

# ŽENSKA PISAVA

## Camille Paglia *Sexual Personae*



Knjiga *Sexual Personae* poskuša prikazati enotnost in kontinuiteto zahodne civilizacije, to pa je nekaj, v kar od prve svetovne vojne dalje skorajda niso več verjeli.

Persona je srčika Zahoda. V umetnosti sta najbolj izraženi načeli, ki ju po teoriji, izvedeni iz odlomkov Plutarha, Nietzscheja in G. Wilsona Knighta, imenujem apolinično in dionizično.

*Persona* je latinska beseda za glineno ali leseno masko, kakršne so nosili igralci v grškem in rimskem gledališču. Njen koren je verjetno *personare*, 'govoriti skoz ali odmevati': maska je bila nekakšen megafon, ki je projiciral glas do gledalcev v najbolj oddaljenih vrstah. Sčasoma je *persona* razširila svoj pomen in je obsegala tudi igralčevo vlogo, nato pa družbeno vlogo ali javno funkcijo. Na koncu je označevala posameznika pod rimskim zakonom kot državljana s pravicami in dolžnostmi. Ta pomen smo v nasprotnem smislu ohranili v naši besedi 'nonperson' kot politično žrtev. V pozni latinščini je *persona* postala *persona*, kot jo danes razumemo, človeško bitje brez socialnega statusa. Vico ekonomično združuje zgodnji gledališki in kasnejši pravni pomen *personae*, ko o rimskem *pater familias* pravi: "Pod *persono* ali masko družinskega očeta so se skrivali vsi njegovi otroci in služabniki."<sup>3</sup>

Zahodna *persona* torej izvira iz zamisli o maski. Družba je prostor mask, ritualno gledališče. *Personine* artistične začetke sta znova odkrila modernizem in novi kriticizem, ki je tekstu odvzel njegovo biografsko prtljago. Za nove kritike pisec nikoli ne govori kot on sam, ampak samo skoz izmišljeno *persono*, masko. Po drugi svetovni vojni je bilo obvezno šolsko berilo *Modest Proposal (Skromni predlog)* Jonathana Swifta, v katerem je globoko zamišljeni glas, ki lahkomišelnost predlaga kanibalistično

<sup>3</sup> *The New Science*, prev. Thomas Bergin in Max Fisch (Ithaca, 1970), str. 341.

rejo irskih dojenčkov, tarča avtorjeve satire. Ironija in igrivost sta bistveni za to stališče do literature in življenja. Persona nove kritike je zavezana Jungu, ki vidi razklanost med našim notranjim in zunanjim jazom, avtentično psihično realnost proti maski, ki se prilagaja pričakovanjem družbe. Med ljudmi razširjeno jungovstvo, še posebno v svoji ameriški feministični obliki, postaja vse bolj rousseaujevsko; to pomeni, da se nagiba k temu, da družbo vidi kot avtomatično restriktivno ali opresivno namesto kot edukativno ali civilizacijsko.

Odkar se spominjam, sem med personami videla univerzalni zbadajoči red. Zdelo se mi je, da se vsak pogovor ali družabni dogodek vrtniči ali zgosti in pade v hierarhične strukture, ki so bile mojim otroškim očem popolnoma razločne. V šoli me je presenetila skrivnost avtoritete oziroma vodstva. Nekateri učitelji, visoki in trdni, so bili brezupno zbegani pred razredi hihitajočih se, omalovažujočih najstnikov. Posebno dobro se spominjam nekega zamolčanega, bolečega trenutka, ko so jokajočo učiteljico odpeljali iz učilnice, potem ko je učencu uspelo zalepiti ji v lase žvečilni gumi! Obenem je druga učiteljica - pogosto drobna, vendar srčna ženska z glasom rjovečega leva - lahko planila v pretepajočo se gmoto dečkov in jih v trenutku spremenila v trepetajočo poslušnost. Prirojena moč persone, vedno prisotna pri velikih učiteljih, govornikih, igralcih in politikih, samodejno postroji ljudi v urejene skupine okoli osrednje točke moči. Zgodovinsko je človek nagnjen k monarhiji. Zahodna kultura je ustvarila do sedaj najboljši sistem za organizacijo in krotitev teh kralja iščočih energij: predstavniško demokracijo, del naše poganske dediščine. Toda naše atavistično hrepenenje po hierarhiji zadovoljuje druga poganska institucija - Hollywood s svojimi karizmatičnimi kraljevskimi zvezdami.

Moje stališče do politike izhaja iz zgodnjega zanimanja za klasični stari vek in stari Bližnji vzhod, še posebno za Egipt. Moje razumevanje motivacije in obnašanja izhaja iz branja Nietzscheja in Freuda, pa tudi Homerja, Shakespeara in romanov 19. stoletja. Želja po moči je gotovo vsebovana v družbi, čeprav je ta ne generira. V newhavenskem poslopju, v katerem stanujem, je živela ljubezniva lisasta mačka z imenom Teebag, ki je divje patroljirala po pločniku in požarnih stopnicah, spontano napadala druge mačke in velike pse ter gonila vse pred seboj. Sla po nadvladi, izžarevajoča iz tega mršavega klobčiča, ki se je sikajoč in režeč zaganjal v okenske šipe, je bila očitno nekultivirano, predzgodovinsko zmagoslavje volje. Moja teorija narave sledi bolj Sadu kot Rousseauju, agresija in nasilje nista v prvi vrsti naučena, ampak instinktivna, od narave prišepnjena izbruha primitivne energije iz živalskega sveta, ki ga ni človek nikoli zapustil. Civilizacija je etična utrdba, apolinična palača, ki jo je ustvaril razum.

Sadovska narava, temni junak *Sexual Personae*, je dionizična, ali, kot jo sama raje imenujem, htonična - groba, surova zemeljska moč. Geologija je moja najljubša znanost. V moji viziji je svet podoben glini, njegove tektonske plasti pa polzijo in drsijo čez brezkončnost časa. Vulkan, potres, viharo morje: narava je katastrofistka, temeljni vir krščanske ideje o apokalipsi. Dionizij, ki so ga trivializirali polemiki iz šestdesetih

let, ni užitek, ampak užitek-bolečina, veliki kontinuum narave, podreditev vseh živih bitij biološki nuji.

Moje sprejemanje sadomazohizma kot imanentnega načela me ostro ločuje od prejšnje generacije literarnih znanstvenikov, ki so bili po mojem mnenju rousseaujevski liberalci. Njihove domneve imam za siromašne konstrukte progresivizma 19. stoletja in krščanske dobre volje. Na ameriških univerzah so še vedno močno prisotne liberalne pietete. *Sexual Personae*, tako zaljubljena v persono, je kljub temu knjiga, napisana proti humanizmu, ali bolje, proti humanističnim vedam v njihovi današnji akademski razredčini. Moja ambicija je rešiti humanizem pred Rousseaujem in ga vrniti njegovim prvotnim renesančnim smelostim. Razumevanje literature in umetnosti, pa tudi trenutne univerzitetne politike, je žalostno skaljeno s filantropskimi dobrimi nameni. Grško-rimska italijanska renesansa, obdobje močne persone in razbeljenih umetniških genijev, je bila divje konkurenčna in konspirativna, razkošna in nasilna. Podobno je bilo tudi neoklasično 18. stoletje pred nastopom rousseaujevske nežnosti spektakel spopadajočih se volj s svojimi satiričnimi prerekanji, javnimi pretepi in kamni, ki so leteli skozi okna jedilnic. Agresija in kultura se še nista ločili.

Rousseaujeva teza o benevolentni naravi in o človeškosti, deformirani od družbe, je na koncu pripeljala do propada zaupanja v stoletje napetosti, ki ga ponazarjata *Pusta dežela* T. S. Eliota in *Cakajoč na Godota* Samuela Becketta. Zgodovina 20. stoletja je s svojim morastim ciklom vojn, revščine in organiziranega sadizma presunila liberalno senzibiliteto v samorefleksivne poze elegantnega brezupa. V Ameriki je rousseaujevstvo spremenilo Freudovo na konfliktu utemeljeno psihoanalizo v cmeravo držanje za roko. Sodobni liberalizem je neverodostojen do kozmetične realnosti.

Liberalizem, ki sledi Rousseauju, je prepričan, da je človek svoboden, vendar so vsepovsod njegove biološke verige. Delno verjamem cikličnim teorijam realnosti, kot je to v hinduizmu ali v astrologiji in v neprestano vrtečem se Kolesu sreče. Nič me bolj ne osupne od zablode racionalistov, da je človekovo življenje osvobojeno biopsihičnih vplivov. Brezbožno in ošabno si je predstavljati, da smo ločeni od kontinuuma živih bitij, da smo v svoji nedovzetnosti za lunarne in sezonske ritme sami med rastlinami in živalmi. Znanost je šele začela zarisovati kompleksnosti naših multiplih hormonskih sistemov z zapletenim medsebojnim vplivom, ki nas fizično in psihološko spreminjajo iz ure v uro. Hormoni so naša vez s pogansko naravo. Sama misel je mreža drvečih električnih impulzov, energija, ki združuje kozmos, glasba atomskega plesa.

Pri srednjih letih zdaj sprejemam obstoj bistvenih spolnih razlik, temelječih na hormonih. Kot uporna adolescentka sem v boju s konformističnimi petdesetimi leti (ki jih danes napačno romantizirajo v podobi milkšejkov in plesa v nogavicah) mislila, da sta moški in ženska eno in isto in da so vse spolne razlike zgolj konvencija. V teoriji spolov sem začela od nič. Ni moške moči ali privilegija, po katerem ne bi hrepenela. Toda počasi, korak za korakom, desetletje za desetletjem sem bila prisiljena priznavati, da celo ženska z nenormalno voljo ne more pobegniti svoji hormonski identiteti.

Tukaj so torej moji sklepi po vse življenje dolgem opazovanju in premišljevanju.

Moškost je v svoji hormonski skrajnosti jezna, neusmiljena zgoščenost jaza, motivirana z načelom 'napada' (cf. *'roid rage'*, ki ga pri moških bodibilderjih povzročijo anabolični steroidi). Ženskost je v svoji hormonski skrajnosti najprej akutna občutljivost odgovora, dobesedno tenkokožnost (hormonski efekt pri ženskah), in drugič stabilnost, prisebnost in neodvisnost, počasnost, ki se nagiba k erotičnosti. Biološko je moški nagnjen k nemirnemu gibanju; njegova moralna nevarnost je surovost. Ženska je biološko nagnjena k čakanju, *pričakovanju*; njena moralna nevarnost je zastoj. Androgen razburja, estrogen umirja - od tod dremavost in 'milina' nosečnosti. Večinoma med nami ni polarnih skrajnosti, ampak neprestano spreminjajoča se velika sredina. Toda prevlada sivine še ne izključuje obstoja črnine in beline. Spolna geografija, podoba našega telesa, spreminja naše dojemanje sveta. Moški je namenjen napadanju, medtem ko ženska ostaja *skrito*, jama arhaične teme. Nobena zakonodaja ali odbor za pritožbe ne more spremeniti teh večnih dejstev.

Kljub mojim deviantnim in uporniškim začetkom me je študij pripeljal do tega, da moram samo potrditi najbolj arhaične mite o moškem in ženski. Nameravam obnoviti resnico o spolnih stereotipih. Je bila ženska antična skrivnostnost zgolj moški privid? Kot ženska sem tudi sama zase skrivnost. Sprejemam in slavim žensko legendarno personifikacijo skrivnosti in zapeljivosti, s katero moški ne more tekmovati, razen v hierarhični intenzifikaciji kraljevskega dostojanstva ali božanstva. V srcu mojega mitskega sistema je ženska, tako kot pri Haroldu Bloomu. Na rokopis moje dizertacije je Bloom napisal: "Ženska je rojena od ženske. Toda moški je rojen od ženske in od tega dejstva si nikoli ne opomore."

Enakosti možnosti, temeljne politične ideje, ki bi jo morali podpirati vsi, ne bi smeli mešati s spolno podobnostjo, ki ostaja zelena fikcija. Nekatere pretekle analize (nikoli popolnoma zanesljive) namigujejo, da ženska inteligenca zaseda širšo mediano spektra in da ženske ne dosega vrhuncev in globin moških, ki so lahko geniji ali bebc. To se mi zdi sprejemljivo. Ne verjamem, da je zgodovinsko odsotnost velikih skladateljic, matematičark ali filozofinj mogoče v celoti pripisati družbenim faktorjem, to pomeni nepristopnosti izobraževanja in mentorstva za ženske. Vzemimo na primer redkost svetovnih šahovskih velemojstvic v tem osvobojenem stoletju. Šahovski klubi in parki po vsem svetu so polni moških, ne žensk. Obsedeni računalniški hackerji so večinoma moški. Celotni spolni zločini in množični umori demonstrirajo večji konceptualizem moških, ki imajo monopol na fetišizem in perverzijo.

Domnevam, da so moški sposobni 'hladnega mišljenja', to pomeni, da so sposobni logiko ločiti od čustev na način, ki je lahko kreativen, vendar je obenem nečloveški. Toda čeprav so moški lahko globoki, so mentalno počasni. V primerjavi z ženskami so nebogljani pri hitri absorpciji verbalnih informacij. Opisovanje kompleksnih družbenih dogodkov brezupno motijo moški poslušalci, ki zahtevajo predzgodbo, ponavljanje in neskončno pojasnjevanje. Po drugi strani so ženske sposobne komunicirati celo s fragmenti stavkov: "Je vedel, da je videla, da je...?" "Ja, seveda!" "Oh ne! In sta...?" "Ja, kar tam!" Ta vrtoglava telegrafija je dnevni občevalni jezik

ženske intuicije, še enega mita, ki ga z veseljem branim. Ženske druga drugi končujejo stavke na enak način, kot nune in sostanovalke na koncu skupaj menstruirajo - fenomen, nad katerim se je pritoževala celo Madonna, ko je bila na koncertni turneji s spremljevalnimi pevkami. Ženske so v medsebojnem zavezništvu, v skrivni zaroti src in feromonov.

Moje nenavadno stališče o sporni razmejitvi spolov se je začelo v otroštvu. Bila sem zgodnja glumačka seksualne persone. Halloween je bil moj najljubši poganski praznik. Nič huđega sluteča starša sta po mojih navodilih šivala in konstruirala razkošne kostime. Pri štirih sem bila Alica, poklon mojima za vse čase najljubšima knjigama Lewisa Carrolla. Kasneje so bile moje persone transseksualne: pri petih Robin Hood, pri šestih toreador iz Karmen, pri sedmih rimski vojak, pri osmih Napoleon, pri devetih Hamlet. Daleč pred ženskim gibanjem sem izvajala ekscentrične nonkonformistične geste.

Jung pravi, da ima vsak moški zatrti ženski jaz, animo, in vsaka ženska zatrti moški jaz, animus. V mojem primeru se je anima pojavila šele kasneje, kajti animus ni bil nikoli zatrt. Spominjam se, da me je učiteljica v petem razredu po pouku zadržala zaradi prerivanja in pričkanja - z dečki sem se venomer borila za prvo mesto v vrsti. Učiteljica je besno potisnila slovar predme in me prisilila, da sem si ogledala besedo agresivna; to sem med vročimi solzami, ki so se mi kotalile po licih, tudi storila. Slikovitih pripetljajev je bilo na pretek, tako kot tedaj, ko sem kot dodiplomska študentka na Yaleu kupovala v Liggettovi drogeriji in sem lahkomišelnemu nadlegovalcu na glavi zlomila dežnik. Od otroštva do danes sem imela za svojo nalogo z besedami in dejanji izzivati javne standarde ženskega vedenja.

Ko sem bila tako postavljena v konformistična, domača petdeseta leta, sem bila komaj na kakšen način povezana z dekleti, ki so v tem času preganjale fante. Namesto tega sem bila očarana nad poznimi nočnimi filmi iz tridesetih in štiridesetih let, ki so prikazovali popolnoma drugačno vrsto ženske, bodisi drzno ali pionirsko, kakršna je Katharine Hepburn v *Ženski leta*, ali elegantno, sofisticirano in seksualno, kakršna je Marlene Dietrich v *Onečaščeni*. Filmi so postali moja vrata v izgubljeni svet. Tisto, kar sem uzirala, je bila prva faza feminizma, porojena iz zahteve po volilni pravici, ki je nato doživela vrhunec v močnih individualistkah, v sijajnih ženskah s kariero v predvojni dobi, kakršne so Dorothy Parker, Dorothy Thompson, Anne Morrow Lindbergh in Clare Booth Luce. Po antikvariatih sem brskala za deli Mary McCarthy, katere ostra, neusmiljena duhovitost je, tako se mi je zdelo, ohranila duha tridesetih let.

Katoliška cerkev je bila v petdesetih letih najbolj dogmatična in stroga in neprestano sem se upirala njenim pravilom. Ko so nas urili za birmo, sem nuno pri verouku vprašala: "Ali bo Bog, ki vse odpušča, kdaj odpustil Satanu?" To nedolžno in zdi se mi zanimivo vprašanje je izzvalo divji odgovor. Nuna je zardela kot rak in pričela kričati name - to se mi je zdelo čudno, ker smo sedeli v cerkvenih klopeh. Najbrž ni treba poudarjati, da na moje vprašanje ni odgovorila. Takrat sem spoznala,

da v ameriški cerkvi tistega časa ni prostora za radovednost.

Za šestnajsti rojstni dan (leta 1963) mi je belgijska kolegica mojega očeta Josephina van Hal McGinn dala knjigo *Drugi spol* Simone de Beauvoir. Izjemno je vplivala name in svojo intelektualno neodvisnost štejem od tega trenutka. Oblastni francoski glas Beauvoirjeve, izhajajoč iz hladnega, jasnega razsvetljijskega skepticizma, je eden od virov trditev in potrditev *Sexual Personae*. *Drugi spol* je povzegal moje družbene pritožbe adolescentke s široko odprtimi očmi in me odrešil strastnega nasprotovanja petdesetim letom. Moj projekt o Amelii Earhart je padel v pozabo, ko sem si začela zamišljati obsežnejši projekt, ki je gradil na Beauvoirjevi in jo celo presegal. *Drugi spol* ostaja zame vrhunsko delo sodobnega feminizma. Večina sodobnih feministk se ne zaveda, do kakšne mere zgolj ponavljajo, poudarjajo ali kvalificirajo njegove posamezne stavke in odstavke. Globoko znanje in čvrsti argumenti tega dela so neprekosljivi.

*Sexual Personae* je začela dobivati podobo v esejih, ki sem jih pisala na kolidžu (1964-68), kjer sem raziskovala vprašanja spolne dvoumnosti in agresivnosti v literaturi, slikarstvu in zgodovini. Prva verzija knjige s sedanjim naslovom je bila moja dizertacija na Yaleu. Žensko gibanje je prodrlo na nacionalno prizorišče leta 1969, ko sem bila v New Havnu. Moji poskusi, da bi se gibanju pridružila tedaj in kasneje, so se klavrno končali. Skoraj linčali so me, ko sem na primer vztrajala, da so Rolling Stones - ki jih je krdelo vreščočih feminističnih Harpij proglasilo za 'seksiste' - največja rockovska skupina na svetu.

Na zgodnji konferenci v New Havnu sem imela priložnost družiti se in od blizu opazovati številne nove feministične voditeljice, vključno s Kate Millett in Rito Mae Brown. Osupla sem bila nad njihovo tunnelsko vizijo, pomanjkanjem trdnega političnega znanja, nad njihovo indiferentnostjo do estetike in rezko reduktivnostjo njihovega diskurza. In začutila sem, da ima vse preveč teh žensk depresivnost ali čustveno neuravnoteženost, ki je ni povzročil 'patriarhat', ampak kaotična družinska zgodovina in njihove lastne napačne osebne presoje. Žensko gibanje je imelo veliko odlik, vendar je privlačilo totalitaristične duhove. Neodvisne glasove, kakršen je moj, so utišali ali pa so jih izrinili v divjino, iz katere sem se vračala dvajset let. Na določene načine je bila ta faza feminizma reakcionarni zasuk od avtentične erotike in duhovne osvoboditve šestdesetih let. Poskušala je na novo definirati in nadzorovati spolnost, da bi spremenila in nadzorovala moške. Toda nemara lahko spremenimo samo sami sebe.

Prva tema mojih formalnih spolnih študijev so bile podobe dvospolnikov, ki sem jih našla po vsej zgodovini slikarstva in kulta. Moj cilj je bil ustvariti vzorec in red na zelo nebuloznemu področju spolne dvoumnosti. Iskala sem jezik, ki bi se izognil žargonu in rigidnosti povojnega freudizma, pa tudi jeziku novega, preveč politiziranega feminizma, ki se je valil prek umetnosti kot sovjetski tank. *Sexual Personae* obravnava umetniško delo kot polje spolne moči, ki ga vznemirjajo valovanja moškosti in ženskosti, vrtinci, ki burkajo površino mirnega psihičnega ribnika. Vidim spremenljivost, valovanje, preobrate. Razumevanje kreativnega procesa ostaja

nezadovoljivo. Med umetnikom in njegovim delom zeva širok prepad, ki ga (tako kot Harold Bloom) poskušam zapolniti tudi sama. Ena od tez *Sexual Personae* je, da je notranja dinamika umetniške stvaritve sestavljena iz bežne zveze moških in ženskih sil. Druga je, da noben zahodni žanr, celo epski, ni v celoti osvobojen avtorjeve samoprojekcije.

Metoda *Sexual Personae* je psihoanalitična. Freuda imam za enega od literarnih genijev. Izumil je sodobno spolno analizo, brez katere bi bile feministke nemočne. Popolno zavračanje Freuda - ki se je začelo, ko ga je Kate Millett razglasila za seksista - je bila ena najhujših napak sodobnega feminizma. Kljub dobrohotnim komentarjem nekaterih, vse prepogosto ozko socioloških ali grozljivo lacanovskih feministk v Franciji, Angliji in Ameriki, Freuda v feminizmu ne študirajo neposredno ali sistematično. Nasprotno, ceneno, ignorantsko zaničevanje Freuda lahko med ženskami slišimo vsepovsod, zunaj in znotraj akademije. To je najpogostejši razlog mojih spopadov v resničnem življenju.

Freuda cenim zaradi njegove spretnosti pri psiholoških notacijah in zaradi spekulacijske sposobnosti, zaradi njegove sposobnosti izražanja dolgih argumentov. Freudizem z ideološkimi ekscesi je treba ločevati od Freuda, čigar privrženci se nikoli niso približali njegovi vsestranski moči.

Moja največja ambicija je združiti Frazerja in Freuda. Na določen način znova vzpostavljam tudi Frazerja z Jungom. Nekatere od mojih karakternih tipologij, ki se morda zdijo jungovske, izvirajo iz astrologije, tega zapletenega babilonskega sistema, standardiziranega v helenistični dobi. Veliko dolgujem tudi celotni antropološki šoli iz Cambridgea, predvsem pa Jane Harrison, katere *Prolegomena to the Study of Greek Religion (Uvod v študij grške religije)* (1903) imam za eno od knjig stoletja. Jane Harrison uvrščam med največje pisateljice. Druga dela za *Sexual Personae* zajemajo Spenglerjev *Decline of the West (Propad Zahoda)*, Zaljubljeno žensko D. H. Lawrencea in Ferenczijevo *Thalasso*. Po drugi svetovni vojni poleg zbranih del G. Wilsona Knighta in Harolda Blooma še: *The Great Mother (Velika mati)* in *Origins and History of Consciousness (Izvor in zgodovina zavesti)* Ericha Neumanna (jungovstvo v svoji najbolj učeni obliki), *The Nude (Golota)* Kennetha Clarka, Bachelardova *Poetics of Space (Poetika prostora)*, *Life Against Death (Življenje proti smrti)* in *Love's Body (Telo ljubezni)* Normana O. Browna ter *Love and Death in the American Novel (Ljubezen in smrt v ameriškem romanu)* Leslija Fiedlerja.

Za psihološki pristop *Sexual Personae* je osrednja njena skrb za stil, o katerem je študij presenetljivo malo. Moja neposredna izkušnja z literarnim delom je v smislu stila, za katerega sem skušala razviti kritičen slovar. Nasprotno od francoskih poststrukturalistov sem prepričana, da je za vsakim tekstom vedno persona. Kenneth Burke pravi: "Stil" je aspekt identifikacije.<sup>4</sup> Zame stil je persona. Moje zanimanje za

<sup>4</sup> *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957), str. 266.

stil izvira iz Walterja Paterja, ob katerega sem se prvič spotaknila v srednji Šoli in čigar razvpita sijajna pesem v prozi *Mona Lisa* predstavlja model mnogih umetniških analiz v *Sexual Personae*. Leta 1974 je Harold Bloom o Paterju, tedaj že dolgo nemodernem, rekel, da 'je le malo vplival na moderno akademsko kritiko, toda mogoče je prerokovati, da bo ta vpliv šele nastopil'.<sup>5</sup>

Pater me je navdahnil z željo, da bi obnovila pisanje o umetnosti v belles-lettres 19. stoletja. Na kolidžu sem bila ogorčena nad zavračanjem psihološkega raziskovanja v novem kriticizmu in nad njegovim prijaznim izgovarjanjem na objektivnost. Pri Paterju in pri britanskih znanstvenih spisih prve polovice 20. stoletja sem odkrila urbani stil, luciden in osebni. Paterjanska subjektivnost zahteva od eseja imaginativno avtoriteto, ki je običajno prihranjena za poezijo ali prozo. Oscar Wilde, sledeč Paterju, pravi: "Najvišja kritika je zapis človekove lastne duše."<sup>6</sup> Danes tradicionalni žanri ne morejo več povedati dovolj. Zgodovina jih je zgubala in okrnila, kar je (ena od mojih pomembnejših tez) permanentno preusmerilo umetniško energijo in avtentičnost v popularno kulturo.

Moji zgodnji poskusi pisanja poezije so bili razočaranje, ker sem začutila, da je učeni stil, ki me je pritegoval - metafizični ali italijanski manirizem - v nasprotju s časom. Ko bi le obstajala poezija, ki bi se v nadaljevanju sama pojasnjevala. Od tod moja fiksacija s paterjansko poetično prozo, ki bi združevala intelekt in navdih. Sodobna poezija je v glavnem lirična, toda mnogi deli *Sexual Personae* - tako kot tisti o Nefretete ali v drugem delu o Riti Hayworth - so v bistvu odc v sublimnem pindarjevskem stilu, vzvišene, slavlilne in ritualistične. Čustveni vrhunci plesa ali opere, ekstatične geste baročnih svetnikov: zakaj ni bilo mogoče spraviti teh intenzivnosti v esej? V *Sexual Personae* sem poskušala razširiti čustveno območje angleške opisne proze. Analizirati, medtem ko vseeno ohranjaš magičnost in skrivnostnost. Pojasnjevati in zapletati, razlagati in mistificirati obenem.

V tej dobi množičnih medijev pomilujem pesnika ali romanopisca, zato pa je iskrena in neprikrita moja zavist do glasbenika, ki je sposoben vplivati na občinstvo s tako čustveno neposrednostjo in predracionalno manipulacijo živcev. Hrepenim po prozi klasične strukture, vendar z rimskim ognjem, kot pri Monteverdiju ali Chopinu. Po prozi z jasnostjo in strastjo, z večnima nasprotjema med Apolonom in Dionizom, po harmoniji možganskih hemisfer. Moja obsedenost z glasbo je popolna. *Sexual Personae* bi lahko podnaslovlila po albumu Stevieja Wonderja iz leta 1972, *Music of My Mind* (*Glasba mojih misli*). Moje 'branje' Zahodne civilizacije so neposredno navdihovale štiri Brahmsove simfonije, ki so me očarale na kolidžu - še posebno tretja, ki sem jo med pisanjem te knjige poslušala več stokrat.

<sup>5</sup> *Selected Writings of Walter Pater*, ur. Harold Bloom (New York, 1974), str. xxviii.

<sup>6</sup> *The Critic as Artist*, v *Selected Writings*, ur. Richard Ellman (London, 1961), str. 68.



*Sexual Personae* spreminja paterjansko presojo v obred italijanskega spominjanja. Jakob Burckhardt govori o 'strašni živosti' italijanske imaginacije, ki je pripeljala do renesančne vendette, vendar tudi do 'ustrezne nacionalne vrline' hvalečnosti.<sup>7</sup> Moj ded po očetovi strani je kot občasní sodní tolmač v dvajsetih letih pospešil oprostitev italijanskega priseljenca, obtoženega umora. Kadarkoli sta se kasneje srečala na ulici, je moški padel na kolena in dedu poljubil roke. Umetnost vrednotim na ognjevit, kričeč italijanski način. Melodrama pomeni melodično dramaturgijo, glasbeno gledališče. Največja čast, ki jo je mogoče pokazati umetniškemu delu na njegovem piedestalu na obredni razstavi, je, da ga opišeš s senzorično kompletnostjo. Potrebujemo znanost opisovanja. Vse preveč kritike je skrajno dolgočasne, ker na objekt gleda z akademske distance. Nočem namigovati, ampak okrečiti, reproducirati prvo varljivo izkušnjo z branjem teksta ali ogledom slike oziroma filma. Kritika je ceremonialno vstajenje, tako kot *nekuomanteia Odiseja*, magično 'obujanje senc'.

Moj ponarejeni stil je pot *enthousiasmos*, narediti nekaj velikega iz tistega, za kar menijo, da ni nič, pokazati božansko v vsakdanjem. Potratni ceremonializem italijanske kulture je grško-rimska zapuščina. V angleščini 'naj te pospremim ven' prvotno ni pomenilo 'naj ti pomagam najti vrata' (čeprav je bilo to v velikih hišah upravičeno), ampak 'naj naredim predstavo iz tega, da te pospremim do vrat'. Zdi se, da samo Italijani še vedno upoštevajo ta protokol. Za skupinske odhode je značilno to, kar imenujem 'mletje in kričanje', ko se dvajset ljudi drug za drugim poljublja (skupna vsota je štiristo poljubov). Sledi množični umik na trato, tlačenje v avtomobile in divje mahanje na obeh straneh, dokler vsi ne izginejo. Umetnost je ceremonija in enako je s kritiko. Vrednotenje, komemorativno bahaštvo, je napihnjena psihoekonomska cena. In opisovanje je pogansko žrtvovanje, 'spletene girlande zaslužnega poveljevanja'.

Moja osnovna metoda oživiljene interpretacije je metafora. Bloom pravi, da je pomen pesmi lahko samo druga pesem.<sup>8</sup> Moj postopek je lotiti se metafore z metaforo, prižgati ognjemet, da bi razvela umetniško delo, ki se smodi od prevelike domačnosti in sprejetih stališč. Pri vsem svojem geniju je bil Freud indiferenten do glasbe in v zadregi pred umetniško kritiko. Njegovi učenci so mu z redukcioniščinimi diagnozami, ki so predstavljale umetnika kot pacienta in umetnost kot nevrotični simptom, kaj malo pomagali. Metafore *Sexual Personae* povezujejo freudovsko teorijo z umetniškim delom tako, da poskrbijo za vmesni člen, Janusov obraz, ki gleda na obe strani. Metafore so zapisi v smeri nove kritike umetnosti, ki projicirajo drobne, nepričakovane premike v negibnem prostoru med vrsticami teksta ali med umetnikom in delom. Metafore so postranske drame, ki lovijo umetnikove vmesne misli. Moja

<sup>7</sup> *The Civilization of the Renaissance in Italy*, prev. S.G.C. Middlemore (New York, 1958), II, str. 430.432.

<sup>8</sup> *The Anxiety of Influence* (New York, 1973), str. 70.

metoda je mikroskopska, kaže, da je na videz gladka površina kozava od psihičnega razenja, od odpadkov ljubezni in vojne.

Kot intelektualno napako obsojam krajevno in časovno omejevanje, modernistično stališče o 'diskontinuiteti' izkušnje in o nesmislu veselja, ki ga ponazarja ploski, goli oder Samuela Becketta. Do fragmentacije pride v očeh gledalca. Kot otrok popularne kulture, ki se razvija v elektronskem mediju, čutim prijetno bližino narodov, celin, planetov. Žice, vsepovsod žice: naše misli so členi neskončnih verig povezanosti, ki je veselje. Moje metafore so igre mysticizma stvari, poganski pohod za 'rešitev fenomena'.

Med starodavnim in modernim ni nikakršne vojne. Kulturni prostor, ki ga je modernizem tako pre nagljeno izpraznil, je treba ponovno zasaditi in pogozditi. Metafore delam, kot Italijani delajo vrtove, ko spreminjajo drobne zaplate mestne zemlje v vrste paradižnikov in geranij. Želja po okraševanju: moja baročna ekstravaganca se upira moderni vrsti 'misleca'. Generacijo starejša Susan Sontag je na primer visoka, vitka in cerebralna, v evropskem smislu tako severnjaška, kot sem sama južnjaška. Njena resnost in strogost spada v dobo sartrovske navzeje, metafizične dispepsije zanikanja namesto potrjevanja. Po drugi strani sem sama s svojo sredozemsko mezomorfično topoglavostjo in frenetičnimi komičnimi rutinami Joan Rivers preveč ješčča in razkošna, sladkosnednica v velikem stilu.

Knjiga je s svojo transhistorično ambicijo in interdisciplinarno metodo mišljena kot zdravilo za malo, prizadeto ameriško akademijo. Specializacija je iz velikega skupka znanja naredila mleto meso. G. Wilson Knight pravi: "Laže je komunicirati z duhovi, kot pa enemu oddelku univerze z drugim."<sup>9</sup> Humanistika je razkosana in razpršena z glasbo, slikarstvom in literaturo, ki so popolnoma ločene. Literatura je sesekljana na nacionalne fevde.

Ker nimam specializacije, sem v tej deželi skoraj nezaposljiva, razen na umetniških kolidžih. Kljub temu lahko gotovo samo generalisti v tem kriznem času predstavljajo humanistiko, saj naslednjo generacijo požirata materializem in tehnologija.

Colin Still pripominja: "Kritik imaginativne umetnosti je v bistvu interpretator sanj."<sup>10</sup> Lastim si, da izhajam od vedeževalcev, avgurjev, pisarjev, alkimistov in heretikov. Duhovna avtoriteta ameriških univerz je kompromitirana s svojimi notranjimi mehanizmi karierizma in besedičenja. Za znanstvenika pravim: estet, rabin, menih, nikoli pa buržuj.

Apolona in Dioniza častim enako, kot ga šestdeseta leta niso. Ključne besede moje teorije o dionizičnem in htoničnem so 'čudno', 'primitivno', 'skrivnostno' in me povezujejo s Haroldom Bloomom. Prav odsotnost smisla demoničnega je tisto, kar me je popolnoma oddaljilo od novega kriticizma s svojo vedro krščansko vljudnostjo. Zelo

<sup>9</sup> *Orlando* (New York, 1928), str. 23.

<sup>10</sup> *The Timeless Theme* (London, 1936), str. 13.

natančno znam med svojim tretjim in šestim letom določiti datume svojih prvih skrivnostnih in hieratičnih vizij: sarkofagov z mumijami in kamnitih sfling iz egiptovskih razstavnih prostorov Metropolitanskega muzeja; viharnega rojstva sveta iz *Fantazije* Walta Disneyja; okrutne, prelepe čarovniške kraljice iz *Sneguljčice*; nezemeljskega glasu Yme Sumac z albuma *Voice of the Xtabaya (Glas Xtabaya, 1950)*, na katerem je fotografija perujsko-ameriške pevke v obleki iz bleščic in v pozi prerokujoče svečenice na ozadju grozljivih kipov in bruhajočega vulkana. Modernistično veselje s prepričlimi pridelki proti demoničnemu vesolju s prevelikimi. Kajti obup nadomeščam s spoštovanjem. Z napetostjo nadomeščam grozo, Coleridgeovo 'sveto grozo' vesolja, ki se duši od pomena.

Dionizičnemu nočnemu svetu postavljam nasproti hladno kristalno obliko apoliničnega z njegovim ošabnim konceptualizmom. Čistost kot estetski in psihološki in ne toliko moralni ideal je ena od apoliničnih tem *Sexual Personae*. Apolinična je tudi moja teorija visoke komedije, ki jo definiram kot hierarhično obliko. Komičnost *Sexual Personae* ločuje od Bloomovega dela, kajti ne glede na bogastvo, ki ga je mogoče dobiti od mojega odličnega mentorja, ni mogoče trditi, da se ob branju njegovega dela lepo zabavaš! Moje dvojno stališče, povezovati prvotno z artificialnim, je obred intelektualne sprave. Moje vrednotenje slepila in aristokratskega stila (antiburžoaznega in antiliberalnega, kot pri Baudelairu in Wildeu) je druga razlika med mano in Bloomom. Pripadava različnim zahodnim tradicijam. Bloom, ki ima raje biblijo kot Homerja, pripada judovsko-krščanski. Njegova zavest je popolnoma literarna, orkestralna dinastija sveta. Sama sem grško-rimska, obvladujejo me vizualne predstave in formalne teatralnosti v umetnosti, športu, politiki in vojni.

V 20. stoletju je imel Zahod zaradi sebe slabo vest. V času zanimanja za Daljni vzhod v šestdesetih letih so me navdušile azijska glasba, religija in seveda kuhinja. A več kot sem se naučila, bolj sem bila prepričana v perverzno veličino Zahoda in v lasten radikalno zahodni značaj. *Sexual Personae* sprejema in na novo interpretira kanonično zahodno tradicijo. Ne izmišlja si feministične protitradicije - razen pri Sadu in popularni kulturi, ki ju potiska na zahodno glavno linijo. Moje personae so podobne bleščečim svetniškim slikam na podobnicah, teatralne in nenavadno pisane. S psihedeličnim stališčem do zahoda je *Sexual Personae* podobna Mantegnovemu Cezarjevemu triumfu, prenatrpanemu zmagoslavju, razdraženemu zaradi čudnega simbolizma, vendar upoštevaločemu klasični red in formo. Zgodovina gre dalje, toda umetnost nikoli ne pozablja.

Izbral in spremno opombo napisal Aleš Debeljak,  
prevedel Jure Potokar

**Camille Paglia** je avtorica umetnostnozgodovinske uspešnice *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990) in knjige *Sex, Art and American Culture* (1992). Predava humanistične študije na Philadelphia College of the Performing Arts, University of the Arts. Potem ko je njen prvenec osem let čakal na objavo, je v izdaji Yale University Press takoj postal vrtoglava uspešnica na obeh straneh Atlantika, avtorica pa je zaradi svojih provokativnih razlag zahodne umetnosti postala najbolj znana intelektualna osebnost v Ameriki zadnjih nekaj let. Uspelo ji je prebiti čudovito izolacijo univerzitetnih naselij, saj poleg strokovnih publikacij nenehno objavlja v najbolj nakladnih množičnih medijih in se redno pojavlja na televiziji. Slavna je postala predvsem zaradi svojega feminističnega napada na feministične dogme: sama zase pravi, da je "antifeministična feministka". Tukaj objavljeni tekst je izvirna uvodna beseda k njeni prvi knjigi. Zaradi previdnosti založnika tekst v prvi verziji ni mogel iziti.