot govornico, ki ne ve, kaj pravi in ki ničesar ne razume. Ko namreč govori o duhovniškem podtikanju in varanju naroda, razsvetljenje uporablja dva nasprotna argumenta: vera naj bi razumu podtikala nekaj, kar mu je tuje, v tem primeru bi bilo razum treba le očistiti, obenem pa trdi, da ga napada na njegovi najbolj šibki točki, da ga hoče zavesti s pomočjo verovanja. V tem drugem primeru pa je vera razumu notranja, a za razsvetljenje je to napačna oblika razuma. Vera in razsvetljenje sta tako dojeta kot dve podobni in obenem povsem različni stvari. To je paradoks razsvetljenskega napadanja vere, ki ga je natančno detektiral že Burke, ko je nasproti razsvetljenstvu branil predsodke.

Hegel zatrjuje, da se v pomenu, na katerega meri razsvetljenje, ljudstva ne da varati. Razsvetljenje s svojo predstavo o njej vero popači. Heglu tu seveda ni težko pokazati, da vera ne ustreza predstavi, ki jo ima razsvetljenje o njej. Vera je prav tako kot razsvetljenje čisto mišljenje. A takoj, ko vera pristane na argumente, na polje diskusije, ki ga določi razsvetljenje, je že načeta, okužena, boj je zanjo že izgubljen.

Na naslednjem mestu Hegel zavrne razsvetljensko poudarjanje lastnine, na katerem temelji meščanska civilna družba. Ta je zanj pomanjkljiva, civilna družba je zanj neuravnotežen mehanizem, zato zavrača tudi njeno pojmovanje lastnine. Enako pa zavrne tudi odnos razsvetljenstva do uživanja, s čimer očitno meri na utilitarizem in njegovo ideologijo, ki jo razpozna kot eno od osnovnih črt razsvetljenstva. Utilitarizma Hegel seveda ne more sprejeti.

Hegel se umestno vpraša po pozitivnih stališčih razsvetljenstva: ko bodo predsodki in praznoverja izkoreninjena, kaj potem? Tu lahko nedvomno prepoznamo enega od konservativnih momentov Heglove filozofije, ki prav gotovo veliko dolguje Burku.

Skozi odnos razsvetljenstva do čutne dejanskosti Hegel opredeli koristnost kot osnovni pojem razsvetljenstva. Vsak čutni predmet se gleda skozi njegovo koristnost, vse je opazovano kot koristno in če to zaostriamo, tudi sam človek. Tako izpelje Hegel izkoriščanje kot resnico razsvetljenstva, utilitarizma in principa koristnosti.

Razsvetljenstvo, pravi Hegel, je nezavedna dejavnost pojma. A nadutost uma le uspe vero pregnati iz njenega kraljestva. Za to ceno, da lahko meri le na končno. Razsvetljenski um je torej omejen, čeprav se ima za univerzalnega in torej neskončnega, odlikuje ga nadutost, poleg tega pa se niti ne zaveda razsežnosti svojega delovanja. Resnica razsvetljenstva je, pravi Hegel, da je končna zavest. V prepiru o absolutnem bistvu zapade razsvetljenstvo, če je bilo prej v sporu z vero, v spor s samim sabo. Razcepi se na dve usmeritvi, racionalizem in empirizem. Eni je bistvo čista misel, drugi čista materija. A obe sta čisti abstrakciji. Njuna enotnost pa se v razsvetljenstvu pojavi v pojmu koristnosti. Razsvetljenstvo ima v koristnem za predmet svoj lastni pojem.

Tu preide Hegel neposredno k francoski revoluciji, ki se izteče v revolucionarnem terorju. Duh se v revoluciji pojavlja kot absolutna svoboda, kot obči objekt, gotov sam sebe. Svet pa je zanj volja, dojema ga kot skupek volj, na kar kažejo teorije revolucionarjev o proti njim naperjenim zarotam, obenem pa kot z voljo obvladljiv. Absolutna svoboda se s francosko revolucijo dvigne na prestol sveta (kot to malce preširoko tu formulira Hegel). Posamezna zavest izgubi svoje omejitve, vse je obče - celoto družbe in sveta okoli sebe revolucionarji dojemajo v kategorijah univerzalnosti: zakone, ki jih sprejemajo, smotre, ki jih pri tem vodijo in cilje, ki naj jih dosežejo.

Vendar pa revolucionarna zavest ne more dopustiti svobodnega predmeta izven sebe. S tem se začne revolucionarni *terror*. Revolucija, ki je že v svojem bistvu pravovernna, začne iztrebljati svoje nasprotnike. Če bi revolucija vzpostavila svoje institucije, bi se omejila v svojem revolucionarnem napredovanju - rušenju. Osebnost bi postala posamezna, revolucionarji bi izgubili svojo privilegirano vlogo, svoje poslanstvo. Tu Hegel prepozna tudi jedro ideje revolucije oziroma ideologije, na katero se je revolucija sklicevala in ki je nasprotovala političnemu zastopanju. Kjer je zastopana, tam je ni, pravi Hegel, ko cinično komentira rousseaujevske ideje.

Splošna svoboda ne more proizvesti nič pozitivnega, ugotavlja Hegel, je le negativna, furija izginjanja. Edino njeno delo je lahko smrt - absolutni gospodar, fraza, ki jo Hegel pogosto uporabi. Vladavina absolutne svobode se tako nujno razcepi, postati mora stranka, s tem pa ni več celota. Nasproti njej kot obči volji, za kar se proklamira, ji stoji le nedejanska obča volja, volja, ki si jo revolucionarji le zamišljajo - proti-revolucionarna zarota. To mora revolucija izkoreniniti, to jo poganja v neprestano radikalizacijo.

Vsekakor mogočna kritika, ki ji ne moremo oporekati konsekvencnosti. Hegel zelo natančno vidi napake in zablode tako razsvetljenstva kot same revolucije, udejanjenja njegovega projekta. Heglova kritika francoske revolucije je kljub spekulativnosti ena najmočnejših kritik, precejšen je bil tudi njen vpliv, ni pa brez pomembnih virov, ki so vplivali nanjo. V prvi vrsti je to seveda Burke.

Hegel trdi, da razsvetljenstvo ne razume samega sebe, enako bi zatrdil tudi Burke, le da bi dodal še, da ne razume niti države niti družbe. Ne bi se pa strinjal s Heglom v trditvi, da ljudstva ni mogoče varati. Burke se še kako dobro zaveda, da je to mogoče, ve, da je ljudstvo mogoče dvigniti k uporu in celo naščuvati k najbolj krvavim dejanjem. V tistem tkanju duha Burke za razliko od Hegla vidi nevarnost, kolikor je ta duh abstrakten, a ne strinja se, da je boj z razsvetljenstvom že izgubljen, ko pristanemo na dialog z njim. Sam prav z modernim političnim žargonom zavrne abstraktna raz-

svetljska naziranja. Tudi do lastnine ima precej drugačen odnos od Hegla. Prav tako pa se strinja s Heglom v obsodbi absolutne svobode, ki se je vzpostavila v revoluciji in jo gnala v teror. Ve, da je univerzalnost, ki jo zahteva revolucija, iluzija in da je neizvedljiva, kritizira pa tudi rosseaujevski koncept zastopanja, po katerem ljudstva ni mogoče zastopati. Cel kup skupnih točk torej, lahko bi rekli, da skuša Hegel znova napisati Burka. V tem pa prav gotovo ni edini. Savigny, Renan, Taine in Lecky so vsi dediči tega spoštovanja preteklosti, ki ga je spodbudil Burke.

Skladen s pozicijo, s katere zavrača razsvetljenstvo, pa je tudi Heglov pogled na potrebno obliko države. Njegova teorija države opisuje univerzalno državo, ki ima moč nad civilno družbo in je njen smoter. Civilna družba zanj ni naravno stanje, je neharmonična in samoomejujoča se struktura družbe, dojeta kot zgodovinsko nastala sfera nravnosti, urejena pa je s civilnimi zakoni. Dogajanje v njej se odvija po slepi nujnosti. Dejstvo, da je razdeljena v razrede, je vir njene razcepljenosti in ker v njej vlada sebični individualizem, njenim članom država nastopa kot drugi dom. Meščan kot član civilne družbe je apolitičen samostojen človek, ki se ne zanima preveč za javne zadeve. Na svojo svobodo gleda abstraktno, zgolj negativno, lahko tu dodamo, če vemo, da sta Kant in Hegel glavna predstavnika pozitivne definicije svobode. Negativna svoboda pomeni Heglu delovanje v mejah obstoječih zakonov, ki naj jamčijo posamezniku njegove pravice. Tako Hegel civilno družbo podredi državnemu nadzoru. Da pa lahko to stori, se mora prej lotiti kritike novoveške teorije naravnega prava. Ta po njegovem mnenju zamenjuje civilno družbo in državo ter drugo zvaja na prvo, s tem pa ugovarja absolutnemu božanskemu principu države in njeni absolutni oblasti. *Divine right*, božanska pravica kraljev, s katero je angleška politična tradicija že zdavnaj opravila, se tako pri Heglu vrne v podobi države. Državo v Heglovi podobi upravljajo monarhija, državne službe in stanovi, suverena pa je monarhija. Tej je tako omogočeno, da po lastni presoji posega v civilno družbo. Država je tako oblikovana in formulirana kot posvetno božanstvo. In težko se je znebiti vtisa, da tej shemi manjka liberalizma.

John Keane je opozoril, da Heglova interpretacija civilne družbe marsikaj dolguje Fergusonovim analizam, Adam Ferguson pa je avtor prve klasične formulacije civilne družbe. Sicer predstavnik škotskega razsvetljenstva je eden od avtorjev klasičnega republikanizma ali *civic humanism*. Civilna družba je pri njem dojeta kot sistem uglaševanja tehničnih in trgovskih veščin. Kar ga pri civilni družbi skrbi pa je pomanjkanje čuta za javno blaginjo, ki se kaže v njej. Nasproti temu pojavu pa Ferguson postavi lik dejavnega državljana. Nevarnost civilne družbe je, da po svoji logiki zaide v despotizem. Toda sposobna se je reformirati, če posamezniki, dejavni državljani, dvignejo raven svojega čuta za javno blaginjo. Ferguson je sicer pristaš ustavne monarhije, ki jo civilna družba potrebuje za svoj obstoj, da pa bi se njena dejavnost omejila, se Ferguson zavzame za vrsto neodvisnih državljanskih združenj v civilni družbi (npr. porote).

Ob obravnavi Heglove filozofije države torej naletimo na precej nemoderen prv. Hegel državo razume kot razvijanje pojma v območju objektivnega duha. Država mu je najvišja oblika nravnosti, njen razvoj poteka skozi samorazvoj, dialektiko pojma. Razvoj pojma pa Hegel razume znotraj simbolne razsežnosti, uravnavajo ga zakonitosti simbolnega. Kot v zgodovini je tudi tu mesto zvijačnosti uma, ki tu pripade državi kot entiteti, ki naj posreduje med elementi družbe. To zastavitev pa lahko zoperstavimo npr.

zastavitvi Adama Smitha, ki govori o nevidni roki trga in tako področje delovanja simbolnih mehanizmov premakne na menjavo objektov in denarja ali pa Mandevillovemu geslu '*private vices, public benefits*', ki zvičajnost premakne na področje moralnih odnosov in ekonomije. Obe zadnji teoriji se uvrščata v tradicijo trgovskega humanizma, utemeljenega v času, ko je bila družbena teorija že sekularizirana in je družba s pomočjo finančnih mehanizmov postala sistem simbolno posredovanih pričakovanj. Tako lahko zdaj na eno stran postavimo Fergusonov koncept dejavnega državljana, s katerim poskuša napraviti sebičnega posameznika družbeno koristnega in Heglov koncept univerzalne države, ki si s podobnim namenom še mnogo bolj podredi posameznika. Temu pa lahko zoperstavimo koncept Mandevilla in Smitha, ki posameznika prepuščata njegovemu sebičnemu delovanju in lastnemu moralnemu presojanju ter izračunavanju interesov, iz katerega bo rezultirala največja splošna korist. In če si ogledamo, kolikšen pomen v *Razmišljanjih* Burke pripisuje denarja na ljudi ter njegovi vlogi pri vodenju države in upoštevamo tradicijo, iz katere izhaja, lahko tudi njega uvrstimo v trговski humanizem. Tako smo zoperstavili tri različne podobe konservativizma, ki ga Hegel zagovarja na ravni države, Ferguson na ravni aktivnega državljana, Burke pa na ravni zavezanosti posameznikov predsodkom in običajem. Hegel rešuje konflikte s pomočjo države, Ferguson s spodbujanjem posameznikov k aktivnosti, oba pa se ne moreta znebiti določene mere ukalupljanja subjektov. Šele Burke, izhajajoč iz tradicije trgovskega humanizma, se z oblikovanjem posameznika ne ukvarja več, saj regulacijo premakne na področje ekonomije. Prav poskus oblikovanja ljudi po zakonih in ne obratno pa je tudi eden glavnih Burkovih očitkov francoski revoluciji.

Pomudimo se še za hip pri vprašanju, na katerega odgovarja v obravnavanem poglavju: Je ljudstvo mogoče varati? Tako se vpraša Hegel in nedvoumno odgovori: Ne. Pa vendar se nam ta problem zastavlja nekoliko širše. Hegel namreč trdi, da razsvetljenci (revolucionarji) ne razumejo sami sebe - torej se pač varajo. In celo zgodovino pojavljanja in razvoja, celo dialektiko razsvetljenstva in revolucije je mogoče v tej perspektivi dojeti kot načine varanja samih sebe. Obenem pa je razsvetljenstvo, kot ugotavlja Hegel, zmagovito (maliki padejo, neslišno tkanje duha opravi svoje). Torej prevara, samoprevara doseže zmago, postane splošna, predsodki so odpravljeni in poraženi.

Tega vprašanja se lahko lotimo tudi na ravni njegove forme. Je tipično razsvetljsko vprašanje in tudi zastavljeno je na tipično razsvetljski način, preko javnega razpisa. In kolikor implicira pozitiven odgovor, ga Hegel na razsvetljsko vprašanje ne bo dal.

Vprašanje samo, kolikor je zastavljeno v horizontu razsvetljenstva, implicira odgovor, ki naj se giblje na ravni izključujoče opozicije: se vara ljudstvo ali mi, razsvetljenci (mi revolucionarji)? A ker naj se ljudstvo ne bi varalo kar samo od sebe, ga mora varati pač nekdo. Ta pa zaradi tega postane predmet razsvetljskega napada. Očitno gre za simbolni mehanizem, ki v drugega projicira lastno slabost. To je dilema, ki žene Robespierrea. Hegel vse to dobro ve, prav na to pokaže v svoji kritiki razsvetljenstva. Njegova poanta je v tem, da razsvetljenstvo tu ne vidi, da vara samo sebe. A prav s tem vara tudi ljudstvo.

Hegla je mogoče interpretirati tudi takole: trenutno, za nekaj časa je varanje mogoče. Dolgoročno pa zadeva enostavno nima več statusa varanja, dobi status npravnosti. Obenem pa se zadeve lahko lotimo skozi zoperstavitev varanja na imaginarni in simbolni ravni. Na imaginarni ravni je varanje mogoče (npr. Heglov primer medenine, podtaknjene za zlato, isti status pa ima tudi užitek ljudstva), proti njemu se lahko borimo, lahko ga napadamo in poskušamo izkoreniniti. A na globlji ravni gre za varanje na simbolni ravni, ki postane vidna, ko poskušamo predsodke odpraviti. Kjer mislimo, da se vara drugi, se varamo sami. To Hegel poudari, a ne vidi dosega tega mehanizma. Problem torej resnično nastopi, ko so predsodki odpravljeni, ko maliki padejo in razsvetljenje postane splošna ideologija.

V tem primeru seveda lahko s Heglom ugotovimo, da gre za novo obliko npravnosti, a le za ceno, da lahko izrečemo le naknadno kritiko razsvetljenstva, ne pa njegove dejavne kritike, ki se mu je zmožna upreti - kakršno formulira npr. Burke. Obenem v tem primeru ne moremo izreči lastne politične pozicije, česar pa Hegel sam ni ravno dokazoval.

Ljudstvo je v svojih predsodkih varno pred prevaro, to je Burkova in tu tudi Heglova poanta. Za Kanta so predsodki kot način uživanja ljudstva nekaj neznosnega, enako velja za razsvetljenje, saj so tisto, kar onemogoča razsvetlenski projekt. A na predsodke se da vplivati. Predsodke je mogoče zrušiti, a posledica tega je, da zavlada univerzalen predsodek. Najprej je razsvetljenje očitalo svojemu nasprotju, veri, imaginarno prevaro, a je zapadlo simbolnemu mehanizmu prevare, na katerega je pokazal Hegel. A imaginarni predsodek je z zmago razsvetljenstva, s padcem malikov univerzalno zavladal. Imaginarna prevara je v razsvetljenstvu že vseskozi na delu, izražena je v njegovih veri v razum.

Burke tu nima nikakršnih iluzij, zaveda se možnih posledic zmage univerzalnega predsodka razsvetljenstva. Proti njemu se uspešno bori s afirmacijo tega, kar imaginarno veže na košček realnega, to pa je fantazma.

Preprečiti hoče, da bi kot fantazma začela delovati obča ideja.

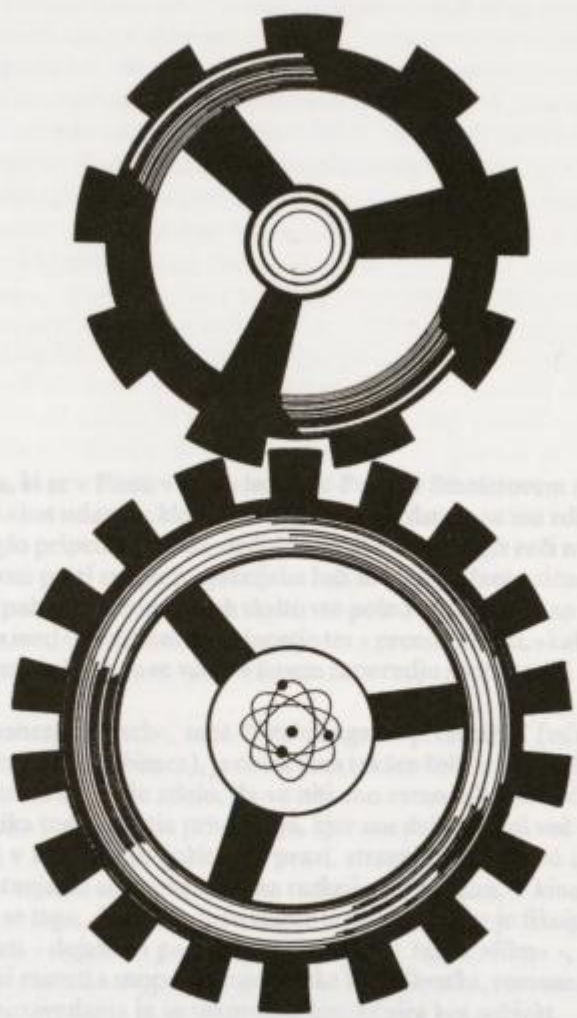
Na tem mestu lahko sklenemo z razliko, ki jo v *Razmišljanjih o svobodi* omenja Lévi-Strauss, namreč razliko med 'angleško' in 'francosko' svobodo. Lévi-Strauss ugotavlja, da so Francozi vedno preganjali predsodke, ki omejuje svobodo, ki so jo sami vedno zastavili na univerzalen način, a jih niso mogli zagotoviti, Angleži pa predsodkov nikoli niso preganjali in čeprav je njihov sistem pravic in svoboščin vezan na privilegije in predsodke, pa dejansko predstavlja množico nepomembnih razlik, ki zagotavljajo precej več dejanske svobode. Za to, da predsodkov Angleži niso prezirali pa je najbrž v veliki meri zaslužen tudi *Burke*.

V tekstu smo izpostavili nekaj problemov, ki nam jih zastavlja konservativno stališče v politični teoriji. Naslednjič pa bomo Hegla soočili z njegovim protipolom, s katerim pa ga je vendarle mogoče brati skupaj - Benthamom. Poleg tega bomo pokazali na ambivalentnost nekaterih političnih pojmov, katerih problem se nam je že zastavil v tem delu teksta. Gre za različne pomene in zastavitve liberalizma - liberalca sta v nekem smislu tako Kant kot Robespierre, prav tako Paine, pa tudi Burke, - konservativizma - ki ga predstavljata Burke in Hegel, delno Kant, - in republikanizma - Kant, Robespierre, Paine, Ferguson. Ogledali si bomo pomemben del razvoja angleške politične misli pred

in po Burku, s tradicijama utilitarizma in trgovskega humanizma (kakor prevajamo pojem *commercial humanism*) v ospredju. Šele ko jih bomo postavili v precej širši kontekst, bomo pokazali na ambivalentnosti in notranje napetosti omenjenih političnih stališč ter na upravičenost ali neupravičenost njihovih kritik. Tokrat pa se bomo na tem mestu ustavili.

Gorazd Korošec

PLES V DEŽJU



8SMI P8TNIK

PLES V DEŽJU

Kino

Ko se ta, ki se v Plesu v dežju imenuje Peter, v Smoletovem romanu znajde v kinu, ga to zadene »kot udarec s kladivom«; filmska predstava se mu zdi »najsramotnejše, kar se mu je moglo pripetiti«; skuša slediti kavbojki, a »mnogih reči ni mogel razumeti«; od platna se obrne proti snopu projekcijske luči in »bilo je fantastično, ko je pomislil, da je v teh svetlih, pahljačastih meglicah skrito vse polno usod«; toda ne vzdrži pri tem in zaspi oziroma niha med dremežem in budnostjo ter v premorih čuti, »kako ga čedalje krepkeje spet vežejo vezi in kako so se vanj »v lepem zaporedju spet naselili občutki krivde, sramu in kesa«.

Za romaneskno osebo, tega brezimnega depresivneža (učitelja risanja in navečičanega Marušinega ljubimca), je obisk kina takšen šok, ker je malo prej na ulici dosegel stanje, v katerem se mu je zdelo, da »z niti eno samo bilko ni več privezan na ta svet«. Ko pa ga logika tega občutja privede tja, kjer mu dejansko ni več treba biti privezan na ta svet, torej v kino, ga to šokira, se pravi, strezni in predrami iz onega breztežnega, odtrganega stanja, ki se mu nenadoma razkrije kot blodno. V kinu se ove svoje blodnje, se pravi, ove se tega, da je bilo tisto stanje le fikcija, kakor je fikcija ta kavbojka, ki je ne more razumeti - dejansko pa mu je že tuj njegov lastni »film« -, in to ovedenje je kot iluminacija, ki zasveti s snopom projekcijske luči. Skratka, romaneskni junak prav v kinu pride do samozavedanja in se takorekoč konstituira kot subjekt.

Tudi v filmu, tj. v *Plesu v dežju*, pride Peter k sebi v kinu: tu namreč ne gleda filma, marveč se reflektivno (z notranjim, subjektivnim glasom) ukvarja s samim seboj. To je kratek prizor, ki je kot tak bolj pomemben po tem, česar v njem ni, oziroma po kontekstu z nekaterimi drugimi prizori. Peter gre v kino enkrat med opoldanskim in večernim srečanjem z Marušo ali, točneje, v kino pribeži od Maruše in iz kina se zateče k njej. Glavna oseba v tem prizoru z obiskom kina je torej ta, ki v njem manjka in od zunaj določa Petrovo mesto v kinu: Peter gleda v smeri filmskega platna, ki je evocirano s francoskimi besedami, ni pa pokazano - pokazan je samo in prav Petrov odsotni pogled, ki je nezainteresiran za dogajanje na platnu in obrnjen vase oziroma k odsotni Maruši.

Peter se znajde v kinu na videz po naključju, pokazan je, kako se pijano in brez cilja opoteka po ulici, in ko zagleda množico, ki se zbira pred kinom, se napoti tja, dejansko pa je je tam zato, da mu ne bi bilo treba biti z Marušo. Ko mu Maruša v restavraciji predlaga, da bi kam šla, »ven iz mesta« jo zavrne z »daj mi mir, popoldan grem spat«. Maruša je poslušna označevalcu in spanju takoj podeli seksualno konotacijo: »Ne vem, kako je to, tvoja ženska sem, pa ne morem spat pri tebi«. Peter se izgovori na prehodno sobo in reče: »Ne, to ni mogoče«. Tako ne gre niti na izlet z Marušo, niti je ne pelje v svojo sobo, niti sam ne gre domov spat, marveč gre v - kino. To je dejansko njegovo najbolj dosledno dejanje, s katerim se vzpostavi kot subjekt, ki reflektira nemožnost spolnega razmerja. Za to razvpito lacanovsko formulo (»ni spolnega razmerja«) je torej vedel že Hladnikov Peter, tukaj je treba samo še dodati, kar se običajno k njej doda: da to pač ne pomeni, da ni spolnega odnosa, spolnega akta - teh je nešteto -, marveč pomeni, da ni razmerja med spoloma: med spoloma je samo ločenost. Peter potemtakem res ni v kinu kar tako, po naključju: a ne le zato, ker je to njegovo mesto določeno z odsotnostjo Maruše, marveč je tam prav kot režiser in hkrati igralec in gledalec svojega »kratkega filma«, ki v podobi črne ženske silhete na oknu kaže, da ta ženska ne obstaja: in prav zato, ker »ta ženska« ne obstaja, je Peter indiferenten do obstoja vseh drugih žensk oziroma vsaj dveh, Magde in Maruše - nobena nima tistega »skrivnostnega X« (nakazanega v enigmatični silhueti), skritega objekta ljubezni, ki omogoča imaginarno zapolnitev oziroma preseženje za spolno razmerje konstitutivne ločenosti. Zato tudi nobena nima mesta v njegovem »kinu«: Magda mora po spolnem odnosu njegovo sobo takoj zapustiti - Peter jo spodi, da bi se lahko prepustil svojemu »filmu«. Maruša sicer ostane, vendar popolnoma prepuščena sami sebi in svojim solzam, za Petra kot da je ni - on se je niti ne dotakne, da bi nato v svoji fantazmi hlastal za žensko silhueto, kot otrok, ki hoče prijeti podobo na filmskem platnu.

Na drugi strani pa se zdi, da se Peter edino v kinu konstituira kot želeči subjekt: osvetljen s pramenom projekcijske luči, s subjektivnim glasom reče »odločiti se je treba, že, a vztrajati« in ta glas v oflu seže čez bližnji plan z Marušo, ki sedi na klopi v parku. Sam status glasu torej pove, o čem se je treba odločiti: Peter se mora odločiti o svoji želji, ki ga je v tem kratkem prizoru v kinu za hip »iluminirala« prav tedaj, ko je bil njen objekt odsoten; prav kot odsotna se namreč Maruša tudi najbolj približa oni temni ženski silhueti na oknu (in Peter iz kina pribeži k njej tako, kakor se je v blodnji podil za silhueto: toda bolj ko se je oprijema, dlje ko je z njo in bolj ko postaja Maruša telesno navzoča, bolj se mu zdi nadležna - »ne obečaj se name« - in oddaljena od one silhete). Zato pravzaprav ne drži, da je Petru težko vztrajati: on še kako vztraja, vendar pri svoji fantazmi.

Gledališče

Tako kot Peter in šepetalec, je tudi Maruša določena s svojo fantazmo, s svojo »blodnjo«. Le-ta prvič nastopi, ko se Maruša zbudi sama v Petrovi postelji in reče: »Kaj naj še iščem tu? Vse je izgubljeno ... Domov, hitro domov, dokler je še čas ... začeti znova«. Stopi proti tistim vratom, skozi katera se je Peter ponoči izmuznil v svojo blodnjo, jih odpre in se s kovčkom v roki znajde sredi množice na železniški postaji; hiti

množico in kamera jo v travellingu spremlja, upočasni korak in se zbegano ozira, kot da bi začutila navzočnost moškega, ki se preriva za njo in jo zgrabi za prsi; odrine ga in steče naprej ter se nato v mizanscensko zelo posrečenem kadru znajde na travniku: to je kader, ki jo v hipu osvobodi morečega pritiska množice in jo prestavi tja, kamor si želi priti - na podeželje, kjer je bila doma; s tem kadrom je tudi izločena vožnja z vlakom, kot kaže zato, da bi bila nadomeščena z vožnjo s kmečkim vozom - a prav ta vožnja, ki naj bi Marušo vrnila domov in je videti tako idilična, je šele travmatična.

Maruša je v daljnem planu kot potopljena v pokrajino, toda ta spokojen eksterier je vendarle hkrati tudi smrten pejsaž: kot kraj nemogoče vrnitve domov aniticipira Marušino poslednje pribežališče v tistem fotelju v njeni sobi, kjer - zavržena tako od Petra kot od gledališča - še isti dan umre. Seveda gre tudi v njeni blodnji tako za Petra kot za gledališče, toda prek manifestne želje po vrnitvi domov predvsem za gledališče oziroma za igralsko željo, ki je tista, o kateri noče nič vedeti in jo zato artikulira njeno nezavedno skozi usta prijaznega voznika; ta se pripelje iz zunanosti polja in Marušo preseneti s tem, da - to je pač lastnost nezavednega - o njej vse ve. Ko Maruša prisede k njemu na voz, jo namreč takoj vpraša: »Si ti tista z rdečimi lasmi?« Marušin off glas je zaenkrat še veselo začuden: »Ali še veste zame?« Toda voznik ve še več, videl jo je na fotografiji v časopisu, pod katero je pisalo »o veliki igralki, mladi in lepi«. Zdaj je Maruša osupnjena: »Nič ne vem o tem... menda nisem bila jaz?« Voznik jo pomiri: »Ti si bila, verjemi mi«. Maruša še vedno dvomi, ker ne verjame, da je res pisalo »o veliki igralki, mladi in lepi«; voznik jo spet pomiri, nakar Maruša z notranjim glasom ponovi ta refren o igralki in na lepem vzklikne: »Izstopiti moram«.

S fantazmatskim begom domov je Maruša torej poskušala potlačiti svojo spodletelo igralsko kariero, toda na tem vračanju domov se vrne edino in prav potlačeno v obliki igralske želje, tiste idealne podobe, v kateri se Maruša želi videti: ta podoba je evocirana prav kot taka, tj. kot fotografija, in obenem s podpisom, ki jo utrdi kot točko simbolne identifikacije. Od tod identitetna kriza (»menda nisem bila jaz?«), saj je fantazma organizirala vrnitev domov prav zaradi spodletelosti te identifikacije. Marušina blodnja tako ni samo »beg pred realnostjo« marveč postane neznosna (»Izstopiti moram!«) prav zato, ker ji razkrije njeno realno situacijo, ko jo spomni na njeno neuresničeno željo, biti »velika igralka, mlada in lepa«, biti druga in drugačna.

Vendar ne gre samo za igralsko željo, ne gre le za podobo, v kateri bi Maruša želela biti priljubljena kot gledališka igralka, marveč tudi za njeno drugo podobo, v kateri bi želela biti ljubljena kot ženska; obe podobi sta skaljeni, razpočeni, zato ta blodnja tudi nastopi po noči, ki jo je Maruša preživela s Petrom, in pred odhodom v gledališče, kjer jo bodo odpustili. Toda na to noč s Petrom ne aludira toliko njeno klicanje njegovega imena, ko obleži v travi, kakor pa tista hlastna gesta moškega, ki jo na železniški postaji sredi množice zgrabi za prsi: ta gesta je seveda evocirala odsotnost Petrovega dotika, odsotnost, ki je njo samo telesno zanikovala in ji dopovedovala, da jo Peter zavrača, da je ne mara in da se mu ne zdi vredna niti spolnega odnosa, da je takorekoč manj kot ena sredi množice; da torej ni niti ena med ženskami, da ne šteje kot ženska, kar je - po

Danielu Sibonyju¹ - »smrtonosna identifikacija«, ki žensko izključi iz »ženskosti«. Tako sama Maruša ne verjame več, da je »ena« enkratna ženska, to svojo žensko podobo (»Mlada in lepa«) je potlačila in se ji kot potlačena vrača v fantazmi, spremljana z nagonom smrti, ki je poosebljen v Antonovi zločinski želji (brž ko se zbudi iz blodnje, jo gospod Anton poskuša ubiti). Odsotnost telesnega dotika, ki ženski ne priznava njene »ženskosti« vsaj kolikor je ta zajeta v njeni telesnosti, ta odsotnost torej tudi po malem ubija, kakor je bilo videti v nočnem prizoru s Petrom in Marušo, ki je bil prikazan kot mala srhljivka, in kakor odmeva tudi v Marušini blodnji - odmeva namreč v glasbenem motivu, ki se bo zadnjič oglasil ob plesu onega ljubezenskega para po Marušini smrti.

Ta Marušina jutranja blodnja torej nastopi po noči, ki jo prespi pri Petru, še bolj neposredno pa sledi Petrovi fantazmi. Med eno in drugo blodnjo je samo kader s Petrom v razredu, tj. kader, ki z velikim planom Petrove glave od zadaj tako ostro preseka njegovo fantazmo in ki se sklene z bližnjim planom negibne deklice, risarskega modela, temu pa sledi kader s prazno polovico Petrove postelje in z Marušino roko, ki seže iz zunanosti polja in otipa Petrovo odsotnost; takoj za tem Maruša vstane, rekoč »kaj naj še iščem tu, vse je izgubljeno...« in stopi skozi vrata v blodnjo. Ta kader je torej vmesni oziroma vezni člen med eno in drugo fantazmo, kar pomeni, da je med njima skoraj odnos posledičnosti ali, bolje, tako konsekvitivnosti kot konsekventnosti, se pravi, ne le, da si skoraj sledita druga za drugo, marveč je tudi videti, kot da je druga posledica prve. Vendar Marušina fantazma ni toliko posledica Petrove, kot je odgovor na njegovo fantazmo: tam, kjer je Peter videl podobo črne ženske silhete in je v imenu te podobe tudi negiral Marušino, se Maruši vrača potlačena podoba, neobstoječa fotografija »velike igralk, mlade in lepe«. V obeh fantazmah gre torej za željo, podobo Druge ženske, toda medtem ko je v Petrovi fantazmi Druga ženska tista, ki je ni, je v Marušini Druga ženska res druga, in sicer kot podoba, v kateri bi želela biti priljubljena kot igralka in ljubljena kot ženska ali, bolje, v kateri bi ravno želela igrati žensko. »Ženska«, pravi Sibony, »se zmeraj meri z ženskostjo, ki jo predhaja, in s skušnjavo, da bi bila brez predhodnice«.

Na drugi strani - in hkrati - pa ta Marušina blodnja nastopi pred njenim veselim odhodom v gledališče. Kako si je mogoče razložiti to veselost drugače, kot s tem, da Maruša ni vedela za smrtno grožnjo, ki jo je prinašal gospod Anton, in da svoje fantazme ni jemala resno oziroma pač »zgolj« kot blodnjo. A prav zaradi te blodnje tudi zamudi gledališko vajo in potem izgubi službo. Njena veselost torej le ni bila tako nedolžna, to ni le radost vere, da si je mogoče z novim dnevom »na novo urediti življenje« kot blebeče Maruša: ta novi dan se ne prične kar tako z blodnjo, kar pomeni, da je njen veseli odhod v gledališče samo prikrival tesnobo iz moreče blodnje, ta odhod je bil »vesel« le kot beg pred realnim, pred vrnitvijo potlačenega in zlomom identitete (»menda nisem bila jaz?«), ki ju je naplavila fantazma, beg pred realnim, spodletelostjo gledališke oziroma igralske želje in identifikacije, v realnost, tj. v gledališče. In kaj se bo zgodilo v gledališču drugega kot to, kar je že vedela jutranja fantazma in kar jo bo vrnilo nazaj k njej?

¹ D. Sibony, »L'entre-deux-femmes«, v: *Le féminin et la seduction*, Grasset, Pariz 1986.

Marušina druga fantazma torej nastopi potem, ko je odpuščena iz gledališča. Ta »blodnja« je res samo še »beg od realnosti« ali, bolje, je natanko realizacija tiste virtualne podobe, fotografije, ki jo je kot reprezentacijo njene želje evociral voznik, toda realizacija, do katere pride, ko je ta želja že dokončno pogorela: to je blodnja, ki se greje na pogorišču Marušine igralske identitete in ob ugaslem plamenu želje, biti »velika igralka, mlada in lepa«. Prav to daje Marušini podobi v tem prizoru - tj. podobi, ki je sfabricirana pri šivilji in potem ovekovečena na portretu, ki ga vidi šepetalec v svoji fantazmi - sublimno, predsmrtno lepoto: ona je že z eno nogo »na drugem svetu« kot pripomni šepetalec, ki jo predrami iz blodnje, rekoč: »Ko sem vas poklical, ste bili kakor z onega sveta«. In dejansko Maruša kot nekakšna smrtna nevesta bolj lebdi v prostoru, kot pa se giblje v njem, ona je kot na krilih, krilih angela smrti, ki jo nosi v krogu in v krogu se svet vrti okoli nje, ki je svetu toliko bolj naklonjena (klanja se mimoidočim) in se ji ta zdi toliko bolj prijazen, kolikor bolj je že onstran in zunaj njega. Vse je tako, kot da bi si s svojo blodnjo zavrtela film, ki se je prižgal s sončnim žarkom na njenem obrazu, in ona sama je ekselentno filmsko bitje, hkrati navzoče in odsotno, konkretno in virtualno, realno in fantomsko - prav takšno, kot je ta mlad ljubezenski par, ki se pojavi na njeni poplesujoči krožni poti in ki ga lahko edino ona vidi, ker se ji najavi kot znanilec njene smrti. Ta par na koncu filma zapleše po Marušini smrti, in naj bo ta »ples v dežju« še tako metaforičen, je vendarle predvsem čisto konkreten: ta ples je dobesedno posmrten, in če predstavlja poslednjo figuro filma, tedaj pač v tem okamenelem pomenu, v katerem je smrt tista, ki vodi poslednji ples, pa čeprav nastopa v podobi mladega ljubezenskega para. Ali, točneje, ne čeprav, marveč prav zaradi tega: sam ta par kot čista harmonija, eterična entiteta, ki obstaja zunaj govornice - in prav zato, ker je zunaj govornice, je tudi možen kot podoba »idealnega« ljubezenskega razmerja -, sam ta par je smrt.

Zadnja predstava

Maruša je torej gledališka igralka, toda spodletela, slaba igralka (kot sama pove: »Sinoči sem bila čudovito zanič ... še tisti šepetalec je to rekel«). Njena edina in najboljša gledališka vloga je tista, ki jo odigra kot igralka, odpuščena iz gledališča.

Brž ko Maruša (iz Petrove sobe) priteče v gledališče in zamudi vajo, ji vratar reče, da se mora oglasiti pri direktorju; skozi mračno zakulisje - polno vrvi in z okostnjakom, kar vse spominja skoraj na mučilnico - stopi v dvorano, kjer je prikazana v zgornjem rakurzu, ki najavlja »višjo« instanco, avtoriteto v osebi direktorja, ki stopi v kader in okara Marušo, če se pride zdaj na vajo; osvetljena sta s snopom žarometa, medtem ko so ostali scenski objekti v senci; Maruša se opravičuje, češ da mora v življenju nekaj dokončno urediti in da »res ni mogla«, direktor pa jo osorno zavrne z »Gospodična, v tem gledališču vas ne potrebujemo več«, kar nekajkrat ponovi; Maruša vzklikne »Dovolj!« in tisti hip je oder, kjer stojita, spet pokazan v zgornjem rakurzu, tokrat s strani dvorane, medtem ko Maruše nadaljuje: »Molči, kdo pa sploh si, da tako govoriš? Ti ponesrečeni glumač, karierist«, pa se kamera počasi spušča proti odru in odkrije nekaj ljudi, ki stojijo v dvorani, obrnjeni proti odru; rez, in kamera pokaže sedeča gledalca s profila in sama prevzame njegovo gledališče; direktor zapusti oder, Maruša še naprej, a

zdaj že jokajoč, vpije nadenj, nato skrušeno utihne in v offu se zasliši aplavz, medtem ko kamera še vedno zaseda gledalčevo gledišče; Maruša sedi na klopi na odru, aplavz v offu pojenja, utihne, kamera se ji približa do bližnjega plana in odpuščena igralka reče: »Toliko sem dala gledališču, jaz, ki nisem dala pravzaprav še nič« in v tem trenutku je bližnji plan prerezan s splošnim, ki v zgornjem rakurzu kaže igralko, ko zapušča gledališče.

Ključni momenti v tej sekvenci so ti trije zgornji rakurzi, ki formalno definirajo Marušino igralsko usodo: prvi in zadnji prikažeta Marušo ob prihodu v gledališče in odhodu iz njega, pri čemer njuno gledišče ni subjektivirano, a tudi ni navadno »nevtralno« ali nikogaršnje gledišče, ravno zato, ker je z zgornjim rakurzom tako močno zaznamovano - seveda bi ga lahko pripisali »instanci izjavljanja« tj. instanci, ki ureja naracijo, vendar ga bomo raje vzeli dobesedno, se pravi kot zgornje, »vzvišeno« gledišče, gledišče s posvečenega mesta institucije, gledališča, torej na neki način »gledišče gledališča«. S tega gledišča je Maruša nujno videti pomanjšana, ker v tem gledališču ni zvezda, ampak slaba in celo, kot sama pravi, »zanič« igralka. Toda Maruša bi rada bila gledališka zvezda, kot vemo iz njene blodnje (»velika igralka...«). Gledališče je njen Ideal Jaza, točka simbolne identifikacije, tista točka v Drugem - in to je tako Gledališče kot Občinstvo -, iz katere se igralka vidi v obliki, ki je vredna ljubezni Drugega: ta točka jo torej presega, kar lepo ponazarja zgornji rakurz in izraža sama Marušina izjava, da je gledališču dala že toliko, a vendar še nič - »še nič« prav zato, ker še ni dosegla oblike, v kateri bi bila priljubljena, občudovana in priznana. To idealno podobo doseže po tistem, ko je z direktorjevimi besedami »gospodična, v tem gledališču vas ne potrebujemo več« njena točka simbolne identifikacije zničena in ko se Maruša temu zničenju poskuša upreti tako, da se znese nad tistim, ki ji to negacijo izreka: ta »subjektivizacija« oziroma napad na subjekt izjavljanja je tudi edino, kar ji preostane, kajti medtem ko se igralka znaša nad gledališkim ravnateljem kot konkretno osebo, tj. osebo z določenimi realnimi lastnostmi (»ponesrečen glumač, karierist«), zaradi katerih ga lahko prezira, ji ravnatelj ravno ne govori kot kot takšna oseba, marveč z nekega drugega mesta, z oblastnega mesta spektakelske institucije, Gledališča, ki se Maruše odreka. Toda po drugi strani - in hkrati - pa ta odpoved ni izrečena s privilegiranega oblastniškega mesta, tj. v direktorjevi pisarni, marveč prav na tem spektakelskem terenu, gledališkem odru, ki je vendarle bolj Marušin, čeprav zamuja na vaje in je slaba igralka. S to premestitvijo nastane paradokсна in groteskna situacija, kjer je neko realno dejstvo (odpoved službe) postavljeno na gledališki oder, ki je pač ekselentni kraj spektakla in dramatičnosti. Toda groteskni vtis ni toliko v tem, da realno dejanje dobi pečat teatralnosti oziroma gledališkega prizora, kot v tem, da prav na tistem odru, na katerem ne sme več nastopati, odpuščena igralka odigra svojo zadnjo in najbrž tudi najboljšo partijo: ko je od gledališča zavržena, ko je zlomljena v točki svoje simbolne identifikacije, ko nikogar in ničesar več ne predstavlja, postane dobesedno dramatis persona, oseba, ki prestaja svojo lastno dramo. Dejansko gre za to, da postane takšna oseba, kajti to še ni tedaj, ko je pokazana z gledišča gledalca in ko se v dvorani sliši aplavz - ta aplavz in to gledišče veljata njenemu »dramatičnemu« uporju oblasti, gledališkemu ravnatelju: to torej postane šele v trenutku, ko reče, da gledališču ni dala »še nič« - v tem trenutku je tudi pokazana v bližnjem planu, ki jo abstrahira od gledališkega odra kot mesta njene simbolne identifikacije, kar pomeni, da

je v tem trenutku že tostran te identifikacije in je natanko ta »še nič« ali subjekt kot izginevajoča, nična točka. Brez identifikacije z nekim mestom v realnosti oziroma v simbolni mreži, ki strukturira to realnost (v Marušinem primeru torej brez njene igralske, gledališke identifikacije), subjekt ni nič, je simbolno mrtev; Marušina druga blodnja, v kateri se ji - že zunaj gledališča, naslonjeni na zid gledališkega poslopja - vrne zgubljen identifikacija oziroma se Maruša sama »utelesi« v podobi »velike igralke, mlade in lepe« ta blodnja je zadnje zatočišče pred to simbolno smrtjo, toda zatočišče, ki ne vzdrži še enega udarca.

Ta udarec je ravno še ena simbolna smrt, ki jo zada Peter, ko v tistem prizoru v restavraciji zniči Marušino podobo, v kateri bi se želela videti kot ljubljena ženska: to podobo ji sesuje tako z izrazi, ki jo dobesedno zanikujejo in zaničujejo, kot s tem, da je niti ne pogleda. Po tej dvojni simbolni smrti Maruši preostane samo še realna.

Ples v dežju je dejansko film o ženski smrti, o smrti dvojno nesrečne ženske, zavržene ljubimke in odpuščene igralke »Maruše rdečelaske«. Podoba Marušine smrti je nekajkrat anticipirana, nato s tem, da je prikrita, izzove željo po videnju, in končno je dobesedno dana v videnje, ko je pokazan skoraj kot gledališka predstava.

Vmesno funkcijo zakrivanja njene smrti ima šepetalčev obisk pri Maruši, seveda njegov drugi, dejanski obisk, ki sledi fantazmatskemu. Ko jo je obiskal v fantazmi, je bila njena soba vsa svetla in krasna, nekakšen baročen budoar, in Maruša v njej kot boginja z zagrobim glasom; ta soba, v katero je zdaj vstopil, pa je obupno vsakdanja, siva in mračna, to je njena prava soba - in obenem njena grobnica -, toda Maruše v njej ni videti oziroma je ni videti natanko do trenutka, ko šepetalec odide. Seveda je ni videti zato, ker je šepetalec, ki ob prihodu reče: »Ostanite, kjer ste, ne glejte me, bodite mirni«, ne vidi. To njegovo ne-videnje Maruše je - podobno kot v Petrovem primeru - podprto s tem, da je Maruša zunaj polja oziroma je nakazana le v obrisu, kot npr. tedaj, ko se šepetalec od zadaj približa njenemu fotelju in njegova roka zdrsi po robu fotelja navzdol - tedaj se za hip pokažejo Marušini lasje in njen obris, ki pa ga šepetalec takoj spet zakrije, ko se spusti k njenim nogam in ob spremljavi rahlo shrbljivega zvoka položi nanje glavo. Ta zvok pač signalizira nekrofilski trenutek, ki je kot nekakšna mejna točka takoj sinkopiran, prekinjen s prizorom Petra in gospoda Antona na deževni ulici, toda ta prekinitev s tem, ko zakrije šepetalčevo zibanje na kolenih mrtve Maruše, nekrofilski trenutek ravno podaljša oziroma ohrani v imaginarni navzočnosti. In če je ta trenutek tudi nekakšna mejna točka, tedaj zato, ker je dvoumen. Na eni strani šepetalec prav s tem, da se dotakne Maruše, dokaže, da je ne vidi, tj. ne vidi, da je mrtva, na drugi strani pa v tej pozi ponavlja pozo iz fantazme, kjer je bila z ljubkovanjem Marušinega kolena in razgaljanjem njene noge izrazito erotična, se pravi, da šepetalec tukaj res ljubi mrtvo Marušo, toda ne da bi videl (vedel), da je mrtva. Šepetalec je torej ne vidi v realnem stanju, ker Maruša zanj obstaja samo na ravni podobe - tiste podobe, ki je bila v njegovi fantazmi reprezentirana z velikim Marušinim portretom, kolikor je bil ta v svoji ovalni formi »povečava« materinskega medaljona. Tako pravzaprav ni čisto res, da šepetalec v tem prizoru Maruše ne vidi - vidi jo, toda edino in prav na portretu oz. njeni - prav tako ovalno - uokvirjeni fotografiji, ki visi na steni in za katero ni tako pomembno to, da je Marušina podoba realistična in zato prav malo podobna portretu iz šepetalčeve fantazme, kot je bistveno to, da gre za podobo, se pravi, za imaginarno razsežnost.

Po prekinitvi onega nekrofilskega trenutka s prizorom Petra in gospoda Antona na ulici šepetalec še vedno kleči z glavo na Marušinih nogah, poljubi njeno roko, ki visi s fotelja, počasi vstane, rekoč »vrnil se bom, verjemite mi« in gre proti vratom, moledujoč Marušo, naj premisli, preden mu odgovori, ter zapusti kader; ostane prazna soba, kamera se počasi zasuče na desno in pokaže v fotelju njo, ki jo je šepetalec nagovarjal - negibno Marušo s široko odprtimi očmi; slika se zatemni, tako da ostanejo vidni samo njeni lasje - kot njeno posebno in poslednje znamenje -, zasliši se trkanje na vrata ... Maruša pričakuje nove obiskovalce, pričakuje nekoga, ki bo opazil, da je mrtva.

Vendar ni dovolj, da jo le najdejo mrtvo, njena smrt se je predolgo pripravljala in nakazovala, da bi ne bila zdaj prikazana ali, bolje, uprizorjena. Uprizorjena - ponavzočena prek gospodinjinje pripovedi - je predvsem za Petrove oči, že vajene fascinacije s črno žensko podobo: zdaj jim je torej dano videti to, kar so si želele videti.

Prizor Marušinega umiranja je torej najavljen s pripovedjo njene gospodinje, ki pa ni bila priča njene smrti. Gospodinja se predstavi, ko šepetalec trka na Marušina vrata in se ta kar sama odpro; z igro chiaro-scuro se za njegovim hrbotom odpro še ena vrata in kamera se od šepetalca zasuče na desno, da bi pokazala gospodinjo, ki prisloni uho na Marušina vrata, potem ko se ta za šepetalcem zapro; gospodinja je torej lahko samo prisluškovala šepetalčevem tihem nagovarjanju mrtve Maruše, ki pa je bila prav zagadelj zanjo še živa. Sicer pa gospodinja ne pove nič drugega kot to, kar je videla - videla pa je Marušo na stopnicah in po njenem videzu je sklepala, da »se ji je moralo nekaj hudega zgoditi«, ob njenih besedah se na dnu stopnišča tudi prikaže Maruša, ki pa gre potem mimo njih (gospodinje, Petra in gospoda Antona), ki stojijo na vrhu stopnic in jo gledajo, v svojo sobo in za sabo zapre vrata. S tem jim je zaprečen pogled na njeno smrt, toda ko na koncu tega prizora mrtva obsedi v fotelju, se kamera počasi odmakne od njenega obraza in odkrije Petra, ki stoji ob njej, se pravi, ki stoji prav tam, kjer je obstal, ko je prišel v njeno sobo in jo našel mrtvo. Ta flash back je torej lažen, kolikor je najavljen kot gospodinjin, saj ta ni ničesar videla, prav tako pa ne more biti Petrov, čeprav se navezuje na njegovo gledišče. To je dobesedno nemogoči flash back ali tisti, ki ga mrtva Maruša podari Petrovem pogledu, tisti, v katerem Maruša umira za njegov pogled in kot njegova žrtev.

V tem prizoru njenega umiranja, ki je sestavljen iz razbitin njene simbolne konstitucije (»Saj nima več smisla«) in koščkov njenih fantazem, Maruša v nekem trenutku stoji pred zrcalom, ki poleg njenega odseva zrcali tudi njeno fotografijo, ki visi zadaj na steni. Ta zgostitev treh njenih podob je prava uprizoritev njene smrti, kolikor namreč kaže na to, da umira dvojne smrti, od smrti dveh podob: one, v kateri je želela biti priljubljena kot gledališka igralka - in v kateri se je »utelesila« samo v blodnji, prav tako pred zrcalom pri šivilji - ter tiste, v kateri je želela biti ljubljena kot ženska in od katere je ostal samo še odsev, ki je že bil prefiguriran v črni ženski silhueti na osvetljenem oknu Petrove fantazme. S šepetalcem, ki se je z njo pogovarjal kot mrtvo, je morda preživela v obliki materinskega medaljona; ta medaljon oziroma Marušin portret, ki ga je šepetalec v svoji blodnji modeliral po Marušini podobi iz njene blodnje, je tudi tisto, kar je ostalo po filmu kot njegov realni objekt.

Zdenko Vrdlovec

TONI MORRISON

*«... a pretty young slavegirl had recognized a hat,
and split to the woodshed to kill her children.»*

Toni Morrison, *Beloved*

Dvoje izbranih poglavij (kot tudi ostala) iz *Ljubljene* (*Beloved*, 1987), zadnjega romana ameriške črnske pisateljice Toni Morrisonove (rojena 1931, leta je doslej objavila pet romanov: *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1974), *Song of Solomon* (1977) - ki je v slovenščini pod naslovom *Salomonova pesem* leta 1980 izšel pri Pomurski založbi, *Tar Baby* (1981), in *Beloved*), lahko brez prevelike zgube beremo kot samostojni »kratki zgodbi«, čeprav si v knjigi ne sledita neposredno; predvsem zato, ker je vsako poglavje (z redkimi izjemami) pisano tako, da postane osrednja nit zgodbe subjektivna pozicija ene od oseb (v našem primeru je to Paul D). Nemara pa ne bo odveč, če na kratko predstavimo okvir, v katerega sta postavljeni.

Sethe kot osrednja oseba romana - komaj dvajsetletna, noseča in že mati treh otrok - 1855. leta pobegne iz suženjstva na farmi »Sweet Home« (Ljubo doma) v Ohio k tašči Baby Suggs in med potjo rodi četrtega otroka, Denver. Vendar se že po štirih tednih svobodnega življenja prikažejo njeni zasledovalci; ob grozi, da jo bodo z otroki odpeljali nazaj v sužnost, v času, ki ji je še preostal, poskuša prepričati, da bi tisto, kar ji je najdražje (kot pravi kasneje: »my best thing«), doživelo njeno usodo sužnje (»That anybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn't like yourself anymore.«) - poskuša umoriti lastne otroke.

Zgodba romana se dogaja osemnajst let kasneje (sedanjosti romana tako rekoč ni, je zgolj nachträglich predelava lastne predzgodovine). Paul D, bržčas edini preživeli črnski moški od šestih, ki so živeli na farmi »Sweet Home« in prav tako skušali ubežati, potem ko je Garner (»gospodar«) umrl in je namesto njega prišel »učitelj« (teh odnosov se dotika začetek drugega tu objavljenega poglavja), po (že omenjenih) osemnajstih letih obišče Sethe. Traumatičnega, nedoumljivega dejanja in smrti otroka, punčke, ki še ni niti dobro shodila, še vedno ni mogoče integrirati v simbolni univerzum: oba fanta sta že kot najstnika pobegnila od doma, v črnski skupnosti spoštovana Baby Suggs se je oddtujila vsem ter umrla v melanholiji, in v pusti, brezživljenjski hiši ob Sethe blodi duh mrtve deklice. Prihod Paula D-ja duha prežene (»Things became what they were: ... heat was hot. Windows suddenly had view.«), in prav ko celo sprva ljubosumna Denver meni, da Paul D navsezadnje »ni tako slab«, se (kot po naključju) na hišnem pragu znajde deklica z imenom, ki je zapisano na nagrobniku mrtvega otroka: *Ljubljena*. Od Sethe kmažu in vedno znova zahteva dokaze ljubezni, medtem Paula D-ja skuša ... - pravzaprav je o tem precej natančnejši prevedeni odlomek.

Poglavji iz romana *Ljubljena*, ki ga je prevedel Jože Stebej, objavljamo s prijaznim dovoljenjem Pomurske založbe, kjer bo izšel v celoti.

Toni Morrison

LJUBLJENA

PRESELILA GA JE.

Ne tako, kakor je on spodil otročkovega duha - eno samo butanje in kričanje z razbitimi okni in na kup zrinjenimi kozarci marmelade. Preselila pa ga je kljub temu in Paul D ni vedel, kako bi to ustavil, ker je bilo videti, kakor da se seli sam. Neopazno, naravnost razumno se je selil iz 124.

Začetek je bil tako preprost. Nekega dne je po večerji sedel v gugalniku pri štedilniku, utrujen do kosti, zdelan od reke, in zaspal. Zbudil se je ob Sethinih korakih, ko je prihajala po belih stopnicah pripravljat zajtrk.

»Mislila sem, da si šel kam ven,« je rekla.

Paul D je zastokal, presenečen, ker se je znašel natanko tam, kjer je bil, ko je zadnjikrat pogledal.

»Ne boš rekla, da sem vso noč prespal v tem stolu.«

Sethe se je zasmejala. »Jaz? Še besede ti ne bom rekla.«

»Zakaj me nisi zbudila?«

»Saj sem te. Poklicala sem te dvakrat ali trikrat. Okrog polnoči sem odnehala in takrat sem pomislila, da si šel kam ven.«

Vstal je in pričakoval, da ga bo zbolelo v križu. Pa ga ni. Nič škripanja, nobenega togega sklepa. V resnici se je počutil okrepljenega. Nekateri reči so take, je pomislil, dobra mesta za spanje. Znožja nekaterih dreves tu in tam; obrežno skladišče, klop, nekoč čoln na vesla, ponavadi senena kopica, postelja ne zmeraj, zdaj in tukaj pa gugalni stol, in to je bilo čudno, ker je bilo po njegovih izkušnjah pohištvo najneprimernejše za dobro spanje.

Naslednji večer je naredil spet tako in potem spet. Navajen je bil na spolno združitev s Sethe tako rekoč vsak dan, in da bi se izognil svoji zbežanosti zaradi lesketa Ljubljene, je gledal, da je Sethe zjutraj odpeljal nazaj gor ali se z njo ulegel po večerji. Ampak našel je način in razlog, da je najdaljši del noči prebil v gugalniku. Dopovedoval si je, da mora biti to zaradi njegovega križa - nekaj podpore, potrebne zaradi šibkosti, ki je ostala po Georgiji, ko je spal v zaboju.

Tako se je nadaljevalo in tako bi bilo lahko tudi ostalo, ampak nekega večera po večerji, po Sethe, je prišel dol, se usedel v gugalnik in ni hotel biti tam. Vstal je in ugotovil, da si tudi gor ne želi. Razdražljiv in željen počitka je odprl vrata v sobo Baby Suggs in se pogreznil v spanec na postelji, v kateri je umrla starka. To je bilo urejeno - tako se je zdelo. Postala je njegova soba in Sethe ni ugovarjala - v svoji postelji za dva je bila sama celih osemnajst let, dokler se ni oglasil Paul D. In mogoče je bilo tako bolje, ker sta bili v hiši mladi dekleti, on pa ni bil njen čisto pravi mož. Vsekakor ni nikoli slišal, da bi se pritoževala, saj se ni zmanjšal njegov tek pred zajtrkom ali po večerji.

Tako se je nadaljevalo in tako bi bilo lahko tudi ostalo, če ne bi bil nekega večera po večerji, po Sethe, prišel dol in se ulegel na posteljo Baby Suggs in ne bi hotel biti tam.

Mislil je, da ga dajejo hišni krčči, steklena jeza, ki jo včasih občutijo moški, kadar jih hiša kakšne ženske začne vezati, ko hočejo kričati in kaj razbiti ali vsaj zbežati. Vedel je vse o tem - že velikokrat občutil - na primer v hiši delawarske tkalke. Ampak hišni krč je vedno povezoval z žensko v njej. Ta živčnost ni imela nič opraviti z žensko, ki jo je vsak dan ljubil malček bolj: njene roke med zelenjavo, njena usta, kadar oblizne konec niti, preden jo vtakne v šivanko, ali jo pregrizne, ko je zašito, kri v njenih očeh, ko brani pred obrekovanjem svoji dekletu (in Ljubljena je zdaj njena) ali katero koli drugo temnopolto žensko. V tem hišnem krču tudi ni bilo ne jeze ne dušenja ne hrepenenja po tem, da bi bil kje drugje. Ampak kratko malo ni mogel, ni hotel spati zgoraj ali v gugalniku ali zdaj v postelji Baby Suggs. Tako je odšel v shrambo.

Tako se je nadaljevalo in tako bi bilo lahko tudi ostalo, če ne bi bil nekega večera po večerji, po Sethe, legel na slamnjačo v shrambi in ne bi hotel biti tam. Potem je bila hladilnica in tam zunaj, ločen od glavnega dela 124, skrčen na dveh vrečah batat, strmeč v stranice kante masti, se je zavedel, da je to preseljevanje neprostoovoljno. Ni bil živčen; bil je oviran.

Tako je čakal. Zjutraj obiskal Sethe; ponoči spal v hladnem prostoru in čakal. Prišla je in hotel jo je zbiti na tla.

V Ohio so letni časi teatralni. Vsak pride kakor primadona, prepričan, da so ljudje na svetu zaradi njegove predstave. Ko je bil Paul D odrinjen iz 124 v lopo za njo, je bilo poletje pregnano z odra in pozornost vseh si je pridobila jesen s svojimi steklenicami krvi in zlata. Še ponoči, ko bi moral biti odmor in oddih, ga ni bilo zaradi vsiljivih in hrupnih glasov umirajoče pokrajine. Paul D je podse in nase naložil časopisni papir, da je tako nekoliko pomagal tanki odeji. Ampak v mislih se ni ukvarjal z mrzlo nočjo. Ko je zaslišal, da so se za njim odprla vrata, se ni hotel obrniti in pogledati.

»Kaj hočeš tu notri? Kaj hočeš?« Moral bi slišati njeno dihanje.

»Hočem, da se me dotakneš odznotraj in me pokličeš po imenu.«

Paula D ni nič več skrbelo za njegovo tobačnico. Pokrov na njej je zarjavel. Zato je, medtem ko je ona dvigovala krila in obračala glavo čez ramo, kakor sta jo želvi, samo gledal kanto masti, srebrnkasto v mesečini, in mirno spregovoril.

»Če te dobri ljudje sprejmejo pod streho in lepo ravnajo s tabo, bi morala poskušati, da bi jim vračala dobroto. Ti je ne ... Sethe te ima rada. Tako kot lastno hčer. In ti to veš.«

Ko je govoril, je Ljubljena spustila krila in ga gledala s praznimi očmi. Naredila je korak, ki ga ni mogel slišati, in obstala tesno za njim.

»Nima me rada, kot imam jaz njo. Nimam rada nobenega razen nje.«

»Zakaj pa si potem prišla sem?«

»Hočem, da se me dotakneš odznotraj.«

»Pojdi nazaj v tisto hišo in spravi se spat.«

»Moraš se me dotakniti. Odznotraj. In moraš me poklicati po imenu.«

Dokler so bile njegove oči priklenjene na srebro kante masti, je bil varen. Če bi drgetal kakor Lotova žena in začutil nekaj ženske potrebe, da bi videl naravo greha za sabo, morda začutil naklonjenost do preklinjajočih prekletih ali ga hotel vzeti v naročje iz spoštovanja do zveze med njima, bi bil tudi on izgubljen.

»Pokličí me po imenu.«

»Ne.«

»Prosim, pokličí. Če me pokličíš, bom šla.«

»Ljubljena.« Rekel je, ona pa ni odšla. Stopila je bliže s korakom, ki ga ni slišal, ravno tako ni slišal šuma, ki so ga delale luske rje, ko so padale z razpok njegove tobačne škatlice. Tako niti ni vedel, kdaj se je vdal pokrov. Vedel pa je, da je takrat, ko ji je segel noter, govoril: »Rdeče srce. Rdeče srce,« spet in spet. Tiho in potem tako glasno, da je to zbudilo Denver in potem še samega Paula D. »Rdeče srce. Rdeče srce. Rdeče srce.« ZADNJI moški z Ljubo doma, katerega je tako imenoval in klical tisti, ki je že vedel, je verjel. Nekoč so verjeli tudi preostali štirje, ampak zdaj jih že zdavnaj ni bilo več. Prodani se ni nikoli vrnil, izgubljenega niso nikoli našli. Za enega je zagotovo vedel, da je mrtev; o enem pa je upal, da je, ker maslo in sirotka nista življenje ali razlog, da bi ga živel. Odraščal je ob misli, da so med vsemi črnci v Kentuckiju samo oni možje, njih pet. Garner jim je dovoljeval, jih spodbujal, da so ga popravljali, ga celo izzivali. Si izmišljali, kako bi kaj opravljali; videli, kaj je potrebno, in se tistega lotevali brez dovoljenja. Si kupili mater, izbrali konja ali ženo, ravnali s puškami, se celo učili brati, če bi hoteli - ampak niso hoteli, ker ni bilo mogoče spraviti na papir nič takega, kar bi bilo zanje pomembno.

Je bilo to tisto? Je bila v tem moškost? V poimenovanju, za katero je poskrbel belec, ki naj bi že vedel? Ki jim je dal pravico, ne da delajo, ampak da se odločajo, kako? Ne. V njihovem razmerju z Garnerjem je bila prava kovina: verjel jim je in zaupal, ampak predvsem jih je poslušal.

Mislil je, da je tisto, kar govorijo, nekaj vredno, in da je tisto, kar čutijo, resnično. Ko je sprejemal mnenje svojih sužnjev, ga to ni prikrajšalo za ugled ali moč. Šele učitelj jih je učil drugače. Resnico, ki se je majala kakor strašilo v rži: samo na Ljubo doma so možje z Ljubo doma. Le en korak s tega ozemlja, pa so prestopniki med ljudmi. Psi čuvaji brez zob; voli brez rogov; skopljeni delovni konji, katerih rezgetanja in prhanja ni mogoče prevesti v jezik, ki ga govorijo odgovorni ljudje. Njegova moč je bila v zavesti, da učitelj nima prav. Zdaj pa se je vpraševal. Po Alfredu v Georgiji, po Delawaru, po Sixu se je še vedno vpraševal. Če je imel učitelj prav, to pojasnjuje, kako je postal punčka iz cunj - da ga pobere in spet odloži kjer koli in kadar koli dekle, dovolj mlada, da bi lahko bila njegova hči. Da jo poriva, ko je prepričan, da je noče. Kadar koli mu pomoli svojo zadnjico, meča njegove mladosti (je to tisto?) zlomijo njegovo odločnost. Ampak nekaj drugega kakor poželjenje ga je še bolj poniževalo in ga sililo, da se je vpraševal, ali ni imel učitelj prav. Šlo je za to, da ga seli, prestavlja tja, kjer ga hoče imeti, on pa ne more prav nič proti temu. Tudi za živo glavo ne bi mogel zvečer oditi gor po bleščečih se belih stopnicah; tudi za živo glavo ne bi mogel ponoči ostati v kuhinji, v dnevni sobi, v shrambi. Pa je poskušal. Zadrževal je dih kakor takrat, ko se je zaryl v blato; utrdil si je srce kakor takrat, ko se je začel drget. Ampak bilo je hujše od tistega, hujše od prekipevajoče krvi, ki jo je nadzoroval z macolo. Ko je vstal izza mize po večerji v 124 in se obrnil proti stopnicam, mu je najprej šlo na bruhanje, potem se mu je čisto uprlo. Njemu, njemu. Njemu, ki je jedel surovo meso takoj po tistem, ko je bilo še živo, ki se je pod razcvetelimi slivami pregrizel golobu skozi prsi, preden mu je srce nehalo utripati. Bil je namreč moški in moški lahko dela, kar hoče: molči v suhem vodnjaku šest ur, ko

se noči; se golorok spopade z rakunom in zmaga; gleda, kako se drug moški, ki ga je imel rajši od lastnih bratov, peče brez solz, samo za to, da bi tisti, ki ga pečejo, vedeli, kakšen je moški. In njemu, tistemu moškemu, ki je prišel peš iz Georgije v Delaware, zdaj ni mogoče iti ali ostati tam, kjer hoče biti v 124 - sramota.

Paul D ni mogel ukazovati lastnim nogam, ampak pomislil je, da še vedno lahko govori, in sklenil, da bo ubral to pot. Povedal bo Sethe o zadnjih treh tednih: ujel jo bo samo, ko prihaja z dela v pivnici, ki jo ima za gostilno, in ji vse povedal.

Čakal jo je. Ko je stal v uličici za Sawyerjevo gostilno, se mu je zimski popoldan zdel kakor somrak. Vadil je, predstavljal si je njen obraz in pustil besedam, da so se mu zgrinjale v glavi kakor otroci, preden se postavijo v vrsto in se odpravijo za vodnikom.

»No, ah, to ni tisto, moški ne more, vidiš, ampak oh, poslušaj, ni to, res ni, stari Garner, hočem reči, ni šibkost, taka šibkost, ki jo lahko premagam, ker ker nekaj se godi z mano, ta punca mi to dela, vem, kaj misliš, da je tako nikoli nisem maral, ampak to mi dela ona. Uročila me je. Sethe, uročila me je in jaz tega ne morem razbiti.«

Kaj? Odraslega moškega da bi uročila punca? Kaj pa če ta punca ni punca, ampak nekaj prikriva? Nekaj odspodaj, kar zgloda kot čedna mlada punca, ampak ne gre za to, da jo porivaš, ampak zato, da ne moreš ostati ali iti, kamor hočeš v 124, zato pa je nevarnost, da bi zgubil Sethe, ker ni dovolj moški, da bi to razbil, zato potrebuje njo, Sethe, da bi mu pomagala, vedela, kaj je s tem, in sram ga je, da mora prositi za pomoč žensko, ki bi jo hotel zavarovati, hudič prekleti.

Paul D si je huknil toplo sapo v votlino zaobljenih dlani. Veter je tako močno vlekel po uličici, da je gladil dlako štirim kuhinjskim psom, ki so čakali na ostanke. Gledal je pse. Psi so gledali njega.

Končno so se odprla zadnja vrata in skoznje je stopila Sethe, v upognjeni roki je imela ponev z ostanke. Ko ga je zagledala, je rekla: »Oh,« in njen nasmeh je izdajal veselje in hkrati presenečenje.

Paul D je mislil, da ji je vrnil nasmeh, ampak imel je tako mrzel obraz, da ni bil prepričan.

»Fant, zdaj pa se počutim kot punca, če prideš pome po delu. Tega ni dozdej še noben naredil. Pazi se, lahko bi se zgodilo, da bi se navadila in se tega začela veseliti.« Hitro je vrgla največje kosti v blato, zato da bi psi videli, da je dovolj, in se ne bi stepili. Potem je zmetala nekaj kož, nekaj glav in še več drobovja - česar v gostilni niso mogli uporabiti, ona pa ni hotela - na kadeč se kup pri nogah živali.

»Tole moram pomiti,« je rekla, »potem pa bom takoj pri tebi.«

Pokimal je in vrnila se je v kuhinjo.

Psi so jedli neslišno in Paul D je pomislil, da so vsaj dobili, po kar so prišli, in če je imela zadosti zanje ...

Njena naglavna ruta je bila iz rjave volne in proti vetru si jo je potegnila naprej čez rob las.

»Ste zgodaj nehali ali kaj?«

»Sam sem prej odšel.«

»Je kaj narobe?«

»Po svoje,« je rekel in si obrisal ustnice.

»Nisi ostal brez dela?«

»Ne, ne. Veliko dela imajo. Samo da ...«

»Hm?«

»Sethe, tole, kar ti bom povedal, ti ne bo prav.«

Tedaj je obstala in obrnila obraz proti njemu in v zoprni veter. Kakšna druga bi priprla veke ali se zasolzila, če bi jo veter bičal po obrazu, kakor je Sethe. Kakšna druga bi ga morda na hitro in prestrašeno, roteče, celo jezno pogledala, ker je tisto, kar je povedal, res zvenelo kakor prvi del onega: Zbogom, odhajam.

Sethe ga je pogledala zbrano, mirno, že pripravljena sprejeti, izpustiti ali opravičiti moškega v potrebi ali stiski. Že vnaprej se je strinjala, rekla prav, v redu, ker ni verjela, da bi kateri koli - za dalj časa - mogel zdržati med njimi. In naj je bil vzrok kakršen koli, ji je bilo prav. Nobene krivde. Nihče nič kriv.

Vedel je, kaj si misli Sethe, in čeprav ni imela prav - saj je ne zapušča, nikoli je ne bo - je tisto, kar ji namerava povedati, hujše. Ko je torej videl zmanjšano pričakovanje v njenih očeh, otožnost brez obtožbe, ni mogel z besedo na dan. Tej ženski, ki ne mežika v veter, ne more reči: »Nisem moški.«

»No, povej, Paul D, pa če mi je prav ali ne.«

Ker ni mogel reči, kar je sprva hotel, ji je rekel nekaj, o čemer ni vedel, da ima v mislih. »Rad bi, da bi zanosila, Sethe. Bi to naredila zame?«

Zdaj se je smejala, on pa tudi.

»Si me to prišel vprašati? Ti si zmešan moški. Prav imaš; ni mi prav. Se ti ne zdim prestara, da bi vse to začela znova?« Smuknila mu je s prsti v roko, na svetu tako kakor sence ob cesti, ki so se držale za roke.

»Premisli,« je rekel. In nenadoma je bila to rešitev: način, da se obdrži pri njej, dokaže svojo moškost in razbije dekletov urok - vse obenem. Konice Sethinih prstov si je položil na lice. V smehu mu jih je odmaknila, da ju ne bi kdo, ki bi prišel po ulici, videl, kako se grdo obnašata v javnosti, sredi dne, v vetru.

Ampak dobil je še malo časa, v resnici ga je kupil, in upal je, da ga cena ne bo uničila. Kakor da bi plačal za popoldan s kovancem iz življenja, ki prihaja.

Nehala sta se igrati, spustila sta si roke in se nagnila naprej, ko sta iz uličice zavila v širšo ulico. Tam je bil veter mirnejši, ampak v suhem mrazu, ki ga je puščal za sabo, so pešci hodili hitro, togj v svojih plaščih. Nihče ni slonel na vratnih podbojih ali na izložbenih oknih trgovin. Kolesa voz, s katerimi so dostavljali živež ali drva, so škripala, kakor da bi jih bolelo. Konji, privezani pred točilnicami, so se tresli in mižali. Bližale so se štiri ženske, ki so hodile vstric po dve in dve, njihovi čevlji so bili glasni na lesenem hodniku. Paul D se je dotaknil Sethinega komolca, da jo je vodil, ko sta stopila z lat v blato in pustila ženske mimo.

Ko sta Sethe in Paul D čez pol ure prišla do roba mesta, sta se spet začela loviti za prste in jih odmikati, se kradoma trepljati po zadnjici. V veseli zadregi, da sta tako odrasla in hkrati tako mlada.

Odločnost, je pomislil. Samo te je treba, pa je ne bo skrhala nobena punca brez matere. Nobena lena, potepinska kuzlica ga ne more zvrteti, da bi dvomil sam o sebi, se vpraševal, rotil ali priznaval. Prepričan, da bo zmogel, je dal Sethi roko čez rame in jo stisnil. Dovolila je, da se je njena glava dotaknila njegovih prsi, in ker je bil to za oba dragocen trenutek, sta se ustavila in tako obstala - nista dihala, še za to se nista menila,

ali gre mimo kak mimoidoči. Zimska svetloba je bila medla. Sethe je zamižala. Paul D je gledal v črna drevesa vzdolž ceste, dvigovala so veje v obrambo proti napadu. Rahlo, nenadoma je začelo snežiti, kakor darilo, ki prihaja z neba. Ob tem je Sethe odprla oči in rekla: »Sreča.« In Paulu D se je zazdelo, da je to - malo sreče - nekaj, kar jima je dano namenoma, da si bosta zapomnila, kaj čutita, tako da bosta vedela pozneje, ko jima bo potrebno.

Padale so suhe snežinke, dovolj velike in dovolj težke, da so kakor kovanci za pet centov udarjale na kamen. Vedno ga je presenečalo, kako mirno je to. Ne kot dež, ampak kot skrivnost.

»Teci!« je rekel.

»Ti teci,« je rekla Sethe. »Cel dan sem na nogah.«

»Kje sem pa jaz? Sedim?« in potegnil jo je naprej.

»Stoj! Stoj!« je rekla. »Za to nimam nog.«

»Potem jih daj meni,« je rekel, in preden se je zavedela, se je vzvratno zadel ob njo, si jo vzdignil na hrbet in stekel z njo po cesti mimo rjavih polj, ki so se delila.

Ko mu je končno zmanjkalo sape, se je ustavil, in ona je zadaj zdrsnila spet na tla na lastni par nog, mlahava od smeha.

»Res potrebuješ nekaj otrok, da se boš imel s kom igrati v snegu.« Sethe si je popravila naglavno ruto.

Paul D se je nasmehnil in si z dihom grel roke. »Res bi rad poskusil. Ampak zato mi je potrebna voljna družica.«

»To pa, to,« je odgovorila. »Zelo zelo voljna.«

Zdaj je bilo že skoraj štiri in do 124 je bilo še kakšnih osemsto metrov. Komaj vidna postava je v padajočem snegu plavala proti njima, in čeprav je bila to ista postava, ki je že štiri mesece hodila nasproti Sethi, sta bila s Paulom D tako povsem pozorna drug na drugega, da sta oba začutila, kako ju je streslo, ko sta zagledala, da se približuje.

Ljubljena se ni zmenila za Paula D; njen natančni pogled je veljal Sethi. Ni imela ne plašča ne ogrinjala, ničesar na glavi, ampak v rokah je držala dolg šal. S stegnjenimi rokami ga je poskušala oviti okrog Sethe.

»Neumna punca,« je rekla Sethe. »Saj ravno ti nimaš nič na sebi.« In Sethe je stopila stran in pred Paula D, vzela šal in ga ovila Ljubljeni okrog glave in ramen. Rekla je: »Moraš se navaditi, da boš pametnejša,« in jo objela z levico. Snežinke so se zdaj prijemale. Paul D je začutil leden mraz na mestu, kjer je bila Sethe, preden je prišla Ljubljena. Vlekel se je kakšen meter za ženskama in se vso pot bojeval z jezo, ki se mu je zarezala v želodec. Ko je zagledal obris Denver za osvetljenim oknom, si ni mogel kaj, da ne bi pomislil: »In čigava zaveznica si ti?«

Uredila je Sethe. Ne da bi se zavedala, kajpak, je vse rešila z enim samim udarcem.

»Vem, da nocoj ne boš več spal tam zunaj, kaj, Paul D?« Nasmehnila se mu je, in kakor prijatelj v nesreči je dimnik zakašljal proti sunku mraza, ki se je pognal vanj z neba. Okenski okviri so se zatresli v sunku zimskega zraka.

Paul D je dvignil pogled z dušenega mesa.

»Pridi gor. Kamor spadaš,« je rekla, »...in tam tudi ostani.«

Vitice zlobe, ki so se plazile proti njemu s tiste strani mize, kjer je bila Ljubljena, so ob toplini Sethinega nasmeha ostale neškodljive.

Paul D je bil že nekoč prej (pa samo enkrat) hvaležen neki ženski. Ko se je privlekel iz gozdov, škilast od lakote in samote, je potrkal na prva zadnja vrata, do katerih je prišel v črnem delu Wilmingtona. Ženski, ki je odprla, je rekel, da bi ji rad nasekal skladovnico drv, če bi mu lahko odstopila kaj za pojedsti. Premerila ga je od glave do pet.

»Malo pozneje,« je rekla in širše odprla vrata. Postregla mu je s svinjsko klobaso, najslabšo rečjo na svetu za sestradanega človeka, ampak ne on ne njegov želodec nista imela nič proti. Ko je pozneje zagledal svetle bombažne rjuhe in blazini v njeni spalnici, si je moral hitro obrisati oči, hitro, da ne bi prvič videla solz hvaležnosti pri moškem. Zemlja, trava, blato, ličkanje, seno, koruzni storži, školjke - na vsem tem je že spal. Bele bombažne rjuhe mu niso nikoli prišle na misel. S stokom je padel nanje in ženska mu je pomagala pri sprenevedanju, da se ljubi z njo, ne pa z njeno posteljnino. Tisto noč se je poln svinjine, pogreznjen v razkošje zaobljubil, da je ne bo nikoli zapustil. Morala ga bo ubiti, da bi ga spravila iz tiste postelje. Ko ga je čez osemnajst mesecev kupila bančna in železniška družba Northpoint, je bil še vedno hvaležen, da mu je predstavila posteljne rjuhe.

Zdaj je bil hvaležen drugič. Počutil se je, kakor bi ga bil kdo snel s srede pečine in ga položil na varna tla. Vedel je, da bo v Sethini postelji kos dvema neumnima puncama - samo ker je Sethe povedala, kaj želi. Stegnjen, kolikor je bil dolg, je opazoval, kako snežinke tečejo mimo okna nad njegovimi nogami, in zlahka je pregnal dvome, ki so se ga lotevali v uličici za gostilno: sam od sebe zahteva veliko, preveč. Tisto, kar bi on lahko imel za strahopetnost, imajo drugi za zdravo pamet.

Stisnjena pod pazduho Paula D se je Sethe spomnila njegovega obraza na ulici, ko jo je prosil, da bi z njim imela otroka. Čeprav se je zasmejala in ga prijela za roko, jo je to prestrašilo. Hitro je pomislila, kako dobro bi bilo občevanje, če je taka njegova želja, ampak najbolj se je ustrašila misli, da bi še enkrat dobila otroka. Da bi morala biti dovolj dobra, dovolj pozorna, dovolj močna, tako ljubeča - spet. Morala ostati živa toliko dlje. O Gospod, je pomislila, reši me. Če materinska ljubezen ni brezskrbna, je ubijalska. Zakaj hoče, da bi zanosila? Da bi ostal pri njej? Imel znamenje, da je prišel tod mimo? Saj ima najbrž tako povsod otroke. Osemnajst let potepanja, nekaj jih je že moral pustiti za sabo. Ne. Zamerili so se mu otroci, ki jih je imela, to je tisto. Otrok, se je popravila. Otrok in še Ljubljena, na katero gleda kot na svojo, in to se mu je zamerilo. Da si jo deli z dekletoma. Ko poslušša, kako se vse tri smejijo nečemu, o čemer sam nič ne ve. Skrivno govorico, ki jo uporabljajo med sabo, on pa ne more razbrati. Mogoče celo za čas, ki ga ona porabi za njune potrebe in ne za njegove. Nekako so družina, ampak on ni njen poglavar.

Mi lahko zašiješ tole, punči?

Mhm. Samo da končam to spodnje krilo. Le tisto ima, v katerem je prišla sem, vsakdo pa potrebuje spremembo.

Je ostalo kaj pite?

Mislím, da je Denver pojedla zadnji kos.

In da se ne pritoži, se še zmeni ne, da zdaj spi po vsej hiši in okrog nje, ampak temu je nocoj iz vljudnosti napravila konec.

NI ŽENSKIH IZJAV

V zvezi s pisanjem Toni Morrisonove se uporablja izraz »ženska perspektiva«, katerega privid občje razumljivosti nedoločno napotuje na neko pobožje »ženskega«. V odlomku iz *Ljubljene* je osrednja oseba Paul D, in v pretežnem delu sta poglavji pisani z njegove, tj. »moške perspektive«. Ali je potem takem perspektiva (če ostanemo pri tem izrazu), ki je tu na delu, moška!? Ali bralec iz izjave fikcijske osebe denimo, moškega spola, nujno razbere moško identifikacijo!? Kako sploh lahko vemo, da se neka želja vpiše na žensko stran?! In kako vemo, da določena izjava oriše žensko željo? - V tem kratkem zapisu se bomo omejili na zadnje vprašanje.

Mesto fikcijske osebe je prazno

Začnimo z izjavo, ki se - ne sicer v objavljenem odlomku - v *Ljubljeni* v identični obliki pojavi vsaj dvakrat, na začetku in na koncu romana; zapisana je v tretji osebi in se nanaša na Paula D-ja (kmalu zatem, ko vstopi v fikcijsko realnost):

»Ne da bi sploh poskušal, je postal moški, ki pride v hišo in pripravi ženske do joka. Kajti z njim, v njegovi prisotnosti, so lahko jokale.«¹

Zamislimo si, da izjava ni iztrgana iz *Ljubljene*, ampak denimo iz *doktor romana*. Manjka le še dostavek: *»in to lastnost je brez pomisleka izkoriščal«*, ki evocira sadizem ali perverzijo v razmerju do ženske, in izjava, kot bomo videli, dobi radikalno drug pomen, kot ga ima v izvirniku. - Ključen »podatek«, ki ga bralec mora poznati, če naj v kontekstu *Ljubljene* v izjavi prepozna »žensko perspektivo«, oziroma natančneje, da izjava zariše željo, ki ji lahko pripišemo spolno identifikacijo, ni niti dejstvo, da je roman napisala ženska, niti da je izjava napisana v tretji osebi, kar v literaturi neposredno

¹Toni Morrison: *Beloved*, Plume Book, New York 1988, str. 17. (Prevodi navedkov iz neobjavljenih poglavij so moji.)

napotuje na mesto avtorice kot subjekta izjave, niti neposredni kontekst izjave (denimo stavek, ki sledi: »*Nekaj blagega je bilo v njegovem obnašanju. Ženske so ga videle in hotele potožiti ...*«²), ki evocira simpatijo do ženske. Izjava vpelje fantazmo neranljivosti; ne neranljivosti neposredno, marveč v ovinku prek neke scene, ki je scena subjekta v razmerju do Drugega, v kateri je mesto subjekta predstavljeno kot mesto *ranljivosti*, *nezaščitenosti* - do katerega pride subjekt (v tem primeru v zadnji instanci Sethe) natanko zato in šele takrat, ko Drugi ne postavlja Zahteve. Pri tem je ključno, da je na mesto subjekta (tj. na mesto *nezaščitenosti*) postavljena ženska, in da subjekta v tem razmerju pred Drugim ne ščiti nič drugega - kaka posebna »lastnost« - kot sama struktura razmerja, tj. Drugi, ki ne postavlja Zahteve. Sceno pa je treba brati vzvratno: kar predhodi, je kajpada fantazma neranljivosti in razmerje subjekta do Drugega in žensko željo je razbrati natanko v tem, da je na prazno mesto subjekta postavljena oseba, ki ji bralec pripisuje ženski spol, ter da je na mesto Drugega, ki ne postavlja Zahteve, postavljen moški.

V objavljenih dveh poglavjih iz *Ljubljene* prav tako ni težko opaziti, da se evokacija želje (tj. nečesa, kar seže - zakaj ne bi temu tako rekli - najglobje v bralčevo ali bralkino dušo), opira na določeno strukturo, ki jo tokrat lahko interpretiramo na ravni »prizora«. Odlomka se bereta kot dvoje standardnih scen iz literature in filma: prvi prizor se opira na fantazmo *zapeljevanja*, ki pa jo moški dojame kot natanko nsprotno, drugi na fantazmo *zaščitništva*, tj. prizor, v katerem je (nepričakovano) moški tisti, ki potrebuje zaščite. - Nenavadno v prvem poglavju (»Preselila ga je.«) je že to, da se proces preganjanja naenkrat sprevrne v zapeljevanje: ko Ljubljena, materializirano-učlovečeni duh umorjene deklice, po vseh stopnjah izganjanja iz hiše (tj. proč od Sethe, njene matere, ki jo umorjena deklica hoče samo zase) presenečenega in zgroženega Paul D-ja na koncu dejansko »spravi v posteljo«, se zapeljevanje izkaže kot skrajni podaljšek nasilja: ljubezen je razmerje prisile *par excellence* (prav to je resnica položaja Ljubljene). Toda za koga je ta ljubezenski akt nevzdržen? Morda za bralca? Za bralca je nevzdržen natanko toliko, kolikor se identificira s Paul D-jevo željo, tj. željo, da bi ostal pri Sethe (da bi bil vreden njene ljubezni). Ljubljena, materializirani duh, dvojnica umorjene deklice je prepreka uspelega ljubezenskega razmerja³: Paulu D-ju preprečuje užitek in mu nalaga, da uživa, tj. nalaga mu nek nemogoč užitek. Od kod, s katere točke Paul D gleda, da akt, ki moškimi fantazijam vsekakor ni tuj, dojame kot nemogoče, nerazumljivo dejanje!? Prav ta pogled je ključen za *oba* »prizora«. Morrisonova ga vpelje že takoj na začetku nekoliko abstraktno z besedami »preselila ga je«, ki zameji polje pogleda: odtod se vse dogaja proti njegovi volji; čeprav se seli sam, je vsaka stopnja le nadaljni korak izгона - in če je njun spolni akt na koncu dojet kot neke vrste posilstvo in tisto, kar zapečati njegov izgon, je temu tako natanko zato, ker je ujet v razcep med nemogočo nadjazovsko zahtevo užitka in svojo simbolno identifikacijo (»točka, s katere me Drugi

²Ibid.

³Tu se opiram na predavanje Mladena Dolarja o figuri dvojnika s 7. 1. 1991 na Filozofski fakulteti v Ljubljani. - Drugače kot pri figuri dvojnika, kjer gre za odnos med fikcijsko osebo in njegovim lastnim dvojnikom - ker je fikcijska oseba, katere dvojnica je Ljubljena, že mrtva - je tu dvojnica hkrati radikalno zunanja in notranja.

vidi v obliki, v kateri mi ugaja, da me vidi«).⁴ Točka, s katere ga Sethe na mestu Drugega vidi v obliki, v kateri mu ugaja, da ga vidi, drugače rečeno, s katere ga Drugi vidi v obliki, ki je vredna ljubezni, je natanko zvestoba, ki se pokriva z žensko željo, namreč, žensko željo natanko zato, ker je na mesto gotovosti postavljena ženska (da bi se Paul D videl vrednega ljubezni, ne sme prevarati Sethe). - V naslednjem poglavju je ta identifikacija nadgrajena z drugo, ki postavlja nemogočo zahtevo, namreč, da se »moškemu« kaj takega ne bi smelo zgoditi. Ker pa bralec ve, da se je »moškemu« prav to prej zgodilo, prizor spodnese predstavo o »moškem« na mestu Drugega-brez-manka (katere posledica so lahko, kot vidimo, tudi nenavadne ideje glede otrok). Ta figura »moškega« je rdeča nit, ki se vleče skozi obe poglavji: mesto moškega tu vsekakor ni mesto Drugega-brez-manka.

Ni po naravi ženskih izjav

Da običajno sporazumevanje temelji na dialektiki izjave in mesta, od koder se izgovarja, da je, z drugimi besedami, razlika med izjavo in izjavljanjem konstitutivna za človeško govorico, iz česar sledi, da v mora izjavi, ki jo izgovarja oseba, denimo, moškega spola, sogovornik šele razbrati, ali naj jo pripiše na moško ali na žensko stran, je pač danes že *locus communis*. Prav tako je že obče mesto (kar zagovarjata Juliet Mitchell in Jacqueline Rose), da ženskost ni določena z vsebino, marveč z razliko do moškosti, da se torej žensko v kulturi (kar se, denimo ob Morrisonovi, imenuje »ženska perspektiva«) vzpostavlja natanko v razliki do moškega - in odtod velja dojeti tezo, da ni po naravi ženskih izjav (so pa »po naravi« moške izjave). Namreč, če je neka izjava dojeta kot ženska, in če je dojeta kot ženska natanko v razliki do moške izjave, to ni »naravna« izjava; je nekako »ustvarjena«, »konstruirana« v razliki do moške izjave. Paradokсно je torej pri nečem, kar je dojeta V RAZLIKI, ideološki moment natanko v tem, da je dojeta kot »umetno«, »nenaravno« (in ne kot tisto, kar je, tj. različno), in odtod ni daleč do nepotrebnosti. So pa »po naravi« moške izjave: da je neka izjava moška (se vpisuje na moško stran), kultura »izve« šele takrat, ko je soočena z izjavo, ki se vpisuje na žensko stran; tako je moška izjava podvojeno »naravna«: najprej je »naravna«, dokler je dojeta kot univerzalna, kot izjava, ki ni spolno zaznamovana (nima spolne identifikacije). Na tej stopnji ideološko prepoznamo v trudu, da bi izjave ne bile dojete kot moške, oziroma nasploh kot spolno opredeljene. V strogem smislu pa dobijo moške izjave ideološki predikat »po naravi« šele v drugem koraku: izjava, ki je uvedena v kulturo kot ženska izjava, sama šele *nachträglich*, vnapaj konstruira drugo izjavo - ta šele »postane« moška; ker pa je ženska izjava dojeta kot konstruirana v razliki do moške, je moška izjava tista »po naravi« in ženska razlikovana kot »konstruirana«, tj. »umetna«, »nenaravna«. Zato je ženskimi izjavami, kljub temu, da ženski v razvpiti dihotomiji na kulturo in naturo pripade stran nature, treba nenehno dokazovati natanko njihovo »naturnost«.

Janez Krek

⁴ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 355.

O ČEM GOVORIMO, KO GOVORIMO O SPOLU?

*O čem govorimo, ko govorimo o spolu?
V najbolj izjemnih detaljih odseva moje
telo - kot majhna ogledalca na indijanski
obleki - kaleidoskop socialnih pomenov.*

R. W. Connell, *Gender and Power*

Radikalna zavrnitev pojma »ženske« kot analitične kategorije, ki predpostavlja neko homogeno raziskovalno polje, je v začetku 80. let šele odprla možnosti za raziskovanje kategorije spola, ki je postala pomembna poleg drugih klasičnih raziskovalnih pojmov kot so rasa, razred, sorodstvo, zgodovina, kultura itd.¹ Ko so feministične in druge ženske študije nemožnost vrednotno nevtralne znanosti dopolnile s prav takšno nemožnostjo spolno nevtralne znanosti in umetnosti, je postal spol - vedno znova umeščen v določen socialni in politični prostor - predmet filozofskih, socioloških, zgodovinskih, antropoloških, lingvističnih in drugih razprav.

V analizah socialnih pogojenosti konstituiranja spolnih vlog, ideološke konstrukcije spolov kot elementa družbene kontrole in mehanizmov oblasti, spolno specifičnih manifestacij nadzorovanja telesa, spol ni več reduciran na prej omenjene raziskovalne pojme, temveč je proučevan kot samostojna analitična kategorija in definiran kot »temelj človeškega družbenega življenja.«²

¹ Če so ženske študije v 70 letih še temeljile na konceptu »univerzalne ženskosti«, so to mnoge kasnejše avtorice ostro kritizirale. Antropologinja Shirley Ardener na primer govori o »defining females«, s poudarkom na množini, ki ne vodi k ponovnim redukcionizmom (Shirley Ardener (Izd.): *Defining Females: The Nature of Women in Society*, London 1978). Julia Kristeva se v intervjuju iz leta 1979 zavzema za takšno koncepcijo ženskosti, kjer bi bilo toliko »ženskostih«, kolikor je žensk (Cf. Claudia Opatz, *Weiblichkeit oder Feminismus?*, Drumlin Verlag, Weingarten 1983). Na past, ki jih feministični historiografiji nastavlja kategorija »ženske« opozarja tudi Denis Riley (*Ali ima spol zgodovino?*, Časopis za kritiko znanosti, št. 136-37, Ljubljana 1991). Chandra Talpade Mohanty je kategorijo »ženske« kritizirala predvsem v ženskih študijah o »ženskah tretjega sveta«. Očitala jim je kolonializacijo skozi feministični diskurz, ki se je vsevprek »boril« proti zatiranju žensk neevropskih kultur (»Aus westlicher Sicht: feministische Theorie und koloniale Diskurse«; v: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, št. 23, 1988). Ne obstaja torej neka homogena zgodovina žensk, kakor tudi ne obstaja homogena kategorija ženske, temveč le zgodovina, ki je drugačna od moške in ki upošteva množico različnost med ženskimi skupinami, sloji, stanovi, prostori in časi.

Študije spolov so se torej lotile vprašanja o izvorišnih spolno specifičnih asimetričnih odnosov in dokazale, da biološke razlike med spoloma niso univerzalna baza socialnih definicij.

Sprejeti trditev, da je govor o spolih vedno tudi govor o drugačnosti te ali one vrste (od statusnih razlik do rasnih klasifikacij), implicira antropološko perspektivo, s heterološkostjo, kot eno njenih glavnih značilnosti.³ Elaine Showalter poudarja, da razmišljanje o spolu ne pomeni le govor o drugačnosti, kjer sta spola v biološkem smislu različna in hkrati enaka, temveč tudi o moči, ki jo razkriva zgodovinski pogled na odnose med spoloma in se manifestira v spolni asimetriji, neenakosti in moški dominaciji.⁴ Ali pa je mogoče takšno debato tudi zaključiti, ne da bi se ujeli v lastno past in ponovno definirali nekaj, kar so tako družboslovne kot naravoslovne znanosti že strogo zamejile in je prav zato raziskovanje fenomena spolov hotelo ugotoviti, kako se ideologija spolov vpisuje in reproducira v določenih kulturnih praksah? Gre torej za novo definiranje ali vseeno za odkrivanje prostora, kjer je prevpraševanje o moškosti in ženskosti šele zares mogoče?

Če so ženske študije naredile obrat takrat, ko so postavile ženske v središče raziskovanja in tako zavrnilo androcentričnost zgodovinopisja, so študije spolov postale pomembne takrat, ko jih ni več zanimalo, kako je spol strukturiran na primer skozi kulturo, temveč obratno, kako se ekonomija, sorodstvo, rituali, zdravilstvo, strukturirajo skozi ženski in moški spol. Ker pa so spolne, kulturne, rasne, razredne, zgodovinske in druge razlike v družbenem življenju med seboj povezane, je postalo vse pomembnejše, kako se v določenem kontekstu križajo med seboj.

Spol je torej nekaj, kar se lahko dopolni šele znotraj družbene prakse, zato je družbena konstrukcija spola odvisna od določenega konteksta, ki v svoji spremenljivosti spreminja tudi vse tisto, kar označujeta pojma ženska in moški. »Naravne« razlike med spoloma kot kulturni konstrukt dokazujejo, da ni telo tisto, ki podeljuje »moškost« in »ženskost«, temveč ju telo sprejema kot svoji družbeni definiciji.⁵

Zgodovino študij spolov sestavljajo koraki, ki so jih od 70. let naprej delale ženske študije, ženska zgodovina, sociologija žensk, feministična historiografija in antropologija žensk. Strukturna analiza zgodovine »spolnega reda« (*gender order*) je bila v teh študijah raziskovana od fenomena ločenosti sfere doma in denarne ekonomije po spolu, prek maskulinizacije temeljnih družbenih institucij, institucionalizacije heteroseksualnosti in drugih vidikov moške hegemonije (npr. institucije poroke, fenomena »poudarjene ženskosti« kot adaptacije na omenjeno hegemonijo ipd.).

To je dobilo pomen takrat, ko je vse večje število ženskih študij in pisanja ženske zgodovine dokazalo, da je bila zgodovina nekaj, kar so pisali moški, in ženska nekaj, kar so moški definirali. Posledica tega je bil, kot poudarja Gisela Bock, androcentričen

² Henrietta Moore, *Feminism and Anthropology*, Polity Press, Cambridge 1988, str. 188.

³ Mnoge avtorice opozarjajo na vpliv antropologije v ženski zgodovini in zgodovini spolov. Cf. Selma Leydesdorff, »Politics, identification and the writing of women's history«; v: Arina Angerman, Geerthe Binnema, Annemieke Keunen et al., *Current Issues in Women's History*, Routledge, London in New York 1989.

⁴ Cf. Elaine Showalter (ur.), *Speaking of Gender*, Routledge, New York in London 1989.

⁵ Cf. R. W. Connell, *Gender and Power*, str. 83, Polity Press, Cambridge 1987.

pogled na zgodovino, v katerem so bile moške izkušnje v zgodovini in o zgodovini dominantne in identificirane kot splošne, ter izenačene z »občo zgodovino«.⁶

Skupna značilnost tega pisanja je bila ostra ločitev spolov in pogled na osvetljeni center, v katerem so se znašle različne mentalitete žensk, njihove biografije in množice različnih delovanj in izkušenj. Ob zahtevi, da se tisto, kar je bilo dosedaj nevidno, prvič zares vidi, in razišče tudi področja, ki so ostala zaradi svoje »nepomembnosti« v zgodovinopisju pozabljena, je šlo več kot le za to, da se naredi »ženske« za zgodovinski objekt. Šlo je namreč za novo točko pogleda, za novo perspektivo, za nov pogled na zgodovino sploh.⁷

Temu pa je sledila tudi »dvojna pristranost«.⁸ Arlette Farge je to dvojno pristranost, ki je od konca 70. let veljala kot ena najpomembnejših značilnosti pisanja ženskih študij, razčlenila v pristranost, ki je posledica ideološke orientacije in pristranost kot posledica identifikacije z žensko zgodovino kot političnim projektom in samim objektom raziskovanja.⁹

To pa je pomenilo tudi nasprotovanje obstoječim principom pisanja zgodovine in je impliciralo razširitev političnosti ženskega gibanja v znanost samo. Takoj, ko so si zgodovinarke, antropologinje, sociologinje, literarne zgodovinarke in druge znanstvenice postavile vprašanje zakaj so v pisani zgodovini ostala pozabljena prav tista področja, kjer so se ženske pojavljale v največjem številu ali izključno le one, je njihov odgovor naletel na nivo političnega. Številne akademske razprave, ki so ženski zgodovini prav na tej točki očitale neznanstvenost, so morale priznati pomen, ki so ga ženske študije imele za odkrivanje razmerij med znanostjo in politiko. Vseeno pa je ostal razcep (ki postaja

⁶ Gisela Bock poudarja, da se to tudi v 18. stoletju, ko je začel prevladovati način mišljenja, ki je že vpeljeval »socialno relativiteto« in sintagmo »točka pogleda«, katera je označevala drugačnost pisanja zgodovine, če je opisovana s pogledom revolucionarja, kmeta, tujca ali meščana, ni spremenilo. V zgodovinskih razmišljanjih je ostala vladajoča le ena točka pogleda, moški pogled, ki se ni nikoli problematiziral. To se ni spremenilo niti takrat, ko se je v 60. letih v socialni zgodovini uveljavilo t. im. pisanje o »malih ljudeh«, ali o mentalitetah na sploh. Do spremembe je prišlo šele z novim ženskim gibanjem v začetku 70. let, ki je začelo prodirati tudi v kroge znanosti s poskusi njene demokratizacije. Če je torej žensko gibanje postavljalo pod vprašaj nevidnost in podrejenost žensk v družbi, so ženske študije sredi 70. let postavile pod vprašaj nevidnost in podrejenost žensk v zgodovinopisju. (Cf. Gisela Bock, »Der Platz der Frauen in der Geschichte«; v: *Methoden in der Frauenforschung Symposium an der Freien Universität Berlin von 30. 11.-2. 12. 1983*; R. G. Fischer Verlag, Frankfurt 1984).

⁷ Prisotnost žensk v zgodovini se je z izjemami peččice »velikih« in »slavnih« žensk reducirala na njihove biološke funkcije (rojavanje, skrb za dom, otroke, varovanje edinega »naravnega« prostora, »onkraj ponorelega sveta«). Kot pokaže Catherine Fouquet, pomeni reducirati ženske na njihova telesa izključitev iz zgodovine. (Cf. Catherine Fouquet, »Führt der Weg der Frauengeschichte über die Geschichte des weiblichen Körpers?«, str. 47-63; v: Corbin, Farge, Perrot in dr., *Geschlecht und Geschichte*, S. Fischer, Frankfurt 1989).

⁸ Nemška sociologinja Maria Mies je leta 1978 strnila metodološke značilnosti ženskih študij v tri metodološke postulate: subjektivnost (v smislu političnosti), prizadetost in pristranost (v smislu raziskovanja kot delovanja v interesu prizadetih).

⁹ Arlette Farge, »Praxis und Wirkung der Frauengeschichtsschreibung«, str. 29; v: Corbin, Farge, Perrot in dr., *Geschlecht und Geschichte*, S. Fischer, Frankfurt 1989).

vse večji, čim bolj prodira pisanje ženske zgodovine na univerze in druge znanstvene institucije) med tistimi znanstvenicami, ki dojemajo pisanje ženske zgodovine kot politično ter tistimi, ki trdijo, da je pisanje ženskih študij, ženske zgodovine in zgodovine spolov vedno tudi politično dejanje.¹⁰ Paradoks je torej v tem, da gre ženskimi študijami vedno točno za to, kar so jim očitali: da so preveč osebne, preveč politične in da se neprestano konfrontirajo z realnostjo. Prodor ženske perspektive v zgodovinarstvo je celotno znanost je na mnogih nivojih pomenil demitizacijo znanosti same, njenih metodoloških principov in privilegiranosti celotnega znanstvenega diskurza.

Ob tem pa je postalo kmalu jasno, da se ženske študije ne smejo omejiti le na zapolnjevanje »belih lis« na zemljevidu znanosti, kot so poimenovala takšno »kompenzatorično pisanje zgodovine« avtorice ženskih študij v 80. letih. Le-te so nasprotovale tudi sintagmi »specifično ženske teme« (ki ponovno implicira priložnostnost, čeprav zadevajo polovico človeštva), nasproti katerim nikoli ne stojijo »specifično moške teme«, marveč vedno znova »obče moške teme«.

Ženska historiografija torej ni le zgodovina manjkajočih dejstev, ampak s tem, ko obsega celotna področja zgodovine in družbe, odgovarja tudi na vprašanje, kako bi izgledala zgodovina, če bi bila gledana z ženskimi očmi in strukturirana z vrednotami, ki bi jih definirale ženske.¹¹

To pomeni, da so se ženske študije lotile tudi prevpraševanja tradicionalnih historiografskih kategorij, ki je vtakano tudi v današnje študije spolov. Tisto, kar je v splošnem veljalo na primer kot napredek, svoboda, izpolnitev potreb ljudi, ni bilo nujno, da je veljalo tudi za ženske. Tako je bilo socialno vprašanje z industrializacijo rešeno bistveno bolje za moške kot za ženske.

Zastavitev kritičnega razmisleka o teoretskem kategorialnem aparatu, ki je bil značilen za pretekle načine pojasnjevanja družbenih fenomenov, lepo prikazuje kritična analiza binarne opozicije narava/kultura.

Antropologinja Sherry Ortner si je znotraj antropologije žensk zastavila vprašanje, ali je dvojica žensko/moško analogna dvojici narava/kultura.¹² Izhajala je iz sklepa, da je opozicija narava/kultura nekaj univerzalnega, nekaj kar razmejuje vse kulture in dokazala, da je ženska simbolno povezana z naravo (prokreacija, skrb za potomstvo,

¹⁰ Cf. Arina Angerman, Geerte Binnema, Annemieke Keunen in dr., *Current Issues in Women's History*, Routledge, London in New York 1989.

¹¹ Od začetka 80. let se je pojavljalo vse več ženskih študij, ki so zavrnile tradicionalno polarizacijo, ki je bila vtakana v začetke ženskega gibanja, znotraj katere je mnogo avtoric trdilo, da je nastopil le obrat vlog, v katerem bo ženska historiografija nadomestila moško sfero moči. Gisela Bock poudarja, da je ženska zgodovina, ločena od celotne zgodovine, prav tako problematična kakor »obča zgodovina«, torej moška zgodovina, ločena od zgodovine žensk. (Cf. Gisela Bock, »Historische Frauenforschung: Fragestellungen und Perspektiven«, str. 22-51; v: Karin Hauser (ur.), *Frauen suchen ihre Geschichte*, C. H. Beck, München 1983 in Claudia Opitz, »Der »Andere Blick« der Frauen in die Geschichte - Überlegungen zu Analyse- und Darstellungsmethoden feministischer Geschichtsforschung«, str. 76-93 v: *Methoden in der Frauenforschung, Symposium an der FU Berlin*, R. G. Fischer, Frankfurt 1984).

¹² Cf. Sherry Ortner, »Is female to male as nature is to culture?« v: Rosaldo in Lamphere (ur.), *Women, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford 1974).

dom), medtem ko je moški povezan s kulturo. To je ustrezalo tudi znani opoziciji zasebno/javno. Ta simbolna zveza je po njenem mnenju tudi logično pojasnjevala odnos moških do žensk: nadzor in odločanje nad naravo opravičuje in pojasnjuje nadzor nad ženskami. Znotraj te osnovne opozicije so razlike med moškimi in ženskami postavljene v vrsto drugih binarnih opozicij. Moški je v njih simbolno povezan z: zgoraj, desno, visoko, kultura, moč; ženske pa s: spodaj, nizko, narava, šibko.

Ta teoretski okvir, ki se je v antropologiji žensk obdržal do 80. let, je nedvomno prinesel nekaj novega. Prvič se je jasno videla seksualna ideologija in kulturni stereotipi, ki so povezani s socialnimi vlogami. Socialne aktivnosti obeh spolov so bile torej vedno podlaga za kulturne konstrukte. Čeprav je takšna tipizacija prinašala modele idealnih obnašanj moških in žensk, je vendarle pomenila začetno točko v razmišljanjih o kulturni konstrukciji spolov.

Razmislek o ženski zgodovini je naredil danes znotraj antropologije spolov še korak naprej, ko je analiziral vprašljivost opozicije narava/kultura, ženska/moški v naslednjih točkah:¹³

1/ V nekaterih kulturah se tako ženske kot moški povezujejo z naravo zaradi njunega prispevka v reprodukciji; tako torej model narava/kultura predpostavlja kulturno enotnost, ki ne dopušča možnosti, da različne skupine v neki družbi vidijo stvari na drugačen način in imajo drugačne izkušnje določene stvari.

2/ Tudi kategoriji narava/kultura nista vrednotno nevtralni, marveč sta produkta točno določene intelektualne tradicije zahodnih družb. Opozicija narava/kultura je prav tako kulturni konstrukt kot kategoriji moški in ženska. Tako kot vemo, da kategoriji moški in ženska ne pomenita povsod nekaj istega, tako tudi ne moremo trditi, da pojmujejo različne družbene skupine naravo in kulturo kot distinkciji. Če pa takšna distinkcija vendarle obstaja, iz nje ne moremo sklepati, da sta termina narava/kultura ustrezen in odgovarjajoč prevod kategorij, ki jih druge kulture dojemajo kot relevantne.

3/ Če so ženske bližje naravi, kdo je tisti, ki jih takšne vidi in še naprej, ali tudi ženske same sebe dojemajo bližje naravi (se ženske dojemajo kot determinirane prek reprodukcijske funkcije?)

4/ Henrietta Moore opozarja na to, da pristajamo na transkulturno homogenost, če jemljemo kategorije narava/kultura, žensko/moško, zasebno/javno kot tiste, s pomočjo katerih lahko pojasnujemo vse človeške kulture.

Pot od žensk do spola je torej že začrtana, pot do ženskosti in moškosti pa se še piše.

Darja Zaviršek

¹³Cf. Henrietta Moore, »Feminism and Anthropology...« in Carol P. McCormak, »Nature, Culture and Gender: a Critique«; v: C. P. McCormak in M. Strathern (ur.): *Nature, Culture and Gender*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.

OD ŽENSKÉ ZGODOVINE DO ZGODOVINE SPOLOV

/intervju z Giselo Bock/

Gisela Bock je bila profesorica za evropsko zgodovino na Evropskem univerzitetnem inštitutu (Istituto Universitario Europeo) v Firencah ter v letih 1987-1989 direktorica Evropskega centra za raziskovanje kulture (European Culture Research Center). Trenutno dela kot profesorica na Fakulteti za zgodovino Univerze v Bielefeldu. Poleg zgodovine politične misli in zgodovine delavstva, je raziskovala zgodovino sterilizacije žensk v nacistični Nemčiji in druge teme iz zgodovine žensk in spolov v Evropi. Najpomembnejše publikacije: Thomas Campanella (1974); Die »andere« Arbeitsbewegung in den USA 1905-1922 (izšlo tudi v slovenščini, »Drugo« delavsko gibanje v ZDA od 1905 do 1922, Studia Humanitatis, Ljubljana 1987; The Industrial Workers of the World (1976, tudi italijanski prevod); Zwangssterilisation und Frauenpolitik (1986); Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte (1987, tudi v angleškem, holandskem in italijanskem prevodu). Machiavelli and Republicanism, ur. G. Bock, Quentin Skinner in Maurizio Viroli, Cambridge University Press, 1990. V tej knjigi G. Bock sodeluje s tekstom »Civil Discord in Machiavelli's Istorie Fiorentine«. Poleg tega je v publikaciji Filozofski vestnik (2/1989) izšel tudi prevod njenega predavanja »Zgodovina spola, zgodovina žensk«, ki ga je imela v Ljubljani 27. februarja 1989, na povabilo Filozofskega inštituta.

* * *

Ne vem, če se boste strinjali, toda rekel bi, da ste v svojih zgodnjih delih, še posebej pa v knjigi o drugem delavskem gibanju v ZDA uporabljali marksistično teoretsko paradigmo ali vsaj enotno, celovito paradigmo. Zdi se mi pa, da ste morali takrat, ko ste začeli raziskovati vprašanje žensk v zgodovini, opraviti nek prehod in da tega vprašanja ni mogoče artikulirati v stari paradigmi. Rad bi vas vprašal, če ste ta prehod zaznali kot teoretski problem in če je tako, kaj to pomeni za teoretske premise s katerimi delate zdaj. Ali gre še vedno za enotno paradigmo, ali pa morda za eklekticizem, pluralnost različnih pristopov, ki vam omogočajo tematiziranje tega problema?

Najprej bi se bilo morda dobro malo pozabavati s terminologijo. Jaz sem v teh rečeh zelo previdna in nikoli ne uporabljam izraza paradigma. Izogibam se mu že kar instinktivno, morda zato, ker so ga prepogosto zlorabljali, ko so govorili o revolucijah, jaz pa se nočem umeščati v niz intelektualnih revolucij. Veliko raje uporabljam izraz perspektiva, ki implicira pogled, način gledanja, z vso zgodovinsko relativnostjo, ki jo pogled vsebuje. Kar pa zadeva marksističnost predpostavk, je treba le-te med seboj razločevati. Meni se to nikoli ni zdelo nekaj homogenega. Prav tako kot socializem, lahko to pomeni zelo veliko različnih stvari. Intelektualno področje, iz katerega sem razmišljala o Wobblyjih, je bil eden od marksizmov tega obdobja, vendar je šlo tam za težak protinapad na tradicionalni marksizem in seveda tudi na določen tip socializma. Vsi smo seveda

obširno brali marksizem in uporabljali Marxove citate, tudi sama sem uporabljala obča mesta, ki so bila takrat modna. Toda v polju razredne analize ali analize v razrednih okvirih, seveda mojega pisanja marksisti niso sprejemali kot marksističnega. Takrat nisem trdila, da sem marksistka, ampak sem prevzela nekaj kategorij, ki so jih razvili nekateri marksisti in ki so se mi zdele uporabne. Morda bi bilo ustrezneje uporabljati izraz razredne kategorije. Če pa pristop »*operaio-massa*« vzamete resno, ne implicira zgolj razredne perspektive, ampak tudi perspektivo njenega uničenja. Kajti takoj, ko dojamemo pojem razred v njegovi dvojnosti - kar implicira izraz »drugo delavsko gibanje« - nastopijo težave, saj se zrušijo vsi pojmi o homogenem razredu. Sama sem se gibala po tej liniji, ker se mi je zdela zelo uporabna za rekonstrukcijo analize, ki so jo opravili Wobblyji. Wobblyji pa, mimogede, sami sebe niso razumeli kot marksiste in so nasprotovali temu, kar je v njihovem času nastopalo kot socializem. Bili so zelo polemični do vsakršnega utopizma, brez iluzij so napadali socializem v oblakih, celo sarkastično so nasprotovali »pie in the sky« socializma.

V tem kontekstu ne vem, koliko lahko moj pristop definirate kot marksističen. Vsekakor pa je odprl pot do pogleda na različne skupine v razredu, ali celo različne razrede, in to v povezavi s konkretnim delovnim mestom. To je odprlo tudi novo perspektivo pogleda na ženske, v kateri ženske niso nastopale kot podkategorija razreda, temveč kot one same.

V razmerju do dela se znajdejo v klasičnem političnem kontekstu, toda en pogled je v knjigi *Drugo delavsko gibanje* ostal izpuščen. Namreč ženske v razmerju do gospodinjkega dela, ki določa njihov položaj. Prav v tej točki je pri meni prišlo do prehoda: pri vprašanju specifičnega dela. Ob pojmu razreda kot neodvisne variable proti ženskam kot neodvisni variabli pa je prišlo do preloma, ki je imel veliko opraviti z gibanji iz tega časa, pa tudi z novo hipotezo za razmišljanje. To je bil nedvomno prelom, toda kot se pri takih prelomih pogosto zgodi, človek niti ne ve, da je do preloma prišlo. Na nekoliko kontradiktoren način je ta prelom razviden že v knjigi o Wobblyjih, toda po Wobblyjih sem raje sledila tej novi perspektivi.

Najprej sem napisala zgodovino gospodinjkega dela, v kateri sem združila podatke iz Amerike s podatki iz Evrope. S te podlage sem se potem začela gibati k ženski zgodovini. Poskušala sem rekonstruirati gospodnjsko delo kot pomemben zgodovinski fenomen, ki ga razredna analiza in razredna historiografija nikoli nista vzeli v ozir. Tukaj je bila zveza z Wobblyji: pogled na delo skozi optiko delovnega mesta in skozi optiko neplačanega dela.

Rekli ste perspektiva. Pogled na žensko zgodovino kot nov način gledanja na zgodovino. Še enkrat bi postavil isto vprašanje. Gre za enotno perspektivo ali za združitev večih perspektiv?

Sestavlja jo sekvenca različnih debat, ki so potekale od konca šestdesetih let in se seveda še nikakor niso končale. Glavne teme, o katerih razpravljajo zgodovinarke, pa tudi zgodovinarji in nezgodovinarji, ki so kakorkoli povezani z ženskimi gibanji, so doživele premik. Zanimivo je na primer, da se sedaj pojavlja veliko število esejev, ki obravnavajo zgodovino te nove historiografije. Razlikujejo jo pa se na zelo zanimive načine.

Najprej se razlikujejo ob vprašanju izvorov. Če poskušam opisati razvoj gibanja ali pristopa je vprašanje izvora kakopak vedno nekoliko mitično. Navadno se izteče v poskus rekonstrukcije nečesa, kar naj bi že od vedno bilo tukaj. Nekateri začenjajo takole: »Najprej smo obravnavali samo vprašanja ženskega dela, kasneje pa smo prešli na druge teme,« drugi pravijo, da so na začetku obravnavali samo žensko zgodovino, samo materinstvo, žensko telo in podobne biološke teme - sama se seveda sploh ne strinjam s takšno terminologijo. Takšno stališče zavzemajo na primer francoski zgodovinarji in zgodovinarke, ki trdijo, da se je njihovo zgodovinopisje začelo z obravnavanjem ženskega telesa, potem pa se je lotilo resnih tem, dela in politike. Soočeni smo skratka z različnimi avtobiografskimi prezentacijami, ki vse skupaj po mojem pomenijo, da se je nekje v poznih šestdesetih letih veliko zgodovinarjev začelo individualno ukvarjati s problemom ženske zgodovine, v kontekstu delavskega razreda, ženske kulture, ženskega telesa. Jaz ne bi privilegirala nobenega od teh pristopov in njihovega izbora objektov.

Potem pa so na mnogo bolj metodološki način vzniknile temeljne teme. Najprej so bile tesneje povezane z ženskimi gibanji, kasneje pa bolj ohlapno. Ena temeljnih tem je bila tema plačanega in neplačanega dela, ki je pripeljala do množice raziskav o ženskah zunaj domov, ženskah v delavskem gibanju, in seveda o ženskem delu doma. Ena od najpomembnejših tem, ki je pripeljala od čisto zgodovinsko-raziskovalnega dela k bolj teoretskem delu, je bila razlika med moško in žensko zgodovino na eni strani in razlike med ženskami ter razlike med različnimi ženskimi zgodovinami na drugi strani. Raziskovanje teh tem je v ZDA spodbujalo politično vzdušje, problematika razrednih razlik in rasnih razlik med ženskami. Še posebej jo je vzpodbujalo nestrinjanje črnk z belimi ženskimi gibanji in njihovo historiografijo, ki se je v glavnem osredotočila na beli srednji razred.

Od tod izvirajo velike razlike v debatah o ženskih temah. To je pripeljalo k razgraditvi pojma o tem, kaj ženska je. Tudi sama trdim, da ženska ni nekaj danega, temveč ima svojo zgodovino, da je družbena konstrukcija, ki ji lahko sledimo - nekateri pravijo v teoriji, sama pa pravim v zgodovini.

V nekem pogledu je to nevarna igra, ker hkrati trdiš, da je ženska nekaj kar obstaja na ulici in v zgodovini, istočasno pa na njej opravljaš dekonstrukcijo. V tem je kontradikcija, ki je hkrati teoretska, zgodovinska in politična. To je še posebej prisotno v razpravah o samozavedanju ženske v preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, kjer istočasno poteka dekonstrukcija tega, kar naj bi ženska bila.

Ali je to odgovor na vaše vprašanje? Saj ste me vprašali, če gre za pluralnost ali ekskluzivnost perspektiv?

Vprašanje je bolj zadevalo pomen vpeljave ženske perspektive v zgodovino.

Sama se seveda ukvarjam z zgodovino in puščam ob strani teorijo in ženske študije na drugih področjih ali neposredno v politiki. Rekla bi, da bi bil eden od najpomembnejših metodoloških pristopov, da ženske postavimo v središče vpraševanja in da na ta način odkrijemo nepoznana razmerja med človeškimi bitji. To seveda lahko počnete na kateremkoli področju zgodovine in pri kateremkoli pristopu k zgodovini, pri socialni zgodovini, pri socialnopolitični zgodovini, intelektualni zgodovini ali biografski

zgodovini. Mislim, da je prva zahteva to, da postavimo ženske v središče. Od tod naprej je potekala teoretska razprava o tem, da nas postavljanje ženske v središče pripelje - v vseh zgodovinskih poljih, vključno s tistimi, v katerih žensk ni - k raziskovanju v terminih spola.

To je zelo očitno v zgodovini politične misli, kjer vpeljujemo žensko perspektivo in smo soočeni z docela novo in presentljivo analizo političnih mislecev.

Ta prehod, kjer postavljamo žensko v središče raziskovanja vseh področji zgodovine, včasih poimenujemo prehod od ženske zgodovine k zgodovini spolov /gender history/. To lahko opišemo kot razširitev perspektive, nekateri pa to opisujejo kot zoženje izvorne prespektive. To je sedaj še v razpravi in sama razprava bo zelo zapletena.

Uporabljate izraze »ženske«, »spol« in »ženska zgodovina«, zdi se mi pa, da se zavestno izogibate izrazu »feminizem«. Zakaj?

To je bila individualna odločitev, tako sem se odločila zelo zgodaj. To je terminološko in metodološko vprašanje in ima v različnih jezikih različne aspekte. V nemščini rečemo »Frauengeschichte« in »feministische Geschichte«, ali »Frauenstudien« in »feministische Studien«, v angleščini »women's history« ali »feminist history«, »gender history«, v francoščini imate veliko izbiro med »histoire de femmes« »histoire feministe«, »histoire feminine«, »études féminines« ali »feministes«. V centru odločanja je razmerje med studioznostjo in gibanjem. To je deloma že stara razprava, ki je potekala tudi v drugih kontekstih, denimo v času, ko je bila marksistična orientacija institucionalizirana na univerzah in je delavsko gibanje dobilo svoje znanstveno raziskovalno krilo v institucijah. Ta razprava se mi torej ne zdi posebej izvirna, še posebej nezadovoljiva pa je v Nemčiji, kjer je to še vedno eno od osrednjih izhodišč razprave v institucijah in zunaj njih. Z »zunaj njih« mislim na univerzo in idejo, da bi bile ženske šudije bolj uspešne, če bi delovale zunaj univerze, v gibanjih. Jaz se ne strinjam s temi preprostimi nazori, delno zato, ker so preveč simplicistični, delno pa zato, ker je dovolj dokazov za nasprotno trditev.

Razprava poteka še na neki drugi ravni, ki je za pisanje zgodovine veliko bolj privlačna. S tem, ko postavimo ženske in ženske prostore v središče zgodovinskih raziskav, smo morali ponovno premisliti vse teme in na novo definirati, kaj je pomembno in kaj ni pomembno v zgodovini. Analitično pozornost smo morali usmeriti na ženska dela, na življenje žensk v družini in podobno in jim tudi dati drugačno hierarhijo pomembnosti. Do sedaj so namreč v historiografiji dominirali moški prostori in moške dejavnosti in to smo obrnili na glavo.

Ta sprememba v hierarhiji, ali drugačno precenjevanje ženskih dejavnosti je imelo nekaj aspektov, kjer so vprašanja vrednot prišla v polje tako imenovanih objektivnih raziskav. To je prineslo tudi nove probleme. Na eni strani smo morali uporabiti nove vrednote, da bi postale vidne stvari, ki do sedaj niso bile vidne, na drugi strani pa je v ženski zgodovini vedno bolj vznikal problem, da se predvsem v teoretskih in političnih razpravah današnje feministične vrednote projicirajo nazaj v zgodovino na način, ki mu zgodovinarji pravimo anahronističen.

Če je torej feministična zgodovina tista zgodovina, ki se zelo tesno veže na žensko gibanje, uporaba termina ženska zgodovina poudarja, da tisti, ki ga uporabljamo, nočemo biti zavezani feminističnim gibanjem, ali da hočemo biti objektivni ali vsaj nevtralni. In včasih si privoščimo tudi držo, ki jo pogosto razumejo kot antifeminizem.

Meni je ljubši izraz ženska zgodovina, ker se vedno bolj zavedam, da je to problem, katerega reflektiranje sodi v področje zgodovinarjevega dela. Vsak zgodovinar in vsaka zgodovinarica zavestno ali nezavedno projicira svoje vrednote v preteklost, toda to projiciranje moramo zavestno kontrolirati. To lahko storimo tako, da razgrnemo naše vrednote in, denimo v predgovoru h knjigam, odkrito govorimo o politiki. Na drugi strani lahko počnemo nekaj, kar je etimološko veliko težje. Vrednot, ki jih najdemo v preteklosti ali preteklih ljudeh, ne primerjamo z današnjimi feminističnimi vrednotami, ampak z vrednotami družb, s katerimi se ukvarjamo. Tam se lahko odločamo med dominantnimi in nedominantnimi vrednotami.

Želel bi, da se malo prodrobneje zaustavite ob dveh vprašanjih. Ali izraz »ženske študije« govori predvsem o specifičnem pogledu na zgodovino, ali predvsem o svojem specifičnem objektu? Drugo vprašanje pa združuje oba problema, ki ju implicira prvi. Zdi se, da je zgodovina feminizma diskontinuirana, da vsako feministično gibanje začne znova in briše zgodovinski spomin o preteklih feminizmih.

Termin ženske študije sedaj vsebuje vse mogoče pozicije. Os problema je dvojnost perspektive: znanstveno raziskovanje/politično gibanje. Ženske študije ali ženska zgodovina sta dominantna izraza in v njunem okviru lahko najdete zelo različne ljudi. Nekateri trdijo, da opravljajo nevtralne raziskave - karkoli naj že to pomeni - drugi trdijo, da opravljajo feministične raziskave, ki so bolj ali manj tesno povezane z ženskimi gibanji in njihovim lastnim feminizmom. Tukaj je prisotno neko dvoumje, ker pač vemo, da imamo opraviti s široko paletto feminizmov. Ljudje, ki uporabljajo izraz feministične študije, trdijo, da so bolj radikalni in da je pri njih zveza med politično akcijo in znanstvenim raziskovanjem tesnejša. Toda iz tega, kako ljudje uporabljajo termine, ne morete neposredno sklepati na njihovo politično pozicijo. Izpeljava politične pozicije zahteva branje njihovih raziskovalnih del. Debata o politični aktivnosti in znanstvenem raziskovanju se predvsem v Franciji in Nemčiji pogosto kaže na dihotomičen način, medtem ko se v drugih deželah tega lotevajo veliko bolj odprto in uporabljajo manj restriktivno terminologijo. Sama uporaba izrazov pa v diskusiji o razlikah med žensko zgodovino in feministično zgodovino konceptualno ne pelje prav daleč. Če pogledate publikacije, boste videli, da naslovi, v katerih se pojavlja izraz »ženske« ali »feministične« študije, ne povedo veliko o vsebinah, ki jih boste v publikacijah našli. Gre bolj za samoidentifikacijo raziskovalcev in raziskovalk, kot pa za rezultate njihovih raziskav. Nasploh pa boste pod imenom »ženske študije« našli bolj inkluzivne pristope, medtem ko »feministične študije« tendirajo k večjemu ekskluzivizmu.

Akademski dejavnost okrog ženske zgodovine je pripeljala k odkritju, da ni vse, kar smo razumeli kot novo, res novo. Novost pristopov v ženski zgodovini je deloma relativizirala sama zgodovina. Zame je osrednjega pomena, koliko to velja za žensko zgodovino samo. Na podlagi raziskovanja virov se je pokazalo, da ženska zgodovina ni

tako nova, kot se je to zdelo mnogim raziskovalcem in raziskovalkam v šestdesetih letih. V preteklih stoletjih obstaja širok tok ženske zgodovine, ki so jo pisale predvsem ženske. Včasih je ta zgodovina vzporedna uradni zgodovini, včasih je z njo v nasprotju. Vendar je slediti temu zelo zapleteno, ker je zgodovina kot institucionaliziran poklic precej nova stvar. Zgodovina kot akademska znanost s svojimi metodologijami je v celoti produkt devetnajstega stoletja. V devetnajstem stoletju in prej, ko zgodovina še ni bila tako natančno opredeljen poklic, so ženske pisale zgodovino. V knjigah, ki obdelujejo zgodovino historiografije se jih seveda pozablja. Zelo zanimivo jih je ponovno odkrivati in ocenjevati njihovo vrednost za razvoj obče zgodovine ali njihov specifičen prispevek k ženski zgodovini.

Če raziskujete zgodovino historiografije, naletite še na druga presenečenja. Droy- sen je znani nemški metodolog in teoretik zgodovine in historiografije, ki je pisal v drugi polovici prejšnjega stoletja. Znan je predvsem po svoji zgodovinski metodologiji in sistematizaciji. V prvi izdaji svoje *Historik*, iz leta 1858, če se ne motim, je imel v poglavju forme zgodovne podpoglavje »Die Geschichte des Weibes« (Zgodovina žensk) skupaj z razdelkom »Die patriarhalische Ordnung«, patriarhalni red.

V naslednjih izdajah je to izbrisal in iz tega je nastala *Zgodovina družine*, kar je seveda zelo zanimiva kombinacija. Nisem imela priložnosti, da bi raziskala njegov intelektualni *curriculum* med prvo in drugo izdajo, predvsem ne tega, kdo je vplival nanj v tem prehodu od ženske zgodovine k družinski zgodovini. To se mi zdi pomembno zato, ker danes opažamo obraten proces. Zgodovinarji in zgodovinarke, ki so se ukvarjali z družinsko zgodovino, prihajajo do sklepa, da je treba družino razdeliti v več spolov, starosti, generacij in da bi bilo boljše kot zgodovino družine pisati zgodovino njenih sestavnih delov, žensk, otrok, moških, starejših članov.

To je eno od presenečenj, ki jih najdemo v starejših tekstih, obdobje presenečenj pa seveda še zdaleč ni končano. Če smo rekli, da gremo odpirat nove perspektive, se je na začetku zdelo to precej preprosto. Ženske pač najdeš v družini, imajo otroke ali pa ne, so zaposlene ali delajo v družini, sodijo v precej široke kategorije. Sedaj pa se je analiza zelo zapletla. Kar pa zadeva novosti, mislim, da bo prišlo še do mnogih drugih presenečenj.

Rekli ste, da so novo perspektivo povzročile nove vrednote. Od kod prihajajo te nove vrednote?

Ena izmed novih vrednot je prav postavljanje žensk v središče raziskovanja. Če to počnete konsistentno, postavljate v središče ali vrednoto ali relacijo ali kategorijo, ki si zasluži, da je postavljena v središče, in ste v kontrastu ali polemiki s strujami, ki ženske izključujejo iz zgodovine. Ta postopek sam po sebi pomeni vzpostavljanje nove vrednote in to vrednoto so vpeljala ženska gibanja, ki so ženske postavila v središče svojega delovanja.

Ko pridete do posamičnih vrednot v različnih poljih, imate historični program in anahronizme, ko projicirate današnje specifične feministične vrednote nazaj v zgodovino.

Dala vam bo dva primera, ki kažeta, kako so zgodovino pisali v devetnajstem in dvajsetem stoletju. Ena glavnih vrednot feminističnega gibanja v Zahodni Evropi in ZDA je identifikacija ženske emancipacije z zaposlenostjo. Za žensko, ki je zaposlena, se predpostavlja, da je bolj emancipirana kot ženska, ki dela samo doma. Prevladujoča perspektiva feminističnih gibanj je polna prisotnost žensk na trgu delovne sile. Subindikator v zgodovinskih knjigah je participacija žensk v industriji, še posebej v tovarnah. Napredek žensk v zgodovini merijo s statistikami zaposlenosti, še posebej s statistikami tovarniške zaposlenosti. Če se greste to igro in merite zaposlenost žensk v industriji ter še posebej zaposlenost mater v industriji, pridete do bizarnih sklepov: več mater majhnih otrok je zaposlenih v industriji, bolj so ženske emancipirane. To je očitno današnja vrednota, ki je projicirana v preteklost in se nikakor ne sklada z vrednotami feministk iz preteklih časov in s tistim, za kar so takrat mislile, da pomeni emancipacija žensk. Tovarniško delo je bilo veliko težje, stopnja eksploatacije je bila višja od danšnje. Zgodnja feministična gibanja pa osvoboditve žensk nikakor niso videla v industrijskem zaposlovanju žensk. Tukaj pride do neujemanja vrednot. Z današnjimi vrednotami ne morete presojati preteklih situacij.

Naslednje so družinske vrednote. Za današnji feminizem je družina objekt napada in ta drža močno vpliva na pisanje ženske zgodovine. Če pa pogledate feminizem poznega devetnajstega in zgodnjega dvajsetega stoletja in ženska gibanja tistega časa, ne boste našli sovražnosti do družine. Takšne tendence je mogoče najti samo v najbolj ekstremistični manjšini ženskega gibanja. Večina skuša izboljšati položaj ženske znotraj družine.

To sta dve pomembni razliki v vrednotah med sodobnim feminizmom in feminizmom preteklih obdobji. V tem kontekstu je treba obravnavati tudi vprašanje abortusa, ki so se ga lotevale na mnogotere različne načine. Ta področja ne postavljajo zgolj vprašanj o dejstvih ali zgolj problemov interpretacije, ampak vprašanja metodološke refleksije. Postavljanje žensk v središče raziskovanja današnjemu feminizmu pomeni nekaj drugega kot prejšnjim feminizmom. Sama se držim metodologije, ki bi jo lahko imenovali historicistična. Dominantne ali opozicijske vrednote preteklosti jemljem resno - seveda če mi jih uspe rekonstruirati. To seveda ni enostaven posel.

Ali naj iz vašega odgovora sklepam, da nove vrednote, ki odpirajo nove perspektive, prihajajo iz politike, ali da v glavnem prihajajo iz politike? Ali pa so rezultat raziskovanja samega?

Kar zadeva izvore ženske zgodovine, mislim, da je precej očitno, kako se nove perspektive odpirajo z impulzi iz ženskega gibanja. Če pogledate, kaj so prej počeli ljudje, ki danes pišejo žensko zgodovino, boste videli, da so bili tako ali drugače povezani s feminističnim gibanjem. Če obstaja skupni imenovalc ženske zgodovine, nedvomno prihaja iz samoidentificiranja kot ženske in iz bližine ženskemu gibanju. Kar pa zadeva vplive, je tukaj mnogo različnih faktorjev. Dejstvo, da se je moje raziskovanje začelo s poskusom zgodovinske analize presežnega gospodinjanskega dela, je bilo nedvomno povezano z mojim ukvarjanjem z zgodovino delavskih gibanj. Mislim, da so pri postavljanju vprašanj zelo pomembne nacionalne in etnične razlike. Zgodovina historio-

grafije v posameznih deželah ali v kontekstu posameznega jezika ima lahko zelo pomembne vplive. Vprašanje postavljanja žensk v središče in odpiranje novih zgodovinskih perspektiv pa je zelo jasno povezano z ženskim gibanjem. Toda od določene točke naprej postane zveza indirektna. Če si zgodovinarica, ki sebe kot žensko in feministko jemlje resno in če se seveda tudi kot zgodovinarico jemlješ resno, potem moraš s kontrolo postopka problematizirati ali ukiniti standarde svoje discipline - denimo standard anahronizma, ki je temeljni problem zgodovinarjev, katerih metodologija ne temelji na kronologiji. Sama trdim - vendar mnogi ne delijo mojega prepričanja -, da ženska zgodovina nima lastne metodologije, ampak lahko uporablja vse, kar je zgodovinsko raziskovanje prineslo v pogledu metodologije. Mislim, da je treba pri odkrivanju ali razkrivanju ženske zgodovine uporabljati vse.

Edina prelomna točka - in mislim, da ta popolnoma zadošča - je postavljanje žensk v središče raziskovanja. To redefinira lepo število metodoloških premis. Vendar dugi predstavniki ženskih študij trdijo, da so pri ženski zgodovini najpomembnejši viri, kar spet zveni precej historicistično. Vsake toliko časa pa je seveda treba vztrajati pri tem instrumentu zgodovinskega dela, ker ga včasih zanemarjajo. Simone Davis je pred kratkim v nekem predavanju poskušala za potrebe nas zgodovinaric ponovno oceniti Rankeja. Poudarila je, da je bil Ranke eden tistih, ki je *Quellenkritik* in delo z viri postavil na nove in pomembne temelje in iz raziskovanja virov naredil znanost, ne pa spekulacije. To je rekla kar tako, ne da bi povedala proti komu je bil argument naperjen. Mislim pa, da se je obračala na ženske, ki raziskujejo žensko zgodovino in virov ne obravnavajo tako skrbno, kot bi bilo potrebno. To je tudi moja izkušnja s prebiranjem mnogih knjig ženske zgodovine. Ker pa je to tako očitno, bi morali ta problem prediskutirati v specifičnih kontekstih.

Nekateri pravijo, da ima ženska zgodovina svojo lastno metodologijo. V nemščini imate posebno besedo, ki jo na eni strani uporabljajo z entuzijazmom, na drugi strani pa jo prav tako strastno kritizirajo in smešijo: *Betroffenheit*. Pomeni zmožnost simpatiziranja z žrtvami v zgodovini, ker si tudi sam žrtev podobnih okoliščin, izključenj etc. Izraz *Betroffenheit* ima viktimizistične asocijacije.

Druge uporabljajo terminologijo, v središču katere je subjektivnost, subjekt in subjektivacija, predvsem v Italiji je tako. Njim se zdi ženska subjektivnost temelj zgodovinskih raziskovanj in odkritij v doslej še neraziskanih smereh. Vendar je to predvsem filozofska diskusija z občasnimi digresijami v žensko zgodovino. Ta razvejanost sovпада z mojo terminologijo novih perspektiv, ki se usmerja na ljudi, ki poskušajo biti v svojih lastnih življenjih subjekti.

Ali resno jemanje žensk v zgodovini pomeni restrukturiranje celotne zgodovine? Kaj pomeni najti ženske v zgodovini in kako se ženske v zgodovini sploh najde? To se mi zdi metodološko vprašanje. Na kakšen način so ženske v zgodovini pristopne za zgodovinarja?

Ženska zgodovina je predvsem ne-ženska, vendar ni v celoti ne-ženska. Sama govorim v terminih prehoda od ženske zgodovine k zgodovini spolov. Ta prehod ni nevtralizacija ali reformistično pomirjanje, ampak radikaliziranje celotnega pristopa.

Torej, kako najti ženske v zgodovini? En način je ta, da predpostavimo, da so tam, namesto da bi predpostavljali, da jih tam ni.

Morda je treba vprašanje specificirati. To bi lahko bila zgodovina idej. Zgodovina idej o ženskah in zgodovina ženskih idej. To bi morda bil en pristop iskanja in analiziranja. Pristop, ki pa me še posebej zanima, je vloga zgodovine diskurzov pri iskanju žensk v zgodovini.

V svojem eseju o zgodovini spolov ste citirali Pococka, ki je eden bolj vnetih zagovornikov tega pritopa k zgodovini političnih virov.

Zgodovina politične govorice */political discourse/* je v zadnjih letih prišla v osišče raziskav ženske zgodovine. Vendar je to v dobršni meri moška zgodovina, ker je veliko političnih diskurzov moških diskurzov. Nekateri najbolj eminentni zgodovinarji politične misli se ne morejo strinjati glede vprašanja, ali so ženske in odnosi med spoloma izključeni iz političnega diskurza, ali so vključeni v politični diskurz na marginalen ali begajoč način ali - kar je bolj sodoben pristop - so ženske in razmerja med spoloma ali spolni simboli v središču razvoja politične misli. To je seveda predvsem vprašanje analize glavnih tokov politične misli in se pri različnih piscih razlikuje, vendar se je do sedaj nabralo veliko argumentov proti tezi, da so razmerja med spoloma izključena iz politične misli in v prid prepričanju, da so, prav nasprotno, v določenih primerih v središču politične misli. To na primer najdemo pri mislecih naravnega prava in teorije družbene pogodbe med Rousseaujem in Hobbesom. Zanimivo je na primer pogledati, kako opisujejo naravno stanje pred sklenitvijo pogodbe. Pri Hobbesu denimo najdemo glede tega nekaj zanimivih poudarkov. Vendar se razmerja med spoloma in ženske ne pojavljajo samo v teoriji predružbenih stanj, ampak tudi v teoriji pogodbenega stanja družbe.

Drugo področje raziskovanja je simbolična raba metafor in terminologije, ki je povezana z razmerjem med spoloma. Najlepši primer je Mahciavelli, ki srečo */fortune/* imenuje ženska, čednost */virtue/* pa je moški.

Joan Scott, ki je denimo zaslovela z raziskovanjem ženske zgodovine in zgodovine spolov pravi, da politični diskurz in še posebej legitimizacijo politične oblasti, karakterizira simbolična raba spolne terminologije in razmerji med spoloma.

Kakšna je razlika v vrednotah med moškim diskurzom o ženskah in ženskim diskurzom? Ali bolje, kako vi v svojem raziskovanju vrednotite ta različna diskurza?

Ne vidim, kako bi na to splošno vprašanje lahko odgovorila na splošen način. Treba bi bilo zelo konkretno govoriti o specifičnih obdobjih ali specifičnih ljudeh. Ali res mislite, da obstaja splošen odgovor na to vprašanje?

Ena od bolj pogostih kritik s strani ženskih piscev je ta, da je podoba ženske posredovana skozi moške diskurze in da je v zgodovini malo ženskih diskurzov.

Ne, ne. To je eno od presenečenj raziskovanja zgodovine v ženskih okvirih. Ženske so pogosteje govorile o ženskah, kot pa se je to do nedavnega predpostavljalo. V najbolj

ključnih obdobjih, denimo v ameriški revoluciji, so ženske pogosto govorile o revoluciji v terminologiji razmerij med spoloma. Isto velja za francosko revolucijo. V zgodovini je veliko več ženskih glasov kakor pa se to običajno misli. Seveda pa so obdobja, v katerih ženski glasovi niso bili posredovani, ker ženske niso imele dostopa do tiska, zato jih morate iskati v manj neposrednih virih.

Mislím, da ne moremo pavšalno reči, da so podoba žensk določali moški glasovi. To je morda lahko res za posamezna obdobja, ne moremo pa tega posploševati. Vzemite primer feminističnih antropologinj. Odšle so na svoje otoke. Antropologija je znanstvena disciplina, ki je ženske v svoja raziskovanja vključevala bolj kot druge discipline, ker antropologi zelo pogosto raziskujejo sorodstvena razmerja. Antropologi, ki so prihajali iz zahodnoevropske ali ameriške kulture so bili pogosto moški. Kritika s strani feminističnih antropologinj je bila usmerjena v to, da so njihovi moški kolegi pri pogovorih s predstavniki kultur, ki so jih raziskovali, govorili skoraj izključno z moškimi. Dejstvo, da so v glavnem bili moški, jim je onemogočalo dostop k ženskam. Slika sorodstvenih struktur, ki naj bi odslíkavala dominantno mnenje je v resnici odslíkavala zgolj moško mnenje o razmerjih med spoloma in sorodstvenih vezeh. Ženske antropologinje pa so se v istih kulturah pogovarjale z ženskami in pogosto ugotovile, da ženske v teh kulturah drugače opisujejo razmerja med spoloma, sorodstvene vezi, razmerja politične moči. To je analogno vprašanju virov, kadar gre za zgodovino. Vendar zgodovinarji tega ne moremo rešiti tako preprosto, da bi enostavno nekam šli in se pogovarjali z ljudmi. Skratka, mislim, da podoba žensk ni nujno determinirana z moškimi glasovi, to je lahko res na ravni publikacij in lahko je res med moškimi, vsaj preveriti bi bilo treba, kaj so dominantni glasovi med ženskami. Preveriti bi morali vsaj to, če obstajajo razlike med obema glasovoma.

To lahko povežemo z razlikami v političnih sistemih. Če družba tendira k temu, da nad njo gospodujejo restiktivni politični sistemi, ko imamo opraviti z diktatorskimi režimi, se javni politični diskurz veliko bolj represivno obnaša do ženskih glasov, dominantni glas je v takih družbah praviloma moški glas. To pa nas pripelje do vprašanja izvrševanja politične oblasti v dani družbi.

Ali pripisujete kakšen poseben pomen temu, da je posamični pisni vir napisala ženska ali moški?

Da, seveda.

Kako ocenjujete ali analizirate različne vire?

Mislím, da je na ravni virov in na ravni *Quellenkritik* za razvoj zgodovinskih ved in njihove metodologije bistveno to, da ne gledate samo na družbe, ki jih raziskujete, kot na spolno določene družbe, ampak da je treba to razlikovanje strogo upoštevati tudi pri virih. S stališča zgodovine spolov je vprašanje, če so vire pisali moški ali ženske bistveno vprašanje. Toda to nikakor ne zadošča. Zaradi velikih razlik med samimi ženskami in med samimi moškimi to ne more biti edina podlaga za sklepanje. Sklepa se na podlagi zgodovinskega konteksta in vrednosti, ki je dana dejstvu, da je določen vir prišel iz

ženskih ali moških rok. Vse kategorije zgodovinske analize so zvezane s kontekstom in so od njega odvisne.

To sicer res odpira pot za vse mogoče relativizacije, kar je v nasprotju z mojimi siceršnjimi prepričanji, denimo s prioriteto postavljanja žensk v središče raziskovanja. Tukaj je zaznati metodološko dihotomijo: na eni strani postavljanje žensk v središče raziskovanja, na drugi strani pa dekonstrukcija s kontekstualno analizo. Mislim pa, da sedaj nihče nima recepta za pomiritev protislovji, ki so nujni del tega pristopa.

Zakaj ste tako kritični do diskurza, ki artikulira ženske teme v bioloških okvirih?

Najprej zaradi splošne ignorance glede tega, kaj sploh pomeni termin biologija in zaradi njegove zelo nenatančne rabe. Najprej torej iz čisto terminoloških skrupulov. Drugič pa zato, ker sem nekoliko bolj natančno raziskovala zgodovino pojma biologija. To sem opravila med svojim raziskovanjem nacionalsocializma. Pogledala sem, na kaj so nacisti mislili, ko so rekli »biologija«. Ko feministke v zvezi z nacizmom uporabljajo pojem biologija, praviloma mislijo na materinstvo. Zakaj torej ne bi uporabili pojma materinstvo in vztrajali pri tem, da gre pri tem za družbena in kulturna razmerja? Drugo pa je to, da v kontekstu nacizma tega izraza niso uporabljali v tem smislu, ampak v smislu genetičnega vrednotenja etničnih in antropoloških teorij, ter evgeničnih ali psihičnih praks. To je popolnoma druga dinamika, ki pelje k popolnoma drugim rezultatom.

Pri analizi sistemov, v katerih je izraz biologija igral pomembno vlogo, moramo biti veliko previdnejši in ga ne moremo kar tako uporabljati, ne da bi ga kritizirali in prevedli v spodoben jezik. S spodobnim jezikom mislim jezik, ki ne ponavlja preprosto izraza, ampak ga podvrže analitični kritiki.

Velika razlika je med diskurzom, ki uporablja termin biologija za označitev telesne eksistence, kar je v zgodovini razmerji med spoloma pomembno dejstvo, in sistemi, ki ga uporabljajo kot rasno ali genetično vrednoto. To sta glavna načina njegove uporabe, zgodovinska analiza pa mora med njima strogo razlikovati. Ko gre za razmerja med spoloma, se sama trudim opraviti analizo brez uporabe tega izraza. Do sedaj nisem imela s tem nobenih problemov. Imate veliko natančnejših izrazov, ki ga lahko zamenjajo.

Obstaja knjiga z naslovom *Biološka politika*. Od prve do zadnje strani je vse, kar je kakorkoli povezano z ženskim telesom, označeno z izrazom »biološko«. Zdi se mi, da to kaže na nezadostno refleksijo o terminologiji. Glavni razlog, da sem proti neprevidni uporabi tega izraza, je moj interes za vrednostna razmerja med spolnimi razmerji in rasnimi razmerji. Skratka, interes za vprašanje rasizma.

Če naj povzamem. Nekateri pomisleki so lingvistični, nekateri izhajajo iz mojih raziskav, obstajajo pa tudi teoretski razlogi za zavračanje najprej biološke terminologije in potem razmišljanja v okvirih biologije.

Najzanimivejša in najbolj uporabna razprava za prihodnost, ki zajema teorijo, politiko, metodologijo, zgodovino in ima poseben pomen za moje področje dela, je debata o enakosti in razliki. V njeni konceptualizaciji najdete veliko preteklih debat, veliko eksurzov v vprašanje, kaj je feminizem. Videti je, da je v tej dvojici dovolj naboja za teoretsko in zgodovinsko razmišljanje. Samo dvojico je treba historizirati, ker zgodovina enakosti/neenakosti ni raziskana. V središče je prišla ob koncu osemnajstega

stoletja in je na odločilen način vplivala na izražanje razmerji med spoloma pa tudi na druga razmerja. Mislim, da je treba s to dvojico zamenjati biološko terminologijo. Ne uporabljajo je samo za označevanje razmerij med spoloma, ampak tudi za označevanje razmerij med rasami. Gre za vprašanja enakosti in razlike med Židi in nežidi v nacistični Nemčiji, Cigani in necigani, in je v tem polju enako eksplozivna kot pri teh razmerjih med spoloma. Če pa nanjo pogledate v političnih okvirih ali v okviru zgodovine političnih idej, boste našli paralelne linije razvoja misli, ki na eni strani postavljajo zahtevo po enakosti, na drugi strani pa linijo, ki zahteva pravico do razlike in pravico, da zaradi razlike ne bo kaznovana. Zgodovinska instanca, kjer je bilo to formulirano kot politična doktrina, so evropske verske vojne in kasnejši procesi, v katerih so etnične manjšine iskale svojo osvoboditev - denimo Židje v Nemčiji devetnajstega stoletja -, kasneje pa je ta tema doživela zapleten in kompleksen razvoj in je v zahtevi po pravici do enakosti združena s pravico do razlike. Mislim, da se bo zgodovinska debata v prihodnje razvijala okrog te dvojice in da bo v raziskovanje ženske zgodovine prinesla metodološke premike.

Zakaj se vam zdi, da je bilo potrebno napisati »Ženske pravice«, potem, ko so bile »Človekove pravice« že napisane? Ker so se »človekove pravice« dotikale samo pravic moških? Tako preprosto pa to verjetno ni?

Ne, seveda ni tako preprosto. Toda kronologija je preprosta.

»Človekove pravice« so trdile, da so univerzalne in vendar so ženske čutile potrebo po formulaciji svojih pravic.

Šlo je posebej za vprašanje enakih pravic. Na začetku sta bili v feminizmu dve mišljenjski struji: enake pravice in ženske pravice. To se dotika vprašanja enakosti in razlike. Ali imajo ženske pravice kot ženske ali pravice kot človeška bitja, ki so enako-pravna z moškimi. V obeh pomenih razlika in enakost zahtevata komplementarno formuliranje: različno od in enako z.

Pripravila Ervin Hladnik - Milharčič in Tomaž Mastnak

ESEJI 1/91 (PROBLEMI 1/91, letnik XXIX)

Uredništvo:

Eseji: Gregor Golobič, Zoran Kanduč, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršić, Darja Završček, 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, Grega Golobič, Peter Klepec, Dejan Pušenjak, Tanja Rener, Rado Riha, Marcel Štefančič jr. (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

Uradne ure: torek od 13. - 15. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za Probleme

Izdajatelj: LDS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Tisk: Tiskarna Ljubljana

Oblikovanje: VSSD

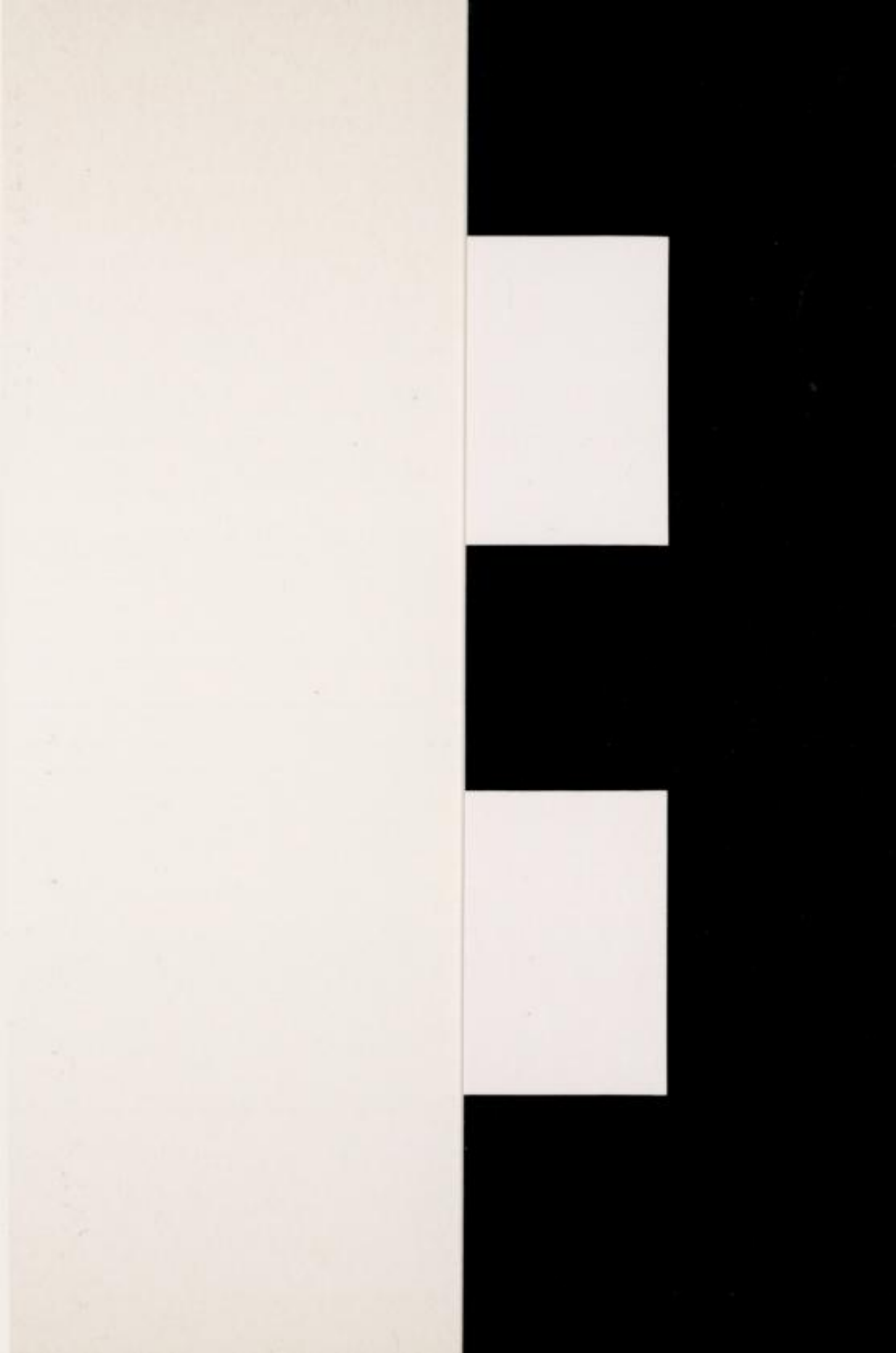
Naklada: 1050 izvodov

Naročnina za leto 1991: 500 din

Cena te številke: 90 din

Revijo 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.





F