

# ZAMENJAVE



**ZAMENJAVE ŠTEVILKA 4  
LETNIK III, ZIMSKA IZDAJA**

DRUŠTVO ŠTUDENTOV PRIMERJALNE KNJIŽEVNOSTI



**UREDNIŠTVO** KLARA KATARINA RUPERT, RINA PLETERŠEK, VANESA MOČILNIK, BINE DEBELJAK, MARTIN PEČAN

**PRELOM IN OBLIKOVANJE** BINE DEBELJAK

**NASLOVNICA** KLAVDIJA KOREN

**AVTORICA (S)LIKOVNIH DEL** KLARA KRAČINA, NADIŽA DIMIČ

**LEKTURA** URŠKA HONZAK, MIHA ZEMLJIČ

NAKLADA: 150 IZVODOV  
LETO IZIDA IN NATISA: 2019  
TISK: NONPAREL TISKARNA  
CENA: 0 €

**ISSN: 2536-2585**

IZHAJA S PODPORO



ODDELEK ZA PRIMERJALNO  
KNJIŽEVNOST  
IN LITERARNO TEORIJU



»Women oppose change, receive passively, and add nothing of their own...«  
Sigmund Freud, The Psychological Consequences of the Anatomic Distinction Between the Sexes

»Life in this society being, at best, an utter bore and no aspect of society being at all relevant to women, there remains to civic-minded, responsible, thrill-seeking females only to overthrow the government, eliminate the money system, institute complete automation and destroy the male sex.«  
Valerie Solanas, S.C.U.M. Manifesto

V uredništvu smo s feministično obarvano številko dolgo omahovali in to temo prelagali na nedoločeno prihodnost. Zakaj je prišlo do omahovanja? Ker preprosto nismo vedeli, kje začeti. Ena izmed miselnih preprek je bila, da o tem pišejo morda že vsi, feminizem je popularen in z razširitvijo gibanja #metoo je postal zahodnjaška moda, ki se bohoti na majicah najstnic. A kljub vsem očitkom, ki so obsodili to gibanje je ta spletni fenomen povzročil zelo pomemben trenutek v družbenem dojemanju feminizma. Zaradi njega se je namreč pričelo govoriti o položaju ženske v današnjem svetu, ko naj bi bile predstavnice "nežnejšega spola" že popolnoma samostojne in enakopravne, to gibanje pa je takšne (napačne) utvare jasno zavrnilo. Morda smo se ravno zaradi te modernosti in vsega povedanega odločili k temi pristopiti z nekoliko ironičnim pridihom. Nismo se želeli ukvarjati s tem kako ženska jezno podira svet moških pravil temveč se ozreti na drugo stran bojnega polja spolov. Tema je tako postala ubesedovanje ženske skozi oči moških. Pri tem smo poskušali razbrati srž problema zatiranja ženske oziroma kako so nanjo gledali moški preko opisovanja v literaturi ali v drugih zapiskih.

Osredotočili smo se na ponavljajoč se problem, ki še ni povsem odpravljen - če je predpostavljeno, da ženska nima svojega glasu, ji je glas dodeljen s strani moškega, kar pa ni mogoče obravnavati kot glas ženske. Lahko pa podamo nekakšen poskus kritike tega, kar je bilo o ženskah povedano, predvsem v literaturi. Do določene mere moramo biti pazljivi, da likov v literaturi in avtorja ne enačimo v absolutni meri, saj je razkorak lahko ogromen in nenazadnje se tako vzpostavi napačna povezava. Nikjer pač ni zagotovljeno, da so avtorjeve kreativne poteze tudi konkretno ogledalo sveta kot ga doživlja. Avtor je mrtev ali pa vsaj nedoločljiv in najdemo se v dilemi. A hkrati bi lahko rekli, da se nam s kritičnim pogledom na mnenje avtorja odpre tudi pogled na različna obdobja v družbi in (posledično) v literaturi. Vseeno pa se ne moremo popolnoma izogniti načinu reprezentacije ženskih likov v primerjavi z moškimi. Ali naj vzrok za pogostost določene vrste reprezentacije žensk pripišemo preprosto naključju v povprečju - v statističnem smislu?

V tokratnih Zamenjavah smo zbrali tekste, ki se spopadajo s problematiko ubesedovanja žensk skozi oči moških na svojevrsten način; od dobesednega ubesedovanja, na kar nakazuje sam naslov, do feministične revolucije, lezbijk in razkrinkanja neumnosti.

Pomembno se nam zdi omeniti tudi, da smo bili v uredništvu presenečeni nad množico esejev, ki smo jih prejeli ob objavi razpisa. Iz odziva je namreč možno razbrati, da si o tej temi želi spregovoriti veliko ljudi, a morda prostora za nadaljnje razvijanje misli dejansko ni toliko, kot ga potrebujemo. Zdi se, da jo še vedno dojemamo kot tabu, kljub temu da je njena vsebina še kako aktualna. Vsekakor pa je omembe vreden začetek že odpiranje platform, kjer bo govora o takšnih in podobnih problematikah vedno več.

UBESDOVANJE ŽENSKO SKOZI OČI MOŠKIH

**MARTIN JUSTIN** ZAKAJ JE MEDEJA LAHKO UBILA SVOJA OTROKA STRAN 3

**RINA PLETERŠEK** O IZGUBLJENI MATERI, SVETI PROSTITUTKI IN  
BEDNEMU DEKLETU STRAN 4

**EVA KRYŠTUFEK** PODOBA ŽENSKO V LIRIKI IVANA CANKARJA STRAN 6

PROZA **TOVE JANSSON** STRAN 9

UBESDOVANJE ŽENSKO SKOZI OČI MOŠKIH

**VEČ AVTORIC** OD PREJETIH IDEJ K NEUMNOSTIM O ŽENSKAH STRAN 12

**TONJA JERELE** REVOLUCIJA BO FEMINISTIČNA ALI PA JE NE BO STRAN 16

**KLARA KATARINA RUPERT** IZGNATI NORICO S PODSTREŠJA STRAN 18

**ZALA ŽAGAR** KAKO JE ŽENSKO POSTALO POŠASTNO STRAN 19

**ANJA KOVIČ KOCJANČIČ** UBESDOVANJE LEZBIJKE SKOZI OČI MOŠKIH STRAN 22

PROZA **ANA JARC** STRAN 24

POEZIJA **MUANIS SINANOVIČ** STRAN 25

## ZAKAJ JE MEDEJA LAHKO UBILA SVOJA OTROKA

MARTIN JUSTIN

Evripidova obdelava *Medeje* iz leta 431 pr. Kr. je znana: po dolgoletnem zakonu in prebežništvu Jazon v Korintu svojo pogansko čarovniško ženo Medejo zamenja za mlajšo, lepšo in (po krvi) plemenitejšo Kreonovo hči, v resnici za vzpon po družbeni lestvici, obet vladanja. Medejo to strašno razhudi, odloči se maščevati: s svojo čarovnijo ubije princeso<sup>1</sup> in (sicer nenačrtovano) korintskega kralja, zabode lastna sinova in na vozu z zmajsko vprego odleti v Atene. Medejiina tema je od Evripida naprej stalnica zahodne literarne tradicije, tragedija še danes deluje aktualno, verjetno mnogo bolj od ostalih ohranjenih iz klasičnega obdobja. Temu botruje njena kompleksnost, enigmatičnost glavne junakinje, predvsem pa trije nenavadni elementi, ki jo delajo še posebno zanimivo: je eden prvih poskusov izraza človekove subjektivnosti v svetu, ki je v tem smislu še ni poznal; prikazuje žensko, ki zavestno umori lastna otroka in kljub temu pri bralcih vzbudi »kanček občudovanja« (Žunkovič); z odra odide kot *deus ex machina*, kar je bilo za smrtnike v antiški tragediji nenavadno, hkrati pa to na nek način legitimira njeno maščevanje kot božjo kazen. V tem tekstu sem bom osredotočil predvsem na drugo točko, torej detomor – z natančnim branjem nekaterih odlomkov in pomočjo aktantskega modela – kot ga je izpeljala Anne Ubersfeld – bom poskušal odgovoriti na naslovno vprašanje. Prvo kar lahko ugotovimo pri prebiranju literature je, da se Medeje vztrajno drži pridevnik maščevalna. Gustav Schwab v svojih *Najlepših antičnih pripovedkah* piše o Medejinem besu, o »strašni morilki«, ki na koncu zapusti »prizorišče svojega maščevanja.« (175) Igor Žunkovič ugotavlja, da na koncu v Medeji »nad ljubeznijo prevlada maščevanje, nad možnostjo bega [...] detomor.« (52) Slovenski prevajalec drame Marko Marinčič v spremni besedi piše, da njen »konflikt ne poteka med strastjo in razumom, temveč med erotično pogojeno maščevalnostjo in materinsko ljubeznijo.« (172) In res je že iz najkrajšega povzetka očitno, da je *Medeja* drama o maščevanju – ta motiv se pojavi že na prvih straneh, doživlja ga predstavi skupaj s poročilom o Medeji nesreči: »Zelo je zamerljiva, in krivice / ne bo sprejela. Strah me je, kaj snuje. / [...] / Da strašna je. Kdor njeno si sovražstvo / nakoplje, ne odnese zlahka zmage.« A njeno maščevanje ni premočrtno, preprosto vračanje slabega s slabim, z njim resno rani tudi samo sebe in vmes o njem celo dvomi. Medeja je zanimiva prav zato, ker se tako brezkompromisno maščuje v lastno škodo, v kompleksnosti njenega maščevanja se zrcali kompleksnost drame, zato bom svojo analizo začel tu, s spraševanjem o naravi tega maščevanja, z začetnim in morda naivnim: se je Medeja zares maščevala? Za ta namen si je potrebno bolj podrobno ogledali zaplet drame.

1 V drugih virih imenovano Kreusa oziroma Glavka. V drami ostane brezimna.

2 V tem smislu lahko Medejo vidimo kot prinašalko božje kazni.

3 V izvornem pomenu te besede, ki je sestavljena iz gr. *autós* (sam) in izpeljanke iz *khthón* (zemlja). Torej, samostojno iz zemlje.

4 Gre za analitično orodje, ki znatno pomaga pri analizi dramatične, saj se opira na njeno notranjo strukturo, sestavljeno iz razmerij med šestimi aktanti, ki naj ostajala pri vseh dramah ista, spreminja se zgolj realizacija. »Aktanti so abstraktne, stalne in nespremenljive prvine globinske strukture, ki se v površinski strukturi kažejo kot vsakokratna naključna realizacija, tj. kot katerji ali z drugo besedo kot dramske osebe.« (Kralj 21) Aktantski model Anne Ubersfeld, povzet po Greimasovemu (razlikujeta se v položaju objekta in subjekta), pozna naslednje aktante: subjekt, pošiljatelj in prejemnik, ter objekt s pomočnikom in nasprotnikom. Za podrobnejšo razlago gl. Kraljev članek.

5 Odleti kot *deus ex machina*, sklicuje se na pravičnost svojega maščevanja.

6 Medeja tako lahko zapolnjuje vsa mesta aktantskega modela, od koder izhaja njena, za grško tragedijo neznačilna subjektivnost. O tem poglobljeno razglablja I. Žunkovič.

posebno pozornost. Na začetku pravi: »On, ki mi vse na svetu je pomenil, / moj mož ...«, kar napeljuje na misel, da je obupana zaradi izgube moškega, ki ga ljubi, a nadaljevanje ponuja drugačno interpretacijo. Namesto na lastne občutke do moža se začne sklicevati na kolektivno usodo žensk. Že v naslednjih verzih beremo: »Med vsemi bitji, ki kaj čutijo, / je najnesrečnejša stvaritev ženska.« In ponudi slikovito podobo položaja ženske v patriarhatu helenske družbe. Ta moža dobi šele v zameno za nadzor nad lastnim telesom (»Moža si kupi za velike vsote, / da gospodar nad njenim bo telesom ...« (232–233)), ne da bi vedela »ali dober / bo ali slab?« Poleg tega ga ne more zavrniti, kaj šele, da bi se od njega ločila. Nato pa ga mora še zadovoljiti – dobila ga je namreč v zame-no za svoje telo – in »jasnovidno slutiti« s čim, saj »od doma pač ne ve.« Šele tako bo mož voljno prenašal zakonski jarem, v nasprotnem primeru »je boljša smrt.« Poroka jo izključi tudi iz družbenega življenja, kot pravi Medeja: moški si lahko dušo lajša »v pogovoru s prijatelji in znancij, ženska pa več čas gleda »le en obraz.« V kontekstu navedenih odlomkov predlagam možno radikalno drugačno branje uvodnih »On, ki mi vse na svetu ...«: Jazon Medeji ne pomeni vsega kot ljubljena oseba, okoli katere osmišlja svoj svet, temveč kot mož, ki popolnoma določa njeno, s horizontom družine omejeno življenje. V popolnosti se mu ne predaja zaradi svoje brezmejne ljubezni, temveč mu je bila kot žena v popolnosti predana. Takšno branje sicer na nek način tudi takoj zavračam, Medeja je z Jazonom na prvem mestu odšla prostovoljno (poleg tega sta kategoriji osebnega in družbenega v helenskem svetu preveč pomešani, da bi se lahko eksplicitno skliceval na eno ali drugo), a pomeni eksplikacija njenega položaja žene prvi korak pri poskusu razumevanja detomora. Pomembno je tudi nadaljevanje monologa. Medeja poudari, da imajo korintske ženske »očeta, dom in domovino,« sama pa je »plen, ukraden od barbarov,« brez pribežališča, kamor bi lahko z otroki odšla po izgonu. Na koncu celo prosi zbor, naj je ne izda kraljevi družini, če bo našla način, da se maščuje. Korintske ženske ji ugodijo z besedami: »Molčala bom. Pravično se maščuješ,« in s tem legitimirajo, vsaj v očeh žensk (ki imajo v drami prvo in zadnjo besedo), njeno maščevanje.

### PRVO KAR LAHKO UGOTOVIMO PRI PREBIRANJU LITERATURE JE, DA SE MEDEJE VZTRAJNO DRŽI PRIDEVNIK MAŠČEVALNA.

Po tem se sicer vseeno enkrat vsaj na videz pojavi možnost rešitve za Jazona in njegov rod. V petem prizoru, po Medejinem nagovoru zboru, namreč nastopi Kreon, korintski kralj, in Medeji sporoči, da jo namerava izgnati. »... jaz iz dežele / izganjam tebe in oba otroka.« (272–273) Medeja za to prej še ni vedela, šele zdaj se v polni meri zazre svoji nesreči v oči. In Kreona prosi, naj ji dovoli ostati, pravi da »molče se pokorila bom močnejšim.« (315) Njena iskrenost v tem trenutku je sicer vprašljiva, kasneje, v devetem prizoru, Medeja izkaže svojo sofisticirano spretnost, ki jo je morda poskušala izrabiti tudi pri moledovanju Kreona. S to interpretacijo se sicer sklada tudi nadaljevanje pogovora, v katerem si Medeja izbori dan odloga. Takoj po Kreonovem odhodu se norčuje iz njegove »blaznosti«, da ji poklanja dan, »v katerem pokončala bom vse tri / sovražnike: očeta, hčer, moža.« (371–375) Verjetno se njena zvitost in hladnokrvna maščevalnost tu dejansko meša z zaskrbljenostjo in eksistencialnim strahom. »Ne more biti slabše. To vsak vidi.« (364) V tem ostaja dvoumna – bojevito maščevalna in previdna, kasneje v istem monologu ugotavlja, da je po maščevanju verjetno nihče ne bo želel sprejeti in zavarovati, da si mora pred izvršitvijo svojega načrta zagotoviti varno pribežališče (387–391). To dobi pri Atenskem kralju Ajegeju, ki se precej naključno (kar je kritiziral že Aristotel v svoji *Poetiki*) pojavi v sedmem prizoru in priseže (»Pri Zemlje tleh in sveti luči Sonca / in pri bogovih vseh ti to prisegam.« (752–753)), da jo bo zavaroval kot pribežnico.

Šele po tem zagotovilu se lahko popolnoma osredotoči na izvedbo svojega načrta, za sintezo njenega maščevanja pa je še bolj pomemben njen dialog z Jazonom en prizor prej. V njem se nezvesti mož seveda poskuša opravičiti, svoje dejanje prikazati kot zdrav pragmatizem, ki bo vsem prinesel korist. In v svoji koristljubnosti je povsem brezsraven, pravi da se ne ženi zaradi ženske, temveč da bi pomagal Medeji »in svojima otrokoma zaplodil / kraljevske brate za steber družini.« (596–597) A Medeja na takšno koristljubnost ne pristaja, očita ji dvoje: krši zakone »starih bogov«, ki naj bi urejali svet, in v resnici ne prinaša sreče (krasna replika: »Ne maram take sreče, ki boli, / in ne bogastva, če razjeda dušo.« (598–599)) Očita mu celo pohlep: »Ko si vse to dobil od mene, podlež, / si me izdal in novo ženo vzel, / čeprav si oče. Kajti brez otrok / bi smel želeli nove si družice.«<sup>2</sup> (488–491) Česar pa Jazon ne razume, nasproti se ji postavi s povedno pritožbo: »Ko ne bilo bi žensk in smrtniki / drugače bi rojevali otroke, / človeštvo ne poznalo bi gorja.« (573–575) Izjava zelo nazorno še enkrat izrazi zanko, v kateri se je znašla Medeja kot prevarana žena: čeprav je sprejela redukcijo na vlogo matere, tudi te ne more izpolnjevati dobro, saj se preveč čustveno vpleta v svoje poslanstvo nadaljevanja Jazonovega rodu in ovira njegove koristljubne načrte. Če bi nasledstvo nastajalo avtohtono<sup>3</sup> ali kako drugače, človeški rod pač ne bi trpel zaradi preveč samovoljnih žensk.

Po tem pregledu prvih nekaj prizorov drame lahko na prej zastavljeno vprašanje o Medeji maščevalnosti odgovorimo pritrdilno. Že pri samem opisu dogajanja se je težko izogniti govoru o maščevanju. Hkrati pa se je v vsej polnosti pokazala večplastnost tega momenta: vodi ga jeza zaradi moževe prevare (»erotično pogojena maščevalnost«) in ponovne izgube doma, nosi pridih pravičnosti (božje kazni za Jazonovo prisegolomilstvo), hkrati pa je na nek način sredstvo Medeje osvoboditve. Za bolj shematsko predstavitev tega si lahko pomagamo z aktantskim modelom<sup>4</sup>, predvsem, če se vprašamo, kdo lahko stoji na mestu pošiljatelja. Na mesto subjekta seveda postavljamo Medejo, kot objekt sem že določil maščevanje, nasprotniki so skoraj vsi liki v tragediji (vključno z Medejo), do neke mere ji pomaga le zbor. Prejemnica je Medeja sama (in v nekem smislu »zakoni starih bogov«<sup>5</sup>), prav tako bi jo lahko uvrstil na mesto pošiljatelja.<sup>6</sup> Natančneje so pošiljateljji njena jeza, razočaranje in samovolja, na nek način tudi pogum oziroma »srčnost« (403), potrebna, da stori to »strašno stvar« (prav tam). Ta izhaja tudi iz zavedanja, da je njeno maščevanje upravičeno – kot pripomni na koncu: »Bogovi vejo, kdo je vir gorja.« (1372) A kje v tej shemi maščevanja vstopita otroka? Tu se mi zdi še enkrat pomembno omeniti Medeje odločnost, ki je ne gre mešati z zaslepljenostjo, »omračitvijo pogleda« zaradi sovražnih čustev (kot jo hočeta prikazati Kreon in Jazon, npr.: »Medeja, ti, ki mračno gledaš v jezi,« (271)), Medeja nikoli namreč ne izgubi razuma. Žunkovič jo dobro povzame z opazko, da je zanjo pomembna »samo tista odločitev, s katero bo lahko živel.« (53) Samomor, pobeg ali polovično maščevanje očitno ne bi zadoščali, Jazon mora za njeno ponižanje trpel v polnosti. »Nevzdržen, drage moje, je posmeh. / Tako. Čemu živeti? Doma nimam, / in nimam zatočišča pred gorjem. / Napako sem storila, ko verjela / sem Grku, zapustila dom očetov. / A plačal bo, tako mi bog pomagaj. / Otrok, ki ju je imel z menoj, ne bo / več videl živih; tudi s to nevesto / ne bo plodil otrok ...« (797–803) Prej smo ugotavljali, da je Medeja Jazonu kot žena služila predvsem kot inštrument za rojevanje otrok, sredstvo nadaljevanja njegove linije, torej je moža lahko prizadela zgolj v tem kontekstu. Kot ugotavlja Svetlana Slapšak: »Edina točka, kjer je mogla tako umeščena ženska resnično prizadeti svojega moža, je bilo proizvajanje naslednikov. [...] vendar je bila edina prava in nepreklicna škoda ta, če je uničila sinove.« (348) Medeja je lahko ubila svoja otroka zato, ker je šele tako lahko zares in dokončno prizadela Jazona. Težje pa je odgovoriti na vprašanje, zakaj jih je dejansko ubila, zakaj je ni na primer premagala materska ljubezen, ki se kaže v slavnem monologu (901–931), ko joče nad otrokoma.

S tem se postavlja zanimiva opozicija med sočutjem, ki bi lahko rešilo otroka, in samovoljo, ponosom, ki ju je na koncu pogubilo, ki pa je, vsaj v kontekstu obdelane tematike, rešljiva zgolj na področju etike, torej vrednostnih sodb. Bolj bistveno od spraševanja, ali bi morala Medeja požreti svoj ponos in otroka še živa vzeti na svoj leteči voz, se mi zdi nekaj drugega. Maščevanje je Medeji prineslo osvoboditev od patriarhalnih moško-ženskih odnosov, ki so jo prej določali: z umorom otrok, uničenjem svojega »smotra« se je odpovedala tudi vlogi ženske-posode. Pred svojo družbeno funkcijo je postavila svojo lastno voljo. S tem je Evripid glas pomembno dal ženski, ubesedil paradigmatško upornico, h kateri se lahko oziram še danes.

Evripid. *Medeja. Ifigenija pri Tavrijcih*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000.

Kralj, Lado. »Aktantski modeli«. *Primerjalna književnost 1* (1998): 21–34.

Marinčič, Marko. »Tradicija in modernost v dveh Evripidovih dramah.« *Medeja; Ifigenija pri Tavrijcih*. Ljubljana: Založba mladinska knjiga, 2000. 149–201.

Marinčič, Marko. »Medea.« *Tematologija: Izbrana poglavja*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Študentska založba, 2007. 101–115.

Schwab, Gustav. *Najlepše antične pripovedke*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.

Slapšak, Svetlana. *Antična miturgija*. Ljubljana: Beletrina, 2017.

Žunkovič, Igor. »Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak«. *Primerjalna književnost 1* (2015): 47–61

**MEDEJINA TEMA JE OD EVRIPIDA NAPREJ STALNICA ZAHODNE LITERARNE TRADICIJE, TRAGEDIJA ŠE DANES DELUJE AKTUALNO, VERJETNO MNOGO BOLJ OD OSTALIH OHRANJENIH IZ KLASIČNEGA OBDOBJA.**

## O IZGUBLJENI MATERI, SVETI PROSTITUTKI IN BEDNEMU DEKLETU

### RINA PLETERŠEK

Fjodor Mihajlovič Dostojevski je tisti ruski pisatelj, ki je na piedestal postavil razmišljujočega moškega, izgubljenega v zmedenem svetu. Že več desetletij so z njim obsedeni tako literarni kritiki kot teologi, v tem eseju pa se bom posvetila ženskam v delih Dostojevskega in pojasnila, zakaj bi se morale z njim ukvarjati tudi feministke. V splošnem se vse kritike del Dostojevskega osredotočajo na moškega protagonista; ignoranca se seveda pojavi pri analizi ženskih likov. Pisanje pomembnega moškega pisatelja o ženskah nam lahko pove veliko – ne le o tem, kaj je o ženskah mislil sam, ampak tudi kje je bilo mesto žensk v patriarhalni družbi 19. stoletja. V spominih zgodovinarja in novinarja Vladimirja Petroviča Meščerskega, zbranih v knjigi *The Dostoevsky Archive: Firsthand Accounts of the Novelist from Contemporaries' Memoirs and Rare Periodicals* (1997), je možno prečitati, da je Dostojevski nasprotoval tako imenovanemu »ženskemu vprašanju«. V tem času se je gibanje za žensko vprašanje odražalo (po besedah takrat živečega moškega, seveda) v ekscentričnem obnašanju in »čudaški modi«. Sem bi lahko med drugim šteli kratke lase. V povzetku spominov Meščerskega lahko opazimo, da so bile ženske, ki so si upale biti drugačne in so verjetno vlagale tudi v lastno izobrazbo in splošno razgledanost, zavračane in označene za čudakinje.

**DOSTOJEVSKI OBOŽUJE SVOJE ŽEN-SKE, KI JIH PREPLAVLJA OBČUTEK NAKLONJENOSTI, KI V DRUŽBI OHRAN-JAJO RAVNOTEŽJE, KI OHRANJAJO CELOSTNO DRUŽBO IN BOGA.**

Meščerskij jih poimenuje moderne ženske in opisuje mnenje Dostojevskega o pojavu gibanja za žensko emancipacijo. Celotno gibanje se je zdelo Velikemu pisatelju banalno in neumno, uresničenje prepričanij in emancipacija ženske naj bi vodila v grozljivko. Ženska po njegovem mnenju (če zaupamo spominom njegovega sodobnika, ki mu seveda kot vzorni predstavnik ruske patriarhalne družbe 19. stoletja ne nasprotuje) namreč spada tja, kjer je nujno potrebna: domov, v kuhinjo, kjer je njena naloga skrb za družino, se pravi moža in otroke. Njena naloga je ena – biti žena in mati; če te vloge ne opravlja, to pomeni, da tudi sama pravzaprav ne obstaja. Sprejetje pogleda Dostojevskega na žensko vprašanje podpira tiho prepričanje, da ženska kot samostojno bitje pravzaprav sploh nima nikakršnega pomena. To velja tudi za ženske v njegovih delih.

Če si ogledamo romane in kratke zgodbe Dostojevskega, dokaj hitro razumemo, od kod izhaja njegov negativni pogled na moderno žensko (oglejmo si ga iz daljave in do njega ohranimo kritično pozicijo). Bralec njegovih romanov hitro zameti politični položaj Fjodorja Mihajloviča, ki ga lahko poimenujemo kar boj proti kulturnemu napadu na Rusijo z zahoda. Nujno je razumeti specifično situacijo Rusije in Rusov, ki se nikoli niso dojemali kot del Evrope. Pravoslavna religija, carska oblast in fevdalna ureditev so bile po mnenju Evropejcev zaostale in srednjeveške, a Dostojevski je bil drugačnega mnenja. Menil je, da je zapiranje pred Evropo oziroma zahodom nasploh zadnje upanje v boju proti sekularizmu, materializmu, racionalizmu in individualizmu. To je opazno tudi v njegovih romanih, v katerih nam Avtor v moških protagonistih predstavi svete moške, bojevnike za »rusko dušo«. Kot primer lahko omenimo očeta Zosima iz *Bratov Karamazovih*, škofa Tihona iz *Besov*, Miškina iz romana *Idiot* in Dolgorukova iz *Mladičca*. Ti liki so v njegovih romanih vedno oboroženi z najmočnejšim orožjem proti zahodu: krščansko ljubeznijo. Ker je v človeku z rusko dušo zakoreninjeno trpljenje, se krščanska ljubezen v njegovih romanih mnogokrat izraža skozi sočutje. In tu se pojavijo njegove heroinje, ruske ženske, polne sočutja in krščanske ljubezni, s strani političnih teoretikov skoraj popolnoma spregledane. Ženske v romanih Dostojevskega temeljijo na sočutju in trpljenju, ki so ga pripravljene sprejeti od moških, za katere so se pripravljene v polnosti žrtvovati. Z vidika feministične teologije pisatelj resno razmišlja o izkušnjah žensk v okolju družinskih odnosov in v okviru osmišljenja krščanske vere; njihova vloga je ključna pri duhovnem razvoju moškega heroja in pri boju proti osebnemu in institucionaliziranemu zlu. A vse njihovo sočutje stremi k moškemu. Ženske, ki jim je v romanih Dostojevskega dodeljena vloga matere, so posebej Marije. So zaščitnice, predane krščanski veri in nositeljice njenih vrednot. Feministična teologija temelji na verskih in duhovnih izkušnjah žensk in išče razvoj v teh izkušnjah skozi čas; pri tem lahko potegnemo vzporednice z liberalno teologijo, ki delno izhaja iz zgodovine ženske izkušnje trpljenja in zatiranja. Krajše, feministično krščansko gibanje želi na novo opredeliti in postaviti vlogo ženske in njene identitete v cerkvi ter opozoriti na njeno nepogrešljivost. V zadnjih letih se feministična teologija razvija vzporedno s feministično literarno kritiko ruske književnosti 19. stoletja. Na eni strani sta se razvila postkrščanski feminizem in posttolstojanska/dostojevška literarna kritika, ki vlečeta vzporednice med starimi biblijskimi teksti in teksti moških pisateljev 19. stoletja. Te vzporednice so absolutna patriarhalnost, seksizem in vsesplošna spornost. Po drugi strani pa feministični teologi in literarni kritiki spoznavajo, da se narava družbenega sistema in tradicij v starih (krščanskih) civilizacijah ujema s situacijo v predrevolucionarni Rusiji 19. stoletja, saj sta bili v obeh okoljih moč in avtoriteta v rokah moških, ženskam pa literatura ni namenjala posebne pozornosti, saj so bile za moške tistega časa le kmetje na šahovnici.

Iz romanov Dostojevskega kar kriči dejstvo, da so ženske tiste, ki sledijo svoji tradicionalno dodeljeni vlogi v družbi. Kaj pa moški? Oni so razmišljujoča bitja, filozofski posamezniki, posamezniki, ki jim je dodeljena vloga posameznika in ne nekakšne kopije, ki jim je družba



### ŽENSKE SO ČUSTVENE, NEZMOŽNE RAZUMNIH ODLOČITEV, NEZMOŽNE VELIKEGA MIŠLJENJA; ZATO JE NJIHOVO MESTO MED ŠTIRIMI STENAMI NAJPREJ OČETOVEGA IN NATO MOŽEVEGA DOMA.

dodelila to vlogo, ki si jo želijo izpolniti z vsako celico svojega telesa. Moški v romanih Dostojevskega si upajo grešiti, ujeti v svojo svobodo na koncu vseeno najdejo pravo pot, ki jim jo predstavi predano verujoče, nedolžno dekle, ki s pomočjo svobodnemu moškemu izpolni svojo vlogo. Skozi oči teološkega feminizma so romani Dostojevskega feministični, saj se v njih odraža solidarnost do tistih, ki potrebujejo pomoč, hkrati pa čaščenje materinske vloge. Znano je dejstvo, da je bila mati Dostojevskega verna ženska ter da so njeni otroci poznali Biblijo od začetka do konca in od konca do začetka. A tu se mi poraja vprašanje, s katerim moram izzvati teološki feminizem. Kaj je feminističnega v postavitvi ženske v idealiziran položaj matere; ne katere koli matere, ampak svoje matere? Odgovor bom poskušala najti v treh delih Dostojevskega.

Glavni tip ženske, ki se pojavlja v njegovih romanih, je torej mati in žena. A vse ženske v romanih niso ideal matere ali žene. Opazimo še dve vrsti žensk. Prva so mlada dekleta, ki so v mladosti izgubile mater. Te heroinje imajo močan moralističen prizvok, saj predstavljajo nesrečnega otroka brez matere. Skrb za njih ponavadi prevzame tretji tip ženske v romanih Dostojevskega, edini tip ženske, ki bi ga lahko dojemali kot feminističnega, če ne bi bil predstavljen kot moralno propadel. To je teta oziroma skrbnica mladega dekleta. Gre za ženske, proti svoji volji postavljene v materinsko vlogo, ki te odgovornosti seveda ne želijo sprejeti. Nesrečne tete utelešajo upor proti sistemu, ki žensko postavlja v vlogo idealistične sopotnice moškega in seveda v vlogo stroja za rojevanje. So neomožene in brez otrok. A feminizem, na katerega ste morda upali, se sesuje, ko uvidimo mnenje Dostojevskega o njih. V romanih so prikazane kot moralno slabe, kot stare device, ki se niso poročile, saj niso idealne ženske. Niso se podredile prvemu moškemu, ki je prišel pozvonit na njihova vrata v rani mladosti, zaradi česar so ostale same, stare in hudobne. One so tudi razlog za propad mladega dekleta brez prave matere. Zaradi zlobnih tet mlada dekleta zapadejo v prostitucijo, a ker so njihove duše čiste, se vseeno želijo rešiti iz brezna družbe, in sicer s prebiranjem Biblije. Ženske v tem primeru niso bitja z lastno voljo, zmožna dejanj in upora ali celo življenja po lastni volji. So ujetnice brezna grešnosti, prepričane, da jih bo rešila Biblija ali pa morda moški, kdo bi vedel. Če pogledamo nekaj padlih deklet s hudobnimi tetami v romanih Dostojevskega, lahko omenimo Lizo (*Zapiski iz podzemlja*), Matrušo (*Besi*) in seveda Sonjo (*Zločin in kazen*), ki jo je v brezno prostitucije sicer poglala kar njena mati. Primeri dobrih skrbnic so tako redki, kot da jih sploh ne bi bilo. V nekaterih primerih padla dekleta, ki rada berejo Biblijo, najdejo podporo v

svojih služabnicah, kot na primer Fedora (*Bedni ljudje*) in Lukerija (*Krotko dekle*).

*Bedni ljudje*, prvi roman Dostojevskega, je verjetno najbolj problematičen glede prikaza ženske v celotnem njegovem opusu, zato se bomo temu romanu še posebej posvetili. Roman je zaradi nenavadne upodobitve trpljenja revnih vzbudil navdušenje progresivne inteligence (ki so jo kakopak sestavljali moški). Navdušil je tudi literarne kritike, ki roman še danes slavijo zaradi epistolarne sestave, ki omogoča direktni govor oseb, brez vmešavanja avtorja oziroma pripovedovalca. Prav struktura romana bo tudi nam pomagala pri feministični analizi Varvare Dobroselove, glavnega ženskega lika, saj jo lahko bremo »brez vdora moškega glasu«. Čeprav je Dostojevski želel ustvariti samostojen, v celoti oblikovan ženski glas, mu to seveda ni uspelo. Dobroselova se karakterno nima možnosti razviti. Ta nesrečna ženska v romanu deluje le kot didaktična naprava, ki pomaga pri moralnem razvoju zgodbe moške osebe v romanu, ne deluje pa kot samostojna, kompleksna oseba. Njeno popolnoma razčlovečeno vlogo predstavlja tudi prevod priimka, ki ji ga je namenil avtor. Besedo Dobroselova lahko prevedemo kot 'dobra vas', kar je mogoče dojemati kot napor Dostojevskega, da bi ustvaril popolno podobo vaškega dekleta. In Varvara je popolno vaško dekle; v patriarhalnem pogledu Dostojevskega, seveda. Dobroselova izpolnjuje vse najpomembnejše stereotipe o popolni ženski: je krotka (kot večina ženskih oseb v romanih Dostojevskega, tu je treba izpostaviti predvsem krotko dekle brez imena v romanu *Krotko dekle*, ki je odličen prikaz razosebljene brezimenske stereotipne ženske v delih Dostojevskega), neresna, obupno romantična in navsezadnje popolna gospodična v stiski. V enem izmed pisem Makaru Devuškinu Varvara Dobroselova zapiše te besede:

»Strašno me žalosti, da vas obremenjujem v trenutku, ko ste sami v tako težki situaciji, a vi ste edino upanje, ki ga imam! Zbogom Makar Aleksejevič, mislite name in naj vam Bog zagotovi uspeh!« (Bedni ljudje, 82)

Dobroselova razkriva svojo krotko nprav, tako da na začetku prizna svoj odpor do tega, da bi Makarja Devuškina prosila za pomoč, kasneje pa pojasnjuje, da je od njega popolnoma odvisna, on je njen božji odrešenik. Poleg tega njeno stereotipnost napihujejo njene lastne besede, s katerimi bralcu pojasni, da je preveč čustvena:

»Kar se tiče mojega joka, to je bila čista neumnost; še sama ne vem zakaj vedno joče. Moja čustva so boleča in razburkana.« (Bedni ljudje, 45)

Tu lahko opazimo stereotipni pogled na vedno pretirana čustva ženske, ki se ohranja še do današnjih dni in še danes služi kot eden glavnih izgovorov patriarhata za nekompetenco žensk. Ženske so čustvene, nezmožne razumnih odločitev, nezmožne velikega mišljenja; zato je njihovo mesto med štirimi stenami najprej očetovega in nato moževega doma. In takšna je tudi Varvara Dobroselova, idealna in bedna ženska. Še huje je, ko uboga Varvara protagonistu Makarju Devuškinu, ki mu je dodeljena vloga mučenika, dovoljuje, da stalno onemogoča njeno avtonomijo in jo obravnava kot otroka.

»Vsakič me prestrašite na enak način! V vsakem svojem pismu vam napišem, da poskrbite zase, da se zavijete v šal in ne zapuščate hiše v slabem vremenu, da ste previdni pri vseh dejanjih – ampak vi, moj mali angel, me ne poslušate! Oh, moj mali golob, vi ste kot kakšen otrok!« (Bedni ljudje, 13)

Z izjemo nekaj kratkih zgodb ni Dostojevski nikoli napisal romana z žensko protagonistko ali romana z možno žensko perspektivo. V *Bednih ljudeh* prevladuje moški, Varvara pa je, kot smo že omenili, popolnoma neuporabna. Prav tako sta Sonja (*Zločin in kazen*) in Liza (*Zapiski iz podtalja*) relativno brez lastnega glasu. V bahtinistični analizi sta monološka karakterja, ki ne sodelujeta v direktnem diskurzu z avtorjem in jima avtor ne da možnosti spregovoriti direktno z bralstvom. Vse tri zgoraj omenjene ženske trpijo zaradi zadušljivih pripovedi dominantnih, divje kompleksnih (morda celo divje zakompleksanih) moških protagonistov. *Zapiski iz podtalja* in *Zločin in kazen* sta najbolj izolirano moški deli Dostojevskega. *Zapiski iz podtalja* se v celoti odvijajo v mislih glavnega moškega protagonista, v *Zločinu in kazni* pa avtor z neomajno vztrajnostjo razkriva psiho Razkolnikova. Ta v notranjost protagonista usmerjen pogled (tudi notranji glas Makarja Devuškina v *Bednih ljudeh*) nam služi kot osrednji dokaz za v ospredje postavljeno moškost v delih Dostojevskega. Ker si upamo trditi, da je bil Dostojevski gol avtobiografski pisatelj, je sicer smiselno, da so njegovi moški liki oblikovani natančno in pronicljivo. Feministična literarna teoretičarka Elizabeth Blake tako zapiše, da intenzivna psihološka osredotočenost romana na moškega protagonista v polnosti prekrije ženski glas:

»Nevertheless, as a result of the predominance of men's voices in *Crime and Punishment*, particularly those of Raskolnikov and the narrator, the women characters have few opportunities to tell their own stories.« (Blake 254)

Ženske Dostojevskega vključujejo vse paradokse, zaradi katerih je njegovo pisanje tako dinamično in trajno. So čiste prostitutke, tihe lutke, uporabljene kot glasilo za najgloblja osebna prepričanja Dostojevskega. Hkrati so le redko avtonomne in so neizprosno povezane z usodo moškega protagonista. Priznati moramo, da živijo neke vrste svoje življenje, a je to precej bedno, njihov glas pa utišán z močnim glasom izpovedi moških protagonistov. Delujejo kot krotki mehki arhetipi, ki s presenetljivo lahkoto obvladajo nasilne in iracionalne moške. Njihove zmage nad silami socialističnega ateizma in moške agresije kažejo, da je Dostojevski žensko videl kot močan del zdrave družbe, če le ostane na svojem mestu in izpolnjuje svojo vlogo. V delih Dostojevskega ima ženska tako posebno vlogo matere, iskrene kristjanke, ki s svojo krotkostjo in sočutjem ohranja moč Rusije, ki jo pretresajo nemirne spremembe (ki so vodile do revolucije in postavitve žensk v bojne vrste, s čimer so dobile tudi glas in pravice).

Ženske Dostojevskega so vratarji močne imperialne Rusije, zgrajene okoli agrarnega fevdalističnega slovenskega nacionalizma in močne vere v Boga. Samo ženske imajo moč, da preverijo sile moškega ateizma in neumnosti, kar je morda še največji, a vseeno malce žaljiv kompliment Dostojevskega. Kot skrbnice ruske Cerkve, ki je bila Dostojevskemu tako zelo pri srcu, so ženske v njegovih delih požrtvovalne in pripravljene za Cerkev žrtvovati svojo celotno agendo, svojo zgodbo, svoj glas.

Dostojevski obožuje svoje ženske, ki jih preplavlja občutek naklonjenosti, ki ohranjajo celostno družbo in Boga. Dostojevski ljubi izgubljene matere, bedna dekleta in svete prostitutke, ki rade berejo Biblijo.

Hudspith, Sarah. *Dostoevsky and the Idea of Russianness: a new perspective on unity and brotherhood*. London: Routledge Curzon, 2004.

Heldt, Barbara. *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Slee, Nicola. *Faith and Feminism: An Introduction to Christian Feminist Theology*. London: Darton, Longman & Todd, 2003.

Marsh, Rosalind. *Gender and Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Daly, Mary. *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*. London: Women's Press, 1986.

*Dostoevsky Studies*, The University of Toronto, New Series, Vol. XIII, 2009, 109–120.

Murphy, Michael Richard. "The Hooker with a Heart of Gold: Dostoevsky's Complex Portrayal of Women." The University of North Carolina at Asheville, Fall 2009.

Blake, Elizabeth. "Sonya, Silent No More: A Response to the Woman Question in Dostoevsky's 'Crime and Punishment.'" *The Slavic and East European Journal*, vol. 50, no. 2, 2006, 252–271. JSTOR, [www.jstor.org/stable/20459250](http://www.jstor.org/stable/20459250).



## PODOBA ŽENSKE V LIRIKI IVANA CANKARJA

EVA KRYŠTUFEK

Ivan Cankar je poleg Otona Župančiča prvi slovenski modernist, ki žensko umesti med osrednje like svojih del. Ženske v svojih proznih in dramskih besedilih pogosto uporabi kot protipol dominantnim, moškim likom, ki jih s svojimi čari vodijo v prepad, ali kot bogaboječe matere, ki se s ponižnostjo in odrekanjem žrtvujejo za dobro svojih sinov. Zgoraj naslikana podoba ženske v Cankarjevi prozi in dramatikah se močno razlikuje od podobe v njegovi liriki. Cankarjeva lirika, pri kateri se je naslonil na evropsko dekadenco in senzualizem, tako pomeni prav poseben prelom tudi s feminističnega vidika, saj se je prvi ukvarjal z žensko kot s čutnim, erotičnim bitjem, ki v svojem čustvovanju in hotenju ni podrejena moškemu, ampak predstavlja samostojno entiteto z lastnimi željami in čustvovanjem.

Razvoj ženske podobe v Cankarjevi liriki lahko zelo jasno vidimo na podlagi nekaterih objavljenih in neobjavljenih pesmih, ki so nastale pred *Erotiko*. V njih lahko opazujemo, kako Cankar preide od opisovanja ženske kot čiste, sramežljive in predvsem nedotakljive device k opisovanju ženske, ki moškim buri duhove in domišljijo z namenom ugajanja in doseganja ciljev. Popolno čutno osvoboditev pa ženska čutnost doživi v pesniški zbirki *Erotika* iz leta 1899, v kateri se brez sramu predaja telesni ljubezni in je popolnoma enakovredna svojemu ljubimcu. Ženska do moškega čuti enako poželenje, ki se ga ne sramuje, odnosu pa se preda zaradi lastne želje. Cankar skozi štiri cikle raziskuje žensko čutnost in čustva, ki jih dekadenci motivi in razpoloženje dokončno osvobodijo okovov zadržanosti in sramežljivosti, ki so

pred tem v slovenski liriki predstavljali normo pri opisovanju ženske. Motiv ženske je v *Erotiki* tako močno zaznamovan z dekadenco, da se žensko hotenje in telesnost na nekaterih mestih elegantno prepleteta z božanskostjo in misticizmom, ki pa je popolnoma drugačen od kalupa, v katerem se njena vloga znajde v Cankarjevi prozi in dramatikah.

### CANKARJEVA POEZIJA PRED EROTIKO

»MIRNO GLÉDAŠ ME DEVICA, MIRNO PRED MENOJ STOJIŠ ...«

Zgornji verz je začetek pesmi *Očitanje*, ki jo je Cankar napisal leta 1891 (Cankar 1967: 327). Gre za eno izmed neobjavljenih Cankarjevih pesmi in pesniških poskusov, ki sama po sebi ne prinaša velike estetske vrednosti, ponudi pa nam precej nazorno sliko o Cankarjevem dožemanju ženske nekaj let pred prvo izdajo *Erotike*.

V pesmi *Očitanje* srečamo mlado, lepo in nedolžno žensko, ki s svojo božansko pojavo spravlja nesrečno zaljubljenega pesnika v trpljenje in obup. Ženska je prikazana kot oboževan objekt, edina funkcija katerega je spravljanje pesnika v nesrečo. Tako slikanje ženske je prisotno tudi v poeziji Franceta Prešerna; prav Cankarjevo pesem *Očitanje* lahko primerjamo s Prešernovo pesmijo *Pod oknam*.

OČITANJE

Mirno glédaš me devica,  
mirno pred menój stojiš;  
da kar právim nij resnica  
mirno méni govoriš.

Moje srce je nesréčno  
ko ljubiti te ne smém;  
žálost trla bo me véčno  
in vmoríla bo me, vém.

Razpršila zóbná síla  
je ljubézni sréčen raj. —  
Prósim deklica te míla  
dáj, ozri se náme vsáj.

In ta síla ljuboválna  
bil je duh nezvésti tvój.  
Zdaj mori me tóga žalna  
in vmorjén vže duh je moj.

Cankar 1967: 155

POD OKNAM

Luna sije,  
kladvo bije  
trudne, pózne ure že ...  
Pred neznane  
srčne rane  
meni spati ne pusté.

Ti si kriva,  
ljubezniva,  
deklica nevsmiljena!  
Ti me raniš,  
ti mi braniš,  
da ne morem spat'  
domá.

Obraz míli  
tvoj po síli  
mi je vedno pred očmi;  
zdihujoče  
srce vroče  
vedno k tebi hrepeni.

(Pod oknam – Wikivir)

Če primerjamo Prešernovo in Cankarjevo pesem, ugotovimo, da je ženska, ki jo opisujeta, skorajda identična: lepa, na videz nedolžna, mila deklica, v katero je pesnik nesrečno zaljubljen, zaradi česar se obsesivno bori s svojim ljubosumjem. Čeprav pesnik na prvi pogled v ospredje postavlja ženski lik, je v resnici središče dogajanja moški, tj. pesnik. Ženska je kot objekt pri obeh postavljen za moški subjekt, ki nam izpoveduje svoje doživljanje, čustvovanje in poželenje, ki ga čuti do objekta. Motiv ženske kljub božanski pojavi predstavlja krivca za moško nesrečo, torej protipol ubogemu trpečemu moškemu (nekakšen volk v ovčji preobleki). Pri negativni podobi ženske je zanimivo tudi, da je njena podoba izrazito pasivna. Vso dinamiko vanjo vlije moški s svojim očitanjem in insinacijami glede njene zvestobe. Četudi je ženska prikazana kot karakterno negativna, vsekakor ne smemo trditi, da je moškemu inferiorna. Ravno obratno, naslikana je kot preračunljiva in nezvesta oseba, ki se igra s svojim moškim oboževalcem, on pa jo prosi vsaj za pozornost, pri čemer samega sebe dojema kot podrejenega njeni božanski podobi.<sup>1</sup>

Primerjava Cankarjeve in Prešernove pesmi torej dokazuje, da je Ivan Cankar v najzgodnejši liriki žensko dojemal zelo romantično in podobno kot Prešeren. Zelo podobno sliko ženske kot božanske, nedosegljive prikazni v zgodnji Cankarjevi liriki najdemo tudi v pesmih *Tvoj pogled* (1891), *Poljub* (1891), *Slutnja* (1891), *Prošnja* (1891) ...

»IN VENDAR, DÈKLE, NI MI SRCE MRLO, KO BREZ BIL JE PÓGLEDE TVOJ!«

Leta 1892 je Ivan Cankar v reviji *Vertec* objavil svojo prvo pesem *Pes, maček in miši*, snov za katero je črpal iz ljudskega izročila. Zanj je prejel pozitivno kritiko, kar ga je še dodatno spodbudilo k pisanju pesmi. Čeprav je že takrat vedel, da njegov jaz pride najbolj do izraza v prozi in dramatik, je pred izidom *Erotike* leta 1899 objavil nekaj pesmi, predvsem s ljubezensko tematiko (Cankar 1967: 366–367). Če opazujemo žensko podobo v liriki tega obdobja, ugotovimo, da je ženska večinoma še vedno upodobljena kot (včasih nedosegljiv) objekt oboževanja, vendar se v svojem obstoju in položaju že nekoliko bolj približa svojemu moškemu občudovalcu. V nekaterih pesmih lahko začnemo slutiti, da pesniku celo vrača ljubezen. Iz požiralke moških, ki s pretvezo nedolžnosti požira moške, se prelevi v prijetno mladenko, ki jo pesnik sicer občuduje, a v njej vidi tudi preprosto, človeško plat. To lahko pripišemo Cankarjevi zal-

jubljenosti v Ano Lušinovo, ki je bila v takratnem času navdih za večino njegovih ljubezenskih pesmi, ali začetnemu spoznavanju evropskega senzualizma. Čeprav je Cankar v pismu Otonu Župančiču izjavil, da mu senzualistično pesništvo ni blizu (Bernik 1968: 170), se njegovemu vplivu na liriko verjetno ni mogel povsem izogniti. Kot primer nekoliko spremenjenega dojetja ženske lahko navedemo pesem *Triolet* iz leta 1894.

In vendar, dèkle, ni mi srce mrlo,  
ko brez ljubezni bil je pógled tvój!  
Razrušil se je lepi sèn nocoj,  
in vendar, dèkle, ni mi srce mrlo!  
Kakó sem upal, da ves čar bi svoj  
nebó ljubezni kdaj odprlo;  
in vendar, dèkle, ni mi srce mrlo,  
ko brez ljubezni bil je pógled tvój! —

(Cankar 1967: 134)

Ženska v pesmi *Triolet* ponovno ne zavzema glavne vloge; prav tako se pesem ne ukvarja niti z njeno pojava niti z njenim dojetjem sveta. Njena podoba se od tiste v Cankarjevih prvih pesnitvah razlikuje zgolj v tem, da nima več tako negativnega značaja in da njena izbira moškega subjekta ne vodi v propad. S tem v mislih lahko beremo tudi pesem *Kancioni*, ki je nastala istega leta. V tej pesmi pesnik prav tako opisuje nesrečno ljubezen, a vendar ni nikjer razvidno, da je za to nesrečno ljubezen kriva ženska. Žensko podobo opiše v verzih: »Oh, v vsem trpljenju mojem si ledena. Ledena kakor krasen kip boginje /.../« (Cankar 1967: 136). Kljub tako opisani podobi ne dobimo občutka, da bi pesnik žensko dojemal kot boginjo v nadrejenem položaju, kot je v pesmi *Očitanje*, ampak jo postavlja v sebi enak položaj. Sta zgolj mladenič in mladenka, ki ne moreta uresničiti svoje ljubezni. Naslednja pomembna pesem, objavljena pred *Erotiko*, je *Helena*, ki je bila prvič objavljena v *Ljubljanskem zvonu* leta 1896. Prvotno je bila vključena v cikel *Helena*, ki je del *Erotike*, pozneje pa jo je Cankar iz zbirke umaknil in je ni vključil v nobeno izdajo pesniške zbirke (Cankar 1967: 371). V pesmi je opisana ljubezen, za katero lahko domnevamo, da obstaja ženski neznana. Gre za nagovor Amorja, ki ga pesnik obtožuje za svojo nesrečo. Pesnik sicer o ženski ne spregovori neposredno, vendar je njena prisotnost jasna skozi pripoved. Prav v tej pesmi lahko počasi zaslutimo Cankarjev premik k dekadenci, o čemer pričajo slikoviti verzi, ki svoj vrh dosežejo v *Erotiki*.

EROTIKA

Leta 1899 je izšla edina Cankarjeva pesniška zbirka *Erotika*, ki je v Sloveniji vzdignila ogromno prahu. Cankar je že s samim naslovom *Erotika* izzval veliko neodobravanje med ljubljansko desnico in le ugibamo lahko, ali je ta naslov izbral z namenom provokacije (Cankar 1967: 252). Pesniška zbirka je sicer sestavljena iz štirih pesniških ciklov: *Helena*, *Iz lepih časov*, *Dunajski večeri* in *Romance*, ki jih bomo v tem delu obravnavali podrobneje.

»HELENA PA ODPRÉ OKÓ, — ZASMEJE SE TAKÓ LJUBÓ«

Zgornje besede pripadajo zadnjima dvema verzoma devete pesmi v ciklu *Helena* in odlično ilustrirajo vzdušje in odnos, ki ga pesnik goji do ženske – Helene. Pesmi so sicer že pred izdajo pesniške zbirke posamezno izhajale v *Ljubljanskem zvonu*, nastale pa so kot posledica Cankarjeve ljubezni do učiteljice Helene Pehanijeve (Cankar 1967: 299). *Helena* ne predstavlja popolnoma novega ali revolucionarnega pogleda na žensko figuro, ampak še vedno ostaja pri slikanju, podobnem tistemu v pesmih pred *Erotiko*. Edina stvar, ki se spremeni, je, da se v aktivni vlogi občasno znajde tudi Helena. Tako ženska ne predstavlja več pasivnega objekta, ki ga pesnik samo občuduje, ampak se te pasivnosti počasi osvobaja in na čase postane celo dinamična in aktivna. Lik Helene ostaja v malenkost privzdignjenem in močno idealiziranim položaju, a v primerjavi s prejšnjimi pesmimi razlika

ČE OPAZUJEMO ŽENSKO PODOBO V LIRIKI TEGA OBDOBJA, UGOTOVIMO, DA JE ŽENSKA VEČINOMA ŠE VEDNO UPODOBLJENA KOT (VČASIH NEDOSEGLJIV) OBJEKT OBOŽEVANJA, VENDAR SE V SVOJEM OBSTOJU IN POLOŽAJU ŽE NEKOLIKO BOLJ PRIBLIŽA SVOJEMU MOŠKEMU OBCUDOVALCU.

položaju, a v primerjavi s prejšnjimi pesmimi razlika med žensko in moškim postaja vse manjša. Večino časa so sicer še vedno v ospredju občutki moškega, sem in tja pa dobimo tudi bežen vpogled v žensko hotenje. V ciklu Cankar opisuje predvsem nesrečno ljubezen do popolne ženske, ki pa ni več nedotakljiva, ampak se pesnik z njo zabava, pogovarja, se je dotika, s čimer Cankar distanco med objektom oboževanja in subjektom bistveno zmanjša, v posameznih pesmih celo izniči.

Cikel *Helena* kljub svoji konvencionalnosti jasno napoveduje spremembo v opisovanju in dojetju ženskega lika in njenega hotenja, ki svoj vrhunec doseže v *Dunajskih večerih*.

»KJÉ JE POMLAD, KJÉ JE DEKLE MOJE!«

Drugi cikel *Erotike*, *Iz lepih časov*, je kronološko po času nastanka najstarejši, o čemer priča tudi sama zgradba pesmi, ki so sicer precej bolj podobne zgodnjim romantičnim pesnitvam. Cikel je sestavljen iz dveh delov. V prvem delu so pesmi, ki so že samo po obliki (metrum, kitična zgradba, rima) bližje romantični kot moderni poeziji. Tudi ženska je v tem ciklu slikana enako kot v pesmih, ki so izhajale posamično pred *Erotiko*. Manjši premik tako v obliki kot v pojmovanju ženske je viden v drugem delu, ki je posvečen Ani Lušinovi. V njem se tudi prvič dokaj jasno nakažejo posamezni erotični prizori med moškim in žensko.

»OJ TI GREŠNICA KRASNA ...«

Pravi prelom v dojetju ženske pa predstavlja najbolj kontroverzni, tretji cikel *Erotike*, *Dunajski večeri*. V njem podoba ženske doživi popolno osvoboditev. V drugi pesmi cikla prevzame celo vlogo lirskega subjekta, ki ljubimca nagovarja k spolnosti, in tako sama postane subjekt. Ženska ni več en in isti nedotakljivi ideal ali preprosto veselo dekle, ampak prevzame najrazličnejše vloge: od ljubice, matere, prešuštnice in prostitutke do madone. V vseh pogledih se njena podoba izenači z moško oziroma je njeno čustvovanje in doživljanje pomembno celo bolj kot njegovo. Za ponazoritev napisanega si oglejmo peto pesem cikla.

5.  
Pod oblačnim, sivim nebom  
sanjala je noč jesenska;  
ali midva, roko v roki  
na divanu sva sedela.

»Ne poljublaj, ne objemlji,  
ne govori, da me ljubiš ...  
S svojo strastjo nepoštено  
pogubila si mi dušo.

Na pohotnih tvojih ustnih,  
v poželjivih tvojih rokah  
stopa prédme v rožnem svitu  
zapuščeno dekle moje.

S strahom, studom gleda náme  
njen nedolžni, gorki pógled ...  
.Ah, kakó je mrzlo, temno  
tu pri tebi, ljubček moj! ...'

Dà, temno je vse krog mene,  
v srcu mojem temno, prazno;  
in zagrnil bi si lice  
od sramote, od kesanja.«

(Cankar 1967: 62–63)



V zgornji pesmi jasno vidimo, da je pesnik postavil žensko ob bok moškemu. Gre za dvogovor, ki se začne z moškim in konča z ženskim govorom. Oba govora sta si po vsebini zelo podobna, saj se oba najdeta v enaki situaciji nezvestobe. Ko pesnik da besedo tudi ženski, pusti, da ta pride v središče in bralcu razkrije svoje misli, občutja, in kar je najpomembnejše, svojo slo in hotenja. Dejstvo, da je kot sogovorko uporabil nezvesto ženo, ki se svojih dejanj in njihovih posledic zelo dobro zaveda, lahko razumemo kot popoln odklon od romantične podobe ženske. Ženska je bila v romantiki običajno prikazana kot nedolžna deklica, na katero je moški gledal kot na prešušnico, že če je pomislila na katerega drugega moškega<sup>2</sup>, če pa je moža prevarala tudi v resnici, jo je doletela strašanska (božja) kazen. Tako jasne besede varajoči ženski slovensko pesništvo ni dalo do Cankarja v *Erotiki* in Župančiča v *Čaši opojnosti*. S tem dejanjem sta Župančič in Cankar v literaturo vključila povsem nov pogled, ki se je pred tem skrival v ozadju. Ženska je nehala biti objekt, ampak je postala čuteč subjekt, ki čuti enako kot moški, torej vse od ljubosumja in pohote – do ljubezni.

Cikel *Dunajski večeri* je najbolj dekadenten in senzualen v celotni *Erotiki*, zato je med ljudmi, ki niso bili vajeni tako eksplicitnega izražanja in navsezadnje tudi nespodobnega prikazovanja ženske, ki je žena in mati, izval veliko neodobranja. Prav o zgoraj omenjeni pesmi je Fran Govekar v pismu Antonu Aškercu pisal tako:

»Prostitucijo in prešestvo opevati v 4 – 5 kiticah se mi zdi skoro nemožno, ker nedostaja blažilnih momentov na vseh krajih. In n. pr. tista pesem (»Ne vstajaj, ne vstajaj«), ko sta prešestnica in pešestnik skupaj – kje? i to pové pesnik! - ,ko trka nekaj (dež) na okno ter se ona vsa v strahu izvija (!) njegovemu objemu (!!), a prešestnik jo tolaži; 'tvoj mož pijančuje, bodi mirna!' – ta pesem se mi zdi naravnost grda, nepoetična. Manjka ji morale, manjka etičnega ozadja. Če je mož pijanec in morda celó surovak, to še nikakor ne ublaži greha žene – matere! Niti glad bi ne bil v pesni (!!) dovolj močan motiv, da se uda mati prostituciji ... Ali se motim?? – In taka je večina tistih pesmij. Sama poltnost brez dovolj krepkih blažilnih strani! Menim torej, da bi C. storil prav, če te pesmi – vsaj za nekaj let – odloži, pa izpusti iz nameravane zbirke! – Jaz bi mu svetoval to, a fant bi me ne ubogal, ker je prav v to zbirko ves zaljubljen.« (Cankar 1967: 326–327)

Govekarjevo pismo dokazuje, kakšno revolucijo v dojetanju ženske je povzročila objava *Dunajskih večerov*. Pomisliti na to, da je ženska več kot samo mati, žena in devica, je bilo nezaslišano. Pomisliti na to, da si ženska želi kaj drugega kot biti mati, žena ali devica, je bilo nezaslišano. Ženska je z *Dunajskimi večeri* prvič v liriki doživela svobodo, privilegij, da je zgolj in samo ženska.

»AH NAGNI K MENI, SULAMIT, PREBELE PRSI SVOJE ...«

Četrty del *Erotike* sestavlja cikel pesmi *Romance*, v katerem nastopajo predvsem znane zgodovinske osebnosti (filozofi, preroki, vladarji). V tem delu prevladujejo epske pesmi, ženska pa v vsem svojem dekadentnem sijaju pride do izraza v prvi pesmi cikla *Sulamit*<sup>3</sup>, v kateri Cankar opisuje dvor kralja Salomona. Cankar slikovito opisuje telesa plesalk, njihovo pohoto in zapeljivost, ki kralju Salomonu ne pridejo do živenga. Edina, ob kateri mu uspe pozabiti na skrbi, je njegova ljubica Sulamit. Ženska perspektiva v tej pesmi (in v ostalih iz tega cikla) sicer ostaja skrita, vseeno pa je zanimiva, saj z natančnimi opisi ženskih teles, njihovega gibanja in poželenja pesnik ženski vrne njeno (v pretekli liriki odvzeto) ženskost. Ženska je opisana kot privlačna in zapeljiva, kar je poudarjeno do te mere, da lahko njeno ženskost vidimo že mitologizirano. Če je pred *Erotiko* mit ženske utelešala trpeča mati ali požiralka moških v preobleki device, sam pojem ženskosti pa ni obstajal, je ravno v pesmi *Sulamit* (in delno tudi v nekaterih pesmih iz cikla *Dunajski večeri*) tudi ženskost dobila svoje mesto v lirskem prostoru.

## ZAKLJUČEK

Pesniški opus Ivana Cankarja nam ponuja zelo jasen vpogled v razvoj dojetanja ženske in ženskosti v slovenski liriki. Njegove zgodnje pesmi so tako po obliki kot po vsebini izrazito prešernovske in opisujejo žensko le kot mamó ali kot devico, ki svojo nedolžnost in nežen videz izrablja za igranje z moškimi. Tudi Cankarjeve prve, neobjavljene pesmi iz leta 1891 so napisane v tem duhu; ženska se v njegovi liriki oklepa tradicionalnih pričakovanj začne osvobajati postopoma. Njegov odnos do ženske se spremeni že v obdobju njegovega objavljanja pesmi okoli leta 1895, ko moški subjekt z ženskim objektom splete odnos in nanjo neha gledati kot na nedosegljivi ideal, ki ga bo pokopal. Žensko v tem času razbremeni tudi absolutne krivde za svojo nesrečo.

O resnično velikem koraku za podobo ženske v literaturi lahko začnemo govoriti šele leta 1899, ko Cankar izda sporno zbirko *Erotika*. V tej zbirki ženska postane enako aktivna kot moški, postane enako čuteča, enako pomembna ali celo pomembnejša kot moški, predvsem pa prevzame vlogo subjekta, ki svetu sporoča, da je kljub svojemu spolu čuteče bitje, ki se zaveda odgovornosti za svoja dejanja, in predvsem subjekta, ki se zaveda svojega telesa in njegovih hotenj. Ženska ponovno pridobi svojo ženskost, ki je bila pred Župančičem in Cankarjem popolnoma potisnjena na rob. Od edinih dveh vlog, ki ju je igrala v preteklosti, preide v stanje naglega menjavanja vlog – od madone do prostitutke, od vzorne matere in žene do prešušnice, ki ljubimca nagovarja k spolnemu odnosu.

## OD EDINIH DVEH VLOG, KI JU JE IGRALA V PRETEKLOSTI, PREIDE V STANJE NAGLEGA MENJAVANJA VLOG – OD MADONE DO PROSTITUTKE, OD VZORNE MATERE IN ŽENE DO PREŠUŠTNICE, KI LJUBIMCA NAGOVARJA K SPOLNEMU ODNOSU.

Seveda je ta prelom v dojetanju ženske med Slovenci vzdignil veliko prahu, saj niso pričakovali njene podobe v drugih vlogah. Zgražanje ob izidu nekaterih pesmi *Erotike* jasno prikaže pismo Frana Govekarja Antonu Aškercu, v katerem se pisatelj zgraža nad pomanjkanjem morale in opisovanjem nedotakljivega mita matere in žene kot prešušnice. Cankarjeva lirika žensko pojmuje drugače tudi kot Cankarjeva drama in proza. Ženske so tam po večini na obrobju, če se znajdejo v središču, pa utrjujejo mit zavoljo sinov odrekajoče se matere ali uvažajo koncept dekadentne femme fatale, ki v svoje žrelo zvalja nič hudega sluteče moške in jih vodi v moralni, fizični in gmotni propad. Ženska v Cankarjevi liriki pa – nasprotno – dobi popolnoma drugo konotacijo: iz mita preide v drug mit. Iz nedosegljivega, božanskega mita preide v dosegljivo, čutečo, človeško bitje, ki postane mit ravno zaradi svoje človeškosti in zavedanja le-te.

Ženska je po Cankarju v liriki še naprej zavzemala zelo pomembno mesto in postajala vedno bolj dosegljiva in manj vzvišena, kar je ljudi vzpodbudilo k razmišljanju o enakosti in pravicah. Verjamem, da je najpomembnejši premik, ki sta ga storila Cankar in Župančič, to, da sta k razmišljanju o svojem položaju predvsem spodbudila ženske same, ki se – z izjemo izobraženk in predstavnic višjega sloja – prej niso ukvarjale s svojim položajem v družbi. Moderna je poleg revolucionarnih političnih misli ljudem prinesla veliko več: nastavila jim je ogledalo in jih prisilila k razmišljanju o napredku. Seveda v tem kontekstu večinoma omenjamo Cankarjevo dramatiko in prozo, vendar je za feministično vprašanje v Sloveniji zelo pomembna tudi lirika. Zahvaljujoč predvsem Izidorju Cankarju in Antonu Aškercu lahko preko neobjavljenih in objavljenih pesmi Ivana Cankarja opazujemo prehod v dojetanju ženske od matere preko vesele mladenke do čuteče, z ženskostjo napolnjene ljubice.

## ŽENSKA DO MOŠKEGA ČUTI ENAKO POŽELENJE, KI SE GA NE SRAMUJE, ODNOSU PA SE PRED A ZARADI LASTNE ŽELJE.

Cankar, Ivan. *Zbrano delo: Prva knjiga: Erotika 1899 / Objavljene nezbrane pesmi / Dodatek (Pesmi 1891 – 1893)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1967.

Bernik, France. "Problem Cankarjeve Lirike". *Slavistična Revija*, 16/1 (1968): 169–230. Splet. 25. 10. 2018.

Aškerc, Anton. »Erotika« pa »Čaša opojnosti«; Pismo iz Ljubljane. *Ljubljanski zvon* 19/6 (1899): 344–360. Splet. 26. 10. 2018.

Mahnich, Joža. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica, 1964.

Doležal Jensterle, Alenka. »Mitologizacija ženske v Cankarjevi prozi«. *Simpozij Obdobja 21: Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2002. 109–119.

Slodnjak, Anton. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Celovec: Drava, 1968.

Prešeren, France. »Pod oknam«. Splet. 25. 10. 2018. [https://sl.wikisource.org/wiki/Pod\\_oknam](https://sl.wikisource.org/wiki/Pod_oknam)

1 Med Cankarjevimi zgodnjimi pesmimi velja na kratko izpostaviti tudi pesem *Materi*, ki je ena od redkih Cankarjevih pesmi, ki prikazuje žensko kot mater. To je ena redkih pesmi, v kateri se podoba ženske v Cankarjevi liriki približa podobi, kot jo slika v prozi in dramatik. Mati je tudi v tej pesmi prikazana kot brezmejno ljubeča in trpeča ženska, ki se je celo življenje žrtvovala za svojega sina, ki kljub temu trpi in se bori z večnim neuspehom.

2 Glej Prešernovo pesem *Pod oknam*.

3 Sulamit iz Sulema je bila domnevna ljubica kralja Salomona, ki je omenjena v Visoki pesmi, avtorstvo katere nekateri pripisujejo prav kralju Salomonu.





»Ni govora,« je rekel Alexander. »Ta hiša mora žareti, živeti mora navznoter, razumeš? Midva sva tam, notri, in drugi zunaj hodijo mimo. Ampak te baterije niso vredne počenega groša ali pa je preprosto nekaj narobe z napeljavo.«

Na koncu je poklical Janija. Jani je imel prijatelja, ki je bil električar in mu je bilo ime Boy. Boy si je prišel ogledat njegovo delo. »Vse te krame se moraš znebiti,« je rekel. »Niti v sanjah ne bo delovalo. V pritličju boš potreboval transformator.« Vse je podrobno razložil. V pogovore o elektriki sta bila zatopljena še ves večer in z načrtovanjem sta nadaljevala tudi med večerjo.

»Tole bo mala malica,« je rekel Boy. »Sicer nimaš pojma, toda vsega te bom naučil. Poskrbel bom, da bo delovalo. Res je, da se boš zaradi napeljave moral še enkrat lotiti srednjega nadstropja. Čudovit tesar si, toda o elektriki ne veš ničesar.«

Boy se je vrnil skoraj vsak večer. Pogosto je s seboj prinesel majhne namizne luči, stenske luči ali lestence, najdbe iz trgovin z materialom za ustvarjanje ali prodajaln igrač. Prihajal je naravnost iz službe v delovnih hlačah in na preproge prinašal umazanijo z ulice, toda tega Alexander ni niti opazil – preveč je bil zaposlen z občudovanjem stvari, ki jih je s sabo prinesel Boy, in s pozornim poslušanjem njegovih nasvetov o izboljšavah v hiši.

»Moraš se zavedati,« je rekel Boy, »da bo ta hiša še slavna. Toda karkoli zgradiš, osvetljava bo resnična pika na i. Verjemi mi.«

Boy je bil majhen in suhljat. Po videzu in premikanju je spominjal na veverico. Rad se je smejal, pri čemer je kazal dlesni vse do neba ustne votline, in ju tovariško trepljal po hrbtu. Erik je trepljanje po hrbtu naravnost sovražil; še posebej, če ga je trepljal tako majhen moški, ki je nosil škornje z visokimi petami. Ko je prišel Boy, so vsi trije posedali v salonu in se nekaj časa pogovarjali o čemerkoli, pravzaprav pa o ničemer, kot to pač počnejo ljudje, ki so pripravljene na odhod, vendar iz vljudnosti želijo stvari še nekoliko zaokrožiti. Potem je Alexander vstal in rekel, da bi se morda morala lotiti dela, in se z Boyjem odpravil v svojo kamrico. Ton njunih glasov se je spremenil, postal je mirnejši in tišji in premolki so se podaljšali. Stala sta in premišljala, motrila kakšno težavno podrobnost v gradbenem načrtu. Od elektrike sta se premaknila k skrbem o podpornikih v velikem zunanem oknu in o konstrukciji spiralnega stopnišča. V kuhinji je Erik pripravljaj večerjo.

Okence v delavnico je bilo zaradi žagovine zaprto, zato je lahko slišal le njuna glasova, ne pa tudi njunih besed. Toda v njunih izmenjavah predlogov in povsem stvarnih vprašanj je lahko zaznal tiho in popolno harmonijo namena. Pogosto so ti neslišni, prekinjajoči pogovori spominjali na sapice, ki so vele med listjem – zdaj so se okrepile, potem pa spet zamrle, se popolnoma ustavile in ponovno oživele. Od časa do časa se je Boy zasmejal s smehom nekoga, ki se mu je končno vse popolnoma prilegalo.

Do decembra je Alexander prišel do salona. Izdelal je francoska okna in v zapleteni vzorec majhnih okenc vstavil različne barve celofana. Erik je stopil v njegov razdelek in mu povedal: »Glede kleti; pospravil sem omarico z zdravili in našel nekaj praznih stekleničk. Vanje bi lahko dala marmelado. No, saj veš, nekaj, kar bi lahko prebarvala rdeče. In jih nato prekrila s papirjem in označila z majhnimi nalepkami.«

»Odlično!« je vzkliknil Alexander. »Čudovita ideja! Uporabiš lahko mavec, pokazal ti bom, kako ga pripraviš.« Tako se je Erik lotil svojih kozarcev marmelade kar na kuhinjskem pultu. Delo mu je prav čudovito uspevalo in vsakič, ko je kakšen kozarec končal in ga označil, ga je odnesel k okencu, da bi dobil še zadnjo potrditev. Nazadnje je Alexander rekel, da imajo sedaj dovolj kozarcev za marmelado, in ko jih je Erik še kar naprej izdeloval, se je pričel jeziti. »Ravno sva sredi zelo zoprnega dela,« je rekel. »Nimava časa za kozarce marmelade. Si ne moreš najti kakšnega drugega dela?«

Erik je odkorakal iz kuhinje in v salonu prižgal televizijo. Na sporedu je bilo predavanje o železarski industriji. Čez nekaj časa je za njim prišel Alexander in rekel, da bi v kleti potrebovala tudi nekaj jabolok. Toda ne preveč. Najbrž bi jih lahko naredil iz gline, toda ne bo smela biti ne preveč mokra ne pretrda za obdelovanje. Erikova jabolka niso bila najboljša – kot tudi ne njegove kumare, banane in melone. Toda ko jih je poslikal in so jih zložili za kletne stopnice, je bilo pravzaprav vseeno.

Hiša se je dvigala vedno više in više. Zdaj je segala že do podstrešja in je postajala vedno bolj fantastična. Alexander je bil zaljubljen, če ne že skoraj popolnoma zaverovan, v to, kar je poskušal ustvariti. Ko se je zjutraj prebudil, je bila njegova prva misel namenjena Hiši in kar naprej so ga zaposlovale možne rešitve težav z okvirji, zapletenimi stopnišči ali konico stolpiča. Nikoli prej se še ni počutil tako lahkega in svobodnega. Celotne njegove

**V RESNICI MU ZA BRANJE NI BILO VEČ TOLIKO MAR  
KOT VČASIH. MORDA SO GA KNJIGE ZAPELJEVALE  
LE KOT NEKAKŠNO UKRADENO RAZKOŠJE SREDI  
DELOVNEGA DNE.**

nočne misli, ki so bile prej pogosto prepredene s tesnobo ali samoobtoževanjem, so se spremenile. Moral je le zapreti oči, se sprehoditi po svoji hiši in videti, da je vse tako, kot mora biti. V njegovi domišljiji so se vse ključne podrobnosti zaostriale do potankosti, in ko se je pozorno sprehajal iz sobe v sobo, se vzpenjal po stopniščih in stolpal na balkone, je bil osredotočen na vsako najmanjšo podrobnost, videl je, da je vse popolnoma zaključeno, in v tej celoti se je razkrila osupljiva lepota. Videl je že stolp, ki se bo na koncu dvigoval nad njegovim delom in v triumfu okronal njegov dosežek. Včasih je ponoči vstal, zelo tiho, da ne bi zbudil Erika, in se odkradel v kuhinjo v svoj razdelek. Prižgal je žepno svetilko, sedel na kuhinjskem stolu in opazoval. S svetilko je svetil skozi okna, drugo za drugim, kot da bi šlo za mesečino ali žarek svetilnika. Ni se zavedal, kako nevarno blizu sta si perfekcionizem in fanatizem.

Eriku je bilo dovoljeno obrusiti okenske okvirje in jih nato prebeliti. Enkrat je sicer poskusil prilepiti tapeto na vrh stopnišča, toda nagubala se je in treba jo je bilo odstraniti.

Ko se je izoblikovalo zapleteno podstrešje, je bila Hiša visoka že skoraj dva metra in zanjo v Alexandrovem razdelku nikakor ni bilo več prostora. Po dolgem pogovoru sta se Alexander in Boy odločila, da je edina možnost, da izpraznita spalnico.

»Popolnoma se bo prilegalo,« je rekel Alexander. »Delovno mizo lahko dava pod okno. In v salon se nikakor ne bi prilegala.«

»Kateri salon?« mu je odvrnil Erik. »Tvoj ali moj?«

»Kaj pa je tvoj problem?« ga je vprašal Alexander. »Zakaj se jeziš? To je pomembno. Začela bova delati na stolpu.« Izposodil si je dve zložljivi postelji za taborjenje in ju dal na hodnik. V spalnici sta dvignila veliko zakonsko posteljo in jo prislonila ob steno. Hišo so premaknili z veliko skrbjo in jo položili na stojalo za modeliranje z vrtljivim podstavkom. V dnevni svetlobi je Hiša popolnoma spremenila značaj. Ni bila več sanjska in fantastična, temveč je postala zmedena slika resničnosti. Vsako sobo je napolnila medla zimska svetloba. Stebri in dolga balustrada odprte galerije so metali dolge, sive sence, ki so bile popolnoma resnične, in zelena, rdeča in modra okenca so na tla projicirala mehke mavrice. Vsak detajl, vsak kos pohištva je naenkrat postal prepričljiv, kot da bi na istem mestu stal že dolge generacije. Alexander je Hišo počasi obračal na podstavku.

»In zdaj,« je rekel, »zdaj sva prišla do podstrešja. Zdaj bova zgradila stolp.«

Boy je rekel: »Kupole ne bo lahko izdelati. Morala bo biti asimetrična, saj drugače ne bo prostora za stolp in novo galerijo.«

»Res je,« mu je pritrdil Alexander. »Več kot dovolj dela naju čaka. Kaj misliš, katero sobo bi morala pomanjšati?«

»Spalnico. Treba jo bo pošteno zmanjšati.«

»Ampak to je narobe!« je vzkliknil Erik. »To je čisto narobe. Sploh se ne strinjam. Spalnica je že tako premajhna in okno je previsoko!«

»Kar se tiče kupole,« je nadaljeval Alexander, »morda imaš prav glede tega, da bi bila asimetrična.«

»Ja,« je pritrdil Boy. »Tako bova imela namreč prostor za najino galerijo.« In sklonila sta se nad delovno mizo in pričela skicirati zapleten del strehe.

Tisti večer Erik ni pripravil večerje. Rekel je, da ga boli glava, in jima povedal, da si lahko kaj pripravita sama ali si postrežeta s čim hladnim iz shrambe.

»Si vzel aspirin?« ga je vprašal Alexander.

»Seveda sem ga,« mu je odgovoril Erik. Ležal je na zofii v salonu in strmел v strop s stopali na naslonjalu za noge. Ni si sezul čevljev. Alexander je šel po odejo. »Dvigni stopala,« je rekel in čez naslonjalo pogrnil časopis.

Naslednji dan je Alexander predlagal, da bi Erik lahko sešil zavese za Hišo, čeprav je vedel, da ni še nikoli šival in ne bi znal zarobiti niti kuhinjskega prta.

Zima se je nadaljevala in Hiša je rasla više in više. Alexander in Boy sta zaključila s kupolo in pričela z delom na najvišjem stolpu, v katerega sta želela namestiti rotirajoči svetilnik. Njuna vrtalnika sta delala vsak večer, peklenski hrup električnih žag in svedrov v spalnici, ki so ga prekinjala obdobja tišine. Erik je sedel in gledal televizijo. Včasih je odšel v kino v soseščini. Alexander

je šel po odejo. »Dvigni stopala,« je rekel in čez naslonjalo pogrnil časopis.

Naslednji dan je Alexander predlagal, da bi Erik lahko sešil zavese za Hišo, čeprav je vedel, da ni še nikoli šival in ne bi znal zarobiti niti kuhinjskega prta.

Zima se je nadaljevala in Hiša je rasla više in više. Alexander in Boy sta zaključila s kupolo in pričela z delom na najvišjem stolpu, v katerega sta želela namestiti rotirajoči svetilnik. Njuna vrtalnika sta delala vsak večer, peklenski hrup električnih žag in svedrov v spalnici, ki so ga prekinjala obdobja tišine. Erik je sedel in gledal televizijo. Včasih je odšel v kino v soseščini. Alexander ga je vprašal, ali ne bi šel na obisk k Janiju in Pekki ali h kakšnim drugim prijateljem, ki sta jih imela. Toda Erik tega ni želel. »V vsakem primeru,« je govoril, »pa sva midva na vrsti, da ju povabiva.«

»Ja, ja, saj vem,« je rekel Alexander, »toda ne, preden je Hiša dokončana. Potem si jo lahko prideta ogledat. Povedal sem ti že, da naju med gradnjo ne smejo motiti.«

Boy sploh ni opazil, da bi bilo karkoli narobe. Med obroki je bil dobre volje in klepetav in ukvarjal se je samo s tem, kako bi pripravili svetilnik do tega, da bi se vrtel v krogih.

Nekega večera, ko je Alexander odšel ven, da bi kupil cigarete, je Boy na stežaj odprl vrata v salon in zavpil: »Vrti se! V krogu se vrti! Uspelo nam je!«

Erik je ugasnil televizijo. V zatemnjeni sobi je počasi stopil k Boyu, potem pa se je mimo njega odpravil v spalnico, kjer so bile edine luči tiste v Hiši, ki so gorele v vsakem nadstropju. Rdeče in zelene luči iz poslednjega in najvišjega stolpa so v enakomernem ritmu osvetljevale stene spalnice.

»Uspelo nama je!« je vzkliknil Boy in se na ves glas smejal. »Z Alexandrom nama je uspelo! Vse dela točno tako, kot mora, in zaključila sva s svetilnikom na vrhu, ki utripa ravno tako, kot je bilo predvideno. No? Kaj si misliš o najini hiši?«

»Ni tvoja,« je rekel Erik mehko.

»O ja, je,« je rekel Boy. »Seveda je! Verjemi, da je! Pridi in poglej z druge strani. Poglej, kako luči odsevajo v ogledalu!« Ker se Erik ni premaknil, se je dotaknil njegove roke.

»Ne dotikaj se me!« je zavpil Erik.

»Ne bodi no trapast,« mu je rekel Boy in ga udaril po hrbtu. Erik je zakričal – majhen, cvileč kriček. Z rokami je nerodno segel na delovno mizo in zgrabil nekakšno orodje, nekaj, kar je hladno in trdno obležalo v njegovi roki. Zagnal se je proti Boyju in slepo udaril po njem. Del s svedrom ga je zadel blizu ušesa in se nato ukrivil proti njegovi rami in Boy se je zaletel ob hišico za punčke, ki se je za trenutek nagnila, potem pa se počasi zibala na svojem podstavku. Svetilnik se je še vedno vrtel v krogu. Boy je skočil za hišico za punčke in zatulil: »Nehaj že, za božjo voljo! Se ti je popolnoma zmešalo?«

Erik mu je sledil korak za korakom. Že tako je težko videl in premikajoči se svetilnik je sobo popačil, da se je zdela čudna. Opotekel se je. Boy je bil tiho.

»Vem, kje si,« je rekel Erik. »Skrivaš se za hišico za punčke.« Močneje je zgrabil ročaj svedra in mu sledil.

»Prihajam,« je rekel, »in tokrat ne nameravam zgrešiti.«

»Jezus Kristus! Pusti me pri miru,« je rekel Boy. Ujet je bil v kotu sobe in mu ni mogel uiti. »Kaj hočeš?«

Erik je pričel drgetati. Vse, kar je vedel, je bilo, da je moral udariti, samo enkrat, toda močno. Nekaj je bilo narobe z njegovimi očali, vse, kar je lahko videl, je bil svetilnik, ki se je vrtel v krogih. »Ugasni to prekleto luč,« je zakričal.

Boy se ni premaknil.

»Ugasni jo, da te lahko vidim, ali pa bom ves stolp razbil na koščke!« Stopil je korak bliže in rekel: »Ali naj razbijem tebe ali stolp?« Tako se je že tresel, da je komaj stal. »Naj te razbijem na koščke? Si morda ti tisti, ki bi ga moral razbiti?«

»Ne,« je rekel Boy. »Mene že ne.«

Erik si je snel očala. Bila so mu v napoto – zameglila so se in težko je bilo videti. To vsakdanje dejanje, da je snel očala in jih nerodno stlačil v žep, je, nerazložljivo, spremenilo vse. Obšla ga je globoka utrujenost in rekel je: »Bi lahko prižgal luč? Nekaj je narobe z mojimi očali.«

Ko je bilo ponovno svetlo, je odložil sveder nazaj na delovno mizo. Boy se je previdno prijel za uho in pogledal

svoje prste. »Kri,« je rekel, »za ovrtnik mi teče.«

Erik je sedel na tla. Slabo se je počutil.

Slišala sta, kako so se odprla vhodna vrata. Nekaj trenutkov kasneje je vstopil Alexander, se ustavil med vrati in rekel: »Kaj za vraga se dogaja?«

»Udaril me je,« je rekel Boy. »Glej! Kri!«

»Erik?« je rekel Alexander. »Zakaj sediš na tleh? Kje imaš očala?«

»V žepu. Slabo mi je.«

»Kaj si storil?«

»Ne vem,« je rekel Erik, »toda rešil sem najin stolp. Še vedno je v enem kosu.«

Alexander je počasi odprl škatlico s cigaretami, vzel eno in si jo prižgal. »Dejansko se vrti,« je rekel. »Spoznaš se na svoje stvari, Boy. Sedaj je celotna stvar popolna. Nihče še ni zgradil takšne hiše, kot je Erikova in moja.«

© Tove Jansson, 1978, Moomin Characters™

*Prevod je objavljen s prijazno podporo finskega veleposlaništva v Budimpešti in agencije Rights&Brands, za kar se jim iskreno zahvaljujemo.*

**V DNEVNI SVETLOBI JE HIŠA POPOLNOMA SPREMENILA ZNAČAJ. NI BILA VEČ SANJSKA IN FANTASTIČNA, TEMVEČ JE POSTALA ZMEDENA SLIKA RESNIČNOSTI.**

## OD PREJETIH IDEJ K NEUMNOSTIM O ŽENSKAH

EVA D. BAHOVEC, TONJA JERELE, POLONCA MESEC, SANJA PODRŽAJ,

PETRA POLANIČ, DALI REGENT, NINA SMREKAR

Prispevek o prejetih idejah in neumnostih podaja nekaj primerov, povezanih z ženskami, ženskostjo, spolom in feminizmom. Zbirka primerov, ki smo jih začeli zbirati v okviru praktikuma pri predmetu »Ženske študije, študije spola, filozofija« v študijskem letu 2017/2018 na Filozofski fakulteti, se počasi širi in dobiva določnejši profil. Za pokušino smo za začetek zbrali nekaj primerov, ki so povezani z različnimi vidiki obravnavanja žensk, ženskosti, spola in feminizma okoli nas in v širšem merilu. Nekateri primeri pripadajo vsakdanjemu življenju, drugi izhajajo iz študijskih in znanstvenih ter strokovnih gradiv ali virov, tretji iz še kje drugje, vsem pa je skupno, da se v njih kaže pretirana obeleženost žensk, ženskosti in feminizma in je že kot taka nekaj problematičnega – kar je treba izpostaviti, kritično osvetliti in, če je mogoče, spremeniti.

Namesto predpisovanja »od zgoraj«, ki ga poznamo iz polpreteklega obdobja, bi želeli napredovati s pomočjo iskanja »prejetih idej«, ki jih je v 19. stoletju zbiral Gustave Flaubert v svojem *Slovarju prejetih idej*, in s pomočjo zbiranja primerov neumnosti, kakor jo je v 20. stoletju poskušal izluščiti Gilles Deleuze kot nesmisel v mišljenju kot takem. Diagnoza je namenjena novim možnostim iskanja »kurative«, ki bi bila za vse sprejemljiva in bi omogočila manj neumno in nizkotno, vsekakor pa racionalnejšo in bolj pomirjajočo ureditev človeškega univerzuma.

V drugi polovici devetnajstega stoletja se je Flaubert ukvarjal z vsem, kar je samoumevno, preprosto sprejeto in se ponavlja v nedogled, in je prav zaradi tega na strani humorja in smeja. Flaubertov *Slovar* se izdaja skupaj z njegovim besedilom *Bouvard in Pécuchet*, romanom o dveh neumnežih, ki sta jima na voljo vsa znanja in vednosti ter vsa bogastva naše civilizacije, a jima to prav nič ne pomaga. Neumnost, ki jo je Michel Foucault v svoji recenziji dveh velikih Deleuzovih knjig, *Razlika in ponavljanje* ter *Logika smisla* (1998, 2011b) raziskoval kot akategorialno in zato toliko težje zapopadljivo mišljenje, se razpreda na vse strani in je domala neujemljivo. V nasprotju z zdravom pametjo, za katero je videti, da je razporejena enakomerno, je neumnost vedno nekje drugje – neumni so vedno drugi, ki se jim lahko smejimo in rogamo na vse pretege. Le da je v gromkem smehu, ki pretresa naše trebuhe in telesa, tudi nekak zadržek ali slab priokus, kakor da bi nas prav nesmisel v obliki neumnosti in v vselejšnji prepletenosti z nizkotnostjo lahko prizadel in nam prizadejal domala prav tako hude rane kot ekspliciten sovražni govor ali simbolno nasilje vseh vrst.

Nasilje, pa naj bo to fizično nasilje nad ženskami, nasilje v družini, seksualno nasilje in še kaj, ali simbolno nasilje v znanosti, umetnosti in filozofiji, ki je »za ženske grobnica«, kot je zapisala Catherine Malabou, moramo detektirati in izdelati različne možne strategije, da se lahko z njim soočimo. (Malabou, 2011, str. 160, 169) Neumnost, ki nam jo nastavi pred oči Deleuzea in še poudari Foucault, pa je tisto, kar je vsenaokoli in se proizvaja »ven in ven«, pa se še vedno ohranja kot intimno notranje jedro mišljenja. Za Deleuzea to pomeni tudi jedro življenja: aforizem mišljenja in anekdota življenja sta od Nietzscheja naprej hibridizirana do nerazločljivosti (Bahovec, 2011, str. 248), s tem povezana filozofija pa je kritična v tem smislu, da je usmerjena proti sedanjosti, ki jo kritično ovrednoti in poskuša spremeniti, da bi odprla nove možnosti v prihodnosti. To je delovanje proti sedanjosti in naši skupni aktualnosti v vztrajnem prizadevanju, da bi šlo na bolje od zdaj naprej.

Neumnost napreduje hkrati z razumom, in videti je, da tu ni kaj storiti. In vendar nam prav Foucault ponudi v svojih odgovorih na vprašanja Kaj je razsvetljenstvo?, Kaj je revolucija? in nenazadnje Kaj je kritika? nekaj zemljevid, ki vsaj nakaže osnovne orientacijske točke v spopadu z vsem tistim, kar ni mogoče zvesti ne na ideologijo kot napačno zavest ali kako drugače opredeljeno kategorijo ne na jasno definirano in umeščeno oblast take ali drugačne provenience. Foucaultov odgovor je mamljiv, čeprav ni dokončen – ali pa morda prav zaradi tega: »ne tako, ne za to, ne od njih«. (Foucault, 2017, str. 647)

Primeri iz Flaubertovega *Slovarja prejetih idej* so indikativni: za Descartesa je prejeta ideja *Cogito, ergo sum*, za Diderota, da je treba njegovo ime vedno navesti za D'Alembertovim, za Abelarda pa, da ni potrebno vedeti karkoli o njegovi filozofiji, niti ni treba poznati naslovov njegovih del, ampak zadostuje diskreten namig na pohabljenje, ki ga je opravil Fulbert. (Flaubert, 1979, str. 506, 508, 485) Kar zadeva univerzitetno življenje, diploma »nič ne dokazuje«, sama univerza pa je seveda še vedno »alma mater« (str. 507, 554), medtem ko je v vsakdanjem življenju spomin vedno nekaj, nad čimer se moramo pritoževati, prav tako kot se moramo pritoževati tudi nad časi, v katerih živimo. (Ibid., str. 540, 552). Mačke so izdajalke, pes pa »idealni človekov prijatelj«, in prav tako kot pasja zvestoba je neprecenljiva tudi vrednost darila, ki »ne pozna cene«. (Ibid., str. 498, 499, 495) Lastovke pa morajo vedno biti »znaničke pomladi«. (Ibid., str. 527)

Med tautologijami najdemo evnuhe, ki »nimajo nikoli otrok«, med prejetimi živalskimi prisposodobami harem, v katerem je »tako kot je petelin med kokošmi tudi sultan v svojem haremu«. (Ibid., str. 515, 526) Toda pri živalih samice niso tako lepe kot samci, pri čemer je treba navesti za primer pava, petelina, leva itn., za živali nasploh pa je treba poudarjati, da so »nekateri pametnejše od človeka«. (Ibid., str. 554, 516, 493) O ženskah ne izvemo nič presenetljivega, morda le kako protislovje več, kot npr. med gesloma »blondinke« in »rjavolaske« (blondinke so prijetnejše od rjavolask, rjavolaske so prijetnejše od blondink, str. 493, 494), kakor da bi bilo pomembno le to, da se vedno nekaj reče, ne pa, kaj je realna vsebina povedanega. Plehkosti, tautologije ali kontradikcije, ponavljanja v nedogled, tako kot je navada vedno »druga narava« in kakor se vedno ve, »kaj je primerno za žensko«, ali pa kot je treba navdušenje vedno opisati kot nekaj, »česar ni mogoče opisati«. (Ibid., str. 525, 516, 512) Nenazadnje: praksa mora biti vedno pomembnejša od teorije. (Ibid., str. 547)

Ko prebiramo Flaubertov slovar, opazimo, da je »prejetost« povezana z nekakšnim predpisovanjem ali normativizmom: vedno je treba kaj reči, vedno kaj dodati, se vedno čuditi ali celo bentiti nad nečim. Prejete ideje so v tem pogledu blizu Lovejoyevim vladajočim idejam kot eksplicitnim ali implicitnim predpostavkam, ki so skupne velikemu številu ljudi. (Lovejoy, 1964, 15) Vedno je treba ovekovečiti prevladujočo rabo – imperativ je vedno v nedoločniku. Za lastovke je treba vedno reči ali »govoriti«, da so znaničke pomladi, znanost »postavljati« v razmerje z religijo, Cezarja »navajati« skupaj s Pompejem, Voltaira z Rousseaujem, Goetheja s Schillerjem itn. (Ibid., str. 545)

Beseda feminizem je poznejšega datuma, vendar pa je videti, da se je prav tako drži navada in ponavljanje, in vedno tako, kakor da bi morala pomeniti nekaj slabega: vneta feministke, nadležne sufražetke, feministične upornice brez razloga. Drugače je le v krogih tistih, ki se

razglašajo za feministke ali feministe. Vendar pa kljub mnogoštevilnosti, tako v novejši zgodovini kot v našem času, v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* ne eni ne drugi ne najdejo svojega mesta. V *Slovarju* je s feminizmom povezana samo ženska oseba, medtem ko ni navedena oblika za moški slovnični spol in v tej zvezi tudi ni primera jezikovne rabe. Videti je, da je lahko feminizem pri moških samo evnuški, kastriran in pohabljen. Ženska pa je v *Slovarju* »oseba ženskega spola, navadno dorasla« za razliko od moškega, ki je »človek moškega spola, navadno dorasel«, kar ni trivialna skrivnost, ampak jasno znamenje segregacijskih zakonov definiranja in umeščeni domnevno nevtralnega in objektivnega pogleda znanstvenika. Tako je npr. fatalna tista ženska, ki navadno negativno vpliva »na moškega«, medtem ko ostaja tavitološka raba »ženska je ženska« do danes nepojasnjena.

Tako ni mogoče z gotovostjo napovedati, česa vse se lahko nadejamo v naslednji izdaji referenčnega slovarja. Lahko pa sklenemo z ugotovitvijo, da je bila slovarska definicija »feminizma« že velikokrat javno postavljena pod vprašaj in da sta pretekli celo že dve desetletji od eksplicitne problematizacije leta 1998 v prvi dvojni številki revije za ženske študije in feministično teorijo *Delta*, kjer so bila ponatisnjena gesla »feminizem«, »spol«, »ženska« in »ženski«, v uvodniku pa izpostavljen »Spol brez značaja«. Že površna primerjava z zadnjo izdajo *Slovarja slovenskega knjižnega jezika* pokaže – morda vseeno nekoliko presenetljivo – preprosto ponavljanje ali pa morda pomanjkanje volje za spremembo. Te pomladi in te prepotrebne renesanse »žensk« in »feministk« v *Slovarju* ne napoveduje nobena lastovka; ostajamo pri Minervini sovi, ki razpre krila, ko pade mrak in se *in concreto* ne more nehati čuditi ne evnuškemu feminizmu ne mizogini rabi, ki nas prepričuje, da ženska je in ostaja »kot aprilsko vreme«, najbrž muhava, da ji ni primere, in spremenljivega razpoloženja, ki »nas« spravlja v slabo voljo.

Če velja, da je neumnost akategorialna – nekaj takega, kar ne more postati ne Aristotelova ne kaka druga kategorija, potem je tudi njeno sistematično raziskovanje otežkočeno. (Foucault, 2008, 80) Morda se ji še najlažje približamo z nizanjem primerov, ki so s tega ali onega vidika indikativni, jih pa ne moremo klasificirati in kategorizirati v običajnem pomenu besede. Nemara ne bi bilo nič manj brezplošno, če bi poskušali najti »sistem« tako v Flaubertovem popisu kot v zbirkah »neumnosti«, ki jih poskušamo sestavljati in sproti korigirati, dodajati, premeščati glede na prvotni kontekst in izumljati mogoče strategije za njihovo odpravo. Toda če za Darwina ponavljamo, da je bil tisti, ki je trdil, da je človek nastal iz opice, je to nekaj drugega, kot če nizamo in nizamo vice o blondinkah, ki morajo biti vedno neumne in je prav v tem gonilna sila samega vica. Freud bi razlago približal šalamu in vicem, šaljivcem in tistemu, čemur je po zgledu dela sanj rekel »delo vica« (Freud, 2008, 96), raziskoval pa tako, da je nizal primer za primerom. Njegova knjiga *Vic in njegov odnos do nezavednega* je sestavljena iz zbirke, pravzaprav več zbir, ki jih povezuje kratka teoretska razlaga, sledi spet novo naštevaje. Posebno mesto pa imajo vici o judih, ki jim je Freud »naravno« pripadel in se jim posebej posvečal. A kot brezbožni jud je imel tudi veliko mero distance.

Nekaj takega si lahko želimo tudi za feminizem: vzeti ga moramo z vso resnostjo, pozabiti na zbadanja z evnuhi in še čim, kar pa ne pomeni, da bomo vedno in povsod »vnete feministke« in da prav zaradi tega ne bi mogli ugledati prejetih idej prav kot prejetih in neumnosti prav kot neumnosti drugih, kakor da bi lahko bil nekdo, kdorkoli, slehernik iz njih preprosto izvzet, nad njimi, onstran zablode. Razkrinkavati neumnost in nizkotnost v mišljenju, to zagotovo ni le naloga filozofije, ki jo izpostavi ob Nietzscheju Deleuze. (Deleuze, 2011, str. 136)

Razkrinkavati neumnosti in nizkoten način mišljenja, to je naloga vseh nas, naloga odpora in spopada v permanenci. Univerza ni samo alma mater kot v Flaubertovem *Slovarju* ali Freudovih sanjah, v katerih citira Goetheja:

»Tako tudi vam na prsih modrosti se vsak dan obeta več sladkosti.« (Freud, 1996, 152) Univerza je tudi dedinja razsvetljenstva, in prav tega ni mogoče nikoli dovolj poudariti. Tako kot ima pri prejetih idejah ponavljanje funkcijo utrjevanja, sta tudi razsvetlensko ponavljanje gesla *Sapere aude!* in foucaultovsko poudarjanje drže, aktualnosti in odpora umeščeni na stran kritike, osvobajanja in odpiranja vsega tistega, kar bi lahko bilo vsaj potencialno manj zaslužujoče od obstoječega. Spopad s samoumevnim, v cik-cakanju od prejetih idej k neumnostim in nizkotnostim, v nasprotni smeri in še kam, je morda celo njegovo najpomembnejše gibalno. Videti je, da pripade raziskovanju in poučevanju ženskih študij, študij spola in filozofije v današnjem času veliko večja vloga v ohranjanju te dediščine, kot smo si lahko kdajkoli zamislili. Drznimo si jo nadaljevati!

Virginia Woolf nam je poleg *Treh gvinej* zapustila tudi *Scrapbooks* (Woolf, 1993, 336-366), v katerih je zbirala aktualnosti svojega časa. Med njimi najdemo tako splošno antitotalitaristične kot specifično ženske ali celo feministično obarvane tematike: Ženske so razdeljene glede kampanje »več otrok«, Moški narod – Führerjevo bahanje itn. (Ibid., str. 347, 351) Če bi danes vzela v roke slovar angleškega jezika, se ji ne bi bilo treba čuditi ne navadnosti definicije, kakršna je naša, in izjemni redkosti nekaterih navedenih slovarskih rab. To pa ne pomeni, da tudi anglosaškemu feminizmu ne bi prišle prav nove strategije spopadanja s prejetimi idejami, neumnostmi in nizkotnostmi. Poskusimo jih razširjati, ne brez ironizacije in samoironizacije, da bo mogoče tako ohranjati najboljšo feministično, torej razsvetlensko-feministično tradicijo za naš čas.

- Eva D. Bahovec

Bahovec, Eva D. »Nietzsche v treh formulah«. V: Deleuze, Gilles. *Nietzsche in filozofija*. Ljubljana: Krtina, 2011, str. 247-299.

Bahovec, Eva D. »Foucault in 'mi'«. Kantov nauk in politika osebnega zaimka«. *Šum*, št. 5-6 (2017): 623-642.

Deleuze, Gilles. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina, 1998.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche in filozofija*. Ljubljana: Krtina, 2011a.

Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: Znanstvena založba ZRC SAZU, 2011b.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet avec un choix des scénarios, du Sottisier, L'Album de la Marquise et Le Dictionnaire des idées reçues*. Ur. Gothot-Mersch, Claudine. Pariz: Gallimard, 1979.

Foucault, Michel. »Theatrum philosophicum«. V: *Vednost, oblast, subjekt*. Ur. Dolar, Mladen. Ljubljana: Krtina, 2008, str. 61-86.

Foucault, Michel. »Kaj je kritika?« *Šum*, št. 5-6 (2017): 643-678.

Freud, Sigmund. *Vic in njegov odnos do nezavednega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2008.

Freud, Sigmund. »Sanje o treh parkah«. *Delta*, št. 3-4 (1996): 151-154.

Lovejoy, Arthur. *The Great Chain of Being*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

Malabou, Catherine. *Bodi moje telo. Dialektika, dekonstrukcija, spol*. Ur. Bahovec, Eva D. Ljubljana: Krtina, 2011.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Ur. Barrett, Michèle, Harmondsworth: Penguin, 1993.

**PLEHKOSTI, TAVTOLOGIJE ALI KONTRADIKCIJE, PONAVLJANJA V NEDOGLED, TAKO KOT JE NAVADA VEDNO »DRUGA NARAVA« IN KAKOR SE VEDNO VE, »KAJ JE PRIMERNO ZA ŽENSKO«, ALI PA KOT JE TREBA NAVDUŠENJE VEDNO OPISATI KOT NEKAJ, »ČESAR NI MOGOČE OPISATI«.**

#### ZBIRKA PRIMEROV

V nadaljevanju podajamo zbirko nekaterih primerov za pokušino. Izbrali smo jih iz doslej nabranega gradiva, za katerega se vsak dan odpirajo nove možnosti, hkrati pa prihajajo na dan tudi novi in težje dosegljivi obrati, če ne celo spretnitve ali sprijenja, ki otežujejo sprotno delo in zahtevajo iskanje novih in novih strategij. Zamislimo si jih lahko kot začetno zbirko, na osnovi katere bi lahko vsem vam, ki jih samoumevnosti, neumnosti in nizkotnosti motijo, tako kot Foucault za spopad z različnimi oblikami in investicijami oblastnih razmerij položili zemljevide v roke in vas pozvali k skupnemu projektu zbiranja in upiranja. *Drzni si vedeti!* je bilo geslo razsvetljenstva, imej pogum za spopad z neumnostjo kot nasprotnico vednosti in kot instanco, ki jemlje pogum in od znotraj najeda razum. Filozofi so škodovali neumnosti, poudari Nietzsche in za njim Deleuze, in takšnemu potencialnemu škodovanju je namenjeno tudi naše zbiranje in popisovanje, ki nagovarja k iskanju, pravzaprav izpraznjenju mesta, na katerem ne bomo več tako zelo podrejene in podrejeni.

#### FEMINIZEM

»Feminizem« v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*

feminizem -zma m ī 1. v meščanski družbi gibanje žensk za enakopravnost z moškimi: pospeševanje feminizma 2. pojavljanje ženskih značilnosti, lastnosti pri moškem: feminizem pri evnuhih.

**Vir:** *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, založila Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1994.

#### Komentar:

Takšna definicija feminizma je videti problematična z več zornih kotov.

Najprej se zastavlja vprašanje, zakaj v »meščanski družbi« in ali ni to povezano z obdobjem t. i. feminističnega socializma, v katerem je »žensko vprašanje« in feminizem v okvirih takratnega razumevanja marksizma veljalo za nekako odveč, ker se bo problem razrešil s samo osvoboditvijo človeka nasploh.

**PROBLEMATIČNA JE ŽE SAMA FORMULACIJA, DA JE MOŠKI TISTI, KI SAMO "POMAGA" PRI GOSPODINJSKEM DELU IN DA JE ŽENSKA NJEGOV GLAVNI AKTER.**

Danes je feminizem tudi še kaj drugega kot »gibanje žensk za enakopravnost z moškimi« in bi bilo vredno pregledati nekatere novejšje vire oz. jezikovne rabe, namesto da se iz izdaje v izdajo preprosto prepisuje domala nespremenjeno slovarsko geslo.

»Feminizem pri evnuhih« kot drugi pomen slovarske definicije besede »feminizem« je iz sorazmerno oddaljenega horizonta umevanja, če ne celo postranskega pomena. Videti je, da gre za specifično zamejeno, dokaj verjetno pa tudi za zelo redko jezikovno rabo oz. bi bilo vredno preveriti, ali, kje in v kakšnem kontekstu je v rabi. V srbskem slovarju je npr. slovarska definicija besede »feminizam« podobna slovenski, toda na mesto »evnuhov« so postavljeni »homoseksualci«.

- Eva D. Bahovec

## FORMULA 1

### Formula 1 mora biti glasna, umazana in nekorektna

»Osnovni koncept tega športa je, da je nevaren, in vsi morajo to vzeti v zakup. To privlači tudi gledalce, je pa svet takšen, da je to težko na glas izreči.«

»Zdaj vlada še ta histerija okrog elektromobilnosti. To prenašati v motošport je, tako vsaj mislim, zgrešeno. Da ne bo pomote: povsem v redu je za neko občinstvo, da obstaja e-formula, ampak, to nenehno trdim, formula ena mora biti glasna, umazana in nekorektna.«

»Živimo v takšnem svetu [...] Poglejte vendar vse sorte neumnosti, kampanje #metoo in podobno [...]«

»[O pomanjkljivo oblečenih dekletih na dirkalni stezi, ki ne bodo več prisotna na dirkah:] Popolna neumnost. To je bil sestavni del motošporta, povsem neškodljiv. Vsi so v tem uživali in ni bilo razloga za ukinitve. To so stvari, ki ne pripomorejo k reševanju težav v formuli ena.«

**Vir:** Intervju športnega novinarja Mirana Ališiča na RTVSlo, 20. marec 2018.

<http://www.rtvsl.si/sport/formula-1/formula-mora-biti-glasna-umazana-in-nekorektna/448948>

### Komentar:

Gre za intervju o novi sezoni Formule 1. Gospod Ališič začne s kritiko prizadevanj za bolj okolju prijazen in varnejši šport; že takoj je prisotno zagovarjanje tradicije brez pripravljenosti na razmislek o njenih neracionalnih načelih in idejah. S performativno resignacijo nadaljuje, da je npr. ukinitve pomanjkljivo oblečenih poklicnih navijačic na dirkah posledica 'sveta, v katerem živimo', in 'neumnosti', kot je kampanja #metoo; doda še, da so 'vsi' uživali ob lepih dekletih. Izjava hkrati posredno izključuje ženske in potrjuje celotno moškost tega športa tako pri voznikih kot pri navijačih. Možnost obstoja oboževalk Formule 1 ali žensk, ki bi želele postati dirkačice, je povsem prezrta.

Linija sklepanja, ki jo uporablja gospod Ališič, je videti kot reakcionarsko obupavanje nad dobrimi starimi časi, ki naj bi jih povozile neumne nove ideje; ironično je, da je ravno nereflektirano sprejemanje prejetih idej in odmik od racionalnega razmisleka definicija neumnosti, ki jo poskuša napadati. Ozadje avtomobilističnega športa oz. sprememb v njem je povsem postranskega pomena; namigovanje na degeneracijo sodobne samozvane kulture, ki naj bi jo povzročali feminizem in protikapitalistična gibanja ter vsakršna prizadevanja za opolnomočenje zatiranih skupin, pa je videti še bolj problematična.

Pri takem razmišljanju je vsakršno upanje na dejanske premike glede položaja žensk v skrajno seksističnih športih, kot je v tem primeru Formula 1, še zelo daleč.

Ošvrk gibanja #metoo pa je povsem nizkoten dodatek, ki je videti nepotreben celo po Ališičevi lastni logiki. Standardno prepričanje, da ženske niso sposobne upravljanja strojev ali pa so v primerjavi z moškimi v tem slabše, je morda še vedno smešen, toda v tem primeru se razgrne njegovo zaskrbljujoče ozadje zanikanja realnih problemov, s katerimi se spopada feminizem.

- Dali Regent

## GOSPODINJSKA OPRAVILA

### »Matej mi z veseljem prepusti gospodinjska opravila«

»Neka anketa je pokazala, da Slovenci med vsemi evropskimi moškimi opravijo največ gospodinjskih del. Kako je s tem pri gospodu Toninu? Pri katerem gospodinjskem opravilu je najbolj spreten?»

Matej za gospodinjska opravila nima veliko časa. Včasih mi ob sobotah pomaga pospraviti stanovanje, in kadar uspe, sodeluje pri pripravi kosila. Drugače pa gospodinjska opravila z veseljem prepusti meni. (Smeh.)«

**Vir:** Marjeta Tonin, »Matej mi z veseljem prepusti gospodinjska opravila«.

<https://www.vecer.com/marjeta-tonin-matej-mi-z-veseljem-prepusti-gospodinjska-opravila-6478961>

### Komentar:

Reproduktivno delo je tisto, ki je nevidno, neplačano in tradicionalno domena žensk. Temo reproduktivnega dela so začeli raziskovati že v 60ih in 70ih letih prejšnjega stoletja, pa vendar se zdi, da se od takrat ni veliko spremenilo. Reprodktivno delo oziroma delo v gospodinjstvu opravijo ženske v večji meri kot moški. Četudi je, vsaj v našem prostoru, večina žensk delovno aktivnih, še vedno ob službi oz. zaposlitvi opravljajo tudi to povečini nevidno delo, ki poleg fizičnega vključuje tudi emocionalno delo, ki ga je potrebno opraviti. V svetu, ki naj bi bil enakopraven, bi to pomenilo, da si oba partnerja razdelita skrb za otroke in delo, ki je potrebno za preživetje in reprodukcijo. Temu žal dandanes še vedno ni tako.

To velja tudi za primer gospoda Mateja Tonina in njegove soproge Marjete, ki pravi, da mož občasno sodeluje in pomaga. Problematična je že sama formulacija, da je moški tisti, ki samo »pomaga« pri gospodinjskem delu in da je ženska njegov glavni akter. Morda pa bi morali nehati govoriti o tem, koliko kateri moški pomaga pri reproduktivnem delu, in se začeti pogovarjati o tem, da bi vsak sprejel svoj delež odgovornosti za reprodukcijo in je ne le prelagal z ramen svoje matere na ramena svoje žene ipd.

- Tonja Jerele

## NAGRADNA IGRA

### Nora absolventska nagradna igra

Potovalna agencija Collegium je na svojem profilu Facebook objavila »Noro absolventska nagradna igra« z naslednjo vsebino: »Dr. Amadej Lah, plastic surgeon iz Estetike Fabjan podarja lepotno operacijo prsi za eno osebo in pregrešno razvratni Absolventski IZLET Zakyntos 2018 by Collegium za dve.

Imaš kolegico, ki bi rada šla iz limon na lubenici\* ali pa kolega, ki bi si želel obratno? Označi ju in jima pomagaj do nove košarice samozavesti!«

Opomba: Na mesta, kjer so bile v prvotnem besedilu slike, smo uvrstili ustrezne besede.

### Vir:

<https://www.facebook.com/collegium.mondialtravel/posts/10155832676784091>

### Komentar:

Nagradna igra spodbuja tako ženske kot tudi moške, da razmislijo o tem, v kolikšni meri določen vidik njihovih ali prijateljskih/prijateljstvenih vizualnih lastnosti ustreza umetno formuliranim in spolno stereotipiziranim »idealom«, ter sočasno sporoča, da gre v primeru odstopanja od njih za nekaj, kar lahko posameznica ali posameznik z malo sreče tudi »popravi«.

Na podlagi oglasa je prav tako mogoče razbrati, da naj bi se ujemanje s temi vzori tesno povezovalo z višjo stopnjo samozavesti in najverjetneje tudi s kvalitetnejšim življenjem. Dejstvo, da nagradna igra temelji na medsebojnem prijavljanju na operacijo, pa v čisto novo luč postavlja tudi same prijateljske odnose, ki je seveda videti več kot problematična.

- Nina Smrekar

## POIMENOVANJE DEČKOV IN DEKLIC

### Marko ali Džihad? Špela ali Nutella? Kakšno ime Slovenci lahko izberemo otroku?

»Države, ki imajo najstrožja pravila glede izbire osebne imena, so Nemčija, Danska, Francija, Španija, Argentina, Japonska, Kitajska in Islandija. Na Islandiji obstaja uradni seznam dovoljenih imen za ženske in moške – na ženskem seznamu je 1.853 imen, na moškem pa 1.712. Vsi starši morajo za svojega novorojenčka izbrati ime z omenjenega seznama, če želijo biti ustvarjalnejši in izvirnejši, pa morajo nasloviti prošnjo na poseben odbor, ki nato po strogih merilih odloča o njihovih argumentih.«

**Vir:** Anja P. Jerič. »Marko ali Džihad? Špela ali Nutella? Kakšno ime Slovenci lahko izberemo otroku?«, Ljubljana: MMC RTV SLO. Dostop 10. 11. 2017.

<https://www.rtvlo.si/zabava/zanimivosti/marko-ali-dzihad-spela-ali-nutella-kakšno-ime-slovenci-lahko-izberemo-otroku/437042>. Dostop: 25.10. 2018.

#### Komentar:

V članku so predstavljeni nekateri primeri iz tujih držav, v katerih veljajo zelo stroga pravila za izbiro otrokovega imena; ponekod zahtevajo, da je iz imena otroka razviden njegov spol. Še posebej zanimiv je primer islandske deklice Blaer, ki je lahko uradno začela uporabljati svoje ime šele pri petnajstih letih. Ob rojstvu ji ga niso vpisali v njen osebni dokument, saj so bili mnjenja, da je Blaer moško ime, ki ni primerno za deklice. Do sodnikove odločbe je imela kar petnajst let pod rubriko ime zapisano samo »Deklica«.

Iz besedila je razvidno, da ime ni nepomembno, še posebej če upoštevamo vidik povezave s posameznikovim ali posamezničnim spolom. Ime nam navadno sporoča tudi spol tistega, s katerim smo v stiku, za tem pa stoji cela vrsta nenapisanih ali pa tudi eksplicitnih pravil, kako naj bi se do te osebe vedli, npr. kako naj bi se ženske vedle v odnosu do moškega in nasprotno. Videti je, da je ime povezano tudi s kredibilnostjo govorca in s težo, ki jo pripisujemo njegovim besedam ter s tem, koliko prostora v javnem diskurzu mu je namenjeno. Ženske avtorice so bile v zgodovini povečini v ozadju in so bile le redke »kanonizirane«, nekatere so pisale pod moškimi psevdonimi.

To pa ni povsem stvar preteklosti, znan je primer avtorice knjig o Harryju Potterju, naveden v Wikipediji: »Kratice J. K. Rowling ji je predlagal založnik, ker se je bal, da dečki ne bodo hoteli brati fantazijskega romana ženske«.

- Sanja Podržaj

## SEKSUALNOST ŽENSK

### Današnji kapitalizem potrebuje svoje jude. In ti so zdaj Moški

»Ženske vedo, da je seks njihovo orožje. In ga uporabijo. Ko se jim splača. Gre za delovanje kalkulativnega uma. Po logiki: če bom naredila to, kar hoče, bom dobila, kar hočem.«

#### Vir:

<https://www.onaplus.si/vesna-v-godina-danasnji-kapitalizem-potrebuje-svoje-jude-in-ti-so-zdaj-moski>

#### Komentar:

Avtorica posplošuje izjavo na vse ženske. Ni jasno, kako lahko ženske nasploh trgujejo s svojim seksom kot objektom (trgovanja, menjave), ki je ločen od njih.

Kaj je tu mišljeno pod »seks«? Slovar slovenskega knjižnega jezika 'seks' opredeljuje kot spolnost, spólnost pa kot 1. značilnosti, ravnanje, izhajajoče iz spolnega nagona: spolnost pri razvitih živalih; razvoj spolnosti / ljubezen in spolnost, spolni nagon 2. spolna dejavnost, spolno življenje: spolnost je pogojena z nagonom; zunajzakonska spolnost; problemi spolnosti pri mladini / v filmih, leposlovju je veliko spolnosti.

Iz navedenega lahko sklepamo, da gre za spolnost, in

drži, kako kako lahko spolnost ločimo od človekove subjektivnosti in z njo trgujemo? Če je ne moremo, to pomeni, da avtorica trdi, da ženska (ženske nasploh) trguje sama s sabo, da dobi, »kar hoče«.

Ker je iz izjave razvidno, da je seks specifično orožje ženske, ne pa tudi moškega, avtorica pravzaprav namiguje, da je »seks« tisto »nekaj«, kar žensko bistveno definira. Iz tega izhaja, da je ženska neločljiva od svojega »seksa« in da s trgovanjem, menjavo (prostovoljno) objektivira samo sebe. Redukcija na seksualnost je primarno in klasično sredstvo nadzora in zatiranja žensk, kar je bilo večkrat problematizirano. (Iz izjave tudi izhaja oz. je videti, da so ženskost, seks in »seksualnost« nekaj homogenega in samoumevnega; tudi to so spodbijali ter resno znanstveno in teoretsko problematizirali številni avtorji in avtorice.)

Videti je, da avtorica ne eksplicira svoje pozicije izjavljanja, se pa iz izjave izvzame (»ženske vedo«), zato lahko sklepamo, da govori bodisi z vsevedne objektivne pozicije, ki je bila v različnih znanostih, teorijah in praksah že velikokrat problematizirana (v feminizmu s pojmi partikularne pozicije oz. umeščene vednosti), bodisi jo jezik kot simbolni sistem pripelje naokoli in jo nekako potegne za nos, saj se s svojim govornim dejanjem hote ali nehote znajde na poziciji zagovarjanja moških (ki ponujajo ali sprejemajo sporni »posel« seks-za-delo), to je, na poziciji pajdaštva, ki ga v članku kritizira pri drugih ženskah.

Ženska, ko menjuje »seks« za tisto, »kar hoče« (za delo), poslovno trguje s sabo kot objektom menjave. Zastavlja se vprašanje, kako lahko trguješ z nečim in menjuješ nekaj, na kar si reducirana? Ali naj bi bili moški zapostavljeni kot domnevni "drugi spol" zato, ker jih ženske (nasploh in od nekdaj) obvladujejo s seksom? Ali zato, ker so po novem »kriminalizirani«, spet pravzaprav zato, ker jih ženske obvladujejo s seksom (iz česar izhaja, da moški samoumevno podležejo temu "orožju" žensk)? Avtorica ne izpostavi tega, ali morda prikrije, da je domnevno prostovoljna menjava same sebe, zato da dobi, »kar hoče« (da dobi delo), zgolj ponovitev (v pogojih kapitalizma, cf. navedeni vir) in škodljivo perpetuiranje mehanizma zapovedane »menjave žensk« v človeški kulturi, ki ga nadzorujejo moški.

- Polona Mesec

## VOŽNJA

### Program Samo za ženske

»Stres je v sodobnem času sopotnik vsake ženske. Spremlja nas na delovnem mestu, doma, otrokovih obveznostih in marsikje drugje. Stres pa ne sme postati naš spremljevalec, ko sedemo za volan. Kako vzeti čas za volanom sebi v prid, vas bomo naučili na posebnem programu, ki smo ga zasnovali za vse ženske voznice.«

»Na 4-urnem programu vas bo dolgoletna inštruktorica joge Darja Furek popeljala v svet sproščanja in umirjanja misli. Predstavila vam bo praktične vaje, s katerimi boste lahko tudi med vožnjo stopile v stik same s sabo in pregnale negativne občutke: strah, jezo, skrb, se naučile pravilne drže in razbremenitve hrbtenice za boljši pretok energije. Utrujajoča vožnja bo s pravimi tehnikami postala osvobajajoča.«

»V drugem delu programa se boste v družbi inštruktorja varne vožnje odpeljale na poligon, kjer boste v praksi spoznale, zakaj je za vožnjo pomembna pravilna obutev, čemu služi napredna tehnologija v vozilu in kako varno peljati skozi poledenel ovinek.«

#### Vir:

<https://www.amzs.si/cvv/programi/posebni-programi/samo-za-zenske>

#### Komentar:

Avto-moto zveza Slovenije med svojimi posebnimi programi trenutno ponuja tudi program »Samo za ženske«. Po promocijskem besedilu sodeč so »ženske voznice« posebna kategorija zaradi stresa, ki ga doživljajo, ko tekajo od doma v službo in medtem skrbijo še za otrokove obveznosti. Rešitev, implicira AMZS, ni v bolj ena-

komerni porazdelitvi dela in skrbi za morebitne otroke, pač pa se skriva nekje med tečajem joge (ki ženskam omogoči, da se znebijo svoje povsem neupravičene jeze) in vajami na poligonu, kjer tečajnicam inštruktor med drugim razloži, »čemu služi napredna tehnologija v vozilu« in »zakaj je za vožnjo pomembna pravilna obutev«. Zlasti slednje je za ženske voznice, če sklepamo po promocijskem videu AMZS\*, očitno pereč problem. Na posnetku ženska (vidimo sicer le njene noge) v petah pleše pred vozilom, ko se pripravi na vožnjo pa ugotovimo, da se je očitno udeležila izobraževanja na AMZS, saj razumno zamenja visoke pete za športne čevlje.

Program »Samo za ženske« spretno združi več (samoumevnih) domnev o ženskah; so slabe voznice, ne razumejo tehnologije, za enako zahtevna opravila potrebujejo več usposabljanja kot moški, izgled je zanje prioriteta (v tem primeru v primerjavi z varnostjo v prometu). Samoumevna naj bi bila tudi porazdelitev dela, zaradi katere so ženske pod stresom, vsaj dokler vožnja zanje ne postane »osvobajajoča« – morda pa tudi moški opravijo svoj del, vendar so ženske pač po naravi bolj občutljive.

- Petra Polanič



# REVOLUCIJA BO FEMINISTIČNA ALI PA JE NE BO

TONJA JERELE

Revolucija, po Marxu, bo osvobodila ljudi izpod izkoriščevalskega jarma kapitalizma in odpravila nujno alienacijo, ki se pojavi pri delavcih. S formacijo razredne strukture naj bi se razvila razredna zavest delavskega razreda, ki je zaradi zatiralske narave svoje situacije v privilegiranem položaju misliti nov svet in kako bi le-ta lahko bil boljši. Po revoluciji naj bi bil svet sestavljen iz enakih posameznikov, ki vsi skupaj delujejo za svet, ki temelji na solidarnosti in v katerem izkoriščanje ne obstaja. Vendar pa se obljube boljšega sveta v vseh poznanih realsocializmih za polovico prebivalstva niso uresničile. Ženske so tudi znotraj teh obdržale svojo pozicijo Druge v družbi. Namreč s tem, ko odpravimo kapitalizem, še nismo nujno odpravili podrejenega položaja žensk, saj le-ta ne temelji samo na ekonomskem izkoriščanju znotraj kapitalizma, temveč je, kot so ugotovljale feministke, posledica patriarhalne družbene ureditve.

Simone de Beauvoir (2013) želi nasloviti ravno to, ko na začetku Drugega spola zapiše »Ženska se ne rodi: ženska to postane.« Postajala sem, postajam in sem postala. Ženska sem. Zato bom pisala o tistem vprašanju, na katerega pri Marxu in znotraj marksizma ne najdem odgovora – ženskem. Ženska je stvaritev narave; vendar moramo poudariti, da znotraj človeške kolektivnosti nič ni naravno, in ženska je med drugim produkt, ki ga je razvila civilizacija. Posredovanje drugih v njeni usodi je izvorno: če bi se ta proces odvil na drugačen način, bi to prineslo zelo različne rezultate. (de Beauvoir 1949: 778, v Shepherd, 2015: 31)

Engels se je tej težavi v Izvoru družine, privatne lastnine in države izognil: omejuje se na razglasitev, da bo socialistična skupnost ukinila družino, kar predstavlja precej abstraktno rešitev; vsi vedo, kako pogosto in kako radikalno je Z.S.S.R. morala spreminjati svojo družinsko politiko, da bi izravnala trenutne potrebe po proizvodnji s potrebami repopulacije; poleg tega odprava družine ženske ne osvobodi nujno: primera Špante in nacističnega režima dokazujeta, da kljub njeni neposredni navezanosti na državo ni nujno, da bo manj zatirana s strani moških. Resnični socialistični etiki – tisti, ki si prizadeva za pravičnost brez omejevanja svobode, ki nalaga odgovornost posameznikom, vendar ne ukinja individualne svobode – se bo najneagodneje ukvarjali s problemi, ki jih predstavlja položaj žensk. (Shepherd, 2015: 31) Marksizem nam nudi orodja, da razumemo strukture kapitalističnih družb, ne pomaga pa nam razumeti, zakaj so npr. ženske in temnopolti tisti/-e, ki zasedejo nižje pozicije v družbenih strukturah; marksistične kategorije nam ne povedo, *kdo* bo zasedel katera mesta v družbi, pove pa, *katera* so ta mesta in *zakaj* so se vzpostavila. Historični materializem dejstva, ki bi jih bilo potrebno še dodatno razložiti, pojmuje kot nekaj splošno danega in sprejetega.

Vendar kot poudarja de Beauvoir, je položaj žensk vseeno drugačen od položaja Judov ali temnopoltih. Zatiranje žensk je družbeno specifično zatiranje, ki ni primerljivo z ostalimi oblikami zatiranja in izkoriščanja, saj ženske predstavljajo polovico prebivalstva, hkrati pa ne morejo iti po skrajni poti iztrebljanja svojih 'sovražnikov'; poleg tega žensk ne povezuje nikakršen skupni interes, kljub temu da jih povezuje skupna izkušnja zatiranja po spolu, ki pa se kaže specifično glede na čas, prostor, razred. Nikoli se ne vzpostavijo kot enotni subjekt, kot 'me' napram drugim, in se tudi zaradi inherentne povezanosti oziroma pajdaštva z zatiralcem ne morejo. Vsa ostala podrejanja in diskriminacije imajo zgodovinsko točko začetka, sosledje dogodkov, ki je pripeljalo do takšne pozicije znotraj družbe. Vse razen ženske podrejenosti se da razložiti z zgodovinskim razvojem, najti trenutke v zgodovini in prostoru, kjer si je ena skupina podredila drugo. Ženskega zatiranja ni moč izpeljati iz privatne lastnine in pojav le-te ne pomeni nujno tudi neizogibno zaslužnje žensk. (de Beauvoir, 2013)

Podrejenega položaja žensk znotraj kapitalizma pa se ne da obrazložiti niti s poudarjanjem bioloških razlik, saj po Lisi Vogel, »biološke razlike med ženskami in moškimi sestavl-

jajo materialno podlago za družbeno razlikovanje samo v razredno razslojenih družbah. V kapitalizmu neenakost med ženskami in moškimi temelji na protislovju med kratkoročno potrebo po ustvarjanju presežne vrednosti (nosečnost kot strošek) in dolgoročno potrebo po obstoju delovne sile (nosečnost kot nujni predpogoj). Biološke razlike same po sebi torej nikakor niso dejavnik družbene neenakosti, temveč to postanejo le, če so posredovane s specifično družbeno organizacijo produkcije, ki je značilna za kapitalizem in ostale razredne družbe.« (Levačić, Borec 712-714, 2014, str. 235)

Odnosi med marksizmom in feminizmom ter feminističnimi in socialističnimi gibanji tekom zgodovine so bili večinoma konfliktni. Stalnica teh konfliktov je na eni strani razumevanje feminizma kot partikularnega boja znotraj splošnega boja proti kapitalizmu, oz. zvajanje feminizma na 'žensko vprašanje', in na drugi strani razumevanje feminizma kot nujnega v boju proti kapitalizmu in pri gradnji družbe brez izkoriščanja in zatiranja. Heidi Hartmann odnos med marksizmom in feminizmom primerja s poroko, kar se zdi na prvi pogled skoraj protislovno, saj feministke (predvsem radikalne in marksistične/socialistične) kot eno izmed osnovnih institucij, ki zatirajo ženske, prepoznajo prav nuklearno družino. Poroka, institut potrditve odnosa med moškim in žensko, je osnova za vzpostavitev te hierarhične institucije. Ampak Hartmann pojasni, zakaj je uporabila to metaforo. Pravi, da sta marksizem in feminizem, kot v angleškem zakonu poroka med možem in ženo, eno: in to eno je marksizem. Za feministke so taki podvigi nezadovoljivi, saj feminizem reducirajo na partikularni boj.

Debate o povezovanju in združevanju feministične in marksistične misli so se dogajale predvsem v 20. stoletju, kar je bilo tudi obdobje, v katerem se je zgodilo veliko 'razvez' med levimi in feminističnimi gibanji. Levica je organiziranje žensk videla kot razdiralni dejavnik razredne enotnosti, 'vprašanje žensk' pa bi naj počakalo na čas po revoluciji. Feministke se s tem seveda nikakor niso strinjale in tako so v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja začele nastajati ločene feministične organizacije. Na teoretski ravni je bil povod za poskuse povezovanja predvsem v tem, da so feministike ugotovile, da zgolj marksistična teorija ni dovolj, da bi lahko pojasnila družbeni položaj žensk, in so poskušale razviti marksistično teorijo v smeri, ki bi pojasnila neenakost med moškimi in ženskami. Kot pravi Hartmann, marksistična analiza nudi pomemben vpogled v zgodovinski razvoj družbenih odnosov, ki izhajajo iz produkcije, je pa marksizem slep za spol in raso, medtem ko je problem feminističnih analiz v tem, da so prepogosto nezgodovinske/ahistorične in premalo materialistične. Večina marksistične misli je analizirala odnos med ženskami in kapitalom, ne pa med ženskami in moškimi. Povečini je šlo za poskuse vključevanja žensk v kategorijo delavskega razreda in za razumevanje zatiranja žensk kot oblike razrednega zatiranja.

Kot piše Shepherd (2015), pa se v dobri veri žensk ne more smatrati samo kot delavke; njihova reproduktivna funkcija je prav tako pomembna kot njihova produktivna sposobnost, tako v socialnem gospodarstvu kot tudi v zasebnem življenju; obstajajo obdobja v zgodovini, ko je bolj koristno imeti otroke kot obdelovati prst. Feministke so prepoznale omejitve marksizma, ki se primarno ne ukvarja z družbeno reprodukcijo, ampak z družbeno produkcijo. Pod reproduktivnim delom oziroma funkcijo razumemo reproduktivno delo, ki je potrebno za nadaljevanje družbe. Rojevanje otrok, skrb in vzgoja otrok, skrb za gospodinjstvo, za ostarele, bolne, priprava hrane ... Gre za delo, ki je potrebno za ustvarjanje nove in obnavljanje že obstoječe delovne sile. Področje družbene produkcije oz. gospodinjsko delo so feministke prepoznale kot sfero, od koder izvira zatiranje žensk v kapitalističnih

**ZATO, ČE SI PRIZADEVAMO ZA TEMELJITO DRUŽBENO TRANSFORMACIJO IN ODPRAVO VSEH OBLIK ZATIRANJA, SE MORAMO BORITI TAKO PROTI KAPITALIZMU IN KAPITALISTIČNIM VREDNOTAM, KOT TUDI PROTI PATRIARHATU IN PATRIARHALNIM VREDNOTAM.**

družbah. Tako so se začeli marksistično-feministični poskusi analize reprodukcije delovne sile z marksističnim analitičnim aparatom. Te analize so šle večinoma v smeri razlaganja reproduktivnega dela kot produktivnega, kot dela, ki neposredno ustvarja vrednost. Izhodišča so bila, da glede na to, da je delovna sila blago, ki se menjuje na trgu, je proizvodnja delovne sile (reprodukcija) torej produkcija blaga za trg in je zato produktivno delo. Delovna sila, ki jo ustvarja in ohranja reproduktivno delo, pa ustvarja presežno vrednost in zato naj bi sama reprodukcija neposredno ustvarjala presežno vrednost.

Seveda so marksisti takšni analizi ugovarjali, gospodinjstvo se dogaja zunaj trga, med gospodinjstvi ni konkurence, četudi se zmanjša povpraševanje po delovni sili, se reprodukcija nadaljuje ipd. Torej, kljub temu da je reprodukcija nujni predpogoj kapitalistične produkcije, ne moremo reprodukcije razlagati z izrazjem, ki je bilo ustvarjeno za analiziranje meznega dela. Reprodukativnega dela ne moremo dojemati ne kot produktivnega, ne kot neproduktivnega. Proces ustvarjanja delovne sile poteka drugače kot enostavna blagovna produkcija. Gospodinjstvo je predpogoj izkoriščanja, izkoriščanje pa se dogaja v procesu ustvarjanja presežne vrednosti.

Tem ugovorom marksistov je bilo seveda težko oporekati, čeprav se debata zaradi tega ni razvijala v produktivno smer, in ker diskusija o gospodinjstvu ni bila plodna, je sčasoma zamrla, mnoge teoretičarke in aktivistke pa so nanjo gledale – z besedami Lise Vogel – kot na »obskurno vajo iz marksističnega dlakocepstva«. (Levačić, Borec 712-714, 2014, str. 228)

Poleg poskusov združitve marksizma in feminizma oz. dopolnitve marksistične teorije pa je veliko feministk razvilo tudi koncept dualnih sistemov kapitalizma in patriarhata. V osnovi gre za razumevanje, da sta kapitalizem in patriarhat dva ločena sistema, ki pa se na trenutni zgodovinski točki prekrivata in dopolnjujeta. Ta ideja izhaja iz dejstva, da je patriarhat starejši od kapitalizma, pa tudi iz izkušenj zgodovinskih socializmov, kjer kljub deklarativni enakosti dejanske egalitarnosti med spoloma ni bilo. Te avtorice, med njimi tudi Hartmann, so trdile, da si vrednosti, ki jo ženska ustvarja z gospodinjstvom, ne prisvajata kapital, temveč si jo prisvajata moški. Moški nadzor nad žensko delovno silo pa je po Hartmann materialna baza patriarhata. Hartmann tudi kritizira avtorice in avtorje, ki pravijo, da je patriarhat zgolj ideološki sistem, ki deluje preko ustvarjanja dveh tipov osebnosti, moških in žensk. Hartmann nasprotno trdi, da ima patriarhat materialno bazo. To materialno bazo prepozna kot moško kontrolo nad ženskim delom, ki se manifestira na več načinov. Nadzor moških se ohranja preko onemogočanja dostopa do osnovnih produkcijskih sredstev (v kapitalizmu npr. nižja plačila za ženske) in preko nadzora nad žensko seksualnostjo. Monogamno heteroseksualno razmerje je učinkovita oblika nadzora ženskega dela, kjer ženske služijo moškemu z osebnimi in spolnimi storitvami ter rojevajo in skrbijo za otroke. Primeri podobnih odnosov izven gospodinjstva pa so spolno nadlegovanje v službi, v šoli, pričakovanja, da tajnica šefu skuha kavo in opravlja poleg dela še ostale osebne storitve zanj, da bo tajnica seksi okrasek ipd. Tudi v tem, da večino podružbljenega reproduktivnega dela (kuhanje, čiščenje, skrb za otroke in ostarele) prevzema jo ženske in da so ti t. i. feminizirani poklici nižje vrednoteni kot 'tipični moški' poklici.

Teorije dualnih sistemov nam nudijo dodaten vpogled v razumevanje družbenega položaja žensk in vloge spola v kapitalističnih družbah, je pa bila ena izmed posledic takšnega razvoja teoretske misli ločitev vprašanja spolne neenakosti od drugih vidikov produkcijskih odnosov. Emancipacija žensk je tako ostala »normativni, ampak teoretsko nerazdelani ideal levice s statusom dodatka h 'glavnemu' delu analize – analize produkcije.« (Levačić, Borec 712-714, 2014, str. 229)

Vendar pa je nujno zapomniti si dve stvari, ki jih je poudaril Gašpar Mikloš Tamaš v predavanju na Filozofski fakulteti: prvič, da je bistvo socializma, da izhaja iz predpostavke enakosti med ljudmi in zato ne smemo

postopoma podeljevati privilegijev različnim skupinam, saj to še poudari razlike med tistimi, ki privilegije imajo, in tistimi, ki jih nimajo; in drugič, da je feminizem glede tega vendar izjema in se ga ne bi smelo razumeti kot partikularni boj, saj se feminizem bori za pravice polovice človeštva v vseh družbah na svetu. Emancipatorni boj znotraj feminizma je pomenil in pomeni še danes osvoboditev od podrejenosti – suženjske pozicije znotraj in zunaj družine. Emancipatorne politike tako predstavljajo podeljevanje moralnih in legalnih privilegijev določeni skupini, a hkrati tudi fundamentalno spreminjanje njihovega relativnega položaja v družbi, ki je hkrati psihološka in moralna sprememba: podeljevanje enakosti ženskam pomeni spremeniti moralno ravnovesje v družbi, zmanjšanje relevantnosti in primeža zamisli o diferenciranem moralnem dostojanstvu na zelo pomemben način. Ideja feminizma, ki zadeva večino v večini družb, je bila vedno zelo povezana s socializmom. Največja prepreka do popolne človeške emancipacije je ideja, da obstajajo moralne in intelektualne razlike med ljudmi. Tako je bil feminizem prva zares učinkovita ideologija, ki je navdihnila ljudi, da spoznajo, da empirične razlike med sposobnostmi ljudi in drugimi lastnostmi niso odločilne pri moralnem presojanju, kaj si zaslužijo in česa ne.

Zato, če si prizadevamo za temeljito družbeno transformacijo in odpravo vseh oblik zatiranja, se moramo boriti tako proti kapitalizmu in kapitalističnim vrednotam, kot tudi proti patriarhatu in patriarhalnim vrednotam. Ta dva boja se morata nujno voditi skupaj. Ni mogoče radikalno spremeniti položaja žensk brez radikalne spremembe družbe na podlagi razreda. Vendar je zmotno misliti, da lahko razredni boj sam podpre ženski boj. To je boj, ki ga morajo izvesti ženske. (de Beauvoir, 1975)

---

Aruzza, Cinzia. *Nevarna razmerja: Poroke in razveze marksizma in feminizma*. Ljubljana: Sophia, 2016.

Beauvoir, Simone de. *Drugi spol*. Ljubljana: Krtina, 2013.

Beauvoir, Simone de. "Simone de Beauvoir: 1975 Interview (English Subs)." Splet 6.7.2018 <<https://www.youtube.com/watch?v=VmEAB3ekkvU>>.

Hartmann, Heidi I. "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union." *Capital & Class*, vol. 3, no. 2, julij 1979, str. 1–33, doi:10.1177/030981687900800102.

Jovanović, Andreja. "Antifašistična fronta žensk v času socialistične družbene transformacije." *Borec* 712-714, 2014, str. 210–219.

Levačić, Dora. "Ne/produktivni odnos med marksizmom in feminizmom." *Borec* 712-714, 2014, str. 220–239.

Tamaš, Gašpar Mikloš. "Razredni boj in teorija, 3. predavanje: The idea of emancipation today G M Tamás." Splet 6.7.2018 <<https://www.youtube.com/watch?v=8OCVwr9bFpQ>>.

Shepherd, Angela. *De Beauvoir and The second sex: a Marxist interpretation*. University of Hull: Kingston, 2015.

**ŽENSKA JE STVARITEV NARAVE; VENDAR MORAMO  
POUDARITI, DA ZNOTRAJ ČLOVEŠKE KOLEKTIVNOSTI  
NIČ NI NARAVNO, IN ŽENSKA JE MED DRUGIM PRODUKT,  
KI GA JE RAZVILA CIVILIZACIJA.**

**ODNOSI MED MARKSIZMOM IN FEMINIZMOM TER FEMINISTIČNIMI IN SOCIALISTIČNIMI GIBANJI TEKOM ZGODOVINE SO BILI VEČINOMA KONFLIKTNI.**



## IZGNATI NORICO S PODSTREŠJA

KLARA KATARINA RUPERT

Kdo so nore ženske? Tiste, ki prestopajo meje, kršijo pravila, so neposlušne in neugnane do te mere, da izgubijo vse, celo svoj prostor v družbi, ali pa so to tihe, nebojlene in nevidne posameznice, katerih duševnost se odpre šele, ko so same že zaprte v krsto? Ob prebijanju skozi podrast literature, ki si podobna vprašanja zastavlja že več let, je najbolj opazna prav nedoločnost opisa takšne protagonistke. Je to ženska kot literatka, umetnica? Ali imamo preprosto opravka z zloglasno Anno O., zgodovinsko determinirano histeričarko, ki je bila v resničnem življenju – zabavno – soimenjakinja najslavnejše norice in prebivalke podstrešja v literaturi, nesrečne Berthe iz romana *Jane Eyre*? Nora ženska je, očitno, lahko vse in vsakdo. Ni omejena zgolj na zdravniško diagnozo, hkrati pa tudi ni nekakšna prekaljena bodoča samomorilka. Morda bi bilo vprašanje bolje postaviti na nekoliko drugačen način: katera izmed nas *ni* nora ženska?

Biti del družbe je naporno, hkrati pa praktično neizogibno. Prav tako je bolj ali manj neizogibno tudi medsebojno vrednotenje, ki se v kontekstu določenega dela družbe odvija. Kljub temu, da na takšne sodbe ni imun prav nihče, je v toku zgodovine še posebej razviden nekakšen štrcelj, ki ga predstavljajo posameznice ženskega spola in ki zgovorno kaže na ranljivost njihove populacije: vaške čarovnice, prešuštnice, nezakonske matere, ter preostanek njim podobnih marginaliziranih kolegic je prav tako ustrezen indikator romantičnega sentimenta, ki se je zelo rad prikrdel v literarno ustvarjanje njihovih »zdravorazumskih« moških sodobnikov. Samo pomisliti je treba na pesem, ki je v osnovnih šolah priljubljen material proslav ob kulturnem prazniku, in že se izriše podoba ubogega, od vseh zapuščenega dekleta, ki ji na vsem širnem svetu ob strani stoji le še otrok. To je, seveda, Prešernova *Nezakonska mati*. Takšnih nezakonskih mater je bilo, glede na njihovo mitologizacijo v slovenski literarni zgodovini, relativno veliko, vendar pa je bila njihova resnična usoda pogosto še bolj uborna od tiste, ki jim je bila namenjena na papirju. Katera izmed nas bi bila v resničnem življenju namreč v osmem mesecu nosečnosti sposobna brez kakršnegakoli suma uprizoriti študijski umik v Francijo, ter se samo dva meseca kasneje skora-

jda nonšalantno vrniti v domovino z dojenčkom, kot to mojstrsko uspe Ingoličevi *Gimnazijki*? Kljub temu, da se roman razplete v izrazito optimističnem tonu, se mi je zazdel že kot mladi bralki nekoliko sumljiv. *Je tako idiličen izid sploh mogoč?* Ob pohodu skozi slovensko literarno zgodovino ženske izkušnje pa se lahko ozremo tudi k Cankarjevemu romanu *Hiša Marije Pomočnice*, kjer je deklinška populacija izpostavljena kot nekaj izrazito krhkega in ranljivega; nekaj, kar je od družbe umaknjeno in skrito, saj je ravno družba tista, ki dekleta zlorablja in zlomi. Če pa se le še za trenutek ustavimo pri nezakonskih materah in njihovi upodobitvi na papirju v mednarodnem kontekstu, je ena izmed najočitnejših kandidatki tudi Hester Prynne, protagonistka Hawthornovega romana *Škrlatno znamenje*; toda vprašanja moralizma pri obravnavanju ženskih problematik so za našo temo žal zabredla že pregloboko v ribnik žensko-moških literarnih (ali literariziranih?) odnosov. Zato pa toliko raje: *Predstavljajmo si, če je na dejstva že tako težko naleteti, kaj bi se zgodilo, ko bi Shakespeare imel čudovito nadarjeno sestro po imenu, recimo, Judith*, zapiše Virginia Woolf v enem izmed svojih najuspešnejših esejev *Lastna soba*. In že se odpre vprašanje: kakšna usoda pričakuje takšno nadarjeno žensko? Najverjetneje se svoje nadarjenosti ne bo niti zavedala; kako naj se tudi je, ko pa ima vendar nad sabo goro hišnih opravil, pri katerem nobeno izmed njih ne zahteva pismenosti? Bo takšna Judith kdaj sploh sposobna ugotoviti, da ima enkrat talent za dramatik? Mladi William se je, hipotetično, po besedah Woolfove, namreč bil sposoben podrobno spoznati z latinščino, Ovidijem, Vergilijem in Horacom, slovnico, logiko, potem pa je svoje dogodivščine nadaljeval v Londonu, kjer je ob delu pri gledališču prišel na okus – postal uspešen igravec, dramatik, pesnik, znanec dvora. In Judith se, po pričakovanjih, za vse to lahko le obriše pod nosom. *Medtem je, sklepajmo, njegova izredno nadarjena sestra ostala doma. Bila je prav tako pustolovska, prav tako domiselna in prav tako željna spoznavanja sveta kot on. Toda nje niso poslali v šolo. Nikoli ni imela priložnosti, da bi se naučila slovnice in logike, kaj šele, da bi prebirala Horaca ali Vergilija*. Podpore zunanega sveta ne prejema, starši jo v zakon silijo s pestmi in o tem, da bi napisala kaj daljšega od nekaj vrstic, sploh ni govora.

**NORA ŽENSKA JE, OČITNO, LAHKO VSE IN VSAKDO. NI OMEJENA ZGOLJ NA ZDRAVNIŠKO DIAGNOZO, HKRATI PA TUDI NI NEKAKŠNA PREKALJENA BODOČA SAMOMORILKA.**

Ko se odloči za pobeg in se v mestu poskuša uveljaviti kot igralka, je predmet posmeha. *Končno pa – kajti bila je zelo mlada, njen obraz pa je bil čudno podoben pesniku Shakespearu, imela je prav takšne sive oči in zaokrožene obrvi – končno pa se je je usmilit igravec-menedžer Nick Greene; znašla se je kot mati njegovega otroka in si – kajti kdo bi lahko izmeril vročico in silovitost pesnikovega duha, ko je ujet in zapleten v telesu ženske – nekega zimskega večera vzela življenje in je zdaj pokopana na nekem križišču, kjer se pred postajo Elephant and Castle ustavljajo omnibusi*. Takšna bi bila torej žalostna usoda ženskega genija, ki bi se rodil v Shakespearovem času, kot si jo predstavlja Virginia Woolf. In najverjetneje se ne moti; toda tok zgodovine teče dalje.

In ker se z 19. stoletjem končuje tudi lov na čarovnice, se pojavi njihova moderna ustreznica; tista, ki pod svoje krilo lahko zbere vse elemente odstopanja, čudaškosti, agresije in obupa. To je nora ženska. In nore ženske še zdaleč niso nedostopne ali odmaknjene od družbe, saj njihove identitete lahko razkrinka prav vsak povprečno zainteresirani bralec. Pri tem pa se ne omejujmo zgolj na njihovo dobesedno »norost« (torej takšne ali drugačne težave z duševnim zdravjem), toda razmislimo tudi o širšem družbenem kontekstu, ki takšno posameznico izriva iz povprečja. Že v samem začetku je bilo govora o prestopanju meja, kršenju pravil in nasprotovanju ustaljenemu. Torej bi nenazadnje lahko kot literarno norico poleg že dolgo ustaljenih prvakinj takšnih nadimkov – Virginie Woolf, Sylvie Plath in Marine Cvetajev – prav tako označili tudi Jane Austen. Pa ne zgolj zato, ker je pri kolegicah dosegla precejšnje občudovanje, temveč tudi

zaradi dejstva, da njena marginalizacija pogosto temelji na družbenem in ne ustvarjalnem nivoju. Govorimo namreč o avtorici, ki nikoli ni trpela za nikakršno (vsaj nam znano) duševno boleznijo, prav tako ne spada v kategorijo samomorilk, med svojimi moškimi sodobniki pa je dosegala presenetljivo raven uspeha in občudovanja. Gre preprosto za eno tistih, ki so vztrajno nasprotovale družbenim normam, tako da so, vsem talentom navkljub, vse življenje ostale samske in se posvečale pisanju. Glede na okoliščine, opisane v njenih romanih, kjer so se ženske – kljub temu da jim je bila dodeljena funkcija gonilk dogajanja – materialno in celo eksistencialno še vedno zanašale na čim bolj gmotno uspešno zakonsko partijo, je pisateljicino dejansko življenje v živem nasprotju z njenim romanesknim toposom. Toda takšno vrednotenje ženskih ustvarjalk našega literarnega slehernika lahko pahne v globok dvom; izkazalo se je namreč, da je ženska norost v literaturi nekaj relativnega, nekaj, kar je lahko dodeljeno prav vsaki pišoči posameznici. Kako torej nadaljevati? Pot je več kot očitno nezanesljiva in neutrnjena.

Smiselno bi se bilo vprašati, kakšen odnos bi bilo pravzaprav potrebno vzpostaviti do literarnih noric. Če se kot bralci-raziskovalci vrnemo k najbolj zgovornemu izviru problematike, torej k podstrešni Berthi Mason Charlotte Brontë, lahko vidimo, da je v svojem bistvu predstavljena zgolj kot ovira na poti k osebni sreči junakinje. Poleg norosti, divjanja in piromanskih nagnjenj pravzaprav nima nikakršne substance; na podstrešju prebiva kot sramotna priča grešnega življenja njenega moža, ki pa je vseskozi – saj je namreč namenjen Jane, prav tako neprilagojeni toda veliko bolj mili protagonistki – prikazan kot žrtev ženske norosti. Bertha je torej metaforični mlinski kamen in njene pozicije v romanu ji nihče ne zanika; pa vendar bi zelo težko trdili, da gre za zaokrožen in poln lik. Ker to, seveda, ni. V romanu sploh ne govori, njena prisotnost je zvođenela na nekaj nočnih obiskov spalnice, sicer pa o njeni osebni nesreči in podstrešnemu razgrajanju izvemo le skozi Rochestrove izpovedi. Zaradi norosti je popolnoma dehumanizirana; lastne družinske člane napada kot žival, s svojim nečloveškim smehom straši prebivalce hiše, z možem pa na podstrešju uprizarja prave rokoborske spopade. Njena eksistenca ni dejansko življenje, saj je v romanu večkrat predstavljena bolj kot grozeča prisotnost, spekter in demonična ženska, kot pa protagonistova žena. Ob vsem navedenem pa se je težko vprašati, kaj naj bi ob tem čutil bralec. Prezir? Pomilovanje? Strah? Glede na njeno živalskost bi namreč lahko vsak trenutek strgala vrata s tečajev in pobegnila. In njena usoda se prav tako žalostno konča, ko ne postane le norica in požigalka, temveč tudi samomorilka. Pomilovanje preveva bralca tudi, ko spremlja usodo nesrečne Ofelije v Shakespearovem *Hamletu*. Tudi tukaj so za njeno nesrečo v glavnem krivi moški – in moški protagonist je tisti, ki jo nekako pahne v norost. Sicer Ofelija ne postane prav nič živalska, temveč se od svojih bližnjih oddalji do te mere, da z njo ne zmorejo več komunicirati, nenazadnje pa tudi ona konča kot smrtna žrtev lastne norosti. Toda prav ta norost postaja skozi razvoj književnosti kompleksen pojem; ne moremo je enačiti zgolj z drugačnostjo, saj nas takšna enačba hitro pripelje v slepo ulico. Sodobna mladinska književnost namreč razvija pravcati kult drugačnosti in »deklet, ki niso kot druga dekleta«, pa naj bo to zaradi kakršnegakoli že razloga. Zrelemu bralcu se to lahko zdi popolnoma razumljivo, seveda nihče ni tak kot vsi ostali, in absurdno bi bilo vse protagonistke romanov kova Johna Greena kot so *Kdo si, Aljaska* in *Lažna mesta* označiti kot literarne norice. Pa vendar: ne moremo se izogniti dejstvu, da norost postaja kompleksna, da so dramatične psihoze in podstrešna strašenja preprosto iz mode in neresna, ter da nora ženska ni vselej samomorilka, ujeta v zapleteno mrežo lastne psihe. Žal pa ravno samomor ostaja eden izmed glavnih indikatorjev t. i. »nore ženske« v literaturi. Leta 2001 je ameriški psiholog James C. Kaufman na podlagi teze, da so pesniki – še zlasti pa ženske pesnice – bolj izpostavljeni duševnim boleznim kot drugi, ki se ukvarjajo s kreativnim pisanjem, skoval poimenovanje takšnega fenomena kot *efekt Sylvie Plath*. Med udeležence je prišel, poleg titularne ameriške pesnice, tudi ene izmed

najbolj znanih ženskih literatk-samomorilk: Virginia Woolf, Marino Cvetajevo, Anne Sexton, Saro Teasdale. S tem je njihovo ustvarjanje mojstrsko speljal na skupni imenovalce; težava je le v tem, da slednji nima prav veliko opravka z literaturo. Kaj namreč žensko literatko-samomorilko po ustvarjalni moči loči od drugih, ki so lahko označene zgolj kot ženske literatke? Je samomor nujna posledica norosti – lahko torej ponovno govorimo o nori ženski? Dejstvo je, da se je pri vseh naštetih manifestirala nekakšna oblika duševne bolezni, ki jih je pripeljala do samomora, pa vendar niso bile ženske s podstrešja, skrite in umaknjene iz družbe. Šlo je namreč za vplivne in inteligentne posameznice, ki so imele družine, otroke in so bile močno vpete v družbeno dogajanje. To pa je zelo daleč od nesrečne Berthe Mason. Kot Grigorij Čartišvili v svojem delu *Pisatelj in samomor* konča razpravo s t. i. »enciklopedijo literaturicida« – seznamom najbolj slavnihih samomorilcev v svetovni književnosti – tako lahko tudi bralci sklenemo, da gre pri vsem skupaj za seznam, ne pa za odraz kakršnegakoli fenomena enotne ženske literarne norosti.

Razprava še zdaleč ni končana. Vprašanja, ki si jih zastavljamo, so neizčrpna. Vendar pa je že spočetka jasno, da generalizacija primerov v takšnih razpravah ni mogoča. In kako bi tudi bila? Opravka imamo namreč z ljudmi in človeško je zelo težko uniformirati. Torej si lahko zastavimo le še poslednji vprašaj. *Kje se v mravljišču ženskih ustvarjalk vzpostavi norma »nore ženske«?* In, morda še bolj pereče, *kdo je pravzaprav tisti, ki bo takšno normo uveljavljal?* Toda to so vprašanja, ki se bodo zastavljala kdaj drugič. Časa je več kot očitno še dovolj. Dokler bomo ženske pisale, bodo takšna vprašanja ostala med nami; nore ženske pa – očitno – tudi.

## KAJ NAMREČ ŽENSKO LITERATKO-SAMOMORILKO PO USTVARJALNI MOČI LOČI OD DRUGIH, KI SO LAHKO OZNAČENE ZGOLJ KOT ŽENSKO LITERATKE?

Čartišvili, Grigorij. *Pisatelj in samomor*. Prev. Borut Kraševac; spremna beseda: Blaž Podlesnik. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2017. (Zbirka Labirinti; 48)

Nore ženske. Izbrali Sibylle Duda in Luise F. Pusch. Prev. Uršula Cetinski et al. Ljubljana: Krtina, 1995.

Vendramin, Valerija. *Shakespearove sestre: feminizem, psihoanaliza, literatura*. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave, 2003.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin Random House, 2016. (Vintage Classics)

## KAKO JE ŽENSKO POSTALO POŠASTNO

ZALA ŽAGAR

Žanr grozljivk skupaj s komedijo in dramo sodi na sam začetek ustvarjanja filmov. Prvo grozljivko je posnel že Georges Méliès, ki je v filmu *The Haunted Castle* (1896) upodobil hudiča kot krvoločnega netopirja. Prva upodobitev Frankensteinova sega v leto 1910, že tri leta kasneje so se na platnu pojavili prvi volkodlaki (Prince, *The Horror Film*, 1). Skozi filmsko zgodovino grozljivka ostaja med bolj popularnimi žanri; kot eno izmed najbolj ustvarjalnih obdobij lahko omenim nemški ekspresionizem s filmi, kot so *Golem* (Der Golem, 1915) Paula Wagerija in Henrika Galeena, *Kabinet dr. Kaligarija* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) Hansa Janowitzja in Karla Mayerja ter *Nosferatu* (1922) F. W. Murnaua. Grozljivke se uveljavijo tudi v klasičnem hollywoodskem obdobju, v katerem sprva strašijo predvsem eksotične pošasti iz daljnih krajev, kot so King Kong, Drakula in mumije, z velikim mojstrom Alfredom Hitchcockom pa se grozljivo preseli v gledalčevo okolico, iz mračnih gozdov in s samotnih otokov v predmestja in mesta, v zapuščene motele ob glavnih cestah in v bloke, s katerimi si delimo dvorišče. Hitchcockov *Psiho* (Psycho, 1960) naj bi predstavljal prelomnico znotraj žanra. Slavnij prizor umora Marion Crane pod tušem naj bi z nazornim prikazom nasilja opogumil filmske ustvarjalce, da so grozljivke postopoma postajale vedno bolj drzne in nazorne, kar se tiče nasilja (Prince 4).

V nadaljnjih desetletjih se je žanr znatno razširil in posledično razvil mnoge podžanre, kot so *slasher*, *splatter*, *sci-fi horror* ... Začela se je spreminjati tudi vloga ženske v grozljivkah, ki se je iz pasivne vloge žrtve oz. plena postopoma prelevila v plenilko. Avstralska profesorica filmske teorije Barbara Creed je prav take filme vzela pod

drobnogled in ustvarila tipologizacijo ženskih »pošasti«, ki se največkrat pojavljajo znotraj žanra in se pogosto ujemajo tudi z mitološkimi izročili, zgodovino in žensko vlogo v družbi. V svojem eseju bom poskušala predstaviti glavne tipe in jih prikazati skozi primer filma. Pri tem se bom nanašala na njeno študijo *The Monstrous – Feminine*, ki žanr grozljivk in simbolnih pomenov znotraj njih obravnava skozi prizmo feministične filmske teorije in psihoanalize. Pod drobnogled je vzela predvsem filme, nastale med 60. in 90. leti prejšnjega stoletja. V zaključku se bom vprašala, zakaj ravno ti tipi in kaj nam povejo o prikazu ženske v filmu.

Če bi želeli ohlapno poenotiti grozljivke, nastale po obdobju klasičnega Hollywooda, bi bila ena izmed bolj očitnih značilnosti iznakaženje telesa, ki je lahko posledica delovanja zunanje sile, torej drugega – zaradi maščevanja, spolne sle ali psihičnih težav – ali propada od znotraj. Prvi primer se nanaša predvsem na podžanr *splatter* grozljivk, ki se osredotočajo na čim bolj nazoren prikaz nasilja, za katerega so značilni prekomerna količina krvi, rezanje udov in lomljenje kosti, pri čemer se nasilnež pogosto izkaže za zelo izvirnega. Primer takih filmov je franšiza *Žaga*. Drugi primer iznakaženja je bolj dolgostranjen, vzrok propada je lahko tujek, ki vstopi v telo, kot na primer v filmu *Izganjalec hudiča* (The Exorcist, William Friedkin, 1973), v katerem telo deklice Reagan, obsedene z demonom, postopoma propada, kar se kaže v obliki gnoja, bljuvanja, podplutb ... Lahko gre tudi za uboj pošasti, ki se ob smrti spremeni v neprepoznavno gmo-to tekočin (*Zlobni mrtveci* [The Evil Dead, Sam Raimi, 1981, *Stvor* [The Thing, John Carpenter, 1982]). V obeh primerih je glavni objekt iznakaženja telo oz. truplo, ki

ga Creed poveže s pojmom abjekcije pri Juliji Kristevi. Za slednjo telo predstavlja največjo izmed abjekcij (Creed 9). Preden razložim, kaj naj bi to pomenilo, se pomudim še pri samem pojmu abjekcije, kot ga definira Kristeva v svojem delu *Powers of Horror: An Essay on Abjection*.

Kristeva abjekcijo definira kot tisto, kar ni del subjekta, a se hkrati od njega ne more ločiti, je nekaj, kar izključuje, ne more pa biti dokončno izključeno, je tisto, kar zatira definicijo, a hkrati definira. Je na meji, vendar je ne spoštuje, ni ne zunanje ne notranje, je tisto, kar spodbija pravila, pozicije in moti identiteto, sistem in red:

»Je vmesno, nejasno, je zmes. Je izdajalec, lažnivec, kriminallec z dobro vestjo, osramočeni posiljevalec, ubijalec, ki se ima za rešitelja ... Abjektno je vsako kaznivo dejanje, ker pokaže na ranljivost zakona ... Tisti, ki zanika moralo, ni abjekten; mogočnost lahko obstaja v amorarnosti ali v zločinu, ki se postavlja z nespoštovanjem do zakona – uporen, osvobajajoč in samomorilni zločin. Abjekcija je drugačna, je nemoralna, zlovešča, spletkarska in sumljiva: teror, ki se pretvarja,\* sovraštvo, ki se smehlja, strast, ki izrabi telo za trgovanje, namesto da bi ga razvnela, dolžnik, ki te proda, prijatelj, ki te zabode v hrbet.\*...!« (Kristeva 4)

Kristeva telo označi za zaščitnika subjekta pred telesnimi odpadki, ki vzbujajo odpor. Ko jih izloči, se od njih osvobodijo, da lahko živi naprej. Če torej izbljuvek predstavlja drugo stran meje, tisto stran, na kateri ni subjekta, hkrati pa subjektu omogoča obstoj, potem Kristeva sklepa, da je truplo, »najbolj gnusno od odpadkov, meja v posestvu vsega. Nisem več jaz tisti, ki izloča, 'Jaz' je izločen« (*Ibid.* 3–4)<sup>2</sup>. Tudi v religioznem smislu je telo postavljeno nasproti duhovnemu, je tuzemsko, materialno, slabo.

Creed izpostavi tri načine, kako se abjekcija kaže v grozljivkah: prvi način je skozi truplo in njegove odpadke. Pri tem se Kristeva obrne h gledalcu, njegovo fascinacijo nad grozljivimi podobami razume kot abjekcijo na delu, gledalca pa kot tistega z željo po tem, da bi se skozi akt gledanja napolnil s perverzijo (soočiti se z gnusom, grozljivim ...), nato pa jo izločil. Kot drugo značilnost omenja pojem meje, ki se v grozljivkah pogosto pojavi kot meja med živim in neživim, človeškim in nečloveškim, naravnim in nadnaravnim ... Funkcija glede na nasprotja ostaja enaka, grozljivo vedno pretil stabilnosti simbolnega reda. Tretjo značilnost pripisuje odnosu med mamo in otrokom, pri čemer naj bi abjekcija nastopila v zgodnji fazi otrokovega razvoja, ko se ta hoče ločiti od matere, slednja pa mu tega ne dovoli. Otrok z učenjem razvije odpor do matere, ki mu začne predstavljati abjektno, kakor ga konstruira simbolno, zakon očeta. Vzrok za konflikt naj bi bil v nestabilnosti simbolične funkcije materinega telesa, ki si tako z otrokom potrjuje pozicijo v odnosu do simbolnega kraljestva (Creed 11–12). S tem otroku prepreči zavzeti pravilno pozicijo do simbolnega, kar je glavna tema filmov, kot so *Psiho*, *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *Ptiči* (The Birds, Alfred Hitchcock, 1963) ... V nadaljevanju Kristeva razlikuje med avtoriteto matere in zakonom očeta. Avtoriteta matere nastopi v obdobju, ko se otrok skozi interakcijo z mamo uči o telesu, čistem in umazanem ter primernih in neprimernih delih telesa. Za prvo obdobje je v nasprotju z zakoni očeta značilna avtoriteta brez krivde – obdobje združitve matere in narave, telesni odpadki ne vzbujajo odpora ali sramu. Z nastopom zakona očeta in družbeno pogojenega delovanja nastopijo sram, krivda in želja. Kristeva obdobje poimenuje obdobje semiotičnega, obdobje odvisnosti od mame, pred jezikom, in obdobje simbolnega, v katerem prevladujeta jezik in red. Creed poveže obdobje avtoritete matere in prikaz grozljivega ženskega, ki predstavlja kulturno in družbeno pogojen konstrukt grozljivega. Prikaz telesnih odpadkov v gledalcu zaradi groznje njegovi poziciji znotraj simbolnega reda vzbudi odpor in gnus, hkrati pa ga odpelje nazaj v čas avtoritete matere (*Ibid.* 13).

Prvi izmed tipov je tip *arhaične matere*, ki ga srečamo v *Osmem potniku* (Alien, Ridley Scott, 1979) (*Ibid.* 16).

Skupino astronautov na vesoljski ladji med inkubacijo zbudi računalniški sistem s prikladnim nadimkom »mama«; približali so se namreč nepoznanemu planetu. Ob pristanku se odločijo raziskati neznano plovilo. Notranost je temačna, zatohla in strašljiva, zaradi vlažnih zaobljenih sten in legla neizvaljenih jajc vedno bolj spominja na maternico. Ekspedicija se kmalu zalomi, ko v enega izmed članov posadke vstopi tujek. Da bi ga rešili, ga odpeljejo nazaj na ladjo, s čimer prekršijo varnostni protokol. Osmi potnik se rodi tako, da prodre skozi trebušni del člana posadke, kar Creed imenuje prvinski prizor, ki je odločilen za prisotnost arhaične matere, katere vloga se nanaša na tretjo značilnost abjektne (*Ibid.* 17). Arhaična mati kot parentogenetska mati se v filmu nikoli ne prikaže, vendar njeno prisotnost slutijo povsod, v atmosferi, v videzu notranjosti obeh plovil, pri rojstvu osmega potnika in njegovih dejanjih ter v glasu računalniškega sistema. Tako Freud kot Lacan mater vedno navajata v diadnem ali triadnem odnosu. Arhaično mater sicer omenjata, vendar njene vloge v mitologiji nikoli ne razdelata. Primere arhaične matere kot Matere boginje, iz katere se rodi vse življenje, Creed najde v mitologiji na Kitajskem pod imenom Nu Kwa, v Mehiki Coatlicue, v Grčiji Gaia, pri Summercih Nammu (*Ibid.* 24–25). Čeprav je v mitologiji prikazana kot stvariteljica vsega, je v grozljivkah vedno negativka, pogosto se jo asociira s črno luknjo, ki bo vase posrkala vse, kar je ustvarila (*Ibid.* 29).

Za drugi primer tipične grozljive ženskosti Creed navaja *obsedeno pošast*. V *Izganjalcu hudiča* je obsedena deklica po imenu Reagan. Začetna sekvenca arheoloških izkopavanj nekje na Bližnjem vzhodu nakaže, da se bo film odvijal okoli nasprotja med dobrim in zlom, ki ju predstavljata srebrni krščanski amulet in kipec hudiča Pazuzuja. Hitra ritmična montaža preide na eno izmed hiš v ameriškem predmestju, v kateri živita filmska igralca Chris MacNeil in njena hči Reagan. Nivo obsedenosti se kaže v stopnjevanju obscenosti: začetno preklinjanje nadgradijo vsa možna odvajanja telesnih tekočin: od uriniranja in bljuvanja do izcejanja gnoja in krvavenja ter spolne perverzности – masturbacija s križem in nago varjanje mame k incestnemu dejanju. Abjekcija Kristeve se nazorno razteza čez celoten film. Creed poleg očitne prve značilnosti abjekcije opozori tudi na tretjo značilnost: ponovno gre za odnos med materjo in hčerjo, ki je zaradi odsotnosti očeta zelo intimna, kar se kaže na ravni dopolnjevanja: materino preklinjanje se kasneje prenese na obsedeno hčer, slednja tudi namiguje tudi na incest (*Ibid.* 39). Obsedeno stanje Reagan z spremenbo glasu, govorjenjem v tujem, neznanem jeziku naj bi nakazovalo na semiotično obdobje pred jezikom, ravno abjekcija pa poudarja, da je ponovna vrnitev k materi možna le skozi grozljivo (*Ibid.* 41).

Primer tretjega tipa – *pošastne maternice* – najdemo v *Zalegi* Davida Cronenberga, ki naj bi film posnel kmalu po ločitvi. Premisa filma se ukvarja z novim načinom zdravljenja psihičnih frustracij, pri katerem naj bi se pacient naučil svoje psihične težave izraziti navzven v obliki gnojnih bul in podplutb. Z njihovim uničenjem naj bi se posameznik duhovno očistil. Proces se modificira pri Noli, ki med zdravljenjem razvije sposobnost, da svoje jeze ne utelesi v obliki kožnih anomalij, ampak v obliki spačkov, še nerazvitih malčkov, nezmožnih jezika, ki vidijo črno-belo in katerih življenje je kratkega veka. Njihovo delovanje je v celoti odvisno od njene volje – če se torej Nola razjezi, zalega postane nasilna; če je mirna, se umirijo tudi oni. Po mnenju Creed *Zalega* Nolo prikaže kot grozljivo, ker je parentogenetska mama in lahko svoje otroke upravlja po lastni volji; simbolni zakon očeta je ponovno nepomemben, saj otrok ostaja v semiotičnem obdobju. Grozljivo je tudi njeno abjektno telo: notranje se obrne navzven, meja je odstranjena, po njenem celotnem telesu namreč rastejo posteljice s fetusi. V novi podobi je prikazana precej bolj živalsko, kar se odrazi v prizoru, ko z zobmi pretrga posteljnični ovoj in naokoli začneta brizgati kri in sluz. Vse poteze kažejo na abjekcijo, ki se ponovno nanaša na njeno reproduktivno zmožnost in tretjo značilnost odnosa med materjo in otrokom (*Ibid.* 45–47).

## VAMPIRKA JE TIPIZIRANA KOT AGRESIVNA, ŽIVALSKA ZAPELJEVALKA Z MOČNO SPOLNO SLO.

**ČEPRAV JE [ARHAIČNA MATI] V MITOLOGIJI PRIKAZANA KOT STVARITELJICA VSEGA, JE V GROZLJIVKAH VEDNO NEGATIVKA, POGOSTO SE JO ASOCIIRA S ČRNO LUKNJO, KI BO VASE POSRKALA VSE, KAR JE USTVARILA.**

1 The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior. . . . Any crime, because it draws attention to the fragility of the law... He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law—rebellious, liberating, and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles,\* a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you.\* . . .

2 [The corpse], the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, "I" is expelled.«

V okviru četrtega tipa, kjer je ženska prikazana kot *vampirka*, se Creed posveti njeni seksualnosti. Pogosto je namreč prikazana kot biseksualka ali lezbijka, kar naj bi bilo povezano z aktom spremembe. Vampirka je tipizirana kot agresivna, živalska zapeljevalka z močno spolno slo. Kot poudarja Creed, se v starejših vampirskih filmih redko pojavlja homoseksualnost moških, lezbilstvo v grozljivkah pa izziva osnovne vloge družbenih spolov znotraj heteroseksualnega razmerja. Kot motnja ustaljenim patriarhalnim normam je vampirka na strani objekta. Abjekten pa je že sam vampir kot bitje, ki ne spoštuje meje med živim in mrtvim, človeškim in živalskim (*Ibid.* 61). Pri raziskovanju izvora upodobitve vampirke Creed na podlagi dela *The Vampire Film* Jamesa Ursinija in Alaina Silverja navaja dva vira: novelo *Carmilla* Sheridiana La Fanuja, ki pripoveduje o grofici Millarci Karnstein, ki naj bi več stoletij preživela na račun mladih deklet, ki jih je spreminjala v vampirke. Druga je historična figura madžarske grofice Elizabeth Erzsébet iz 16. stoletja, ki je bila obtožena umora 600 mladih devic, v krvi katerih naj bi se kopala, da bi obdržala svojo mladostno lepoto in vitalnost (*Ibid.* 60). Tudi v filmu *Lakota po krvi* (*The Hunger*, 1983) Tonija Scotta nastopi figura vampirke, katere seksualnost je fluidna. Režiser se naslanja na prvega izmed virov. Vampirka Meriam je namreč odkrila način, kako obdržati mladost: svoje ljubimke in ljubimce zaveže z obljubo večnega življenja, zamolči pa jim dejstvo, da bodo v večnosti živeli kot razpadajoča nesmrtna trupla v krstah. Meriam je grozljiva zaradi svoje krutosti, predstavlja dušečo mater, ki svoje otroke vzgaja v avtonomne osebe, nato pa jih ne izpusti, njihova razpadajoča trupla odnaša v krste na podstrešje, kar naj bi simboliziralo njeno posušeno maternico in njo kot mater, ki otroku nima več kaj ponuditi (*Ibid.* 68).

Zadnja izmed upodobitev, ki jo Creed povezuje z abjekcijo, je *čarovnica*. V zgodovini je večkrat zamenjala vloge: od prerokovalke, nabiralke zelišč do zlovesče norice, ki občuje s hudičem in krade penise za izvajanje prekletstev. Čarovništvo je bilo pogosto povezano z menstruacijo, še posebej z menarho, ki predstavlja prestop deklice v žensko (*Ibid.* 74). Ravno tej temi se posveti kulturna grozljivka *Carrie*. Protagonistka se v garderobi gimnazije prvič sooči z menstruacijo. Zaradi nevednosti jo zgrabi panika, njene vrstnice pa se norčujejo iz njenega nepoznavanja lastnega telesa, saj ga razumejo kot nazadnjaškega. Poleg telesne spremembe, ki jo njena versko blazna mati razume kot veliki ženski greh, Carrie začne odkrivati svojo zmožnost telekineze, s katero se kasneje nasilno maščuje tako vrstnikom kot tudi materi za njihova poniževalna dejanja. Carrie je še en izmed filmskih otrok, ki se poskuša rešiti primeža obsesivne matere. Prehod iz deklice v žensko že v prvem prizoru zaznamuje prihod prve menstruacije, prehod nazaj v deklico pa simbolno zaznamuje dejanje očiščenja, ko Carrie po maturantskem plesu sleče satenasto obleko, spere kri s sebe in si nadene snežno belo spalno srajco. Creed kot abjekcijo izpostavi predvsem kri, ki se skozi celoten film navezuje na prvi prizor menstruacije.

V vseh štirih primerih glavne povzročitelje grozljivega predstavljajo ženski reproduktivni organi, njihovo delovanje in materinska funkcija, ki po Kristevi žensko v primerjavi z redom in čistostjo moškega postavljajo na stran abjekcije. Grozljivke abjektno še potencirajo, telesne spremembe, ki se zdijo samoumevne, kot je na primer menstruacija, dobijo mistične značilnosti, ženska pa nadnaravne moči. V času krvavenja je pogosto tudi tarča zlih duhov, njena spolna sla se neizmerno poveča. Tudi maternica dobi strašljiv videz: kot prostor je temačna, strašljiva, nekaj, kar vzbuja odpor, vzdušje v njej je pogosto srhljivo. Če gre za posameznico, je ta pogosto maščevalna norica, katere dejanja vodijo le čustva. Iracionalna je tudi navezanost na otroka; pogosto gre za zadržljivo, dominantno, gospodovalno mamo, ki svojemu otroku ne dopusti, da bi se osamosvojil. Creed navaja, da se v recenzijah in študijah takih filmov pošastne ženske like pogosto interpretira kot Freudovo falično žensko oz. falično mater (*Ibid.* 156). Kot opozarja Creed, se termina velikokrat uporabljata pavšalno. Prvi pojem ne zadeva žensk z »moškimi« atributi, ampak gre, kot povzema po

## UPODOBITVE GROZLJIVEGA ŽENSKEGA O ŽENSKAH TOREJ POVEJO BOLJ MALO; ČE ŽE KAJ, NAM OB PODROBNI ANALIZI RAZKRIJEJO, NA KAKŠEN NAČIN BI LAHKO STRAŠILE MOŠKE.

Laplanchu in Pontalisu, za žensko, ki ali ima falus ali ima falične lastnosti, medtem ko se drugi pojem nanaša na otrokovo prepričanje, da ima tudi mati falus, kasnejša ugotovitev tega manka pa pri otroku vzbudi strah pred kastracijo in vzpostavi ojdipovski odnos (*Ibid.* 157).

Creed ubere drugo pot. Ne sprašuje se, ali je ženska kastrirana, ampak jo postavi na drugo stran, postavi jo za tisto, ki kastrira – bodisi metaforično bodisi dejansko. Svojo trditev podpre s pojmom *vagina dentata*, vagina z zobmi, ki se pojavlja v mnogih mitologijah. V knjigi *Erotic Art of the East* Edward Gifford piše o kitajskem prepričanju, da ženske genitalije ne prinašajo le užitka, imenovali naj bi jih tudi »rabljivi moških«; muslimani naj bi verjeli, da lahko posameznik ob pogledu na vagino oslepi (*Ibid.* 105); *vagina dentata* pa naj bi simbolizirali tudi živalski spremljevalci boginj (*Ibid.* 106).

Tu bi rada omenila še dva tipa grozljivega ženskega, ki ju navaja Creed: *Femme – Castrice* (*Ibid.* 122) in *kastratorka mati* (*Ibid.* 139). V filmih s protagonistkami prvega tipa je kastracija dejanska. Tu gre običajno za filme podžanra posilstva in maščevanja, kot je na primer *Pljunem na vaš grob* (*I Spit on Your Grave*, Meir Zarchi, 1978), v katerem se Jennifer hladnokrvno maščuje za storjeno ji silo; precej nazoren je tudi triler *Sestri* (*Sisters*, 1972) Briana de Palme, v katerem se Danielle vsakič, ko je spolno vzburjena, prelevi v svojo mrtvo siamsko dvojčico Dominique, ki kastrira. Primer kastratorske matere je Hitchcockova mojstrovina *Psiho*, v kateri je mati prikazana kot veliki brat, ki svojemu sinu ne pusti odrasti; gre za metaforično kastracijo.

Vseh sedem tipov se torej še vedno nanaša na žensko materinsko in reproduktivno funkcijo. Kaj pa nam to pove o prikazu žensk v grozljivkah? Če se ozrem na seznam vseh navedenih filmov, lahko opazim, da gre zgolj za moške avtorje; tako kot v večini filmske produkcije tudi tu še vedno dominirajo režiserji, in kot je pisala že Laura Mulvey, še vedno prevladuje moški pogled. Upodobitve grozljivega ženskega o ženskah torej povejo bolj malo; če že kaj, nam ob podrobni analizi razkrijejo, na kakšen način bi lahko strašile moške, oz. kot pravi Creed: povejo nam veliko o moških strahovih.

---

Creed, Barbara. *The Monstrous – Feminine, Film, Feminism and Psychoanalysis*, New York: Routledge, 1993.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Dostopno na <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>. Pridobljeno: 23. 10. 2018.

Prince, Stephen. *The Horror Film*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2004.

# UBESEDOVANJE LEZBIJKE SKOZI OČI MOŠKIH

ANJA KOVIČ KOCJANČIČ

**ODNOS PISCEV (KI JE POSLEDICA IN OBENEM VPLIV NA ODNOS DRUŽBE) SE JE SKOZI STOLETJA MOČNO SPREMENIL, VES ČAS PA SE V OZADJU OHRANJATA VOAJERSKI PRISTOP IN VPRAŠANJE, KAJ LEZBIČNA LJUBEZEN POMENI ZA MOŠKE.**



**Z JAVNIM SRAMOTENJEM SO JIH POSKUŠALI POSTAVITI NA SVOJE MESTO, HOMOSEKSUALNI ODNOS PA NI KRITIZIRAN KOT TAK, AMPAK PREDSTAVLJA METAFORO ZA ŽENSKO, KI KRŠI NORME IN SE NE OBNAŠA KOT ŽENSKA.**

Lillian Faderman v knjigi *Več kot ljubezen moških: romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti* (2002) skuša čim bolj celostno analizirati ljubezenske odnose med ženskami<sup>1</sup>, pri tem pa poda tudi kritiko literature, ki, čeprav so njene avtorice kdaj tudi ženske, do 70. let 20. stoletja, ko se razširi lezbični feminizem, predstavlja svet skoraj popolnoma skozi moški pogled. Skozi moške oči analizirajo svet tudi seksologi poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja. Odnos piscev (ki je posledica in obenem vpliv na odnos družbe) se je skozi stoletja močno spremenil, ves čas pa se v ozadju ohranjata voajerski pristop in vprašanje, kaj lezbična ljubezen pomeni za moške. V 16. in 17. stoletju je bil v središču telesni odnos žensk. Njegov pomen je bil predvsem v draženju moških - samih likov, ki so se pogosto pridružili dotikajočima se ženskama, ali bralcev. Pred priključitvijo moškega sta ženski zaman skušali doseči potešitev: za to je bil potreben penis. Z vključitvijo moškega v ženski spolni odnos ali končno odločitvijo junakinje za moškega se je potrjevalo mnenje, da so lezbični odnosi zgolj vaja za kasnejše heteroseksualne.

Pisci v 16. in 17. stoletju (takrat pisci niso bili ali pa se njihova dela niso ohranila) so si težko predstavljali, kako naj bi gledali spolni odnosi brez penisa, zato so govorili o dveh aktih: tribadizmu (trenju) in penetraciji s pomočjo penisu podobnih pripomočkov. V Franciji je Brantome svaril pred uporabo dildov (verjetno zaradi zavedanja, da s tem ni več potreben moški) zaradi nevarnosti poškodb. Ročna stimulacija ali kunilingus sta zelo redko omenjena; ker ni prisotnega penisa, ne moreta privedi do potešitve. Angleški pisci niso verjeli, da bi angleške ženske med sabo lahko počele kaj takega; v medicinskem priročniku iz 18. stoletja je lezbištvo uvrščeno med masturbacijo, posledica katere je med drugim lahko tudi smrt. V Italiji so pri določanju kazni za sodomijo razpravljali o tem, kaj pri ženskah šteje za sodomijo. Pojavljale so se teorije o tem, da ima pri lezbičnem seksu ena ženska povečan klitoris, s katerim lahko penetrira drugo in tako draži obe. Seks med ženskami zunaj podob heteroseksualnega seksa ni mogel obstajati, bolj pa kot mu je bil podoben, bolj je bil nevaren, saj bi lahko ženska nadomestila moškega. Kljub temu se je še vedno ohranjalo prepričanje o lezbičnem seksu kot vaji za heteroseksualnega in dokler ženske niso skušale prevzeti tudi moških privilegijev in pravic, se ti niso počutili ogrožene.

V 18. stoletju je Mairobert ustvaril model pornografskega lezbičnega odnosa. V njem je ena ženska starejša, druga mlajša, obe sta neizmerno lepi, pri seksu uporabljata različne pripomočke in sadomazohistične prakse (bičanje), na koncu pa se ena odloči za moškega. V sodobni pornografiji so ženske prav tako feminizirane in pogosto medse sprejmeta moškega. Namen njenega ljubljenja je v vzburjenju moškega (lika v filmu ali gledalca). Sadomazohizem je (vsaj v 18. stoletju, danes pa pod vplivom mainstream feminizma, ki slavi izbiro in ne preprašuje več vpliva moškega pogleda na to izbiro, tudi ženska) moška fantazija. Druga značilnost literature 17. in 18. stoletja, ki govori o ljubezni med ženskami, pa je obravnava resničnih žensk iz tistega časa, ki so bile močne in samostojne osebnosti in so posameznemu piscu morda prekrižale načrte, kot lezbijk in s tem poskus ožigosanja. Z javnim sramotjenjem so jih poskušali postaviti na svoje mesto, homoseksualni odnos pa ni kritiziran kot tak, ampak predstavlja metaforo za žensko, ki krši norme in se ne obnaša kot ženska. Ogorčenje v literaturi nad moškimi kosi oblačil na ženskah so odražali strah družbe pred ženskami, ki zahtevajo enak položaj kot moški. Proti koncu 17. in v 18. stoletju sta družba in literatura častili romantično prijateljstvo - globoko platonsko prijateljstvo med osebami istega spola. Moški pisci so sicer občudovali čistost ženskega prijateljstva,

<sup>1</sup> Knjiga govori o odnosih med ženskami srednjega in višjega razreda, saj o delavskem razredu ni literature ali korespondenc.

vendar ga niso imeli za tako globokega kot moškega (namreč, ženske same niso tako globoke). Še vedno se je ohranjal vojeristični užitek ob ljubkovanju med prijateljicami, obenem pa je sposobnost močnega romantičnega prijateljstva nakazovala, da bo ženska tudi zelo ljubeča žena. V tem obdobju ni več govora o spolnih odnosih, saj ženskam srednjega in višjega razreda niso pripisovali kakršnihkoli seksualnih želja. Ženske, ki so v tistem času pisale o ženskih ljubeznih, so seveda to počele precej drugače kot moški. Njihovo pisanje je odražalo željo po intenzivnem, vseživljenjskem odnosu; z ljubljeno so se želele odmakniti na posestvo daleč od drugih in živeti samostojno življenje, neodvisno od moških.

Odnos do romantičnega prijateljstva med ženskami se je počasi začel spreminjati v 19. stoletju s pojavom seksoloških teorij in feminizma. Feminizem se je boril za širjenje pravic z moških tudi na ženske (univerze, delo, volilna pravica), kar je vodilo v strah moških pred izgubo svojega privilegirane statusa in moči nad ženskami in družbe na splošno pred zavrnitvijo tradicije. Seksologi so homoseksualnost obravnavali kot izrojeno, bolno in kot vir nasilja, nekateri so nanjo gledali s sočutjem. Seksologi so prevzeli mnenja literatov in literati mnenja seksologov. V dekadenci literaturi v Franciji so se pojavljali možati in androgini ženski liki; lezbijke so bile zdaj poleg objekta za moški užitek uporabljene kot sredstvo za šokiranje meščanstva. V delih se ohranja nasilje, ki ga na ženska razmerja projicirajo moški. Značilna je narcistična in sadomazohistična ljubezen, lepe mlade ženske, ki se predajo nasladi in drsijo v trpljenje, pogubo. Pri dekadentnih piscih je še prisotno nekakšno občudovanje ali sočutje, pri drugih pa ne. Tam so lezbijke pokvarjene in grde, zapeljivalke nedolžnih. Knjige, ki so svarile pred nevarnostmi feminizma, so pogosto pisale same ženske (ženske so v patriarhatu pogosto tiste, ki skrbijo, da druge ženske opravljajo svojo vlogo).

Odvisno od države se je naklonjenost do romantičnega prijateljstva ohranila vse do 20. let 20. stoletja. S širjenjem feminizma se je širil tudi negativni odnos do lezbistva, saj ju je javnost povezovala (kar ni bilo nujno napačno prepričanje). Tako so se začeli poskusi diskreditiranja feministk z obtožbami o lezbistvu ali biseksualnosti. Čeprav bi lezbijke v tistem času pomen svojega odnosa prej videle v marsičem drugem kot v seksu, pa si je javnost (in še vedno si) prav to predstavljala kot glavni interes lezbijke. Morda zaradi seksoloških teorij, ki so ženske, ki ljubijo ženske, opredelili kot 'neženske' - torej bolj podobne moškim?

Naslednja faza literature so bili lezbični vampirski romani, ki so jih pisali moški ali same lezbijke, ki so ponotranjile pogled, da so bolne in obsojene na trpljenje. V teh romanih je bil glavni lik zelo sposobna, pametna ženska, ki je prežala na mlajše, jih zapeljala, jim (metaforično) izsesala življenje, rešil pa jih je lahko samo moški. V njih je lezbijka prikazana kot nekdo, ki hlepi po moči - v osebnem ali profesionalnem življenju. Če niso 'vampirke', ki trpinčijo druge, pa trpijo same. Če skušajo zaživeti brez moškega, jih torej čaka trpljenje. Šele v 70. letih 20. stoletja so se lezbične avtorice uspele upreti takemu pogledu, ki so ga narekovali moški, in pisati o realnih izkušnjah in življenju, brez da bi kategorizirale like kot bolnice ali trpeče. Tudi Adrienne Rich v eseju *Ko se mrtvi prebudimo: Pisanje kot (re)vizija* (1971) naslavlja problem ženskega pisanja skozi moške oči. V njem pravi: »Noben ni pisal predvsem ali v glavnem za ženske, niti se pri izbiri snovi, teme in jezika ni oziral na žensko kritiko. Toda vsaka pisateljica je bolj ali manj pisala za moške, celo tedaj, ko naj bi, tako kot Virginia Woolf, naslavljala ženske.«

V svetu, ki ga obvladujejo moški, kjer v šolah beremo skoraj izključno knjige moških avtorjev, na televiziji gledamo filme moških producentov, režiserjev in scenaristov, beremo članke moških novinarjev, občudujemo slike moških slikarjev, je težko pretrgati z gledanjem skozi moške oči in ustvariti nekaj brez misli na moško kritiko. Mainstream in queer feminizem sta poskus ustvarjanja zunaj pravil moškega sveta še otežila. Laura Cottingham

v knjigi *Lezbijke smo tako šik ... da sploh nismo več lezbijke* (1996) piše o kulturni produkciji, ki se imenuje lezbična, a to v resnici ni. Lezbičnost se v njej pojavlja kot nekaj za draženje, posnema heteroseksualne odnose, na koncu (filma ali epizode serije) pa je jasno, da se bo ženska obrnila nazaj k moškemu. Štiri stoletja kasneje tako še vedno vztraja renesančni vidik, da je ljubezen med ženskami samo prehodno stanje, vaje ali sredstvo za vzburljanje moških, ženske pa bodo vedno končale v moških rokah. Ko so ženske lažje poskrbele same zase, se je povečalo število lezbijk, to pa je patriarhalne kulture močno prestrašilo. Za lastno ohranjanje so torej morale ustvariti vtis, da lezbistvo ni resnično - izbrisati zgodovino in lezbijke narediti heteroseksualke. Tako se ohranja ideja o ženski odvisnosti od moških. Queer kultura, ki s svojim tlačenjem vseh pod en dežnik, briše lezbijke, se pojavlja kot nekaj, kar se ponudi vsakemu, ki to lahko kupi, mainstream feminizem pa sodeluje z moško močjo.

Več kot 20 let po izidu knjige se stvari niso dosti spremenile. Parade ponosa danes še bolj izgledajo kot parade znanih blagovnih znamk in multinacionalk, lezbijke so še vedno hiperseksualizirane in namenjene moškemu pogledu (pornografija), tako je celo v filmih, ki lezbijke skušajo predstaviti bolj celostno (spomnimo se opevanega Adelino življenje z zelo dolgim prizorom seksa in glavnima igralkama, ki ju je režiser obravnaval 'kot prostitutki'), ali pa so osamljen lik v heteroseksualni družbi, ki nima drugega namena kot zagotavljanje raznolikost (*Master of None*), dela, ki temo obravnavajo realno, pa so 'zanimiva le za homoseksualce' (*Monique Wittig*, 1980). Ženska je za moške le objekt in sredstvo, ki ga lahko po mili volji uporabljajo, da dosežejo, kar želijo: muza, objekt za vzburljanje bralstva/gledalstva, vir provokacije, svarilo za mladenke, ki bi želele svoje pravice. Skozi zgodovino so bile lezbijke za umetnike vse to, v zadnjem času pa so postale tudi sredstvo za doseg dovolj šne raznolikosti v delu.

Faderman, Lillian. *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*, prevedla Nataša Velikonja. Ljubljana: Založba ŠKUC, 2002.

Rich, Adrienne. *O lažeh, skrivnostih in molku: Izbrani eseji, 1966-1971*, prevedla Suzana Tratnik. Ljubljana: ŠKUC, 2003.

Cottingham, Laura. *Lezbijke smo tako šik ... da pravzaprav sploh nismo več lezbijke*, prevedla Nataša Velikonja. Ljubljana: Založba ŠKUC, Zbirka Vizibilija, 2009.

**ŠELE V 70. LETIH 20. STOLETJA SO SE LEZBIČNE AVTORICE USPELE UPRETI TAKEMU POGLEDU, KI SO GA NAREKOVALI MOŠKI, IN PISATI O REALNIH IZKUŠNJAH IN ŽIVLJENJU, BREZ DA BI KATEGORIZIRALE LIKE KOT BOLNICE ALI TRPEČE.**





## VPILI BODO NAME

ANA JARC

Noč je in čeprav se hočem nekemu izpovedati, se to ne spodobi, ne ob taki uri. Zato poskušam mirno ležati in ne preveč misliti na kar koli. Saj bom počakal, saj zmorem ... četudi bi najraje zbudil najbližjega sosedu in se mu izpovedal o čemer koli. Ampak vem, da bi samo vpili name. Sem že poskusil enkrat in rekli so mi (zavpili name), da ponoči tega ne morem početi, vsaj ne jaz, vsaj ne še. Od takrat sem tiho in čakam, da noč mine. Hočem govoriti, a tega nočem početi ob napačni uri, saj nočem razburjati nikogar, še posebej sosedov ne.

Zdi se, da jutro nastopi po nekaj letih tišine. Saj jo imam rad, tišino, a najraje jo imam takrat, ko jo nekaj prekine. Pogovor, če si drznem reči. Pozdravim svojega najbližjega sosedu in ta zarjovi name, da pred poldnevom nimam prav nobene pravice, da bi ga ogovarjal. Debelo ga pogledam, kajti to spet pomeni tišino. Želim si ga povprašati, zakaj neki še vedno ne smem govoriti, ker sem iz njihovega vpitja ponoči razbral, da tega samo ponoči ne smem početi, a to je precej težko vprašati brez jezika. Nekaj mu kažem s prsti in mimiko, a ne gleda me več, zato odneham.

Težko pričakovani popoldan nastopi in brez premissljanja stečem v park, kajti tam kar mrgoli ljudi, s katerimi bi se lahko pogovarjal. Stopim do najbližjega, se mu priklonim in ga povprašam po vremenu. Presenečen sem, ko me s palico mahne po obrazu. Odprem usta, da bi se uprl, pa mi jih zapre s besedami, da nekdo mojega kova že ne sme govoriti pred večerom, kajti ne spodobi se, in da nikomur ni do mojih besed. Mežikam vanj in se sprašujem, če mu lahko postavim vprašanje brez glasu, a medtem ko razmišljam, se pomakne naprej, s palico mahat še druge ljudi.

Vrnem se na delo. Vsi so tiho in gre mi na jok, kajti udarec ni bil blag. Pa saj niti ne vem, s čim sem si ga prislužil, in tudi vprašati ne morem nikogar! Ampak tako se je zgodilo in nobenega smisla ne bi imelo, da bi se s tem ukvarjal več, kot je potrebno. Modrica bo izginila in zvečer bom lahko govoril, kajti sedaj se mi je nabralo že res veliko vprašanj in ideje za pogovore mi kar mrgolijo po glavi, zato sem prepričan, da bom odličen sogovornik in moj sosed in moj prijatelj s palico bosta komaj čakala, da me zapleteta v pogovor!

Večer pričakam v restavraciji, ki je res odličen kraj za pogovor! Natak se priplazi mimo in mi poda jedilni list. Samo preletim ga, kajti jed me ne zanima, rad bi jo samo naročil, ko pa odprem usta, da bi mu povedal za rdeče vino in solatni krožnik, mi na glavo zlije vrček rdečega vina. Kako si upam, vpije name in gostje se obračajo ter kažejo s prstom name. Kako si tale upa! Da govori pred nočjo, kako le si ta upa!

Res ne vem, kaj hočejo od mene. Rad bi samo nekemu nekaj povedal, mu izustil pozdrav, naročilo, povprašal po vremenu. Je to res veliko, preveč? Molčanje me moti in tišina je strašna, a videti je, kot da to moti samo mene. Drugi radi molčijo, razen kadar vpijejo name. Kaj jih res ne zanima? Nekaj delam narobe, pa ne vem še, kaj. Nameravam izvedeti in do takrat bom pač molčal, saj so še hujše stvari od tega.

Spet je noč. Noč je že nekaj let, se mi zdi, ne štejem več. Bojim se, da bi se mi usta zarasla, kajti potrebujem jih samo še za hranjenje. Vsak dan pozdravim sosedu, prijatelja s palico, sodelavca in natak, pa me samo tepejo, polivajo z rdečim vinom, vpijejo name in udrihajo s palico po moji modrici, ki se niti ne utegne pozdraviti.

Noč je in nekemu se hočem izpovedati, a spet so mi rekli, da se to ne spodobi, ne ob takšni uri. Poskušam mirno ležati in se ne zmeniti za zmešnjavo, ki se noče in noče poleči v moji glavi. Sedaj imam več vprašanj kot včeraj in še več idej za pogovor kot včeraj. Pa me spet samo tepejo, polivajo z rdečim vinom, vpijejo name in udrihajo s palico po moji modrici, ki se niti ne utegne pozdraviti. Vrtinec postaja večji in vprašanja se kopičijo in neizgovorjeni pogovori mi silijo iz ušes in ust, ki se mi bodo kmalu zarasla. Sedaj imam dovolj. Sedaj me bodo poslušali.

**ZDI SE, DA JUTRO NASTOPI PO NEKAJ LETIH TIŠINE. SAJ JO IMAM RAD, TIŠINO, A NAJRAJE JO IMAM TAKRAT, KO JO NEKAJ PREKINE.**

Sosed zavpije name. Vprašal sem ga, kako je spal. Res nesramno zavpije name, a tokrat sem pripravljen: zgrabim ga za vrat in mu ne pustim do zraka. Držim ga takole v zrak in razmišljam o temah za pogovor, ko pa postane primerne odtenka, ga spet spustim. Zadovoljen sem, kajti tiho je in sedaj me posluša, ko mu razlagam o svojih sanjah. Kako lep pogovor, prav res, drznem si reči, da sva uživala oba! Sedaj zagotovo ne bo nikoli več vpil name. Komaj čakam popoldan, kajti spet bom imel priložnost za pogovor! Stečem iz pisarne, naravnost v park. Izbiram si sogovorca, ko zagledam prijatelja s palico. Pozdravim ga in pokažem na nebo, takrat pa mi palica prileti na modrico kot že ničkolikokrat prej. Boli me, a tokrat sem pripravljen. Izpulim mu palico in sedaj je on na vrsti: toliko časa udriham in tepem in besnim na njem, dokler ne obleži čisto pri miru. To pomeni, da je končno pripravljen poslušati. Sedem poleg njega in mu razložim vremensko napoved za vse leto. Videti je, da ga zanima in rade volje mu postrežem z informacijami.

V pisarni je danes tišina še posebno glasna, a z nikomer ne morem govoriti, kajti vse pogovore hranim za večer. Kako se bomo imeli fino!

Natak se priplazi do mene in mi poda jedilnik. Poiščem jed, ki jo bo še posebej prijetno izustiti in uživam že ob sami misli, kako lepo bodo besede "rdeče vino in solatni krožnik" odzvanjale v tistem prostoru. Besede so res lepo zveneče, natak pa mi vseeno na glavo zlije vrček rdečega vina. Sploh nisem užaljen, tokrat res ne: pograbilim prazni vrček in mu ga treščim na glavo, da se zvrne na tla.

Potem mi začnejo ploskati. Vsi mi ploskajo; sosedje, prijatelji s palico, natak, sodelavci. Vsi so tam in vsi mi ploskajo, potem pa me porinejo na oder in mi potisnejo mikrofona pred usta in sedaj lahko govorim. Pripovedujem jim o svojih sanjah, o vremenu, o jedilniku. To so zanimive teme in videti je, da vsi strašno uživajo ob mojem govoru. Povem jim za zadavljenega sosedu, pretepenega prijatelja s palico, krvavečega natak in takrat še posebej glasno ploskajo, ne upajo pa si vzklikati.

Končno lahko govorim. Predolgo sem molčal in besede ne nehajo in ne nehajo vreti na dan, zato se ne ustavljam. Toliko let sem bil tiho, toliko let bodo sedaj oni molčali in me poslušali. Nihče več ne bo vpil name, nihče me ne bo tepel in nihče me ne bo več polival z rdečim vinom. Sedaj lahko govorim.

Zvečer se do mene priplazi sosed. Nekaj ga daje, to lahko ugotovim v trenutku, ko pogledam v njegove prosojne oči: za njimi se skriva zmeda, milijon vprašanj in milijon idej za pogovore, vrvijo sem ter tja ter se zaletavajo druga v drugo. Ta zmeda me na nekaj spominja, a spomin je tako oddaljen, da se odločim, da ga ne poznam.

Sosed me pozdravi in vpraša, če mi lahko pove svoje sanje.

Zavpijem nanj, da se ponoči ne govori, vsaj ne on, vsaj ne še.

**NEKAJ DELAM NAROBE, PA NE VEM ŠE, KAJ. NAMERAVAM IZVEDETI IN DO TAKRAT BOM PAČ MOLČAL, SAJ SO ŠE HUIŠE STVARI OD TEGA.**

## PESMI

MUANIS SINANOVIĆ

## V PUŠČAVI ZNAKOV

V puščavi znakov ni veliko zabavnega. Samo seštevek vseh reči in barv. Zrna peska pihajo v oči. Vzpon na sipine omogoči pogled v pusto daljavo in tam se diha svež zrak. Telo je morje, ki valovi v sebi. Oblaki se včasih zdijo prenapeti. Število vseh zrn praha lahko slutiš, a ga nikoli ne izveš. Pred seboj imaš kratka, kratka, pusta leta. V pljučih včasih peščeni vihar. Včasih lahko pluješ na svojem telesu. Mrtvaka, se reče. Kot da te ne bi bilo ali pa bi najbolj bil. Puščava omogoča odločitve.

## PRIHOD JESENI

*In na koncu bo padel sneg  
kot že prej tisoč let*

*Vlado Kreslin – Letos bo huda jesen*

Vsako jesen se globoko pod listje pritaji oko. Njegova zenica je grlo. Koža postaja zaspana in ponoči rastejo rože, ki zjutraj izginejo. Oko je zgodovina. Nima obraza, in kdor ga odkrije, v njegovem pogledu ne more zaznati globoke ironije. Sčasoma njegova vlažna površina začne zmrzovati. Otroci drsajo po njem. Nato začnejo staret. Vedno bolj izgubljeni so. Oko jih vedno bolj straši. Le tisti, ki se najbolj bojijo, a obenem najbolj zaupajo vsemu, kar ni oko, so močnejši od njega.

## DETEKTIV

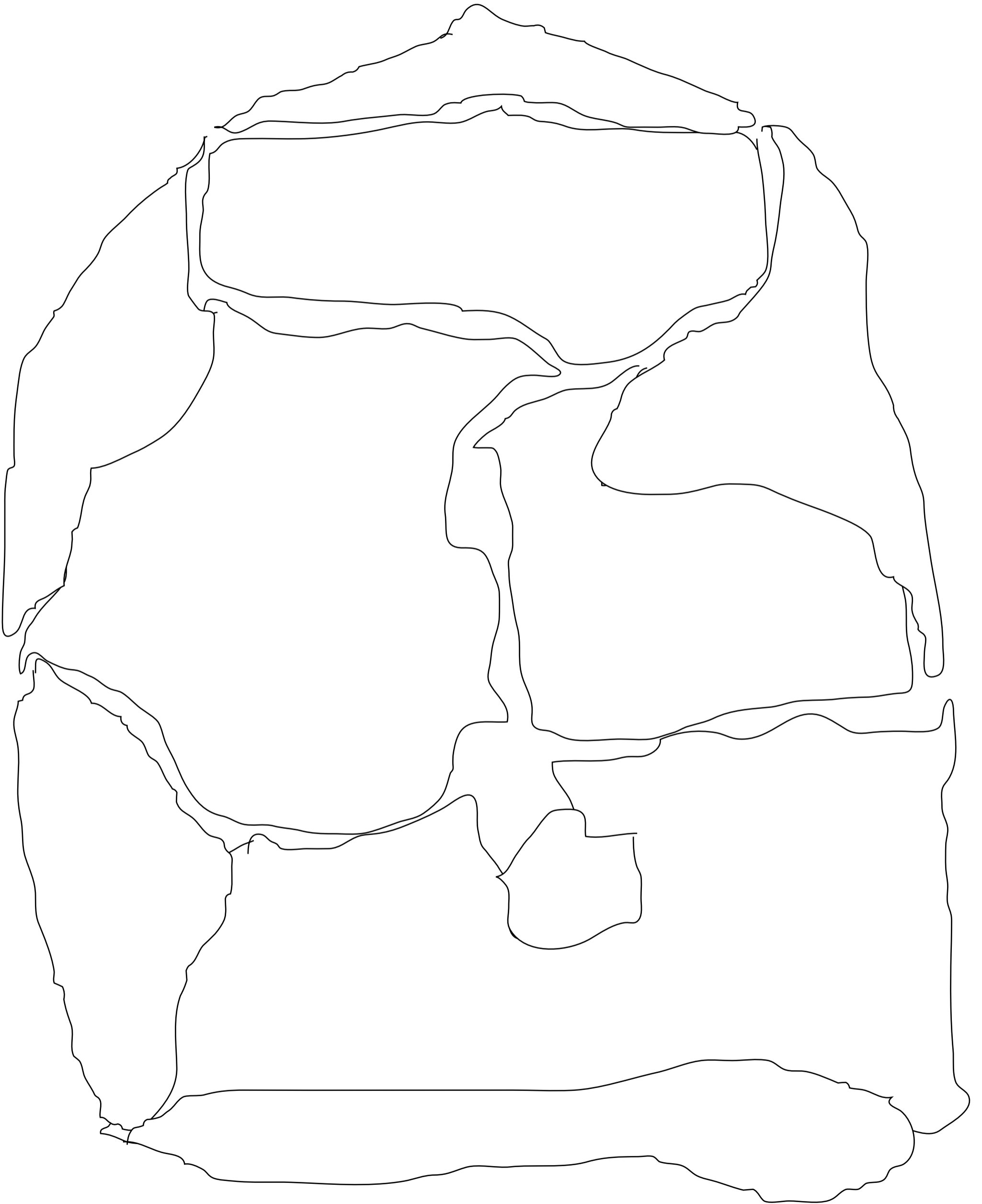
detektiv, poznaš svoj dolg? nočni zvok tovarn. osamljena postaja med bloki. nekogaršnje hlače, ki visijo čez klop. megla, veliko morje, ki se iz tega malega mesta sredi puste dežele širi po zemlji kot množica duhov kač.

megla, veliko morje. riba si, detektiv, ki na osamljeni železniški postaji med bloki prisluškuje tovarnam in čaka pravi tok. kam?

## NOČ. GREH.

v globoki temi so posedali po klopeh. njihova telesa so bila prežeta z duhom ljudi. vendar ga ni bilo v njihovih besedah. bile so gangrenasti deli, ki so padali na tla in doneli kot cerkveni zvonovi.

nekdo je šel mimo in sledil vonju reke. bil je tik pred tem, da sebi prizna vse grehe. vsi letni časi so bili prisotni. v vseh ostalih. to ga ni moglo navdušiti. pot je bila v njegovem nosu, ušesih, očeh, ustih. slutil jo je le, dokler je molčal. priznal je s telesom. skoraj. in to ni bilo dovolj. važno je slediti, je rekel.



ZAKAJ JE MEDEJA LAHKO UBILA SVOJA OTROKA

**“...DA SE MEDEJE VZTRAJNO DRŽI PRIDEVNIK MAŠČEVALNA.”**

O IZGUBLJENI MATERI, SVETI PROSTITUTKI IN BEDNEMU DEKLETU

**“ŽENSKE SO ČUSTVENE, NEZMOŽNE RAZUMNIH ODLOČITEV,  
NEZMOŽNE VELIKEGA MIŠLJENJA...”**

PODOBA ŽENSKE V LIRIKI. CANKARJA

**“ŽENSKA DO MOŠKEGA ČUTI ENAKO POŽELENJE, KI SE GA NE SRA-  
MUJE, ODNOSU PA SE PRED A ZARADI LASTNE ŽELJE.”**



OD PREJETIH IDEJ K NEUMNOSTIM O ŽENSKAH

**“...MOŠKI (JE) TISTI, KI SAMO “POMAGA” PRI GOSPODINJSKEM  
DELU IN DA JE ŽENSKA NJEGOV GLAVNI AKTER.”**

REVOLUCIJA BO FEMINISTIČNA ALI PA JE NE BO

**“...ŽENSKA JE (MED DRUGIM) PRODUKT, KI GA JE RAZVILA CIVILI-  
ZACIJA.”**

KAKO JE ŽENSKO POSTALO POŠASTNO

**“VAMPIRKA JE TIPIZIRANA KOT AGRESIVNA, ŽIVALSKA ZAPELJE-  
UBESDOVANJE LEZBIJKE SKOZI OČI MOŠKIH VALKA Z MOČNO SPOLNO SLO.”**