

MONITORISH

XV/2 • 2013

Revija za humanistične in družbene vede

Journal for the Humanities and Social Sciences

IZDAJA:

Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

PUBLISHED BY:

Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana Graduate School of the Humanities

Monitor ISH

Revija za humanistične in družbene vede / *Journal for the Humanities and Social Sciences*
ISSN 1580-688X, številka vpisa v razvid medijev: 272

Uredniški odbor / *Editorial Board*

NADA GROŠELJ (jezikoslovje), MATEJ HRIBERŠEK (antični študiji),
KARMEN MEDICA (socialna antropologija), JURE MIKUŽ (zgodovinska antropologija),
TADEJ PRAPROTNIK (teorija družbene komunikacije), SVETLANA SLAPŠAK (antropologija spolov),
TONE SMOLEJ (imagologija), JOŽE VOGRINC (medijski študiji)

Mednarodni uredniški svet / *International Advisory Board*

ROSI BRAIDOTTI (University Utrecht), MARIA-CECILIA D'ERCOLE (Université de Paris I - Sorbonne,
Pariz), MARIE-ÉLIZABETH DUCROUX (EHESS, Pariz), DAŠA DUHAČEK (Centar za ženske studije, FPN,
Beograd), FRANÇOIS LISSARRAGUE (EHESS, Centre Louis Gernet, Pariz), LISA PARKS (UC Santa Barbara)

Revija je vključena v bazo dLib.si - Digitalna knjižnica Slovenije.

Revija je vključena v mednarodni bazi / *Abstracting and indexing*

ANTHROPOLOGY PLUS, IBZ - INTERNATIONALE BIBLIOGRAPHIE DER ZEITSCHRIFTENLITERATUR

Glavna urednica / *Editor-in-Chief*

MAJA SUNČIČ

Lektor za slovenščino / *Reader for Slovene*

MILAN ŽLOF

Lektorici za angleščino / *Readers for English*

NADA GROŠELJ, MARGARET DAVIS

Lektor za hrvaščino / *Reader for Croatian*

HRVOJE KOVAČ

Oblikovanje in stavek / *Design and Typeset*

MARJAN BOŽIČ

Tisk / *Printed by*

Littera picta d. o. o., Ljubljana

Naslov uredništva / *Editorial Office Address*

MONITOR ISH, Knafljev prehod 11, 1000 Ljubljana, Tel.: + 386 1 425 18 45

Založnik / *Publisher*

Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana / *Institutum
Studiorum Humanitatis, Ljubljana Graduate School of the Humanities*

Direktorica / *Director*

NEDA PAGON

Korespondenco, rokopise in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva. / *Editorial
correspondence, enquiries and books for review should be addressed to Editorial Office.*

Revija izhaja dvakrat letno. / *The journal is published twice annually.*

Naročanje / *Ordering*

ISH, Knafljev prehod 11, SI-1000 Ljubljana, Slovenija, Tel.: (01) 425 18 45

E-naslov / *E-mail*: maja.suncic@gmail.com

Cena posamezne številke / *Single issue price*: 6,30 EUR

Letna naročnina / *Annual Subscription*: 12,50 EUR

Naklada: 200

<http://www.ish.si/publikacije-ish/monitor-ish/>

© *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

Revija je izšla s podporo Javne agencije za knjigo RS in Študentske organizacije Univerze v Ljubljani.



JAVNA AGENCIJA ZA KNJIGO REPUBLIKE SLOVENIJE
SLOVENIAN BOOK AGENCY

Kazalo / Contents

V OZADJU PODOBE / IN THE BACKGROUND OF THE PAINTING

- NATAŠA SMOLIČ 7-37
Ujeta senca ali ektoplazma v delu Francisa Bacona? / *Captured Shadow or Ectoplasm in Francis Bacon's Work?*
- NATAŠA SMOLIČ 39-65
Črni triptihi Francisa Bacona / *The Black Triptychs by Francis Bacon*
- ALENKA SPACAL 67-98
Lezbična telesa in moški čopiči / *Lesbian Bodies and Male Paintbrushes*

PROBLEMATIKA ETNIČNE MANJŠINE DANES IN NEKOČ / ISSUES OF THE ETHNIC MINORITY: PAST AND PRESENT

- AHMED PAŠIĆ 101-119
Težave muslimanov pri vključevanju v evropsko družbo / *The Problems Faced by Muslims Integrating into European Society*
- SUZANA SEAPTEFRATI 121-151
State versus Popular Nationalism and Inclusion/Exclusion Mechanisms / *Državni in ljudski nacionalizem in mehanizmi vključevanja/izključevanja*
- ERIK TOTH 153-175
Uskoki - pirati ali družbeni uporniki? / *Uskoks: Pirates or Social Bandits?*

DRUGI ČLANKI / VARIA

RENATA ŠRIBAR 179-194
(S)Pozabe v kolegialnosti raziskovalk / *Forgetting the Solidarity
between Women Scientists*

EMA BAKRAN 195-230
O nekim podudarnim motivima u trima Euripidovim tragedijama /
*O nekaterih skladnih motivih v treh Evripidovih tragedijah / On Some
Corresponding Motifs in Three Tragedies by Euripides*

POJMOVNE PODOBNOSTI VI. / CONCEPTUAL SIMILARITIES VI.

KARMEN MEDICA 233-242
Humanistika : humanizem - antropološki pogled /
The Humanities v. Humanism - Anthropological View

SEVERNA OBZORJA / NORTHERN HORIZONS

NADA GROŠELJ 245-262
Lindgren proti Lindgren: primerjava ciljno in izhodiščno
usmerjenega prevoda iz švedščine / *Lindgren versus Lindgren:
A Target-Oriented v. Source-Oriented Translation from Swedish*

V OZADJU
PODOBE

NATAŠA SMOLIČ¹

Ujeta senca ali ekto plazma v delu Francisa Bacona?

Izvilleček: Članek izpostavlja dva motiva, zaveso in ekto plazmo ali fenomen materializacije. Ta je zagotovo eden bolj nenavadnih virov, po katerih je posegel Bacon. Znanstveniki, ki so se v začetku 20. stoletja ukvarjali s paranormalnim, hipnozo, telepatijo in spiritizmom, so s tovrstnimi raziskavami in seansami, namenjenimi samo skrbno izbranim posameznikom, navdušili predvsem višji sloj evropske družbe. Mediji, ki so prostovoljno sodelovali pri tovrstnih javnih raziskavah, so bili vedno delno zakriti z zavesami, kar je dogodek naredilo še skrivnostnejši. Pojav tudi Baconu ni bil tuj, o čemer pričajo fotografije v njegovi lasti.

Ključne besede: zavesa, ekto plazma, materializacija, senca, spiritizem

UDK: 75:133

Captured Shadow or Ectoplasm in Francis Bacon's Work?

Abstract: The article highlights two motifs - the curtain and the ectoplasm or phenomenon of materialisation. The latter is definitely one of the more peculiar sources used by Bacon. The early 20th century saw inquiries and séances conducted by scientists who took up the paranormal, hypnosis, telepathy, and spiritism; aimed at a carefully selected set of individuals, they mostly appealed to the upper classes of European society. The mediums, who voluntarily cooperated in this kind of public inquiry, were always partially

¹ Dr. Nataša Smolič je zaposlena v Prvi Gimnaziji Maribor. E-naslov: natasa.smolic@guest.arnes.si.

hidden behind curtains, which made the event even more mysterious. This phenomenon was not foreign to Bacon, as evidenced by the photographs in his private ownership.

Key words: curtain, ectoplasm, materialisation, shadow, spiritism



*I have a little shadow that goes in and out with me,
And what can be the use of him is more than I can see.
He is very, very like me from the heels up to the head;
And I see him jump before me, when I jump into my bed.*

Robert Louis Stevenson, My Shadow

Francis Bacon je figuro kot osrednji motiv svojega slikarstva s slikovnim ozadjem spajal na več načinov. Uporabljal je tridimenzionalno perspektivno oblikovano kletko ali dvodimenzionalno krožno zasnovano pisto, areno, s čimer je figuri ustvaril prostor znotraj slikovnega polja. Najradikalnejši primer spajanja ali pritrjevanja telesa na ozadje predstavljajo naslikane varnostne sponke ali celo injekcijska igla. Pogosto pa je svoje like "pritrdil" na ozadje z njihovimi sencami ali madeži, ki se iztekajo v obliki figure. Prav tako zanimiv in v zgodovini slikarstva pogost določevalc iluzije prostora je motiv zastora ali zavese, s katerim se je Bacon pogosto ukvarjal konec 40. in v začetku 50. let.

Zavesa - prostorski izolator v sliki

Plinij starejši je zapisal zgodbo o antičnem slikarju Zevksisu iz 5. stoletja pr. n. št., ki je bil zelo ponosen na svoje odlično posnemanje narave. Tihožitje z grozdjem je naslikal tako veristično, da so, ko je odgrnil zaveso pred svojo sliko, prileteli ptiči v želji kljuvati grozdje.

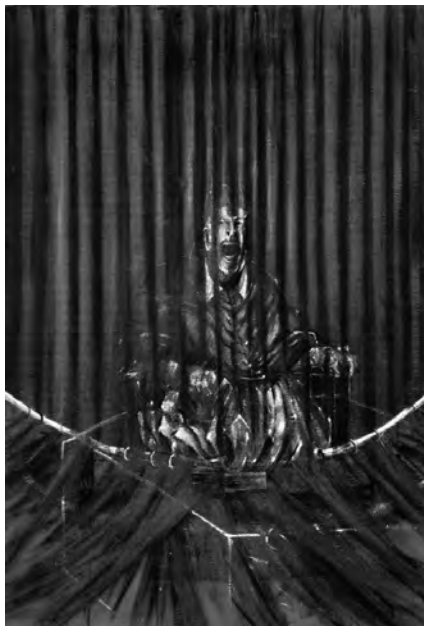


SLIKA 1: TIZIAN, *PORTRET KARDINALA FILIPPA ARCHINTA*, 1551–1562, OLJE NA PLATNU, 118 x 94 CM, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA, PA V: http://www.artyfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm

V tekmi, kateri slikar bolje obvlada mimetičnost narave, je izzval Parazija iz Efeza (ali Aten), naj še on odgrne zaveso pred svojo sliko, da se bo videlo, kaj je naslikal. Vendar Parazijeve slike ni bilo mogoče odgrniti, saj je bila zavesa prav tako naslikana. Zevksis je spoznal svojo zmoto in s plemenito poštenostjo Paraziju priznal zmago, ker je sam sicer prevaral ptice, Parazij pa je prevaral njega, umetnika.²

Zgodbo je uporabil Jacques Lacan v svojem seminarju leta 1964 kot primer, s katerim je poudaril, da živali privlači površinska pojavnost, medtem ko ljudi zapelje ideja tistega, kar je skrito. Avtor govori o tem, da je zgodba nazoren prikaz zmage pogleda nad očesom, celo zmaga nad očesom najboljšega slikarja v antični Grčiji –

² Plinij 35, 293–295.



SLIKA 2: FRANCIS BACON, ŠTUDIJA PO VELÁZQUEZU, 1950, OLJE NA PLATNU, 198 X 137 CM, ZASEBNA ZBIRKA v: <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-truth-behind-francis-bacons-screaming-popes/>

Zevksisa: “Kar gledam, ni nikoli tisto, kar hočem videti.”³ V nadaljevanju poudari, da je Zevksisova zasluga v tem, da je naslikal grozdje, ki je privabilo ptice, in ne v tem, da bi bilo to grozdje popolno. Naslikano grozdje je prevaralo ptičje oko.

Idejo prosojne zavese, ki prekriva polovico figure oz. portretiranca, je zanimivo uporabil beneški renesančni slikar Tizian v *Portretu kardinala Filippa Archinta*, 1551–1562 (slika 1). Izpostavil je le Archintovo desnico s škofovskim prstanom. Filippo Archinto je bil leta 1556 imenovan za nadškofa v Milanu, vendar mu je politična situacija onemogočila funkcijo nadškofa tudi opravljati. Do smrti leta 1558 je živel v izgnanstvu v Bergamu. Na vprašanje, zakaj se je

³ Lacan, 1980, 97.

Tizian odločil preko portreta kardinala naslikati zaveso, se v strokovni literaturi pojavljata dva odgovora. Zaveso je naslikal, ker je tako hotel poudariti Archintovo izgnanstvo in politično oviro pri opravljanju funkcije, ki mu je pravno pripadala – kar je nakazal tudi s prstanom.⁴ Drugi odgovor je preprostejši in morda prav zato verjetnejši: slika je nastajala med letoma 1551 in 1562, Archinto pa je umrl leta 1558. Tizian je po kardinalovi smrti z zaveso želel poudariti, da gre za posmrtni portret.⁵

V *Študiji po Velázquezu*, 1950 (slika 2), je Bacon figuro umestil za več prostorskih izolatorjev. Nekako v višini kolen sedečega pappeža se kot pista ukrivljeno vije karnisa, na kateri so jasno vidna vodila in nanje obešena zavesa. Tako je zdaj v eni izmed številnih različic zglede po Velázquezovem *Inocencu X.* (slika 3), podobi, ki ga je silno navduševala, Bacon dodal še en zglede – Tizianov *Portret kardinala Filippa Archinta*. Zavesa v slikovnem polju krepi silovitost in napetost. Figura ima odprta usta, z rokama se (krčevito) oprijema naslonjal za roke, zavesa pa se prostorsko razpira na vse strani, levo, desno, proti gledalcu; istočasno se zdi, kot da je zaradi hitrega padanja tudi dvignjena preko figure in tako prekriva celotno površino slike.

Medtem ko se strokovnjaki še danes vprašujejo, kakšen je namen zaveso v Tizianovi sliki kardinala Archinta, lahko za Bacona brez zadržkov trdimo, da je za doseganje dvoumnosti uporabljal različne rešitve – “shuttering” (oblika prehajanja ene barve v drugo s pomočjo linij ali črt, kar naj bi asociiralo na pogled skozi okno, ki ga zastirajo odprte naoknice), videz optične iluzije in sence.⁶ Izraz “shuttering” je Bacon uporabil, ko je v raznih intervjujih govoril o

⁴ URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101951.html> (26. 8. 2010).

⁵ Tiziano, 1969, 126.

⁶ Laukötter, Müller, 2006, 195, op. 6.



SLIKA 3: VELÁZQUEZ, *PORTRET INOCENCA X.*, 1650, OLJE NA PLATNU,
140 X 120 CM, GALLERIA PAMPHILJ, RIM V:
http://www.artyfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm

Degasevem načinu uporabe pastelne tehnike. Prevajalka *Intervjujev s Francisom Baconom* avtorja Davida Sylvestra se je zaradi težavnosti prevoda besede odločila za izraz *razbrazdati* in *raze*.

Degas na svojih pastelih obliko zmeraj razbrazda s temi črtami, ki jih vriše v podobo in ki v nekem smislu naredijo njeno resničnost hkrati močnejšo in raznovrstnejšo. Pri Degasu se mi je zmeraj zdelo najbolj zanimivo to, kako je naredil *raze* v telo: lahko bi rekli, da je telo na neki način razoral, da je razoral podobo in potem nanesel ogromno barve po teh razah.⁷

Wolfgang Kemp je poudaril, da naslikana zavesa naredi sliko za kurioziten predmet.⁸ Zavesa je lahko tudi bolj posrednik kot ovira,

⁷ Sylvester, 2005, 176.

⁸ Kemp, 1992, 29.



SLIKA 4: FRANCIS BACON, *ŠTUDIJA ZA ČLOVEŠKO TELO*, 1949, OLJE NA PLATNU, 147 X 134 CM, NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE V: <http://www.unirioja.es/listenerartcriticism/images/human.jpg>

“skriva le napol, torej spodbuja k spoznanju”. Tako vlogo je imela v zgodovini in podoben učinek doseže tudi v Baconovih slikah. Bacon je 22. decembra 1984 zapisal svoje sanje: “Sanjal sem /.../ celo serijo novih slik /.../ podobe vsega na modri satenasti zavesi, narejeno v novi skrajšavi vseh tem, ki sem jih naredil v vsem svojem delu do nocoj.”⁹ Več kot 30 let prej pa so nastale prve slike, v katerih se je ukvarjal s tem kuriozitetnim elementom.

Najzgodnejša Baconova akta, *Študija za človeško telo* in *Slika*, sta datirana z letnicama 1949 in 1950.¹⁰ (Sliki 4, 5.) V obeh vidimo prosojen zastor, ki prostor ločuje na dva dela tako, da je v prvem planu upodobljena zavesa, ki skoraj teatralno odstira pogled za njo,

⁹ Harrison, 2005, 103, op. 21.

¹⁰ Laukötter, Müller, 2006, 108.



SLIKA 5: FRANCIS BACON, *SLIKA*, 1950, OLJE NA PLATNU, 198 X 132 CM,
CITY ART GALLERY, LEEDS v: [http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SWA/
\\$File/francis+bacon++painting+1950+.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3SWA/$File/francis+bacon++painting+1950+.JPG)

kjer stoji človeška postava. Baconove prosojne zavese že tako neopredeljen prostor še dodatno zameglijo in gledalci smo najpogosteje prepuščeni lastnim ugibanjem, kaj je v slikovnem prostoru sploh upodobljeno. Še najverjetnejše je, da je za naslikano zaveso kopalna kad. Da gre v obeh primerih morda res za prizor, ki se odvija v kopalnici, poudarjata tudi goli figuri, ki ju gledamo v hrbet ali od strani, kot da bi pravkar vstopali v kad ali pa bi v njej že bili. Obe figuri sta naslikani precej zabrisano, v Baconu svojstveni impresionistični maniri, v gibanju, in delujeta kot nematerialna duhova ali senčni figuri. V *Študiji za človeško telo*, 1949 (slika 4), se zdi, kakor da se črnina prostora, v katerega figura vstopa, vrisuje v njeno telo in se ozke črne vertikale vcepljajo v glavo. Ta način barvnega prehajanja je Bacon povzel po Degasevih pastelih in izjavil:

“On je resnično edini umetnik, ki je znal uporabljati pasteles na tak način, s temi linijami med barvami.”¹¹

Materialnost zavese kot naslikane draperije se v Baconovem slikarstvu najpogosteje preobrazi v vertikalne barvne nanose, ki so zdaj bolj ideja zastekljenega prostora, v katerega je umeščena figura. Te vertikale pogosto uvajajo idejo hitrega padanja – kot da bi bila figura ujeta v valju, kjer jo neka močna sila vleče navzdol, pri čemer se ji odprejo tudi usta. V sliki *Študija za človeško telo*, 1949 (slika 4), je materialnost zavese poudarjena z naslikano varnostno sponko, ki je “pripeta” na zaveso desno od figure. Droben element, ki slikovni prostor in dogajanje v njem umiri, fiksira.

Na levo in desno stran odstrto zaveso vidimo v Rafaelovi sliki *Sikstinska Madona*, 1513–1514, kjer se nam prav mistično ponuja vpogled v svet božje milosti in čudeža (slika 6). Tam stoji ena najlepših upodobitev Matere božje z ljubkim sadežem svojega telesa v rokah – Jezusom. Prostor je Rafael nakazal zgolj z zaveso in vidno karniso, po kateri zavesa drsi. V spodnjem delu slike je naslikal ozek rjav rob, ki naj asociira na krsto papeža Julija II., na katerega se v maniri *trompe l’oeil* naslanjata dve angelski figuri. Mističnost ali nadstvarnost podobe je Rafael še poudaril z umestitvijo lebdeče Madone v oblak, napolnjen z množico angelskih obrazov. Levo in desno je kompozicijo zaključil s portretom Julija II. in sveto Barbaro. Naslikana zavesa nam tako simbolično razkriva najsvetejše. Bog se je udejanjil, postal je meso, v podobi svojega sina je prišel med vernike in nevernike. Zavesa je v vlogi dramatičnega poudarka dogajanja, napoved žrtvovanja in smrti starega življenja, da se lahko začne novo. V Novi zavezi je sveti Pavel uporabil prisposodbo zagrinjala za Jezusa, tako v *Pismu Hebrejcem* beremo: “... da po Jezusovi krvi stopamo v svetišče, in

¹¹ Archimbaud, 2004, 43.



SLIKA 6: RAFAEL, *SIKSTINSKA MADONA*, 1513–1514, OLJE NA PLATNU, 256 X 196M, GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER, DRESDEN V:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_%28Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresde,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm%29.jpg

sicer po novi in živi poti, ki nam jo je odprl skozi zagrinjalo, to je skozi svoje meso ...” (Heb 10, 19–22.)

Stara zaveza je zagrinjalo pojmovala bolj dobesedno, kot dejansko zaveso, ki je v jeruzalemskem templju ločevala *sveto* od *najsvejšega* in drugo zagrinjalo *sveto* od hodnika ali veže. S Kristusovo smrtjo na križu pa se je “... zagrinjalo pretrgalo na dvoje od vrha do tal” (Mr 15,38). To trganje kaže na silovitost *razodetja*, opravljenega s “padcem tančice” (zagrinjala), ki ima iniciacijski pomen. V primerjavi s starim zakonom je kristično razodetje nekakšna dezokultacija: “Nič ni namreč skrito, kar se ne bi razodelo, in nič zakrito, kar se ne bi spoznalo in prišlo na dan.” (Lk 8,17.)



SLIKA 7: REMBRANDT, SVETA DRUŽINA Z ZAVESO, 1646, OLJE NA LESU, 46,5 X 69 CM, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN, KASSEL 46,5 X 69 CM V:
<http://uploads2.wikipaintings.org/images/rembrandt/holy-family-with-a-curtain-1646.jpg>

Rembrandtovo platno *Sveta družina* iz leta 1646 hranijo v Kasslu (slika 7). Tudi na njem je upodobljena zavesa in prav z njo je Rembrandt vplival na mnoge slikarje svojega časa tako močno, da je v naslednjih desetih letih nastalo še veliko del, v katerih se pojavijo zavese. Rafael in Rembrandt sta naslikala zaveso pred svetima prizoroma. Vendar v Rembrandtovi *Sveti družini* nič razen naslova ne poudarja svetosti. V notranjosti je v sodobno opravo oblečena ženska z otrokom, zunaj, tik za zaveso, pa moški cepi drva. Rembrandt je v severnjaški maniri žanrsko prikazal skromnost svete družine. Le število upodobljenih, njihova starost in spol so kazalci, ki v skladu s krščansko ikonografijo nakazujejo, koga figure predstavljajo. Avtor je pred motiv svete družine najprej naslikal umetelno oblikovan okvir in šele preko tega odstrto zaveso. Tako so



SLIKA 8: UMIRAJOČA NIOBIDA, 450-440 PR. N. ŠT., MARMOR, V. 150 CM,
MUSEO DELLE TERME, RIM V:
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/greek/10_97_5_74.jpg

zavesa, karnisa in okvir zavzeli mesto iluzionističnih učinkov – *trompe l'oeil*.¹²

Manj mistično, pa vendar žanrsko skrivnostno se je z motivom zavesa poigral tudi Rembrandtov sodobnik, prav tako nizozemski mojster Jan Vermeer van Delft, ki nam v svojih kompozicijah ponuja vpogled v meščanske notranjščine, kjer mlado dekle bere pismo, slikar ustvarja in podobno. Zavesa v sliki vsekakor odigra dramatično vlogo, vsebino slike in dogajanje v njej naredi skrivnostnejšo in zato tudi privlačnejšo. Res pa je, da navada izvira iz dejanskega življenja, saj so predvsem v severnjaških meščanskih hišah in v ljubiteljskih kabinetih slike pogosto zagrinjali z dejanskimi zavesami, da so jih zaščitili pred premočno dnevno svetlobo. Navada, prevzeta po ži-

¹² Kemp, 1992, 21-29.

dovski tradiciji, pa je narekovala, da so slike zastrli tudi takrat, kadar se je v hiši žalovalo. Uporabo zavese za zaščito slike so poznali tudi v južni Evropi. Kot dokaz Kemp navaja zapise rimskega zdravnika Giulia Mancinija iz okoli leta 1628, ki poudarja, da je idealno, če se zavesa spušča in dviga in ne visi ob robu slike, saj tako najbolje predstavi delo. Pri tem svetuje zeleno ali rdečo barvo, za še dodaten poudarek pomena dela predlaga materiale, kot sta taft ali svila, v vsakem primeru lahko tkanino na osnovi svile, ki lepo pade.¹³

Skrivnostnost (v tem primeru tudi tesnoba), ki jo v *Študiji po Velázquezu*, 1950 (slika 2), ustvarja zavesa, je zdaj morda razumljivejša. Sveti oče ali papež, ki naj predstavlja idejo svetega in hkrati najsvetejšega na zemlji, je prekrit s transparentno belo tančico barvnega nanosa. Vendar v Baconovem primeru zagotovo ne gre za idejo prekrivanja svetega, ki po Kristusovi žrtvi pripada vsem verujočim. Prej gre za njegov precej nenavadni odnos do Velázquezo-vega *Portreta Inocenca X.*, ki ga kljub večkratnemu obisku Rima ni nikoli šel pogledat v izvorniku, je pa kupoval knjige in razglednice, v katerih je bila slika reproducirana. Tako je ta portret zanj za vedno ostal nekoliko skrivnosten in morda španski baročni mojster prav zato tako privlačen.

Podobno je Bacon za belo tančico in v motiv kletke postavil skrivnosten simbol preteklosti – sfingo. *Sfinga*, 1954, je eno izmed štirih del, v katerih se je Bacon v začetku 50. let ukvarjal s tem motivom. Človeški videz egipčanske sfinge prevzame poslovnež v beli srajci in kravati. Koga figura predstavlja, ne vemo, zagotovo pa velja: “Ne postavlja uganke, kot je to počela pred Ojdipom – ta sfinga s svojim delno klasičnim in delno zasenčenim videzom je sama uganika za sodobnega gledalca.”¹⁴

¹³ Kemp, 1992, 21–29.

¹⁴ Laukötter, Müller, 2006, 124.



SLIKA 9: FRANCIS BACON, ŠTUDIJA ZA PORTRET, 1949, OLJE NA PLATNU, 149,5 X 130,5 CM, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO IL v: http://dbprng00ikc2j.cloudfront.net/userimages/3151/c742cBacon_StudyForAPortrait.jpg

Idejo vertikalnih linij, ki naj v slikah predstavljajo zaveso, naj bi po Harrisonovi razlagi Bacon našel tudi v naoknicah ali v ozadju Matissove slike *Odaliska s sivimi hlačkami*, 1926–1927, morda pa tudi v ozadju na fotografiji antične skulpture *Umirajoče Niobide*, okoli 440 pr. n. št., ki so ga opremili z bogato nagubanimi zavesami (slika 8). Predvsem zadnja navedba je zanimiva, saj je fotografija, ki jo navaja, nastala šele leta 1956, kar je šest oz. sedem let pozneje, kot je Bacon naslikal svojo *Slika*, 1950, ali *Študijo za človeško telo*, 1949 (sliki 4, 5). Max Hirmer je fotografijo kipa *Umirajoče Niobide* posnel in objavljena je bila v knjigah o grški umetnosti (v opombi še navaja, da so mnogi fotografi za ozadja antičnih kipov uporabljali močno nagubane zaveso), in če ni mogla predstavljati vzora za ključno sliko, je morda vplivala na vse poznejše Baconove slike, v katerih se je z motivom in njegovimi izpeljavami še ukvarjal. Harrison je *Umirajočo*



SLIKA 10: FRANCIS BACON, *TRI FIGURE V SOBI*, 1964, (LEVO PLATNO TRIPTIHA), OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS V:

<http://my.opera.com/nguhuart/albums/slideshow/?album=4513532>

Niobido izpostavil kot zgled za Baconovo *Sliko*, 1950, tudi zaradi poze roke, ki je v obeh primerih dvignjena nad glavo in se z dlanjo spušča po hrbtu.¹⁵ V Baconovem primeru gre verjetno za kretnjo, s katero si figura umiva hrbet, če je prikazana pri prhanju. Nioba oz. ena izmed Niobinih hčera pa z rokama sega proti sredini svojega hrbta, kamor se ji je zarila smrtonosna puščica, s katero sta jo pokončala Apolon in Artemida. Zgodba Niobe in njenih hčera in poza, v kateri je eno izmed njih antični mojster upodobil, bi bila za Bacona zagotovo privlačna, vendar je kot vzor sam nikoli ne omenja.

Baconove zavese so vedno prosojne, figuro in prostor, ki ju delno prekrivajo, še vedno pustijo vidna. Prekrijejo ju le toliko, da se njuna

¹⁵ Harrison, 2005, 100.

že tako vprašljiva materialnost še bolj izmika. Kljub temu da sta obe figuri slik *Študija za človeško telo*, 1949 (slika 4), in *Slika*, 1950 (slika 5), prikazani skoraj nematerialno kot duhova, predvsem naslov prve pove, da je Bacona tukaj zanimala forma telesa in pa pozicija hrbtenice. Vzora sta tudi Michelangelo in Degas, saj se obe figuri obračata proti gledalcu s hrbtom in s strani. Tako sta ujeti v renesančni pozi, ki ji je impresionistični mojster dajal prednost. Michelangelo in Degas sta v njej lahko prikazala razgibano mišičevje hrbta in videz hrbtenice skozi napeto kožo. Ob tem pa je treba omeniti tudi vpliv Muybridgeevih fotografij *Človeške figure v gibanju* in nekoliko poznejših prvih rentgenskih posnetkov hrbtenice in človeškega okostja nasploh. Baconova figura je v obeh primerih zgolj telo, brez obraza. V *Sliki*, 1950 (slika 5), se je – verjetno – ženski figuri z dvignjeno desnico kot senca pridružila še temna oblika moške glave in zgornjega dela telesa. Ta po logiki padanja sence ne more pripadati telesu stoječe figure, ampak neki drugi postavi, ki je na sliki ne vidimo in tudi ne moremo ugotoviti, kje bi sploh stala. Edina možnost je, da gre za samostojno senco.

Potrditev, da je Bacon črpal ideje za svoje delo iz umetniških stvaritev velikih mojstrov in enakovredno iz povsem vsakdanjih, banalnih virov, je nazorna tudi v elementu zavesa. Med delovnimi dokumenti, knjigami in papirji, nakopičenimi v njegovem ateljeju, je bil tudi časopisni oglas za cigarete *Silk Cut*, ki pa ga je iztrgal iz neznane revije šele v poznih 80. letih.¹⁶ Vijoličast zastor reklamnega oglasa, obešen na karniso, v svoji elegantnosti prav nič ne zaostaja za naslikanimi ali oblikovanimi zavesami velikih slikarskih in kiparskih mojstrov renesanse ali baroka. Zavesa, zastor, tančica ali zagrinjalo imajo bogat simbolno ikonografski pomen, vendar moramo te elemente v Baconovih slikah brati tudi kot likovni element, ki poudarja oblikovno plat slikovnega prostora.

¹⁶ Harrison, 2005, 103.



SLIKA 11: EKTOPLAZMIČNA FIGURA SE POJAVLJA IZ UST IN NOSU MEDIJA MARY M. V WINNIPEGU, 1929 V: [HTTP://WWW.WIRED.COM/IMAGES_BLOGS/PHOTOS/UNCATEGORIZED/2007/04/16/SEANCEL.JPG](http://www.wired.com/images_blogs/photos/uncategorized/2007/04/16/seancel.jpg)

Fenomen materializacije - ekto plazma

Zagotovo enega najzgodnejših in nevsakdanjih virov za uporabo zavese v Baconovih slikah predstavljajo fotografije fenomena materializacije ali ekto plazme.¹⁷ Z njim so se v začetku 20. stoletja ukvarjali priznani znanstveniki: nemški zdravnik, profesor Albert Schrenck-Notzing, ki je večino svojega raziskovanja posvetil paranormalnemu, hipnozi, telepatiji in spiritizmu; francoski zdravnik, profesor Charles Richet, dobitnik Nobelove nagrade, je besedo ekto plazma uporabil za opis "pozunanjene substance", proizvedene zunaj telesa medija (ime je sestavil iz grških besed *ekto* - pozuna-

¹⁷ Pojem ekto plazme je povzet po: Ectoplasm written by Robin Bellamy, <http://psican.org/alpha/index.php?/20080823108/Ghosts-Hauntings/Ectoplasm.html>, (5. 8. 2010).

njeno – in *plasma* – substanca), ter francoska raziskovalka Juliette Bisson, ki je v letih 1908–1913 v sodelovanju s Schrenck-Notzingom intenzivno proučevala ekto plazmo. Napisala je več knjig in si prislužila prvo znanstveno priznanje prav na tem področju. Sir Arthur Conan Doyle je bil prepričan, da bo gospa Bisson nekoč zasedla mesto v zgodovini ob Marie Curie.

Bissonova in Schrenck-Notzing sta najpogosteje sodelovala z medijem *Evo Carrière*. Med pripravo na seanso je morala Eva pod nadzorom zamenjati vsa oblačila in se obleči v haljo brez gumbov. Le njena stopala in dlani so ostale nepokrite. Odpeljali so jo v sobo za eksperimente, v katero sicer nikoli, razen v času izvajanja eksperimenta, ni imela vstopa. Na enem koncu sobe je bil majhen prostor, zagrnjen z zaveso zadaj, s strani in od zgoraj, le spredaj je bil odgrnjen. Namen tako oblikovanega prostora je bil iz hipnotiziranega medija privabiti in koncentrirati ekto plazmo. Schrenck-Notzing je trdil, da je ekto plazma sestavljena iz levkocitov – belih krvnih celic in celic povrhnjice. Med materializacijo se ločijo od telesa medija in gledalcev. V svojih zapisih ugotavlja, da s pomočjo neznanega biološkega procesa iz telesa medija pride snov, ki je najprej napol tekoča in vsebuje nekatere lastnosti vitalne substance z opazno močjo spreminjanja, gibanja in domnevo o končni obliki. Vsak dvom o resničnosti svojih trditev ali dejstev zavrača, saj so bili mnogokrat preverjeni s testiranjem pod različnimi in strogimi pogoji. Vsa kogar, ki bi morda podvomil o novi znanstveni domeni zaradi različnih napadov škodoželjnežev in ustrahovalcev, pa spodbuja z besedami Michaela Faradaya: Nič ni preveč osupljivo, da ne bi bilo resnično.

Charles Richet je substanco opisal kot trdo ali plinasto snov, podobno živemu bitju in gnetljivo, ki domnevno izhaja iz medijevega telesa in oblikuje ude, obraze ali cela telesa. Ekto plazma je navadno gosta, vendar tekoča, mlečno bela substanca z vonjem



SLIKA 12: FRANCIS BACON, *GLAVA 1*, 1958, OLJE NA PLATNU, 61 X 51 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: HARRISON, M., 2005, *IN CAMERA: FRANCIS BACON: PHOTOGRAPHY, FILM, AND THE PRACTICE OF PAINTING*, THAMES AND HUDSON, LONDON. SLIKA 229, STR. 205.

ozona. Je hladna in vlažna. Tudi Richet je trdil, da je ekto plazma sestavljena iz belih krvnih celic in kožnih celic. Imenovali so jo tudi substanca X in teleplazma. Richet je kot zdravnik in član uglednega Francoskega inštituta proučeval ekto plazmo na Sorboni. Odkril je, da je ekto plazma v prvi fazi nevidna in neotipljiva, vendar jo je tudi takrat mogoče fotografirati z infrardečimi žarki in jo stehtati. V drugi fazi postane plinasta, tekoča ali trdna in pridobi vonj. V svoji zadnji fazi, ko jo je mogoče videti in občutiti, ima videz muslina in je na otip kot pajčevina. Redko se ekto plazma osuši in otrdi. Njena temperatura je okoli 40 stopinj. Richetevi sklepi iz leta 1927 se glasijo: "Obstaja dovolj dokazov, da lahko eksperimentalno materializacijo (ekto plazmično) uvrstimo med znanstvena dejstva. Zagotovo pa je ne razumemo. Zelo je absurdna, če je resnica sploh lahko absurdna."



SLIKA 13: MEDIJ EVA CARRIÈRE JE DOMNEVNO PROIZVEDLA EKTOPLAZMIČEN OBRAZ IZ SVOJEGA UŠESA MED SEANSO. MNOGI IZMED NJENIH "OBRAZOV" SO BILI POZNEJE RAZKRITI KOT IZREZKI IZ ČASOPISOV. (1912) V: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Ektoplasma.gif>

V Freudovem času je koncept ekto plazme kot rezidija ali ostanka duha dosegel veliko priljubljenost. Takratne študije so domnevale, da je ekto plazma rumeno zelen izcedek, ki obdaja telo duha. Rezidij naj bi obstal in je pogosto opazen na fotografijah s pomočjo posebnih luči ali s posebnimi očali. Domnevali so, da je kontakt z ekto plazmo lahko škodljiv. Ena izmed osnovnih lastnosti ekto plazme je, da je izredno občutljiva za svetlobo, tako zelo, da celo hipna svetloba požene substanco nazaj v telo medija z močjo napete elastike. Lahko se pojavijo poškodbe, modrice, odprte rane in krvavitve. Med seanso na *British College of Psychic Science* je eden od gledalcev naredil nasilno kretnjo, medtem ko se ga je dotaknila ekto plazma; medij, Evan Powell, je hipoma utrpel hude poškodbe na prsih. Vdihovanje ali gibanje skozi je domnevno povzročalo bolezen ali obsedenost.



SLIKA 14: FRANCIS BACON, *TRI ŠTUDIJE ZA PORTRET, MED KATERIMI JE AVTOPORTRET*, 1969, OLJE NA PLATNU, 35,5 X 30,5 CM (X 3), ZASEBNA ZBIRKA V: DIETZ, H., IDR., UR., 2005, *FRANCIS BACON: DIE PORTRAITS*, HAMBURGER KUNSTHALLE, HATJE CANTZ, HAMBURG [RAZST. KAT.]. SLIKA 42, STR. 119.

Seveda se je mnogokrat izkazalo, da je ekto plazma ponaredek. Za nekatere vzorce ekto plazme značilnega vonja in teksture so dokazali, da so bili pripravljani iz jajčnega beljaka, koprivnega platna ali celuloze, mešanice mila in želatine. V poznem 19. stoletju je mnogo sleparskih medijev uporabljalo muslin. V 20. stoletju so se med spiritističnim gibanjem razbohotili prostori za divinizacijo, v katerih so izvajali seanse za člane. Med temi rituali so za izdelovanje lažne ekto plazme uporabljali mreže in kose prozorne tkanine, prekrite s fluorescentno barvo in svetlečimi se materiali. Včasih so točili razne tekočine v želji narediti solze ali dež, ki naj bi jih ustvaril duh, pogosto je tekočina padala s stropa in se ustavila pred koncem seanse. Obiskovalci so bili opozorjeni, naj se ne dotikajo "rezidija duha", da bi se izognili poškodbam.

Schrenck-Notzing je analiziral lase in dlake, odrezane na materializirani duhovni formi; ugotovil je, da imajo drugačno strukturo kot lasje in dlake medija (Eve). Ekto plazmo je sežgal in ugotovil, da ima vonj po zažgani roževini. Analiziral je pepel in ugotovil, da vsebuje kalcijev fosfat in natrijev klorid. Med študijo so medija stehali, ko se je formirala ekto plazma, in ugotovili, da se je njegova teža zmanjšala.

Ko se nekoliko pobližje seznanimo s pojavom materializacije in ko izvemo, da je imel Bacon fotografije tega fenomena v svoji lasti, se ne moremo izogniti misli, da je morda v celotnem Baconovem opusu prav pojav ektoplazme ključni vzor. Barbara Steffen poudarja, da so fotografije takšnih ezoteričnih fenomenov imele velik vpliv na Baconovo slikarstvo, npr. pri *Študiji za človeško telo*, 1949 (slika 4), kjer upodablja protagonista v stanju, podobnem transu; izoliran je od sobe in gledalca in vsak trenutek bo izginil za zaveso.¹⁸

Morda bi kot prikaz zgledovanja lahko izpostavili še kakšno nazornejšo Baconovo podobo, npr. *Študijo za portret*, 1949, kjer figura sedi prostorsko osamljena v motivu kletke (slika 9). Kot dodatni izolatorji figure so še barva, ki je znotraj meja kletke rjava, zunaj nje pa modra, in zabrisanost notranjega prostora, kot bi bila figura spet prekrita z zaveso. Vse opisano daje teatralni videz, videz odra, na katerem med spiritistično seanso sedi figura, zunaj motiva kletke pa se desno spodaj izliva temna senca kot ektoplazma. Ali morda še slika *Glava 4*, 1949, v kateri se za zaveso, razgrnjeno po sredini, kaže podoba moške figure, ki jo gledamo v hrbet, pred njo pa se frontalno izrisuje glava opice.

Harrison je poudaril, da je Bacon slikarstvo razumel kot "medijsko aktivnost" in sebe kot "sprejemnika podob".¹⁹ Sam Bacon pa je dejal, da ko mu podobe padejo pred oči, in čeprav slike na koncu niso take, kot so stvari, ki so mu padle v glavo, te podobe same sugerirajo, kako lahko upa, da bo zanj delovalo naključje. "Sebe nimam toliko za slikarja, ampak za medija naključja."²⁰

Morda lahko celo zapišemo, da je bil Bacon v svojih delih jasno-viden, saj je npr. v triptihu *Tri figure v sobi*, 1964 (slika 10), na desnem

¹⁸ Steffen, 2003, 134.

¹⁹ Harrison, 2005, 204.

²⁰ Sylvester, 2005, 104.



SLIKA 15: FRANCIS BACON, *FIGURI*, 1961, OLJE IN PESEK NA PLATNU, 198,5 X 142 CM, ZASEBNA ZBIRKA V:

<http://www.alexalienart.com/BaconTwoFiguresParis.jpg>

platnu upodobil figuro v podobni pozi, sedečo na straniščni školjki, kot skoraj desetletje pozneje v *Triptihu maj-junij*, 1973, kjer nam prikaže pozo, v kateri je Dyer umrl. Medvojni čas, v katerem je Bacon odraščal, je bil tudi čas intenzivnega raziskovanja mejnih znanstvenih področij, kot je spiritizem, in psihičnih fenomenov. Mnogi ljudje, ki so izgubili svoje drage, partnerje, sorodnike ali prijatelje, so poskušali poiskati odgovor o njihovem izginotju s pomočjo takrat aktualnih spiritističnih seans. Bacon v *Intervjujih* s Sylvestrom govori o tem divjem in nasilnem obdobju in poudarja, da je seveda moralo pustiti neki pečat tudi na njem in v njegovem slikarstvu.

Silovitost resničnosti pa ni samo preprosta silovitost, kakršno imamo v mislih, ko rečemo, da je nekaj silovitega v vrtnici ali čem podobnem, ampak je to tudi silovitost sugestij znotraj same podobe,

kar lahko poda samo barva. Ko vas gledam takole čez mizo, ne vidim samo vas, ampak vse, kar izžarevate, tisto, kar je povezano z osebnostjo in vsem drugim. In če hočeš to izraziti na sliki, kot bi rad, da bi mi uspelo na portretu, to pomeni, da bi bilo v barvi to videti silovito. Skoraj ves čas živimo za zasloni – živimo zaslonjeno življenje. In ko pravijo, da je v mojem delu nekaj divjega ali silovitega, si včasih mislim, da mi morda od časa do časa uspe odstraniti kako tako tančico ali zaslon.²¹

Harrison posebej opozarja na dejstvo, da se je od leta 1958 naprej v Baconovem delu začelo pojavljati pari podobno dimasto izhlapevanje, ki se izloča iz glav in njihovih odprtih ali se jih tesno drži, kar zelo nazorno vidimo v sliki *Glava 1*, 1958.²² (Slika 12.) Figura sicer ne daje videza zamaknjenosti ali transa in obraz ni tipično baconovsko brezizrazen ali zabrisan, ker bi bil prikazan z več zornih kotov hkrati, temveč imamo občutek, kot bi se morda vsaj navidezno nasmihal. V nadaljevanju Baconovega opusa se podobni “izločki”, ki jih poznamo s fotografij spiritističnih seans, kažejo na različne načine (slika 13). V *Treh študijah za portrete, med katerimi je avtoportret*, 1969, so vse tri glave prikazane z dodatki, ki nas lahko spomnijo na ekto plazmične izločke (slika 14). Ker pa so ob poskusih ekto plazmo pogosto inscenirali s časopisnimi izrezki, tudi ni nenavadno, da se vse tri glave zdijo, kot bi bile sestavljene in zlepljene iz več kosov raztrganega barvnega papirja. Ne glede na letnico, s katero bi lahko označili začetke z gledovanja po fenomenu materializacije ali ekto plazme, so Baconove figure od najzgodnejših ohranjenih slik iz 30. let, kot je npr. *Križanje*, 1933, imele podobo duhov.

²¹ Sylvester, 2005, 81-82.

²² Harrison, 2005, 205, pripis k sl. 229.



SLIKA 16: FRANCIS BACON, ŠTUDIJA MOŠKEGA IN ŽENSKE, KI HODITA, 1988, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: CHIAPPINI, R., UR., 2008, FRANCIS BACON, PALAZZO REALE, SKIRA, MILANO [RAZST. KAT.] SLIKA 59, STR. 168.

Boj med svetlobo in senco

V sliki iz leta 1961, ki ji je Bacon dal naslov *Figuri* (slika 15), je ustvaril videz, kot da v slikovnem polju stojita dve postavi, vendar je razlaga spet lahko tudi drugačna. Figura je morda ena sama, zelo natančno pa jo obdaja ali obrisuje široka črna kontura, ki je morda tudi figura medija, oblečenega v črno haljo, medtem ko je barvna figura morda le ekto plazma. Tretji možni opis pa je, da figuro obdaja črna avreola. Toda če uporabimo izraz avreola, izpostavimo problem barve. Avreola (lat. *aureus* – zlat, z zlatom okrašen) praviloma sije, gre za t. i. svetniški sij, ki obdaja celo telo, v krščanstvu telo Boga Očeta, Kristusa, Svetega Duha ali Marije. Sijoči simbol absolutne svetlobe je v Baconovem primeru postal prav nasprotno – absolutna tema. Ta druga, temna figura je morda tudi nasprotje zavesti

ali enostavno človekova senca, ki jo je po svoji obliki in vzroku nastanka Baxandall poimenoval *osenčenje* (*shading*) in *senca na sebi* (*self-shadow*). Izraza *osenčenje* na smemo zamenjevati z grafičnim toniranjem. Razmišljati moramo o sencah, ki so na površini objekta, v našem primeru figure. O *senci na sebi* pa govorimo takrat, ko se ta pojavi na delih objekta/figure, ki so obrnjeni proč od svetlobe in jih deli telesa ustvarjajo sami; npr. predel pod vrhom nosa in zgornjo ustnico ali predel pod konico brade in vratom.²³

Samo noge nakazujejo, da sta figuri dve. Črna se dosledno prilega celotnemu telesu barvne figure, ji sledi in ponavlja njen osnovni obris. Namesto njenega obraza vidimo samo temno obliko "glave", ki se vrine med obraz in levico svetle figure. Šaljivo se lahko spomnimo na Borgesov opis prav posebnega bitja: "*Hidebehind* /.../ se zmeraj skriva za nečim ali nekom. Naj se človek še tolikokrat obrne, *hidebehind* je zmeraj za njim, zato ga še nihče ni videl, čeprav je ubil in požrl številne drvarje."²⁴ Da Borgesov *hidebehind* tu ni neumešten, nakazuje tudi poza barvne figure, ki jo v telo gledamo iz njenega desnega profila, medtem ko glavo obrača za celih 180 stopinj nazaj, tako da jo vidimo iz njenega levega profila. Kot da bi se hipoma sunkovito obrnila, v želji ali strahu pogledati, kaj se skriva za njenim hrbtom. Vendar žal neuspešno, saj je *hidebehind* spet zadaj.

Podobno situacijo podvojene, dvoje figure, izmed katerih je ena senčna, najdemo v sliki *Študija moškega in ženske, ki hodita*, 1988 (slika 16). Ženska postava ali, bolje rečeno, torzo, saj figura nima glave in rok, je v barvi svetle kože, senca, ki naj predstavlja moško figuro, pa je ponovno črna, le njena desna roka, ki se dviguje s stisnjeno pestjo, je v barvi svetle kože. Poza senčne figure je poudarjena tudi z dvignjeno nogo in glede na že omenjeno dvignjeno pest daje

²³ Baxandall, 1995, 4.

²⁴ Borges, 2000, 32.

videz, kot da je predstavljena v napadu ali obrambi. Bacon je v sliki verjetno združil motive, povzete po Muybridgeevih fotografijah, žensko figuro v gibanju in rokoborce. Posebno pozornost pritegne še črna senca, ki pada ob vznožju od obeh figur diagonalno na levo in ima povsem neorgansko formo. Če se vrnemo k Borgesovemu opisu *hidebehinda*, forma sence še najbolj spominja na detajl drevesnega debla ...

Deleuze je prisposodbo avreole uporabil, ko je govoril o obrisih figur, ki so se razlili ob njihovem vznožju, npr. v enem izmed *črnih triptihov* (*Triptih avgust*, 1972), kjer je madež ob vznožju svetlo roza barve. "Četudi je zdaj položena okrog stopala, avreola v posvetni rabi še vedno ohranja funkcijo žarometa, ki je osredotočen na figuro, obarvanega pritiska, ki zagotavlja ravnovesje figure in sproža prestop iz enega barvnega režima v drugega."²⁵ Če izraz avreola označuje svetniški sij, ki obdaja celotno telo, bi bilo v Deleuzovem opisu bolje uporabiti izraz nimb, ki pa praviloma obdaja le svetnikovo glavo. Eden izmed opisov triptiha pravi, da črno ozadje figure, ki spominja na ozadja v fotografskih ateljejih, figuro raztaplja, figura je mestoma zarezana in izmetava tekoče meso v senčno formo.²⁶ Ob pogledu na fotografije spiritističnih seans in *Triptiha avgust*, 1972, se morda zazdi, da Bacon ponovno ni naslikal rožnate sence ali morda posledic Dyerjevih bljuvanj, temveč je enostavno naslikal ekto plazmo, ki prihaja izza odrske zavese.

Stoichita v poglavju z naslovom *Senca in njena sposobnost razmnoževanja v dobi fotografije* poudarja, da senca, ki ji je v zgodovini zahodne reprezentacije dan status nefiguralnega, tvori eno telo skupaj z reprezentacijo (senca in reprezentacija sta eno telo). Do tega zaključka je prišel, ko je opisal enega izmed virov za nastanek

²⁵ Deleuze, 2008, 144.

²⁶ Laukötter, Müller, 2006, 171.



SLIKA 17: FRANCIS BACON, *OBRAČAJOČA SE FIGURA*, 1962, OLJE NA PLATNU,
198 X 147,5 CM, ZASEBNA ZBIRKA V:
http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/00679/francis-bacon2_679767n.jpg

Malevičevega suprematističnega *črnega kvadrata*. Malevič je več kot enkrat poudaril, da so izhodišča za *črni kvadrat* povzeta po scenografiji, ki jo je načrtoval za futuristično opero *Zmaga nad soncem* leta 1913. Ta apokaliptična produkcija dramatizira konflikt med svetlobo in temo z razglašanjem neizprosne zmagoslavja noči. Leta 1915 je opisal zaveso za prvo dejanje: "Predstavlja črn kvadrat, zarodek vsega, kar se sploh lahko generira v formaciji grozljivih moči /.../ v operi naznanja začetek zmage." Namen Malevičevega pisma za nas ni tako zelo pomemben; vendar prav v tej navedbi napoveduje svoj *črni kvadrat* ali vsaj njegovo začetno fazo v letu 1913. Kakor koli so njegove navedbe posredne, so neprecenljiv dokaz. Če verjamemo Maleviču, so najzgodnejši začetki *črnega kvadrata* v odrski zavesi. Zavesa sama ni reprezentacija, temveč to (reprezentacijo) zakriva ali s tem, ko jo dvignemo/odgrnemo, naredi repre-

zentacijo možno. Z domnevo, da črni kvadrat izhaja iz projekcije zaves, Malevič nedvomno priznava njegovo ne- oz. antireprezentativno naravo. Ta slika je (prav tako kot zavesa) zarodek neskončnih možnosti, katerega moč je v njegovi molčečnosti, skrivnostnosti. Zakriva predstavitev, toda istočasno je nedeterminirana podoba: podoba neskončnih možnosti reprezentacije. Ker nam je Malevič povedal, vemo, da v tej "velikanski moči" leži končna vsota vseh podob univerzuma, ki čakajo na svojo formacijo. Zenit mimezisa je morilec mimezisa.²⁷

V sliki *Obračajoča se figura*, 1962 (slika 17), je Bacon figuro umestil pred črni pravokotnik kot možnost prehoda v drug prostor. Najverjetneje gre za golega moža, prikazanega iz desnega profila, s kozarcem v rokah. Da se figura obrača, daje videz zgolj upodobitev nog, čeprav stopala še vedno sledijo smeri zgornjega dela telesa. Kot utrditev figure v slikovnem polju je poleg pravokotnega črnega ozadja še motiv kletke. Dokaj izmaličeni formi telesa je Bacon ob vznožju pritrnil padajočo transparentno senco, ki tudi edina presega spodnjo prečko kletke. Senca je naslikana enako transparentno kot kozarec, ki ga figura nosi v rokah, kot bi Bacon želel poudariti krhkost obeh elementov. Senca kot duh, bela tančica ali pajčevini podobna snov spomni na Tintorettove anjele v monumentalni sliki *Zadnje večerje*, 1594, kjer je renesančni mojster z značilno tehniko slikanja s svetlo barvo na temni osnovi dosegel učinek hipnosti in minljivosti angelske prisotnosti. V Baconovi sliki pa se prav tako ustvari videz, kot da smo figuro ujeli v nekem nočnem prizoru, ko v transu ali v napol spečem stanju odtava v kuhinjo po kozarec vode in se v spremstvu svojega angela varuha ali ekto plazmičnega duha vrača k počitku.

Zavesa ali zastor kot svojevrsten prostorski izolator v Baconovi sliki ponuja iluzijo, ki jo črni pravokotnik, praviloma umeščen v

²⁷ Stoichita, 1997, 187–190.

osrednji del slike, še podkrepi. Zavesa je praviloma v prvem planu in istočasno zakriva ter razkriva pogled v manevrski prostor figure, črni pravokotnik pa slikovni prostor na simbolni ravni še poglobi, vendar gledalec vanj nima "vstopa". To je območje znotraj ali onkraj, tisto nekaj, kar za zmeraj ostaja nevidno in za gledalca nedostopno.

Bibliografija

ARCHIMBAUD, M. (2004): *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London.

BAXANDALL, M. (1995): *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven, London.

BORGES, J. L. (2000): *Knjiga izmišljenih bitij v: Izbrana dela*, Cankarjeva založba, Ljubljana.

CHIAPPINI, R., ur. (2008): *Francis Bacon*, Palazzo Reale, Skira, Milano [razst. kat.].

DELEUZE, G. (2008): *Francis Bacon: logika občutja*, Hyperion, Koper.

DIETZ, H., idr., ur. (2005): *Francis Bacon: die Portraits*, Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz, Hamburg [razst. kat.].

HARRISON, M. (2005): *In camera: Francis Bacon: Photography, Film, and the Practice of Painting*, Thames and Hudson, London.

KEMP, W. (1992): *Rembrandt: die Heilige Familie*, Fischer, Frankfurt na Majni.

LACAN, J. (1980): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana.

LAUKÖTTER, F., MÜLLER, M. (2006): "Paintings 1945-1991", v: Zweite, A., Müller, M., *Francis Bacon: the Violence of the Real*, 105 - 195.

PLINIJ (2009): *Naravoslovje*, slov. prev. Matej Hriberšek, Modrijan, Ljubljana.

STEFFEN, B. (2003): "Veils and Striations as Motifs of Isolation", v: Steffen, B., Peppiatt, M., Seipel, W., *Francis Bacon and the Tradition of Art*, 133-146.

STOICHITA, V. I. (1997): *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London.

SYLVESTER, D. (2005): *Surovost stvarnega: intervjuji s Francsom Baconom*, Študentska založba, Ljubljana.

VALCANOVER, F., ur. (1969): *L'opera completa di Tiziano*, Rizzoli, Milano.

Spletni viri:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101951.html>, (26. 8. 2010);

<http://psican.org/alpha/index.php?/20080823108/Ghosts-Huntings/Ectoplasm.html> (5. 8. 2010).

NATAŠA SMOLIČ¹

Črni triptihi Francisa Bacona

Izvleček: *Črni triptihi Francisa Bacona* predstavljajo cikel triptihov, ki so nastali po smrti njegovega intimnega prijatelja Georgea Dyerja. Ime so dobili po črnem pravokotnem ozadju, ki praviloma zaseda zadnji plan slike, tik za figuro, in ga lahko interpretiramo kot vrata ali prehod v onostranstvo, v deželo senc. V slikah *Triptih avgust, 1972*, *Triptih maj-junij, 1973*, in *Trije portreti – triptih, 1973* se senca pojavi v vsaki sliki s povsem svojstveno obliko. V prvih dveh je Bacon naslikal svojega prijatelja v stanju, v kakršnem ga je pogosto našel po pijančevanju, in temno senco ali rožnate madeže, ki morda spominjajo na senco ali dušo ali iztekajoče se prijateljevo življenje. Lahko jih razlagamo kot demone, ki napovedujejo konec, samomor. Nekateri avtorji pa so v sencah črnih triptihov zaznali Baconovo prisotnost kot še zadnje slovo od prijatelja ali kot večer in neizbrisljiv spomin na skupno življenje – kot protislovje med odsotnostjo in prisotnostjo.

Ključne besede: senca, črni triptihi, Francis Bacon, George Dyer, transi, gisant

UDK: 75:133

The Black Triptychs by Francis Bacon

Abstract: *The Black Triptychs* by Francis Bacon is a cycle of triptychs created after the death of his intimate friend, George Dyer. They are named after the black rectangular background, which is usually placed just behind the figure. It can be interpreted as a

¹ Dr. Nataša Smolič je zaposlena v Prvi Gimnaziji Maribor. E-naslov: natasa.smolic@guest.arnes.si.

door which forms a passage to the other side, to the land of shadows. The paintings *Triptych, August* (1972), *Triptych, May-June* (1973), and *Three Portraits - Triptych* (1973), feature the shadow in unique shapes. In the first two Bacon paints his friend in the condition in which he usually found him after a drunken bout, with dark shadows or pink stains which may recall his friend's shadow, soul, or expiring life. They can be interpreted as demons who prophesy the end: suicide. On the other hand, the shadows of Bacon's Black Triptychs are sometimes read as the author's presence: as his last goodbye to his friend or as an eternal and indelible memory of their life together - as a contradiction between absence and presence.

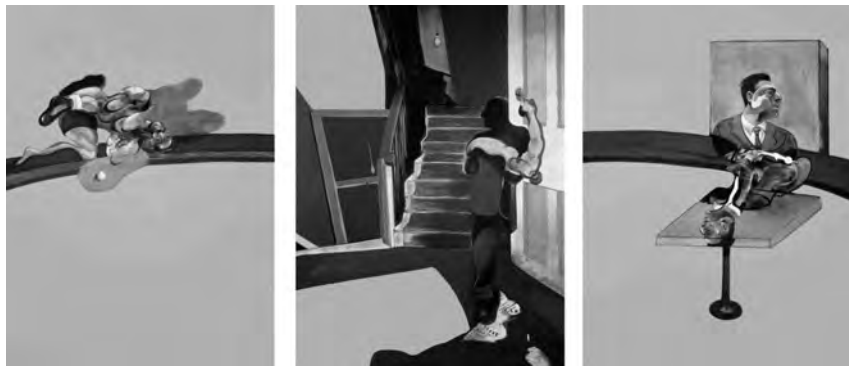
Key words: shadow, black triptychs, Francis Bacon, George Dyer, transi, gisant



*I look inside myself and see my heart is black,
I see my red door and it has been painted black.*

The Rolling Stones

Med letoma 1971 in 1973 je Bacon ustvaril štiri triptihe z naslovi *Triptih v spomin Georgeu Dyerju*, 1971, *Triptih avgust*, 1972, *Triptih maj-junij*, 1973, in *Trije portreti - triptih*, 1973. (Slike 1, 2, 3, 4.) Zadnji trije so bili poimenovani *črni triptihi*, kar lahko povežemo s časom njihovega nastanka; 24. oktobra 1971 je umrl Baconov dolgoletni prijatelj in partner George Dyer. Domnevno je bil vzrok smrti samomor z alkoholom in tabletami, izveden v hotelski sobi v Parizu, medtem ko se je Bacon pripravljaj na svoj, morda dotlej največji dogodek, odprtje pregledne razstave v *Grand Palais*. V prvih dveh



SLIKA 1: FRANCIS BACON, *TRIPTIH V SPOMIN GEORGEU DYERJU*, 1971, OLJE NA PLATNU, 198 x 147,5 CM, BEYLER FOUNDATION, RIEHEN, PRI BASLU V:

http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/06/20_francis-bacon_triptych-in-memory-of-george-dyer_1971.jpg

triptihih lahko kot razlog za poimenovanje omenimo prisotnost črne barve, ki središčno prevladuje na vseh treh slikah v smislu prikaza prehoda ali vrat v drug prostor. Oba triptiha sta tudi vsebinsko v celoti posvečena Georgeu Dyerju, saj je na vseh šestih slikah naslikana njegova podoba.

Prehod drugam

Novembra in decembra leta 1971 naslikani *Tryptih v spomin Georgeu Dyerju* (slika 1) že napoveduje cikel *črnih triptihov*. Nastajati je začel le mesec dni po Dyerjevi smrti in je morda predstavljal željo razumeti nesmiselni dogodek. Baconu je v tem delu uspelo rekonstruirati stopnice v hotelu, sobo in zadnje trenutke Dyerjevega življenja.² Na srednjem platnu je silhueta Georgea Dyerja v manierističnem spiralnem zasuku telesa; glavo, ki je povsem črna in brez obraza, gledamo iz levega profila, torzo gledamo v hrbet in noge iz desnega profila. Figura je oblečena v elegantno temno sivo obleko, desna roka, v kateri drži ključ in ga že vstavlja v ključavnico, pa je prika-

² Russell, 2001, 153.

zana kot gola mišičasta forma. Ob roki vzporedno poteka rdeča linija kot krvava senca ali kot fauvistični obris.

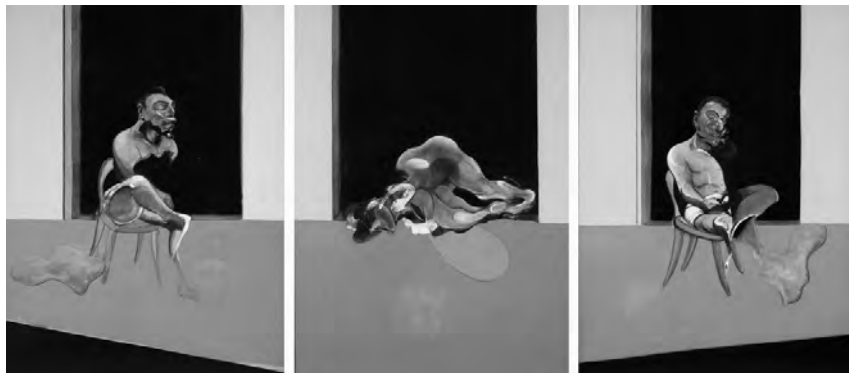
Figura s svojo pozo gotovo izraža željo zapustiti prostor, ki s strmimi stopnicami, diagonalami, slepečo svetlobo gole žarnice, temnim oknom in prevladujočo rdečo barvo preproge vzbuja svojevrstno utesnjenost. Temna, črna glava ne daje občutka življenja, njen levi profil, usmerjen proti prostoru, katerega zapušča, je bolj sled nekoga preteklega življenja ali samo še senca tega, kar je nekdaj bivalo. To nas spomni na zanimivo pripombo o senci, ki jo je zapisal Paul Gauguin v pismu Émilu Bernardu leta 1888: "Če namesto figure vstaviš le senco osebe, si našel izvirno izhodišče, tujost, ki si jo predvideval."³ Edina živa in tudi mesena forma v Baconovi sliki je roka s ključem, ki bo kmalu omogočila prehod drugam. Gesto odklepanja vrat bi lahko opisali tudi kot prehod iz tega sveta v naslednjega.⁴ Kar je Carl Gustav Jung v podobni situaciji vrat s ključi in figurama, ki klečita pred odprtimi vrati na *Merodskem oltarju* iz leta okoli 1427–1428, interpretiral tako: ključ v ključavnici je lahko seksualni simbol, toda ne vedno. Vrata naj bi simbolizirala upanje, ključavnica dobrotelost, ključ pa hrepenenje po bogu.⁵ (Slika 5.)

Motiv figure, ki s ključem odklepa vrata, se v Baconovem delu pojavi večkrat (*Tri študije za Isabel Rawsthorne*, 1967, *Slika*, 1978) (sliki 6, 7); enega izmed zanesljivih izhodišč zanj najdemo v opusu Pabla Picassa, predvsem v delih, ki so nastala v letih 1928 in 1929 v Dinardu in Cannesu (slika 8). Picasso je večkrat upodobil figuro kopalke, ki odklepa vrata kabine na plaži. Na osebni ravni je bil Picasso v tem času razdvojen, saj si je želel zakonske razveze s soprogo Olgo Kloklovo. Zato lahko razumemo njegove kopalke pred zaprtimi vrati in

³ Chipp, 1968, 60.

⁴ Laukötter, Müller, 2006, 168.

⁵ Jung, 2006, 32.



SLIKA 2: FRANCIS BACON, *TRIPTIH AVGUST*, 1972, OLJE NA PLATNU,
198 X 147,5 CM (X 3), TATE GALLERY, LONDON V:

<http://www.hhfineart.com/repository/product/francis-bacon-triptych-august-1972.jpg>

ključem v ključavnici kot njegovo željo po prehodu v drugačno življenje. Picassove postave imajo glavo vedno obrnjeno proti vratom, Baconova figura Georgea Dyerja na osrednjem delu obravnavanega triptiha pa obrača glavo proč od vrat v prostor, ki ga bo zapustila (slika 1). Vendar ta glava, kot sem že omenila, nima obraza, je zgolj črni obris profila, je zgolj še senca nekdanjega življenja, ki odhaja.

V nasprotju z osrednjo sliko sta obe stranski bistveno manj napolnjeni z detajli. Na obeh prevladuje rožnato obarvano polje, ki je v zgornji tretjini prekinjeno s črno, zeleno in rdečo ukrivljeno linijo – ta nas spomni na stezo ali krožnico. Na levem platnu na krožnici leži kot po hudem padcu skrčena figura, katere položaj je povzet po fotografijah Muybridgeevih boksarjev in rokoborcev. Figura je oblečena v športna, boksarska oblačila, zmoti pa nas odsotnost soborca, tistega, ki je padec povzročil. V primeru Berninijevega *David*a iz leta 1623 je vloga manjkajočega Goljata v ključnem trenutku prenesena na gledalca samega (slika 9). Serpentinasta oblika Davidovega telesa nas zvijačno vabi, da se okoli kipa sprehodimo, in ko stojimo iz oči v oči z mladim junakom, smo za hip mi tisti, ki se moramo ustrašiti njegovega srepečega pogleda in njegove prače. Toda

če je gledalec postal aktivni soustvarjalec baročne umetnine, je v Baconovem primeru vloga gledalca brezpredmetna. Gledalca je Bacon s postavitvijo sključene ležeče figure in s hrbtni strani vidne figure na srednjem platnu postavil v vlogo voajerja. Dogajanje na sliki lahko samo opazujemo, nikakor pa nismo del akcije. Akterji gledalcu ne posvečajo nikakršne pozornosti. Za ležečo figuro se desno proti srednjemu platnu razteza temna senca. Tako bi morda odhajajoča figura srednjega platna lahko predstavljala Dyerja, ki odhaja, potem ko je izgubil bitko z življenjem. Ostalo je samo sključeno, na boku ležeče telo, njegova senca, duša – glava je namreč povsem zasenčena – pa odhaja oz. je že odšla. Pozornosti ne namenja niti gledalcu niti ustvarjalcu slike – Baconu.

Desna slika triptiha prikazuje portret Georgea Dyerja dvakrat. Prvič je njegov doprski portret prikazan v desnem profilu, obrača se proč od srednjega platna, na ozadju, ki spominja na kamniti blok. Kot odsev zgornjega portreta se ta ponovi na kvadratni stekleni mizi. Če je spodnji obraz zdaj odsev zgornjega, je nelogično obrnjen v drugo smer kot figura na igralnih kartah. “Mož, obujen od mrtvih, portretiran kot senca, kot zguba in razpadajoča igralna karta, ustvarja videz, kot da je vizualno prisoten, a v resnici ni ...”⁶ Zelo očitno razdvojeno je Bacon upodobil Dyerjev obraz že v sliki *Portret Georgea Dyerja v ogledalu*, 1968, kjer je profilno predstavljeno zrcalno podobo naslikanega portreta preklal na dvoje kot razpočeno lupino ali dva koščka sestavljanke, ki še čakata, da ju sestavi (slika 10). Kantorowicz je zapisal, da razbito ogledalo pomeni – oz. je – razpad vsake dvojnosti. Vse fasete so zreducirane na eno: na banalni obraz in nepomembni fizis bednega človeka, fizis, v katerem ni več nobene metafizike. To je hkrati manj in več kot Smrt.⁷

⁶ Laukötter, Müller, 2006, 168.

⁷ Kantorowicz, 1997, 49.



SLIKA 3: FRANCIS BACON, *TRIPTIH MAJ JUNIJ*, 1973, OLJE NA PLATNU, 198 X 147 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_triptych1973.jpg

Memento mori

Drugega po vrsti med črnimi triptihi, *Triptih maj-junij*, 1973, beremo od desne proti levi (slika 3). Na desni sliki se figura sklanja nad umivalnikom, na levi pa sedi sključena na straniščni školjki v pozi, v kateri je George Dyer tudi umrl. Wieland Schmied je to pozo označil kot embrionalno, ki namiguje na spojenost rojstva in smrti v enem samem dejanju, kar poznamo že iz obdobja prazgodovine in starega veka, ko so pokojnike pokopavali skrčene v embrionalni drži, v prepričanju ponovnega rojstva.⁸ Zaradi školjke in umivalnika je gledalcu jasno, da je figura prikazana za odprtimi vrati, ki vodijo v kopalnico. Na srednji sliki ni nobenega predmeta, ki bi dajal kakršno koli asociacijo prostora, vidni so samo zgornji del figure, glava in del torza. Pred figuro se preko praga vrat izliva črna senca. Na prvi pogled je interpretacija temne lise, ki prekrije svetlo površino tal sprednjega prostora kot sence, posledica logičnega sklepanja, saj je za figuro na črni površini ogromna žarnica, ki pa ne oddaja nobene svetlobe. Torej je figura tista, ki s svojim telesom predstavlja

⁸ Schmied, 2006, 76.

oviro in onemogoča prosto pot razprševanju svetlobe oz. je vzrok za nastalo senco. Znanstveniki 18. stoletja so tako nastale sence poimenovali preprosto "luknje v svetlobi".⁹ Če senci posvetimo več pozornosti, opazimo, da je zelo velika, predvsem pa je zanimiva njena oblika, ki spominja na netopirja (ali Batmana). Michael Peppiatt to senco opisuje kot smrt, ki se je za trenutek naredila vidno, za hip je izstopila in ponovno vstopila v Dyerjevo telo.¹⁰

Hugh M. Davies je pri obliki sence opozoril še na možnost anamorfoze, primerljive s sliko renesančnega slikarja Hansa Holbeina *Poslanika* iz leta 1533.¹¹ (Slika 11.) Renesančni mojster se je v detajlu slike poigral s perspektivo in v simbolični formi anamorfoze naslikal človeško lobanjo. Kakor koli Baconova senca v tem primeru ne predstavlja anamorfoze v likovno morfološkem smislu, ima glede na vsebino slik in čas njihovega nastanka pomen, ki je omenjeni anamorfozi Holbeinove slike enak, in to je smrt oz. minljivost – *memento mori*. V času renesanse in pozneje je bil motiv *memento mori* z moralističnim pomenom zelo priljubljen. V Baconovem primeru je, če seveda lahko govorimo o tem motivu, namenjen spominu na dogodek, ki se je že zgodil, na smrt, ki je že vzela njegovega prijatelja. Hugh M. Davies še poudarja, da kakršno koli moralistično opozarjanje gledalca, ki je še živ, v smislu *memento mori* v Baconovi sliki ne vzdrži. Če nas senca s svojo obliko spominja na nočno žival, netopirja ali na stripovskega junaka Batmana, je treba poudariti, da ima Batman prav nasprotno vlogo kot senca ali njen najpogostejši pomen, smrt. Je kot junak ali dobri angel, ki človeštvo in vsakega posameznika brani pred zlom, pred smrtjo. Ker pa si je Bacon Dyerjevo smrt očital ("Počutim se globoko krivega za njegovo smrt. Če

⁹ Baxandall, 1995, 2.

¹⁰ Peppiatt, 2003a, 52.

¹¹ Davies, 1975.



SLIKA 4: FRANCIS BACON, *TRIJE PORTRETI: POSTHUMNI PORTRET GEORGEA DYERJA, AVTOPORTRET, PORTRET LUCIANA FREUDA*, 1973, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM (X 3), ZASEBNA ZBIRKA V: <http://selfportraitoftheartist.files.wordpress.com/2013/03/francis-bacon-three-portraits.jpg>

tisto jutro ne bi odšel, če bi preprosto ostal z njim in poskrbel zanj, bi bil morda zdaj še živ.”¹² je morda ta senca Bacon sam oz. je senca furija, demon, slaba vest, ki moti njegov mir. Tako je prisoten tudi moralistični ton *memento mori*. Z dodano senco ob Dyerjevi figuri je naslikal še sebe, ki neutrudno skrbi za prijatelja, mu daje to, za kar ga prosi – dovolj denarja za zabavo, popivanje in kartanje –, kar je končno tudi razlog za njegovo smrt.

Mračno napoved smrti je s pomočjo sence ustvaril tudi francoski salonski slikar Jean-Leon Gérôme v sliki z naslovom *Golgotha: Consummationem*, 1867 (slika 12). Gombrich piše, da je s svojevrstno vizijo Golgote dosegel tudi dobršno razpoznavnost; slika prikazuje le tri sence križev, ki diagonalno vstopajo v dramatično padajočo pokrajino. Drug tak prav preroški pristop je realiziral preraphaelitski slikar William Holman Hunt s sliko *Senca smrti*, 1870–1873 (slika 13). Mladega Jezusa je v idealizirani podobi prikazal, kako se, verjetno po napornem delu v Jožefovi tesarski delavnici, preteguje, za njim

¹² Peppiatt, 2003a, 52.

pa na steno pada senca, ki predstavlja zloveščo slutnjo njegove smrti na križu.¹³

Časovno je prvi med črnimi triptihi nastal *Triptih avgust*, 1972 (slika 2). Na levi in desni sliki je ponovno upodobljen samo Dyer, sedeč na stolu s prekržanimi nogami. Oba portreta sta nastala po več fotografijah, ki jih je posnel John Deakin in prikazujejo Dyerja samo v spodnjicah, in tudi v slikah Bacon podobe ni spreminjal. Na srednjem platnu se nahajata dve figuri v pozi kopulacije (Bacon in Dyer?), kar je še ena izmed variacij zgledovanja po Muybridgeevih rokoborcih, posnetki, ki so na začetku 20. stoletja nadomeščali moške homoerotične filme.¹⁴ Schmied je na tem mestu poudaril, da “tako kot v mnogih Baconovih delih podoba neposredno vzpostavi povezavo akta ljubezni z nasilnim aktom”.¹⁵ V nadaljevanju piše še, da figuri leve in desne slike s srednjim platnom ne ustvarjata nika-kršne povezave, figura na desni ima oči zaprte, figura na levi pa se obrača proč; tako sploh ne zaznata borbe med življenjem in smrtjo, ki poteka v njuni neposredni bližini. Vse figure so pred črnim ozad-jem, ki asociira na prehod, vrata ali na sceno v fotografskem studiu.

Glede na temo, ki nas tu zanima, je treba v triptihu opozoriti na dve stvari: prisotnost rožnatega madeža, ki ga morda lahko razu-memo kot senco figure (sicer nenavadne barve), ali esenco, nekaj, kar je ušlo iz telesa, “tekoče meso v obliki sence”.¹⁶ Rožnati madež je oblikovno prikazan enako kot senca, spojen je s figuro, “osenči” stol, na katerem figura sedi, in se razprostire po tleh. Madež rožnate barve lahko interpretiramo tudi kot izloček, saj je Bacon svojega prijatelja pogosto našel nezavestnega po prekrokani noči, spečega ob lastnih izbljuvkah. Na levi sliki se rožnata barva spaja in prehaja

¹³ Gombrich, 1995, 55-57.

¹⁴ Laukötter, Müller, 2006, 171.

¹⁵ Schmied, 2006, 76.

¹⁶ Laukötter, Müller, 2006, 171.



SLIKA 5: MOJSTER IZ FLEMALLA, MERODSKI OLTAR, 1427–1428, (LEVA PLOŠČA), OLJE NA LESU, OSREDNJA PLOŠČA: 64,5 X 63 CM, STRANSKI KRILI: 64,5 X 27,5 CM, METROPOLITAN MUSEUM, CLOISTERS, NEW YORK V:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Robert_Campin_-_L%27_Annonciation_-_1425.jpg

iz stegna (ali nanj) sedeče figure, kar ji daje sublimen pomen – je kot mesen, živ del, ki je izšel iz telesa. Pri tem opisu se lahko navežemo na mitološko zgodbo o “dvakrat rojenem” Dionizu. Potem ko ga je tebanska princesa spočela z Zevsom, si je boga zaželela videti tudi v njegovi božanski veličini. Zevs jo je poskušal zavrniti, vendar je vztrajala toliko časa, da se ji je pokazal kot blisk in grom. Semela se je tako močno prestrašila, da je prezgodaj rodila, sama pa je umrla v plamenih, ki jih je povzročila strela, saj smrtniki ne zmorejo gledati boga v njegovi pravi podobi, ne da bi jih to ugonobilo. Dioniza, ki je bil še v stanju zarodka, si je Zevs vsadil v stegno, kjer je dorasel za ponovno rojstvo.¹⁷

¹⁷ *Antika: leksikon*, 1998, s. v. Dioniz, 126–127.



SLIKA 6: FRANCIS BACON, *TRI ŠTUDIJE ZA ISABEL RAWSTHORNE*, 1967, OLJE NA PLATNU, 119,5 X 152,5 CM, NEUE NATIONALGALERIE, BERLIN V: [http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3T2Q/\\$File/francis+bacon+-+three+studies+of+isabel+rawsthorne+on+single+canvas+1967+.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/6E3T2Q/$File/francis+bacon+-+three+studies+of+isabel+rawsthorne+on+single+canvas+1967+.JPG)

Zanimivo je tudi, da je Dyer na levi in desni sliki upodobljen z zaprtimi očmi. Glava in obraz sta nekoliko zabrisana, kot da bi bila sestavljena iz več fotografij, kar daje občutek odsotnosti. Gledalci figuro Dyerja vidimo, medtem ko nas on ne more več, njegova podoba je zgolj še posmrtna maska, predstavljena v večnem spancu, njegovo življenje se je izteklo (v rožnati madež), njegova podoba pa se raztaplja v črnem ozadju. V imenu žalovanja za umrlim prijateljem ali zaradi hrepenenja – želje ponovno videti umrlega prijatelja – je Bacon tudi znova in znova slikal njegovo podobo. Cicero je zapisal: “Želja je poželenje videti tistega, ki ga ni tam.” Citat je uporabil Pascal Quignard, ko je pisal o izvoru slikarstva in pri tem uporabil antično zgodbo o lončarju Butadu (slika 14), kjer poudarja, da umetnost išče nekaj, kar ni daleč od smrti ali kar na neki način pripada njeni noči.



SLIKA 7: FRANCIS BACON, *SLIKA*, 1978, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, ZASEBNA ZBIRKA V: <http://afkimi.files.wordpress.com/2008/11/painting78.jpg>

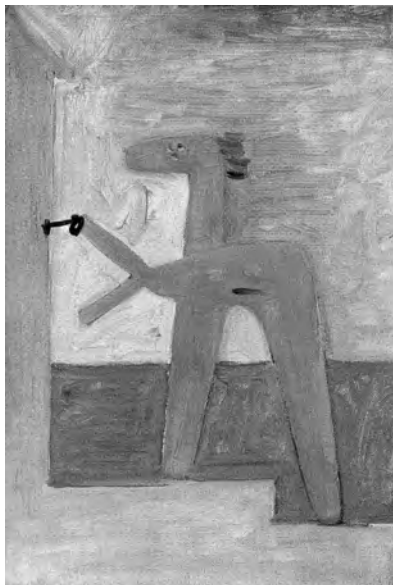
Želja je apetit videti odsotno. Umetnost vidi odsotno. Mlado dekle "vidi odsotnega" tistega, ki ga ljubi. Vnaprej predvideva njegov odhod, predstavlja si njegovo smrt, želi si tega moškega.¹⁸

Podobe pa so že v prazgodovini in starem veku nastajale predvsem zato, da so simbolno ohranile umrlega pri življenju. Belting poudarja, da analogija med podobo in smrtjo, ki je stara kot upodabljanje samo, tone v pozabo.

Če pa pogledamo le dovolj daleč v zgodovino upodabljanja, nas podobe privedejo do tiste velike odsotnosti, ki ni drugega kot smrt. Protislovje med prisotnostjo in odsotnostjo, ki ga tudi danes opažamo v podobah, korenini v izkustvu smrti drugih. Podobe imamo pred očmi kakor umrle, ki vendarle niso tukaj.¹⁹

¹⁸ Quignard, 2009, 161-162.

¹⁹ Belting, 2004, 155.



SLIKA 8: PABLO PICASSO, *KOPALKA, KI ODPIRA KABINO*, 1928, OLJE NA PLATNU, 33 X 22 CM, MUSÉE PICASSO, PARIZ v: <http://uploads2.wikipaintings.org/images/pablo-picasso/bather-opening-a-cabin-1928.jpg>

V nadaljevanju pa navaja egipčansko tradicijo pokopavanja in upodabljanja pokojnikov v želji ohraniti vsaj del pokojnika v tostranstvu.

Zasebni grob iz obdobja starega kraljestva že s svojo topografijo pojasnjuje nastanek grobnih kipov. V nadzemnem daritvenem predelu je bil *Ka* umrlega lahko prisoten šele, če se je tudi tam (in ne le pod zemljo v mumiji) utelesil, namreč v kipih. To utelešenje je bilo tako življenjsko pomembno, da so ga pomnožili, kot da bi hoteli zagotoviti, da ne bo nikoli ogroženo. V nekaterih izbah so našli do 30 kipov, ki so očitno utelešali isto osebo, četudi so se močno razlikovali po formatu, tipu (v razkoraku ali sedeča drža), materialu (kamen ali les) in celo po stopnji fiziognomičnega realizma.²⁰

²⁰ Belting, 2004, 175.



SLIKA 9: GIOVANNI LORENZO BERNINI, *DAVID*, 1623, MARMOR, V. 170 CM, GALLERIA BORGHESE, RIM v: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/110images/sl13_images/bernini_david4.jpg

Plastičnost obarvane sence

V sredini 70. let je Bacon spoznal Johna Edwardsa, ki mu je po smrti Georgea Dyerja vrnil nekaj veselja do življenja. V *Portretu Johna Edwardsa*, 1988, je uporabil enako pozo sedečega prijatelja kot v levi in desni sliki *Triptiha avgust*, 1972 (sliki 15, 2). Enako je tudi črno ozadje za figuro in rožnati madež, ki se izliva ob vznožju figure in stola – kot “bazen mesa, ki prenaša delikatno barvitost v prostor in poudarja vitalnost sedečega. Vitalni mož in črna površina, življenje in smrt, se tukaj najdeta v nevarni bližini.”²¹ Med letoma 1971 in 1973 je v enem izmed intervjujev z Davidom Sylvestrom Bacon sam govoril o barvi mesa in o mlakah mesa, iz katerih naj bi se v njegovih delih razvijale figure, ne samo v slikarstvu, temveč morda tudi v kiparstvu.

²¹ Laukötter, Müller, 2006, 91.

D. S.: Tiste skulpture, o katerih ste govorili, da bi jih radi naredili: ste to idejo zdaj bolj ali manj opustili?

F. B.: Po mojem jih ne bom naredil, ker sem zdaj ugotovil, kako bi lahko tiste podobe, o katerih sem razmišljal, naredil bolj zadovoljivo z barvo kot s skulpturo. Nisem se jih še lotil, ampak ko sem razmišljal o njih kot o skulpturah, se mi je nenadoma razjasnilo, kako bi jih lahko naredil z barvo in jih naredil z barvo veliko bolje. To bi bilo nekakšno strukturirano slikarstvo, v katerem bi podobe tako rekoč vstajale iz reke mesa. To se sliši kot grozno romantična ideja, ampak meni gre pri tem predvsem za oblikovni vidik.

D. S.: In kakšna bi bila oblika?

F. B.: Zanesljivo bi bile dvignjene na strukturah.

D. S.: Več figur?

F. B.: Ja, in najbrž bi imel pločnik, ki bi bil visoko dvignjen iz svojega naturalističnega okolja, iz katerega bi vznikale, če bi bilo to mogoče, kot da bi iz mlak mesa vstajale podobe konkretnih ljudi, ki hitijo po svojih vsakodnevnih poteh. Upam, da mi bo uspelo narediti figure, ki s svojimi polcilindri in dežniki vstajajo iz svojega lastnega mesa, in narediti te figure enako močne, kot je kako križanje.²²

Baxandall povzema razmišljanje o barvi sence po Leonardu in po rokokojskih empiristih, ki so opisovali, kako zjutraj okoli sončnega vzhoda barva hlapov naredi v zraku senco modrikasto, pogosto celo vijoličasto. Tudi proti sončnemu zahodu so sence modrikaste. To ne pomeni, da so sence resnično take barve, kajti vse sence so same po sebi sive – njihova barva je zamrla zaradi pomanjkanja svetlobe. Kar ustvarja videz, da so modrikaste, je kontrast; z zlato ali rdečo ali drugimi toni naredi sivo na videz modro.²³

²² Sylvester, 2005, 83–84.

²³ Baxandall, 1995, 78.



SLIKA 10: FRANCIS BACON, *PORTRET GEORGEA DYERJA V OGLEDALU*, 1968, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID V: <http://www.1001paintings.net/img/arton27.jpg>

Že Leonardo je poudaril: “Če je sonce na vzhodu, je zrak zaradi hlapov, ki se v njem dvigajo, na videz moten in rdečkast, če pa se obrnemo proti vzhodu, bo naše oko videlo samo, kako bele sence postajajo modre.”²⁴

Srednja podoba *Triptiha avgust*, 1972, prikazuje dve postavi v ljubezenskem aktu, njuna figuralna prepoznavnost pa se je skoraj povsem izgubila (slika 2). Pregnetena forma, ki jo imamo pred seboj, zgolj bežno spomni na podobna Baconova dela, kjer je upodobil dve figuri v akciji po Muybridgeevih vzorih, če si npr. ogledamo sliko iz leta 1953 z naslovom *Figuri* (slika 16). Če za nekaj trenutkov odmislimo vsa simbolna in asociativna namigovanja, kaj naj rožnati

²⁴ Leonardo, 2005, 272.



SLIKA 11: HANS HOLBEIN, *Poslanika*, 1533, OLJE NA LESU, 207 X 209,5 CM, NATIONAL GALLERY, LONDON v: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg

madež pomeni, in se likovno formalno sprijaznimo, da gre za padajočo senco, se lahko zdaj osredotočimo še na senčenje na figurah – osenčevanje in senca na sebi. Obe imenovani obliki sence sta vezani na telo, povzročajo ga deli telesa na telesu. Za tak način osenčevanja lahko do neke mere uporabimo tudi poimenovanje *chiaroscuro*. Baxandall je v svojih povzemanjih razmišljanj rokokojskih empiristov zapisal, da je bistvo *chiaroscuro* usmerjeno v osnovanje prioritete skupine v sliki. Umestitev te skupine je stvar presoje, čeprav je zaradi ravnotežja običajna lokacija osrednji oz. centralni del slike. *Chiaroscuro* je analiziran v sklopu tridimenzionalnih skupin objektov, ljudi in stvari, in dvodimenzionalnih mas svetlobe in teme. Skupine so navadno koničaste ali piramidalne kot grozd, kompozicija je praviloma diagonalna in tridimenzionalna.



SLIKA 12: JEAN-LÉON GÉRÔME, *GOLGOTHA: CONSUMMATUM EST*, 1867,
OLJE NA PLATNU, 97,5 X 64 CM, VAN GOGH MUSEUM, AMSTERDAM V:
<http://www.galerie-creation.com/jean-leon-gerome-jerusalem-1867-n-1738734-0.jpg>

Mase, ustrezajoče trikotne oblike, ustvarjajo lokalno luč in temo v koherenco, preprečujoč malenkostno fragmentacijo, in obstajajo v strukturi vseh nivojev, od posamezne glave do celotne slike. Mase svetlobe in sence so analizirane v treh stopnjah: svetloba, poltoni in sence. Pravilo pravi, da površina sence ne sme biti manjša od skupne površine svetlobe in poltonov ...²⁵

Če poskušamo uporabiti pravkar opisane zakonitosti *chiaroscuro* za organsko formo osrednjega platna *Triptih avgust*, 1972, ugotovimo, da pri tem nimamo nikakršnih težav. Gmota dveh figur ustreza piramidalni zasnovi in senčenje se slikovito izmenjuje, prehaja od intenzivneje temnega k svetlejšemu. Morda lahko zgolj za primerjavo izpostavimo še veliko kompozicijo romantičnega slikarja Théodora Géricaulta, *Splav ladje Meduza*, 1818–1819, ali pa enega izmed grafičnih listov njegovega španskega sodobnika Francisca Goye, *Grozote vojne, Čemu služi ena skodelica?*. Leta 1810 je

²⁵ Baxandall, 1995, 76–77.

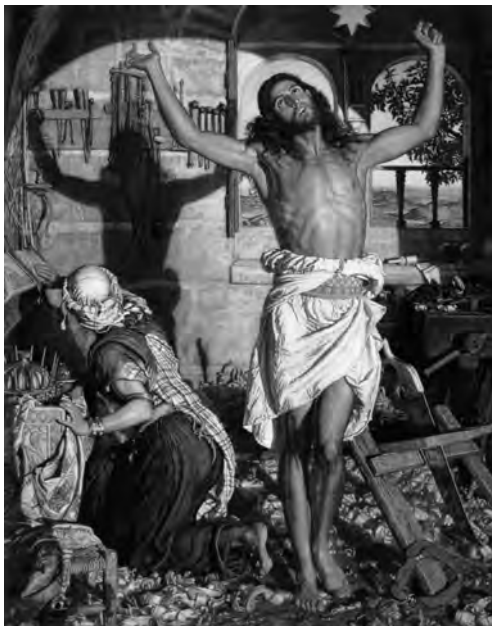
Goya serijo izdelal, vendar je bila izdana šele leta 1863, kar 35 let po umetnikovi smrti. Oba mojstra je Bacon občudoval in v vseh treh primerih je Baxandallova interpretacija lahko skoraj dosledna.

Sublimnost spomina

Po vrsti zadnji med črnimi triptihi je *Trije portreti – triptih*, 1973 (daljša različica naslova je *Trije portreti: posthumni portret Georgea Dyerja, avtoportret, portret Luciana Freuda*) (slika 4). Na srednji sliki je Bacon upodobil sebe, na levi je naslikan George Dyer in na desni Lucian Freud. Levo platno prikazuje Dyerjevo podobo v enaki sedeči pozi in oblečeno zgolj v spodnjice kot že v *Triptihu avgust*, 1972. Oba triptiha se razlikujeta po barvi ozadja in barvi sence. V ozadju zdaj ni več črni kvadrat, temveč zelo svetlo moder. Preko te skoraj sinje modrine pa se kot razpršen zlat prah verjetno odslikava svetloba, ki jo tokrat na vseh treh platnih oddajajo naslikane žarnice. Pred figurami oz. nekoliko levo in desno od sedečih figur padajo črne sence. V tem primeru je Bacon naslikal padajočo senco, ki se še vedno stika s figuro in ob stiku z njo je barva sence povsem črna, medtem ko se ob svojem zaključku intenzivnost črne posvetli, kot bi črna senca imela široko sivo konturo. Sence z mehkejšimi robovi ustvarjajo razširjeni viri, medtem ko obratno senco z ostrimi robovi ustvarjajo točkovni viri.²⁶ Glede na opis ozadja in žarnice – svetlobnega vira v *Treh portretih*, 1973 – lahko trdimo, da je Bacon z golimi žarnicami in sencami z mehкими robovi verjetno nehote upošteval fizikalna pravila sence in svetlobe.

Na srednjem platnu *Triptiha maj-junij*, 1973 (slika 3), je žarnica na črnem ozadju sicer prisotna, vendar svetlobe ne oddaja, prej bi lahko rekli obratno, iz črnega kvadrata se v bež podlago sprednjega prostora izliva črna senca. Prisotno je sicer telo, ki bi to senco lahko metalo,

²⁶ Baxandall, 1995, 4.



SLIKA 13: WILLIAM HOLMAN HUNT, *SENCA SMRTI*, 1870–1873, OLJE NA PLATNU, 214,5 X 168 CM, CITY ART GALLERY, MANCHESTER v: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/William_holman_hunt-the_shadow_of_death.jpg

manjka pa nam svetlobni vir, ki bi dejansko oddajal svetlobo. Če bi vztrajali pri iskanju fizikalnega ali likovno oblikovnega odgovora, bi se lahko zadovoljili z razmišljanji Leonarda in pozneje tudi Baxandalla, da morda senca ni le lokalni negativ svetlobi, temveč aktivni nasprotnik svetlobe, ki žarči iz mračnosti, kakor svetloba žarči iz svetlobnega vira.²⁷ Res pa je, da je Bacon v tem triptihu naslikal zgolj obup in slabost človeka. Leonardo še poudarja, da manjši ko je svetlobni vir, ki osvetljuje predmet, večjo senco bo povzročil. Senca ima večjo moč kot svetloba, saj telesa prikrajša za luč in jim to popolnoma vzame, luč pa ne more nikoli povsem izriniti sence s teles, ki so po naravi gosta.²⁸

²⁷ Baxandall, 1995, 144.

²⁸ Leonardo, 2005, 245 sl.



SLIKA 14: JOSEPH WRIGHT OF DERBY, *KORINTSKO DEKLE*, 1782–1784, NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON D. C., v: http://s4.hubimg.com/u/1286143_f520.jpg

John Russell je oba Baconova prijatelja, Dyerja in Freuda, ki ju je upodobil poleg sebe na platnu *Trije portreti – triptih*, 1973, označil kot alfo in omego v njegovem življenju.²⁹ Dyer je bil Baconov intimni prijatelj in partner, izhajal je iz nižje družbene plasti. Družil se je s prevaranti, tatiči in tudi njemu samemu tak način preživetja ni bil tuj. Lucian Freud je enako kot Bacon slikar. Njegov ded je utemeljitelj psihoanalize Sigmund Freud. Izhaja torej iz intelektualno kulturnega okolja in je v Baconovem življenju v nekem času njegova prijateljevanja poleg prijateljske odigral predvsem vlogo pomembnega sogovornika na področju slikarstva. Morda lahko celo poudarimo, da je vsaj nekaj časa v Baconovem življenju predstavljal racionalni pol. Lucian Freud je ob smrti Francisa Bacona prijatelja

²⁹ Russell, 2001, 153.

na kratko opisal kot najbolj divjega in najmodrejšega moža, kar jih je spoznal v svojem življenju.³⁰

Obravnavani triptih torej prikaže Bacona v družbi s človekoma, ki sta mu bila draga. Močne sence ob vznožju vseh treh figur priklepajo te v slikovni prostor in jim dajejo trajnost. Morda so sence v tem triptihu vsebinsko še najprimerljivejše z motivom *memento mori*, kar bi lahko sklepali po Baconovem odgovoru Sylvestru na domnevo, da njegove slike dajejo občutek umrljivosti:

No, morda imam pa jaz sam zmeraj občutek umrljivosti. Ker če se ti zdi življenje vznemirljivo, se ti mora, kakor senca, zdeti vznemirljivo tudi njegovo nasprotje, smrt. Morda se ti ne zdi ravno vznemirljiva, vendar se je zavedaš na enak način, kot se zavedaš življenja, zavedaš se je kot obrata kovanca med življenjem in smrtjo.³¹

Medtem ko sta Bacon in Freud v *Treh portretih*, 1973, povsem oblečena, ima Dyer na sebi le spodnjice. Na stranskih platnih je Bacon naslikal še dve črno-beli podobi, fotografiji, ki ju je na ozadje pritrdil z naslikanimi žebli ali bucikama. Na levem platnu z Dyerjem je dodal svojo podobo, na desnem krilu s Freudom je pritrdil Dyerjev portret. Omejitev na zgolj črno in belo barvo spominja na fotografije, ki jih je tudi sicer pogosto pritrjeval na stene svojega studia, medtem ko je slikal portrete prijateljev. Lahko pa se ozremo globlje v zgodovino; prisotnost črno-belih fotografij nas spomni na poznosrednjeveško slikarstvo, kjer so izbrane detajle ikonografsko zelo premišljenih kompozicij naslikali v tehniki grizaj (*grisaille*).

Dvojna upodobitev pokojnega, v črno-beli in barvni različici, spominja tudi na poznosrednjeveško tradicijo prikazovanja odlič-

³⁰ Peppiatt, 2008, 153.

³¹ Sylvester, 2005, 78.



SLIKA 15: FRANCIS BACON, *PORTRET JOHNA EDWARDSA*, 1988, OLJE NA PLATNU, 198 X 147,5 CM, TONY SHAFRAZI GALLERY, NEW YORK, V:
http://www.independent.co.uk/migration_catalog/article5208170.ece/ALTERNATES/w620/Portrait+of+John+Edwards.jpeg

nikov v nagrobnih spomenikih. Kot primer navajam Kantorowiczev opis *Nagrobnika nadškofa Henryja Chicheleja*:

V canterburyjski katedrali počiva – kot je tudi prav – telo nadškofa Henryja Chicheleja, ki je bil 29 let angleški primas – od leta 1414 do 1443. Deset let po zasedbi položaja, leta 1424, je Chichele začel graditi grobnico, v kateri so ga navsezadnje pokopali. V grobnici je za nizko gotsko ograjo razstavljeno mrtvo telo Henryja Chicheleja: gol, sama koža in kosti, oči, ki zrejo s praznim pogledom, bedno truplo, ki brez blazine leži na laneni rjuhi. Na vrhu grobnice pa v čudoviti opravi počiva *gisant*: nadškof in primas Henricus Cantuariensis v dalmatiki, s palijem okoli ramen, dragoceno mitro na glavi in nogami v pontifikalnih čevljih. Oči ima široko odprte, roke sklenjene v molitvi. Ni prepuščen osami z bednim telesom pod sabo: poleg blazine, na ka-



SLIKA 16: FRANCIS BACON, *FIGURI*, 1953, OLJE NA PLATNU, 152,5 X 116,5 CM,
ZASEBNA ZBIRKA, V:
http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_twofigures1953.jpg

teri počiva mitra, so angeli, ob nogah pa so se mu v molitvi pridružili klečeči spremljevalci.³²

Nadžskofova podoba na zgornjem delu nagrobnika prikazuje uradni portret, spodaj pa še individualno telo pokojnika. Zgornji ležeči portret pokojnika – *gisant* – prikazuje nekaj ali nekoga, ki je v vsem svojem ornatu predstavljal drugo podobo istega telesa, njegovo visoko funkcijo, ki pa je zdaj samo še del preteklosti, saj jo je prevzel nekdo drug, medtem ko spodnje telo – *transi* – predstavlja večno navzočnost in resnico o škofu kot človeku.

Morda sta lahko tudi v Baconovem primeru pritrjeni fotografiji v ozadju levega in desnega platna interpretirani kot uradna portreta

³² Kantorowicz, 1997, 416.

Dyerja in Bacona, takšna kot sta bila v trenutku nastanka fotografije. Medtem pa je predvsem Dyerjeva zgolj v spodnjicah sedeča figura z zabrisanimi potezami realna podoba minljivega telesa pokojnega. Slikoviti prikaz sedečega Dyerja je tukaj kot zdaj že zamegljen umetnikov spomin na pokojnega prijatelja. Prav tako barvni podobi Bacona in Freuda prikazujeta realni še živeči telesi v svojem večnem spreminjanju. Baconov avtoportret na srednjem platnu prikazuje človeka, ki je s smrtjo prijatelja izgubil tudi del svojega življenjskega smisla, ostal je brez ljubljene osebe. Zato morda lahko tudi ta barvni portret razlagamo kot *transi*.

Vsebinski pomen *črnih triptihov* in njihove interpretacije so vznemirljive (in morda strašljive) saj povsem neposredno upodabljajo smrt – konec, ki je še danes zavil v mnoge plasti tančice skrivnosti. Vsemu znanju in vedenju navkljub si smrt še zmeraj interpretiramo kot romantičen prehod iz ene v drugo dimenzijo bivanja – bivanja in ne konca. Triptihi so nosilci čustvenega sporočila, boleče energije izgube, ki jo je umetnik izlil na platno. Gledalcu pa ne preostane drugega, kot da si sam določi mero, do katere želi ali zmore to energijo dojeti.

Bibliografija

Antika: leksikon (1998): Cankarjeva založba, Ljubljana.

BAXANDALL, M. (1995): *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven, London.

BELTING, H. (2004): *Antropologija podobe: osnutki znanosti o podobi*, Studia humanitatis, Ljubljana.

CHIPP, H. B., ur. (1968): *Theories of modern art: a source book by artists and critics*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles CAL. in London.

- DAVIES, H. M. (1975): "Bacon's Black triptychs", *Art in America*, 63/2, marec-april, 62-68.
- GOMBRICH, E. H. (1995): *Shadows: the Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Press, London.
- JUNG, C. G., FRANZ, M.-L. VON (2006): *Man and his Symbols* (1964), slov. prev. Ana Jelnikar, *Človek in njegovi simboli*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- KANTOROWICZ, E. H. (1997): *Kraljevi dve telesi: študija o srednjeveški politični teologiji*, Krtina, Ljubljana.
- LAUKÖTTER, F., MÜLLER, M. (2006): "Paintings 1945-1991", v: Zweite, A., Müller, M., *Francis Bacon: the Violence of the Real*, 105-195.
- LEONARDO (2005): *Traktat o slikarstvu*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- PEPPIATT, M. (2003a): "Francis Bacon: the Sacred and the Profane" v: *Francis Bacon - the Sacred And the Profane*, 32-56.
- PEPPIATT, M. (2008): *Francis Bacon: Studies for a Portrait*, Yale University Press, London.
- QUIGNARD, P. (2009): *La nuit sexuelle*, (2007), J'ai lu, Pariz.
- RUSSELL, J. (2001): *Francis Bacon*, Thames and Hudson, London.
- SCHMIED, W. (2006): *Francis Bacon: Commitment and Conflict*, Prestel, München, Berlin, London in New York.
- SYLVESTER, D. (2005): *Surovost stvarnega: intervjuji s Francisom Baconom*, Študentska založba, Ljubljana.

ALENKA SPACAL¹

Lezbična telesa in moški čopiči

Izvleček: Besedilo se osredotoča na slike lezbičnih podob, ki so nastale pod čopiči moških avtorjev. Na večini klasičnih del evropskega oljnega slikarstva so bili lezbični akti predstavljeni na podoben način, kakor so bila v tradiciji zahodne likovne umetnosti tudi sicer upodabljana ženska telesa, torej kot bolj ali manj pasivni objekti, namenjeni predvsem užitku moškega voajerskega pogleda. V tem smislu bodo obravnavani tako nekateri klasični umetnostnozgodovinski miti (npr. Jupiter in Kalisto), ki so slikarjem rabili za upodobitve ženske istospolne ljubezni, kot tudi dela iz 19. stoletja z bolj eksplicitno podano lezbično tematiko (npr. *Speči ženski* Gustava Courbeta, *Turška kopel* J. A. D. Ingres). Izjemo predstavljajo slike lezbičnega vsakdanjika prostitutk, ki jih je upodabljal Henri de Toulouse-Lautrec. Medtem ko so lezbične podobe na eni strani ponujale vznemirljivo temo erotične in pornografske umetnosti, imamo na drugi strani popolno nevidnost lezbijk kot ustvarjajočih subjektov. Pri tem se zastavlja vprašanje, zakaj so do 20. stoletja večino lezbičnih aktov naslikali moški umetniki in ne same ženske.

Ključne besede: lezbično telo, moški pogled, voajerizem, feminizem, akt

UDK: 77:305

¹ Dr. Alenka Spacal se ukvarja s feministično vizualno teorijo. To besedilo je nastalo na osnovi istoimenskega predavanja, ki ga je imela avtorica 5. novembra 2008 v Klubu Monokel. Od leta 2010 sodeluje z Lezbično-feministično univerzo v AKC Metelkova. E-naslov: alenka.spacal@gmail.com.

Lesbian Bodies and Male Paintbrushes

Abstract: The article focuses on lesbian images as rendered by the paintbrushes of male authors. Lesbian nudes are presented in the classics of European oil painting in the same way as all female bodies in the Western fine arts tradition: as passive objects, depicted for the pleasure of the male voyeuristic gaze. The study addresses some of the classic art-historical myths (e.g. Jupiter and Callisto) which have been used to represent female same-sex love, as well as 19th century works with a more explicit lesbian note (e.g. *Sleep* by Gustave Courbet, *Turkish Bath* by J. A. D. Ingres). An exception is the depictions of prostitutes' lesbian daily life by Henri de Toulouse-Lautrec. But while lesbian images offered a titillating topic of erotic and pornographic art, lesbians as artistic and creative subjects are completely invisible. This raises the question why most of the lesbian nudes down to the 20th century have been painted by men rather than women artists.

Key words: lesbian body, male gaze, voyeurism, feminism, nude



V besedilu nameravam ob lezbičnih podobah preteklosti, ki so jih do 20. stoletja ustvarili moški slikarji, pokazati na eno od značilnih voajerskih situacij zahodne likovne umetnosti, ko je golo žensko telo nastopalo kot predmet moških fantazij. Razkrite ženske figure, prikazane v medsebojnem ljubezenskem ali seksualnem odnosu, ki so bile naslikane s čopiči moških avtorjev, v tradiciji slikanja aktov niso redke. Lezbična telesa so bila na večini klasičnih del evropskega oljnega slikarstva predstavljena na podoben način, kakor so bila gola ženska telesa v zahodni likovni umetnosti tudi sicer največkrat reprezentirana, torej kot bolj ali manj pasivni objekti, na-

menjeni predvsem užitku voajerskega pogleda heteroseksualnega moškega gledalca.² Podobe, obravnavane na tem mestu, od drugih ženskih aktov loči predvsem dejstvo, da sta bili skupaj naslikani vsaj dve goli ženski figuri. Neredko se je upodobilo tudi več golih ženskih teles skupaj, kar je bilo zlasti značilno za motive kopalk. Tovrstne upodobitve so se sicer v posameznih zgodovinskih obdobjih precej razlikovale, saj je nanje bistveno vplival odnos do ženske homoseksualnosti v širši družbi. Starejša dela, na katerih lahko danes prepoznamo očitne lezbične motive, v času svojega nastanka niso bila pojmovana kot lezbična.³ A ženski istospolni ljubezni v preteklih stoletjih tako ali tako ni bil pripisan nikakršen status in največkrat tudi ni bila pojmovana resno. Lezbištvo je bilo do 20. stoletja največkrat opredeljeno kot romantično prijateljstvo,⁴ ki je bilo kot tako, razen redkih izjem, v družbi povečini pojmovano kot nenevarno. Obravnavano je bilo dokaj naivno in na ta način je bilo povečini prikazovano tudi v likovni umetnosti. Ob današnjem poimenovanju slikarskih del z lezbično tematiko, ki so nastala v preteklih obdobjih, bi veljalo upoštevati celotni kontekst posameznega zgodovinskega obdobja. Kajti ženske, ki so ljubile ženske, niso bile prepoznane in odkrito poimenovane vse do 70-ih let 20. stoletja, ko

² O moškem gledalcu, ki so mu bila v tradiciji slikanja aktov namenjena upodobljena ženska telesa, gl. Berger, 2008, 70. O sintagmi moški pogled gl. Spacal, 2012, 61–62.

³ Pojem lezbištva lahko pomeni težavo pri označevanju žensk preteklosti, ki se same še niso identificirale kot lezbijke. Toda na tem mestu ne pišem o lezbijkah kot konkretnih osebah, temveč o lezbični tematiki, ki so jo v svojih delih izpostavljali moški za lastne voajerske potrebe v vseh zgodovinskih obdobjih.

⁴ O romantičnih prijateljstvih in ljubezni med ženskami skozi zgodovino je pisala Lillian Faderman v knjigi *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti* (gl. Faderman, 2002).

so lezbične feministke besedo "lezbijka" poskušale vzpostaviti v kontekstu označevalca in jo kot pojem uveljaviti v pozitivnem smislu brez stigme.⁵

Na starejših likovnih delih, nastalih pred 19. stoletjem, bi bilo motive ženske istospolne ljubezni mogoče prepoznati ob prizorih kopeli, kjer je bilo upodobljenih več kopajočih se golih žensk. Mitološko podlago za takšna dela so ponujali mit o Diani⁶ in njenih kopajočih se nimfah ter z njim povezani motivi, kakršen je Diana in Akteon⁷ ali Diana in Kalisto oz. Jupiter in Kalisto.⁸ Ta motiv lahko najdemo v tradiciji evropskega oljnega slikarstva na kar nekaj delih, npr. pri Tizianu: *Diana in Kalisto* (1488–1490), *Diana in Kali-*

⁵ Faderman, 2002, 467.

⁶ Diana, rimska boginja lova, se enači s starogrško Artemido, boginjo lova in devištva. Artemida, Apolonova dvojčica, je bila devica, ki je ljubezen ni ganila. Kot boginja lova je bila opremljena s puščicami in je neusmiljeno pobijala tiste, ki so si upali žaliti njeno božanstvo ali njen lovski dar (Schmidt, 2001, 37; Meadows, 1996, 26).

⁷ Akteon (Aktajon ali Aktaion) je bil Tebanec, sin Aristaja in Avtonoe, ki se je po zaslugi kentavra Hirona izuril v streljanju, tako da je postal eden najspretnjših lovcev. Zanj je bilo pogubno njegovo samoljubje, saj je bil v svoji prevzetnosti preveč predrzen in se je širokoustil, da v lokostrelstvu prekaša celo boginjo lova Artemido. Toda to še ni bilo vse. Višek njegove drznosti predstavlja trenutek, ko je med lovom v gozdu zasačil boginjo, ki se je kopala s svojimi golimi nimfami. Jezna boginja ga je za kazen spremenila v jelena, ki ga je nato raztrgalo njegovih petdeset psov (Schmidt, 2001, 19; Meadows, 1996, 15).

⁸ Mit o Diani in Kalisto ali Artemidi in Kalisto oz. o Jupitru in Kalisto se nanaša na prelepo nimfo Kalisto, Dianino (Artemidino) spremljevalko, ki se je prav tako zaobljubila nedolžnosti. Rimski Jupiter (grški Zevs), ki si jo je poželed, se je spremenil v boginjo Diano, zato da se ji je lahko približal in jo zapeljal ter se nato z njo ljubil v podobi ženske. Kalisto kljub penetraciji med ljubljenjem ni odkrila njegove preobleke. Težava je nastopila šele, ko je Diana med kopeljo s svojimi nimfami opazila Kalistino nosečnost in jo za kazen spremenila v medvedko (Ristić, 1984, 227).

sto (1559), pri Rubensu: *Jupiter in Kalisto* (1613), največkrat pa ga je naslikal François Boucher:⁹ *Jupiter in Kalisto* (1744), *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757).¹⁰

Tematika ženske istospolne ljubezni je postala v slikarstvu očitnejša v delih s konca 19. stoletja, ko so mitološke prizore zamenjale upodobitve bolj eksplicitnih lezbičnih aktov s prizori dveh ljubimk. Eno najbolj znanih del evropskega zahodnega slikarstva z jasno podanim lezbičnim motivom predstavlja slika Gustava Courbeta *Speči ženski*, naslovljena tudi *Spanje*, iz leta 1866. Tudi Ingresova *Turška kopel* bi bila lahko interpretirana kot slika z očitnimi lezbičnimi implikacijami, zato se bom v nadaljevanju osredotočila predvsem na ti dve deli. V začetku 20. stoletja, ko so postajale ženske, ki so ljubile ženske, v družbi vse bolj prepoznavne, so nekateri avtorji (npr. Klimt ali Schiele) začeli dela z dvema naslikanima golima ženskama naslavljati kot "Dve prijateljici", "Dve ženski" ipd.

Lezbične podobe med vidnostjo in nevidnostjo

Odgovor na vprašanje, zakaj so do 20. stoletja večino lezbičnih golih figur naslikali moški umetniki in ne same ženske, se skriva predvsem v položaju žensk v zgodovini zahodne likovne umetnosti in v njihovi nemožnosti izobraževanja na akademijah ter onemogočanju učenja risanja in slikanja po golem modelu.¹¹ Ker umetnice

⁹ François Boucher (1703–1770) je bil kot najznačilnejši predstavnik francoskega rokokojskega slikarstva iz 18. stoletja znan po erotičnih temah.

¹⁰ Boucherevi deli *Jupiter in Kalisto* (1744) ter *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757) je v besedilu "Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and Cosmo" natančneje interpretirala Erica Rand (gl. Rand, 1994, 130–138).

¹¹ Na diskriminacijski aspekt v zvezi z nemožnostjo izobraževanja žensk na likovnih akademijah in onemogočanjem risarskega učenja po golem modelu je v svojem znanem eseju "Zakaj ni bilo velikih umetnic?" pokazala Linda Nochlin (gl. Nochlin, 2004, 9).

na svojih delih v preteklosti povečini niso mogle slikati nobenih golih teles, in sicer ne ženskih ne moških, so vse znane akte z lezbično tematiko do 20. stoletja naslikali moški. Tudi ob obravnavi lezbične motivike se podobno kot pri upodobitvah klasičnih ženskih figur gibljemo na paradoksnih meji med popolno nevidnostjo in pretirano izpostavljenostjo lezbičnih teles. Medtem ko se po eni strani srečujemo z ne tako redko izpostavitvijo podob ženske istospolne ljubezni, ki so bile že pred več stoletji uporabljene za vznemirljivo temo erotične in celo pornografske umetnosti, se po drugi strani soočamo s popolno prezrtostjo lezbijk, ki v družbi niso mogle biti niti tako poimenovane, kaj šele, da bi lahko same ustvarjale kot prepoznavni lezbični subjekti. Na področju likovne umetnosti lahko v zvezi z vidnostjo oz. nevidnostjo lezbijk v javnosti zaznamo podobna dvojna merila kakor tudi sicer ob podobah prevladujočih ženskih aktov zahodnega slikarstva. Čeprav so bile lezbijke kot subjekti v družbi do druge polovice 20. stoletja skoraj povsem nevidne, so bile na delih moških umetnikov skozi vso zgodovino vendarle pogosto prisotne na način vznemirljivih podob. Lezbijke so bile tako še dodatno marginalizirane, na kar je opozorila tudi Hilary Robinson, ko je zapisala, da je bila lezbična seksualnost že tako ali tako pojmovana kot "odklon" ali "nenormalnost". Poleg tega so bile lezbijke v vizualnih podobah reprezentirane kot objekti za moško erotično raziskovanje in njihovo pornografsko domišljijo.¹²

V nadaljevanju bom pokazala, kako gola ženska telesa, upodobljena v medsebojnem razmerju, ponavadi niso prikazovala ženskega užitka in niso bila namenjena ženskemu pogledu, temveč so bila v takšne vloge postavljena zgolj za moško voajersko ugodje. V tradiciji zahodne likovne umetnosti lahko odkrijemo kar nekaj erotičnih reprezentacij golih žensk v medsebojnih odnosih,

¹² Robinson, 2001, 540.



SLIKA 1: FRANCOIS BOUCHER, *LEDA IN LABOD*, 1742, VIR:

http://www.artinthepicture.com/paintings/Francois_Boucher/Leda-and-the-Swan/.

ki so jih moški slikarji upodobili prek klasičnih mitov. Toda v umetnostni zgodovini se ob tovrstnih podobah ponavadi ni posebej poudarjalo, da gre za prikaze ženske istospolne ljubezni ali seksualnosti. Lahko bi rekli, da gre v nekaterih primerih za povsem očitne lezbične podobe, ki jih nihče ni želel videti ali opaziti, še manj pa interpretirati v kontekstu ženske istospolne erotike. Pri tem gre za očiten paradoks oz. za že omenjeno nasprotje med nevidnostjo lezbijk, ki naj sploh ne bi obstajale, in za hkratno eksploatacijo ženskega telesa v lezbičnem kontekstu, kar je namenjeno zgolj voajerskim namenom heteroseksualnega moškega gledalca. Na to je opozorila že Erica Rand v besedilu "Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and *Cosmo*", kjer je ob primeru Boucherevih del z eksplicitno erotiko med ženskami pokazala, da kritiki tedanjega časa v delih, kot so *Leda in*



SLIKA 2: FRANCOIS BOUCHER, *JUPITER V PODOBI DIANE IN NIMFA KALISTO*, 1757, VIR: <http://mwcapacity.files.wordpress.com/2009/12/bouchernelsonatkins.jpg>.

labod (1742) (slika 1) ter *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757) (slika 2), niso želeli prepoznati lezbičnih podob, naslikanih po motivih iz klasične mitologije. Čeprav so na naslikanih delih lahko videli v erotiko ovita ženska telesa, jih niso hoteli interpretirati zunaj heteroseksualnih okvirov. Kritiki niso upoštevali, da se Boucherevi lezbični pari lahko nanašajo na erotična razmerja med ženskami niti da so Bouchereve ženske odjemalke lahko naročile podobe za svojo lastno željo.¹³ Namesto tega so predposta-

¹³ Zanimivo bi bilo raziskati vlogo mecenk v umetnostni zgodovini. Ženske zbiralke erotičnih del javno sicer niso znane. Če golih teles niso smele same upodabljati, so morda skrivoma lahko posedovale kakšno sliko, ki bi jim vzbujala užitek v gledanju. V *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* je sicer navedeno, da je François Boucher deloval pod okriljem patrone Madame (de) Pompadour (Summers, 2004, 121).

vljali, da so želeči gledalci moški, pravi Erica Rand. Po njenem mnenju je več golih upodobljenih žensk skupaj predstavljalo le pomnožene objekte moške želje.¹⁴

Lezbična tematika na Ingresovi sliki *Turška kopel*

Ženske figure je kot pomnožene objekte moške želje mogoče najočitneje prepoznati na Ingresovi sliki *Turška kopel* (1862) (slika 3), ki se lahko povezuje z lezbično tematiko. Eno najbolj znanih erotičnih del zahodne likovne umetnosti prikazuje hedonistično haremsko vzdušje. Francoski neoklasicistični slikar Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) je bil znan po svoji obsedenosti z ženskimi akti, ki jih je upodabljal vse svoje življenje. *Turško kopel* je naslikal v visoki starosti, ko je imel že več kot 80 let. Delo, naslikano v zadnjih letih njegovega ustvarjanja, predstavlja nekakšno sintezo vseh slikarjevih predhodno naslikanih ženskih aktov.¹⁵ Gre za eno najbolj znanih slik z motivom kopeli zahodne likovne umetnosti. Dolga tradicija upodabljanja golih ženskih podob ob prizorih skupnega kopanja se je v umetnostni zgodovini začela že z renesančnimi upodobitvami, ki so se naslanjale na mit o Diani z nimfami. Ingresova slika se od klasičnih del z motivom kopalk razlikuje predvsem po zelo veliki množici golih žensk,¹⁶ ki so prikazane znotraj turške kopeli, in po tem, da se nekatere med seboj tudi nežno dotikajo ali celo ljubkujejo.

¹⁴ Rand, 1994, 132–133.

¹⁵ Uwe Fleckner je *Turško kopel* poimenoval za Ingresovo "slikarsko retrospektivo", na kateri je zbral gole figure, ki so ga spremljale večino življenja. Na veličastni zgodovinski sliki je združil dosežke svoje umetniške in življenjske poti (Fleckner, 2000, 126).

¹⁶ Na sliki naj bi bilo upodobljenih petindvajset golih žensk (Summers, 2004, 292).



SLIKA 3: JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, *TURŠKA KOPEL*, 1862, VIR:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Ingres>.

Slika je vsekakor nenavadna že zaradi neobičajne okrogle oblike,¹⁷ ki hkrati narekuje tudi specifično kompozicijo množice golih ženskih teles, prikazanih v hedonističnem vzdušju haremske kopeli. Ženske so popolnoma gole, z izjemo raznih pokrival na glavah, kot so rute, turbani in čepice. Poleg tega so okrašene z nakitom, in sicer z različnimi ogrlicami, uhani, zapestnicami ali prstani. Nekatere igrajo na glasbila, nekaj jih pleše, večinoma pa so zleknjene v udobnih položajih tesno druga poleg druge, tako da se medsebojno naslanjajo, si ležijo v objemih ali se celo bežno dotikajo. Nekatere ženske v užitku tudi rahlo razpirajo ustnice,

¹⁷ Ingres je *Turško kopel* najprej naslikal v pravokotni obliki. Sliko je naročil princ Napoleon in jo naslikano prejel leta 1859, vendar je bila pri njem le kratek čas. Slikar je prvotno obliko v drugi verziji spremenil v krog (Grimme, 2006, 85).

pri čemer so njihovi pogledi zasanjano zamaknjeni, ponekod z napol priprtimi ali zaprtimi vekami. Prijetno haremsko razpoloženje poudarjajo tudi drobni detajli, kot sta nizka mizica s kavnim servisom poleg skupine protagonistk v ospredju ali vodna pipa, vidna v ozadju slike. Vzdušje je rahlo mrakobno in tako še bolj poudarjeno hedonistično. Izrazit žarek sončne svetlobe je z vrha v snopu usmerjen le v levo ramo in naglavno ruto središčne figure, ki je naslikana s hrbta.¹⁸ Akt te največje in glavne podobe razkriva od zadaj lepo vidno ukrivljeno linijo hrbtenice ženske, ki sedi na tleh po turško in igra na glasbilo. Preostale figure, ki so manj osvetljene, so večinoma naslikane od spredaj ali od strani v napol ležečih ali sedečih položajih.

V lezbičnem kontekstu vzbuja največ pozornosti par v ospredju, na desni strani slike, ki ga deloma zakriva pred njim napol ležeča figura. Kljub delni prikritosti je pri tem vendarle dovolj razločno prikazano, kako ženska, ki sama v celoti ni najbolj vidna, z eno roko nežno objema svojo družico okrog ramen, z drugo pa se dotika njenih prsi. Za njima je naslikan še en par, in sicer sedeča dolgolaska, ki ji ureja frizuro za njo stoječa prijateljica. Ob tako jasno prepoznavnih lezbičnih motivih se sicer zastavlja vprašanje, ali lahko eno najbolj poznanih erotičnih slik zahodne likovne umetnosti, na kateri je upodobljena večja skupina golih žensk, označimo za lezbično delo. Čeprav haremski prizor na prvi pogled lahko namiguje na lez-

¹⁸ Ingres je za glavno figuro, ki jo je naslikal v samem središču platna, uporabil podobo s svoje slike *Venera iz Valpin çona / Velika kopalka* (1808). Slikar je ženske akte pogosto upodabljal s hrbta. Tako je kasneje naslikal tudi *Majhno kopalko* (1826). Njegove podobe niso zaradi prikaza od zadaj nič manj erotične od tistih Vener, ki pogledom razkazujejo oprsja in v nekaterih primerih celo spolovila. Pravzaprav lahko delujejo s svojo sramežljivo zadržanostjo, ki ne razkriva glavnih erotičnih predelov, zelo vznemirljivo.

bične odnose med ženskami v kopeli, slika v tistem času ni bila namenjena ženskemu pogledu. Kot na večini del moških avtorjev so tudi tu bežno nakazani prizori ženskih medsebojnih odnosov naslikani predvsem za razvnanje domišljije heteroseksualnega moškega gledalca.¹⁹ Prek golih ženskih teles, ki so bila primarno naslikana predvsem za heteroseksistični moški pogled, so posredno objektivizirana pravzaprav lezbična telesa.

Tudi če pri naslikani figuri na desni strani slike, ki se z roko dotika prsi druge ženske, prepoznamo aktivno lezbično gesto, je ob tem očitno, da je tovrstni lezbični dodatek namenjen predvsem razvnanju moške domišljije. Delo z lezbičnim prizorom služi le burjenju moške voajerske fantazije. Takšnih del je bilo ob koncu 19. stoletja še veliko več v literaturi, kjer so bile lezbične orgije z besedami lahko opisane precej bolj eksplicitno kot ob vizualnih prikazih v slikarstvu. V tem smislu je Ingresova slika na področju likovne umetnosti najočitnejše delo z lezbično tematiko. A ženske, ki so naslikane v hedonističnem okolju turške kopeli, delujejo samozadostno zgolj na prvi pogled. Ob tem je precej očitno, da v haremu niso zaradi lastnega užitka ali ugodja drugih žensk, temveč le zaradi užitka drugega, ki nastopa izključno v vlogi moškega. Povsem jasno je, da naslikana ženska telesa čakajo na moškega gospodarja, ki so mu brezpogojno na razpolago. Iz takšne perspektive so odnosi med ženskami v prostoru turške kopeli prikazani le kot nekakšna haremska predigra za edino "pravo" seksualnost, kot je pojmovana heteroseksualna spolnost. Istospolna ljubezen med ženskami je bila v preteklosti lahko tolerirana le, dokler je bila namenjena moški nasladi. Na Ingresovi

¹⁹ O voajerizmu moškega gledalca ob Ingresovi sliki *Velika odaliska* (1814) sem pisala v besedilu "Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata *Guerrilla Girls*" (gl. Spacal, 2008, 120–139).

sliki namreč niso upodobljene ženske, ki bi bile v svoji seksualnosti neodvisne in samostojne, temveč osebe, ki nimajo nikakršne erotične avtonomije. Kljub izpostavljeni lezbični gesti ene od upodobljenk, je vendarle očitno, da seksualnost haremskih lepotic ni namenjena njim samim, temveč da pripada moškim. Čeprav so protagonistke slike v prostoru, ki moškim sicer ni bil dostopen, je očitno, da so tam le začasno in da ostajajo njihova telesa tudi tam strogo nadzorovana.

Na Ingresovi *Turški kopeli* seveda niso bile upodobljene dejanske lezbijke. Na njegovih slikah tudi sicer niso bile naslikane realne posameznice, temveč abstrahirane ženske figure, umeščene v orientalski kontekst, ki je zaradi odmika od realnosti lahko toliko bolj omogočal svobodno pot domišljajskim popotovanjem v glavah gledalcev.²⁰ Slikarji so se ob izpostavitvah erotičnih tematik sicer večkrat zatekali k bibličnim, mitološkimi ali orientalskim motivom.²¹ V nasprotju z Manetovo realno žensko, ki je pozirala za sliko *Olimpija*,²² so bile Ingresove idealizirane figure zavite v tančice orientalizma in lezbištva. Tovrstni prikazi abstrahiranih lepotic sodijo v tradicijo upodabljanja golih Vener, ki v zgodovini slikanja aktov izražajo očitno licemerje zahodnega moškega pogleda. Na tovrstno hinavščino je pokazal tudi John Ber-

²⁰ O tem, da je Ingres realnost želje pogosto prikrival z orientalskim kontekstom, s čimer se je zaščitil tako pred lastnimi kot tudi javnimi moralnimi pomisleki, piše tudi Peter Webb (prim. Webb, 1975, 164). V *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* je omenjeno, da so heteroseksualni umetniki pogosto uporabljali kode, s katerimi so svoj voajerizem zakrili v ženski homoerotičnosti, kot je videti v Ingresovi *Turški kopeli* (Summers, 2004, 291).

²¹ Spacal, 2011, 15-16.

²² Več o nelagodju, ki so ga med voajerskimi gledalci povzročale figure realnih golih žensk, kakršno predstavlja Manetova *Olimpija*, gl. Spacal, 2011, 14-16.

ger ob primeru atributa ogledala, ki je bilo na delih evropskega oljnega slikarstva pogosto uporabljano kot simbol nečimrnosti žensk.²³ Prav tako je tudi Ingres na obravnavani sliki uporabil oddaljen, nepoznan orientalističen prostor kopeli, v katerega je umestil ogromno množico golih teles. Naslikal jih je v zgolj navideznem hedonizmu, ki v resnici ni mogel predstavljati pravega užitka upodobljenk, temveč so natlačena ženska telesa služila le poudarjanju ugodja v pogledu moških.

Čeprav delo zaradi odkritih lezbičnih implikacij lahko vzbuja gledalski užitek tudi pri lezbični gledalki, ostaja v vsebinskem smislu vendarle nekoliko problematično na več ravneh. Očitno je, da je slika primarno nastala za voajerski pogled zahodnega, belega, heteroseksualnega moškega, ki je kot drugo hkrati objektiviziral tako žensko kot vzhodnjaško in tudi lezbično telo. Tovrstna gola ženska telesa so bila ob koncu 19. stoletja priljubljena motivika, namenjena moški domišljiji. Slika razkriva haremski prostor turške kopeli z množico golih ženskih teles, torej prizor, ki moškim, zlasti pa ne zahodnim, nikakor ni mogel biti dostopen. Prav zato so voajerskim gledalcem takšne erotične podobe tedaj še posebno burile domišljijo. Osnovane so bile zgolj na podlagi zapisov ženskih popotnic, ki so konec 19. stoletja edine lahko obiskale haremske prostore. Na zahod so prinašale natančne opise notranjosti haremov. Na osnovi njihovih zapisov so moški lahko ustvarjali svoje fantazije, in sicer tako v glavah kot tudi v umetniških delih. Tudi Ingres naj bi bil dobil idejo za množico aktov v haremskem interierju iz pisem Mary Wortley Montague, žene angleškega ambasadorja v Konstantino-

²³ John Berger je izpostavil hinavsko moraliziranje ob primerih, ko so moški slikali gole ženske, ker so jih sami uživali gledati. Pri tem so dali ženski figuri v roke ogledalo in sliko naslovili *Nečimrnost*, zaradi česar naj bi bila moralno obsojana ženska, katere goloto so upodabljali za svoje lastno zadovoljstvo (Berger, 2008, 67).

plu.²⁴ Slikar je haremski prizor turške kopeli očitno podal skozi orientalistični vidik zahodnega belega moškega. Ingres je ženske modele na *Turški kopeli* objektiviziral večkratno, in sicer ne le kot gola ženska telesa, namenjena užitku moškega pogleda, temveč tudi kot vzhodnjaška telesa, namenjena pogledu zahodnega Evropejca, in hkrati kot lezbična telesa, namenjena heteroseksualnemu moškemu. Delo torej ni vprašljivo le z orientalističnega, temveč tudi s heteroseksističnega vidika.

Lezbični kontekst je Ingres uporabil kot sredstvo, ki je skupaj z orientalističnim vidikom vzpostavilo širši seksistični okvir za razvnanje moške domišljije. Naslikan lezbični detajl, ki sicer jasno kaže na žensko istospolno željo, primarno ni bil namenjen užitku pogleda ženske gledalke. Pri tem gre še vedno za klasično patriarhalno razumevanje seksualnosti, ki tudi lezbično razmerje izrablja le za lastni užitek.

²⁴ Ingres naj bi okrog leta 1817 v svojo beležnico prepisal odlomke iz korespondence z Mary Wortley Montague, ki so natančno opisovali njen obisk ženske kopeli v Sofiji (Fleckner, 2000, 130). Špela Kalčič piše v besedilu "Kolonializem, popotnice in haremi" o spolni razliki pri upodabljanju haremskih interierjev v 18. in 19. stoletju. Na eni strani omenja kolonialne moške, ki so hareme upodabljali po literarnih predlogah potopisov, ki so jih napisale ženske, pri čemer so "svoji domišljiji dajali duška in nastajale so spolnofantazmatične stvaritve, ki so utrjevale mitsko-stereotipne predstave Evrope o tem, kakšna je notranjost harema in kaj vse se v njem dogaja". Po drugi strani izpostavlja ženske, "ki so ustvarjale na osnovi lastnih izkušenj in ki so se moškega izkoriščanja predstav tega za Evropo eksotičnega prostora zavedale" ter "spolno fantazmo o haremu spodbopavale z upodabljanjem, ki je poudarjalo podobnost haremskega interierja z buržoaznim dnevnosobnim družinskim življenjem v Evropi" (Kalčič, 2009, 132). Avtorica v nadaljevanju analizira haremsko tematiko na delih francoske slikarke Henriette Browne, ki je hareme sama obiskala in jih naturalistično uprizarjala kot prostore družinske sreče. Ženske je slikala kot aktivne subjekte z zgovornimi medsebojnimi pogledi, ki bi jim po avtoričinem mnenju v nekaterih primerih lahko pripisali tudi skrivne subverzivne lezbične pomene (Kalčič, 2009, 141).

Lezbijke v postelji: *Speči ženski* Gustava Courbeta

Ena najbolj znanih upodobitev lezbičnega para v postelji je slika francoskega realističnega slikarja Gustava Courbeta (1819–1877) z naslovom *Speči ženski*, naslovljena tudi *Spanje* (slika 4) iz leta 1866. Za začetek velja izpostaviti, da je avtor delo naslikal po naročilu drugega moškega, kar pomeni, da je nastalo namensko za užitek moškega voajerskega pogleda. Sliko je naročil Khalil Bey, turški diplomat v Parizu, sicer znan umetniški zbiralec erotičnih del, ki je leta 1866 plačal vstopnico za obisk Courbetovega ateljeja. Najprej je naročil sliko *Speči ženski* in nato še sliko *Izvor sveta*, ki z motivom razprtega ženskega mednožja v umetnostni zgodovini predstavlja eno najbolj razvpitih erotičnih del.²⁵

Na sliki *Speči ženski* je Courbet naslikal ljubimki, prepleteni v strastnem objemu, ležeči na postelji sredi razmetanih belih rjuh. Umestil ju je v poudarjeno dekadentno vzdušje, ki ga je stopnjeval s temačno globino skrivnostnega, temno modrega ozadja spalnice, iz katerega žarita ženski svetli telesi. Na eni strani postelje krasi prizor velik šopek rdečih in belih rož, na drugi strani pa je nočna omarica s praznim vinskim bokalom in izpraznjeno čašo. Slikar je dolgolasi goli lepotici naslikal speči na postelji, kjer naj bi se bili pred tem ljubili, na kar poleg nežnega objema, obrazne rdečice in razmetane posteljnine namigujejo tudi po postelji raztreseni drobni detajli, kot so npr. zlata lasna sponka, biserni uhani in ogrlica ter preostali, v strasti odvržen nakit. Zaspali sta prepleteni v objemu, v katerem se svetlolaska privija k temnolaski. Pri tem nista pokriti z odejami, temveč druga drugo prekrivata s telesi. Temnolaska objema telo svoje svetlolase ljubimke z zaščitniškim gibom

²⁵ Prim. Nochlin, 1989, 137; Faunce in Nochlin, 1988, 176. O sliki *Izvor sveta* sem pisala v besedilu "Pogled, telo in drugost šengenskih žensk" (Spacal, 2009, 588).



SLIKA 4: GUSTAVE COURBET, *SPEČI ŽENSKI*, 1866, VIR:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Courbet_Sleep.jpg.

desne noge, tako da njeno razgaljeno goloto hkrati zakriva pred pogledi gledalcev.

Courbet je upodobil dvojico objetih žensk v postelji povsem realistično in hkrati celo nekoliko klišejsko. Naslikani temnolaska in svetlolaska sta skupaj videti tako, kakor naj bi bil v tistem času stereotipno pojmovan par dveh strastnih prijateljic, ki naj bi posebej medsebojna nasprotja. Naslikani ženski močno spominjata na Delfino in Hipolito, ki ju je opisal Baudelaire. Lillian Faderman je Courbetovo sliko interpretirala v navezavi na Baudelairove *Prekletnice*: "Dekleti bi prav lahko bili Hipolita in Delfina. Temnejša ima Delfinino 'divjo grivo', plavalaska 'krhko prikupnost in izraz, ki namiguje, da sanjari o 'omamnih strahovih', o katerih govori Hipolita."²⁶ Dve lezbijki sta bili podobno opisani tudi v romanu

²⁶ Faderman, 2002, 303, 513.

anonimnega avtorja *Poletje na deželi*, ki se je najverjetneje navezoval tako na opise lezbijk v Baudelairovih pesmih kot tudi na Courbetovo sliko, ki se je pojavila leto pred tem: "Obe sta mikavno ženstveni, ena je temna, druga svetla, zapeljevalka je nekaj let starejša, a še vedno nasladno mlada, obe povezuje le seks."²⁷

Kakor so bili lezbični liki v romanih moških predstavljeni kot izmišljene fantazijske podobe, s katerimi so avtorji namenoma provocirali in vzburljali bralstvo,²⁸ so v tistem času tudi vizualne podobe razgaljenih ljubimk v slikarstvu verjetno nastajale za vzburljanje moškega voajerskega pogleda. Kot so bili Balzacovi opisi scen lezbične seksualnosti plod moške domišljije in namenjeni moškemu bralcem,²⁹ tako je tudi Courbetovo delo dveh žensk v postelji nastalo kot fantazijska podoba, namenjena razvnanju moških fantazem. Temu v prid jasno govori dejstvo, da je Courbetovo delo nastalo po naročilu zbiralca erotičnih del. Poleg tega slika ne prikazuje dveh resničnih lezbijk tedanjega časa, temveč sta Courbetu za njegovo izmišljeno kompozicijo pozirali dve ženski, ki sta takrat delovali kot profesionalna modela.

Speči ženski sta bili naslikani v drugi polovici 19. stoletja, torej v času, ko se je na ljubezen med dvema ženskama gledalo precej prizanesljiveje kot v 20. stoletju. Kot sem že omenila, so bila v preteklosti poglobljena razmerja med ženskami pojmovana kot romantična prijateljstva in kot taka so bila sprejeta povsem normalno in samou-

²⁷ Faderman, 2002, 304.

²⁸ Faderman, 2002, 297.

²⁹ Lillian Faderman omenja Balzacove fantastične opise lezbičnega seksa in njegovih pasti iz dela *Dekle z zlatimi očmi*, ki spominjajo na scene lezbične orgije iz *L'Espion Angolis* v 18. stoletju: "Podobe lezbištva v obeh delih porodi moška domišljija, kljub avtorjevim protislovnim moralističnim ugovorom pa so namenjene seksualnemu razvnanju bralcev." (Faderman, 2002, 299.)

mevno, čeprav morda nekoliko naivno. Lillian Faderman meni, da nekateri moški romantičnega prijateljstva niso sprejemali preveč resno, kajti v njem niso videli posebne žlahtnosti in so ga celo "odobravali, saj jim je nudilo voajeristične užitke. Bilo je ljubko in dražestno – in ne povsem prepričljivo. Mladi ženski, prevzeti druga z drugo, ne ponujata – po mnenju pesnika Edmunda Wallerja – moškemu nič več kot dražljivo podvojeno podobo lepote. /.../ Waller zaključí, da je romantično prijateljstvo mikavno opazovati, da pa ima le malo prave vrednosti."³⁰ V zvezi z angleškimi pisci 18. stoletja je avtorica zapisala: "Morda družba ni oporekala literarnim upodobitvam strastnih prijateljstev tudi zato, ker so bila privlačna za moški pogled." Po njenem mnenju pisci niso radi priznavali, "da jih ljubezen med ženskami razvneša, četudi je bil njihovim junakom ter resničnim in fiktivnim Francozom (in verjetno moškemu bralstvu) skupen voajeristični užitek pri opazovanju romantičnih prijateljic".³¹ Pozitivno naravnano mnenje se je spremenilo, ko so se proti koncu 19. stoletja pojavile prve seksološke teorije, kakršna je npr. Westphalova, po kateri je bilo lezbištvo prikazovano kot nekaj nenormalnega, degeneriranega, kot bolezen oz. zdravstveni problem.³²

Spremenbe v pojmovanju istospolne ljubezni med ženskami je mogoče zaznati tudi na likovnih delih moških avtorjev. V družbi 17. in 18. stoletja ni upodobitvam strastnih prijateljstev še nihče oporekal. Šele proti koncu 19. stoletja se je lezbična seksualnost začela pojmovati kot nekaj grešnega, nemoralnega in šokantnega. Lezbištvo se je tedaj povezovalo z zlom in eksotiko, lezbijke pa so bile predstavljene kot seksualne pošasti. Hkrati je prav takšno pojmovanje močno vznemirjalo moško domišljijo, zato je lezbištvo postalo

³⁰ Faderman, 2002, 81.

³¹ Faderman, 2002, 126.

³² Faderman, 2002, 277.

tudi pornografska tema. Avtorji, ki so se odločali za prikazovanje lezbičnih tematik, so bili po mnenju Lillian Faderman vsekakor fascinirani z eksotičnostjo lezbištva. V estetiki dekadentne umetnosti pesnikov, npr. pri Baudelairu, in pisateljev, npr. pri Balzacu, je lezbištvo hkrati predstavljalo tudi temo, s katero so lahko šokirali zakrknjeno in licemerno meščanstvo.³³ Zgodbe med dvema lezbijkama so moški največkrat zaključili tragično, in sicer s smrtjo, umorom ali blaznostjo.³⁴ V slikarstvu to sicer ni bilo tako zelo očitno na prvi pogled kot v literaturi. Toda nekateri prikazi golih žensk, naslikanih v istospolnih razmerjih, naj bi se vendarle končali s heteroseksualnim spolnim aktom, kot denimo ob motivu Jupitra in Kalisto, ki je lahko predstavljal vznemirljivo erotično temo za upodabljanje dveh golih ženskih teles, pri čemer je šlo v resnici zgolj za igro preobleke. Erica Rand je v interpretaciji Boucherevih del *Leda in labod* (1742) ter *Jupiter v podobi Diane in nimfa Kalisto* (1757) pokazala, da je šlo pri tem za homoerotične podobe, ki so bile prikazane v heteroseksualnem kontekstu. Za prikaze lezbičnih erotičnih aktov je slikar izbral motive iz mitologije, ki so se na koncu končali v heteroseksualnem odnosu. Kajti Leda, ki naj bi bila onečaščena od Jupitra, je bila naslikana v lezbičnem seksualnem odnosu, ki se je kasneje izkazal za heteroseksualno razmerje. Tako je bila lezbična seksualnost za Bouchereve gledalce pravzaprav heteroseksualnost, pravi avtorica.³⁵

Ob delu, ki je bilo načrtno naslikano za pogled heteroseksualnega moškega gledalca, se lahko upravičeno vprašujemo, koliko je pri tovrstni inscenaciji dejansko lezbičnega. Po eni strani se na prvi pogled zdi, da je takšna slika preteklosti primerljiva s sodobnimi

³³ Faderman, 2002, 293, 296, 298, 300.

³⁴ Faderman, 2002, 291.

³⁵ Rand, 1994, 136.

pornografskimi podobami, na katerih dve heteroseksualni ženski skupaj uprizarjata seksualni odnos za užitek moškega heteroseksualnega gledalca. Toda po drugi strani gre pri sliki *Speči ženski* vendarle za eno redkih del preteklosti, na katerem je lezbični motiv predstavljen tako očitno. Ali kot je zapisano v *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*: “Čeprav je Courbet brez dvoma naslikal heteroseksualno moško fantazijo dveh žensk v odnosu, je upodobitev istospolne seksualnosti vendar jasno homoerotična.”³⁶ To je tudi eden od odgovorov na vprašanje, zakaj lahko Courbetova slika še danes privlači lezbični pogled.³⁷ Čeprav je ob natančni analizi prizora lahko hitro jasno, da gre za inscenirano atmosfero, ostaja dejstvo, da kljub temu tudi lezbijke omenjeno delo še vedno rade gledamo. Lezbični pogled pri tem ni mišljen v smislu gledalke, ki bi bila v vlogi posnemovalke moškega pogleda.³⁸ Pri lezbični gledalki gre ob opazovanju klasičnih aktov preteklosti za aktivno pozicijo gledanja.

³⁶ Summers, 2004, 131.

³⁷ Tamsin Wilton je v besedilu “Lezbijke študirajo kulturo” zapisala, da lahko lezbično željo vzbujata tudi Botticellijevo *Rojstvo Venere* ali “Courbetov psevdolezbični mehki pornič *Spanje*”. Toda po njenem zavzemanje “moškega mesta” ni isto kot zavzemanje “lezbične pozicije”, saj gre za razliko, v kateri je locirana specifika moči (prim. Wilton, 1997, 232).

³⁸ Več feminističnih teoretičark, od Laure Mulvey do Linde Nochlin in Griselde Pollock, je pisalo o poziciji gledalke, ki ima v patriarhalni kulturi ob spolnih politikah gledanja na voljo le dve možnosti. Zavzame lahko moško pozicijo in s tem postane posnemovalka ali sprejme položaj moško ustvarjene zapeljive pasivnosti in začne mazohistično uživati v ponižanju ženske (prim. Wilton, 1997, 231; Pollock, 2004, 33). Odločitev za zgolj dve možni gledalski poziciji, pripisani ženski gledalki, je močno obsodila lezbična teoretičarka Tamsin Wilton, ki je bila mnenja, da takšna izbira zavrača lezbični pogled. S tovrstnim zavračanjem se po njenem potrjuje in reproducira heteroseksualna dinamika, ki je feministične teoretičarke, kakršni sta Mulveyjeva in Nochlinova, nočejo razveljaviti (Wilton, 1997, 231–232).

Podobe iz lezbičnega vsakdanjika na slikah Henrija de Toulouse-Lautreca

V kontekstu reprezentacij lezbičnih figur, ki so jih ustvarili moški avtorji, velja posebej izpostaviti tudi delo francoskega slikarja Toulouse-Lautreca. Gre za enega redkih avtorjev, ki je ženske podobe upodabljal drugače kot večina njegovih kolegov ali predhodnikov. Njegovi prikazi prostitutk se precej razlikujejo od seksualiziranih upodobitev ženskih likov večine moških umetnikov tedanjega časa.³⁹ Toulouse-Lautrec je v javnih hišah nekaj časa tudi sam bival. Ker se je s prostitutkami vsakodnevno družil in z njimi tudi prijateljeval, so mu bili dostopni najintimnejši prostori njihovega vsakdanjega življenja. Ženske je upodabljal v povsem vsakdanjih prizorih, npr. ob obrokih za mizo v jedilnici, pri osebni negi, med plesom na plesišču in celo pred spanjem v njihovih spalnicah. Pri tem jih večinoma ni slikal na seksualizirane načine s poudarkom na njihovi profesionalni seksualni dejavnosti, ko bi zapeljivo čakale na kliente, kar je sicer bila priljubljena tema njegovih sodobnikov. Ni jih prikazoval v vlogah erotičnih objektov, ki bi pritegovali voajerske poglede heteroseksualnih gledalcev, temveč je ženske upodabljal v vsej realnosti njihove medsebojne intimne. Njegove slike razkrivajo seksualne delavke, ki so v prostem času med seboj živele lezbično vsakdanjost. Ob tem njihova seksualnost večinoma ni bila v prvem planu in jasno je bilo, da je namenjena samim ženskam in ne toliko zunanjim pogledom. Celó ob upodobitvah parov žensk v skupnih posteljah, npr. na slikah: *V postelji* (1892), *V postelji* (1893) (slika 5), *Poljub* (1892-1893) (slika 6) ne gre za erotične prizore, ki bi bili na-

³⁹ V 19. stoletju je kar precej slikarjev upodabljalo prizore iz bordelov, o čemer je pisala tudi Griselde Pollock, ki je v besedilu "Modernost in območja ženskosti" ob matrici prostora proučevala spolno razliko in analizirala tista javna mesta, ki so bila dostopna zgolj moškim, in tista, ki so bila na voljo tudi ženskam (Pollock, 2004, 28).



SLIKA 5: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *V POSTELJI*, 1893, VIR: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Lautrec_in_bed_1893.jpg.

menjeni pogledu drugega, temveč za popolnoma vsakdanje spalnične prizore parov pred spanjem. Ženske so na teh podobah obrnjene druga proti drugi v tesni povezanosti, bližini in intimi, ki prvenstveno ni namenjena pogledu drugega. Tudi ob prikazu poljubljanja, kjer je na upodobitvi mogoče zaznati strast med dvema ženskama, je očitno, da ostaja prizor namenjen predvsem upodobljenkama samima in da ni insceniran za kakršno koli vzbujanje gledalčeve domišljije, kot je bilo npr. značilno za Courbetovo delo *Speči ženski*, naslikano z dvema najetima modeloma po naročilu moškega kupca.

Tudi če je Toulouse-Lautrec ženske prikazal v skupni postelji, njegove podobe pogledu prvenstveno ne razkrivajo njihove medsebojne seksualnosti, temveč bližino skupnega počitka. Sicer je pri tem vendarle treba izpostaviti, da na ta način niso bile predstavljene



SLIKA 6: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, *POLJUB*, 1892–1893, VIR: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Lautrec_the_kiss_1892.jpg.

običajne lezbijke tistega časa, temveč prostitutke. Avtor primarno ni izpostavil profesionalne dejavnosti prostitutk, torej seksualnosti, namenjene moškim, temveč tiste trenutke iz njihovih življenj, ko so se lahko posvečale druga drugi. V medsebojnih odnosih so bile izpostavljene kot suverene posameznice, ki so aktivno uživale v medsebojnih odnosih bodisi med skupnim plesom ali v spalnični intimi pred spanjem. Pri Ingresu so bili medsebojni odnosi prijateljski v haremski kopeli prikazani le kot sredstvo, namenjeno pogledu drugega. Obravnavane podobe Toulouse-Lautreca ne nagovarjajo klasičnega voajerja, zato jih velja izpostaviti v kontekstu pozitivno obravnavanih lezbičnih podob, ki kot take znotraj umetnostne zgodovine predstavljajo pravo redkost. Tovrstne upodobitve ženskih figur so v tradiciji slikanja ženskih podob zanimiva izjema.

Po drugi strani lahko prav ob delih Toulouse-Lautreca z lezbično motiviko zasledimo izjemno žaljive interpretacije, zvedene na sli-

karjeve telesne hibe. Umetnostni zgodovinar Edward Lucie-Smith je o njegovih delih pisal v knjigi *Erotika v zahodni umetnosti*, kjer je omenil, da so francoski umetniki, kot so bili Degas, Guys, Forain in Toulouse-Lautrec pogosto slikali prizore iz erotičnega življenja v javnih hišah in kabareti, ki so v 19. stoletju predstavljali značilen del urbane scene. Po njegovem je bil Toulouse-Lautrec fasciniran s tem, kar se je dogajalo izza scene in fasade, zato je za motive svojih del pogosto izbral trenutke odmora. Avtor je o tem zapisal: "Zanimajo ga tudi osebni odnosi med dekleti. Videti je, da je lezbičnost, ki naj bi se pogosto pojavljala med profesionalnimi prostitutkami, spodbujala njegov občutek za groteskno, nenaravno, človeško ganljivo ter patetično in morda je seksualne deviacije teh žensk povezoval s svojim lastnim odstopanjem od običajne fizične norme – s pritlikavo rastjo in pohabljenimi nogami. V vsakem primeru je postala ženska homoseksualnost v javnih hišah del njegovega izbranega tematskega repertoarja, kot je razvidno iz nekaterih njegovih grafičnih listov in slik."⁴⁰

Ob tem ne samo homofobičnem, temveč vsestransko žaljivem in diskriminacijskem zapisu priznanega umetnostnega teoretika naj tudi omenim, da je avtor lezbične reprezentacije v svoji knjigi *Erotika v zahodni umetnosti* obravnaval pod poglavjem z naslovom "Deviacije". V uvodu k poglavju je celo zapisal, da je po njegovem od vseh seksualnih deviacij v evropski likovni umetnosti brez dvoma najbogateje zastopana lezbičnost. To je pripisal dejstvu, da je bila umetnost z erotično vsebino v največji meri namenjena moškim. Po njegovem naj bi se v tem primeru zadovoljila moška radovednost v zvezi z vprašanjem, kaj počno ženske, ko so skupaj na samem.⁴¹

⁴⁰ Lucie-Smith, 1973, 131-132.

⁴¹ Lucie-Smith, 1973, 203.

Zaključek

Medtem ko je bila za 19. stoletje še značilna nekakšna seksualna nedolžnost, so se interpretacije lezbištva bistveno spremenile v 20. stoletju, ki bi ga skupaj z Lillian Faderman lahko označili za stoletje, ki je postalo seksualno preobremenjeno, in sicer še posebej po Freudu, v "psihoanalitsko obteženi družbi".⁴² To, kar je bilo v 19. stoletju še videti normalno, je postalo v 20. stoletju perverzno, meni avtorica.⁴³ V prvih desetletjih 20. stoletja je ob reprezentacijah lezbičnih parov v delih moških avtorjev mogoče zaznati spremembe. Gre za stoletje, v katerem se je bistveno spremenil odnos do istospolne ljubezni med ženskami, ki je postala bolj vidna in prepoznavna ter s tem tudi pojmovana kot vse bolj "nevarna" za družbeni red.⁴⁴ Strah pred žensko neodvisnostjo je dobil večje razsežnosti, čeprav so se moški skozi zgodovino vedno bali transvestitk, ki so si prisvajale moške pravice in privilegije, zaradi katerih so bile lahko svobodnejše.⁴⁵ Toda neodvisne ženske v preteklosti moškim niso pomenile tako množične grožnje kot s pojavom ozaveščenega feminizma.⁴⁶

Za nekatere moške umetnike so lezbične teme postale mikavne prav zato, ker so z njimi lahko izzivali meščanske vrednote.⁴⁷ Tudi v slikarstvu z začetka 20. stoletja je še mogoče zaznati lezbične podobe, kakršnih danes moški ne slikajo več tako pogosto. V tem smislu bi na kakšnem drugem mestu veljalo natančneje analizirati posamezna dela Gustava Klimta, Eгона Schieleja, Augusta Rodina,

⁴² Faderman, 2002, 338, 349.

⁴³ Faderman, 2002, 201.

⁴⁴ Faderman, 2002, 218, 275.

⁴⁵ Faderman, 2002, 59.

⁴⁶ Faderman, 2002, 425.

⁴⁷ Kot je zapisala Lillian Faderman, je "ideja ženske seksualnosti (katere zenit je bil seks med ženskami) imela moč, ki jih je vznemirjala. Kaj takšnega se v našem času ne bi moglo zgoditi." (Faderman, 2002, 298.)

Balthusa ali Felixa Vallottona, pri katerih lahko prepoznamo očitne upodobitve lezbičnih aktov.

Večini del omenjenih slikarjev je skupno predvsem to, da so bili na njih lezbični pari največkrat prikazani dokaj enostransko, klišejsko in predvsem tako, kakor so jih v svojih fantazijah želeli videti sami avtorji. Pri tem ne gre zanemariti dejstva, da je večina obravnavanih del nastala primarno za vzbujanje voajerskega pogleda moškega heteroseksualnega gledalca. Nekatera dela so bila naslikana celo po naročilu moških, kot sem izpostavila ob primeru Courbetove slike *Speči ženski*.

Starejša dela, ki prikazujejo dve ali več golih žensk, pogosto zavrtih v mitološki ali orientalski kontekst, lahko umestimo v klasično voajersko tradicijo prikazovanja ženskih aktov, saj so bila očitno namenjena bolj moškemu kot ženskemu pogledu. Čeprav večina od zgoraj obravnavanih podob lahko vzbuja tudi lezbično željo, bi bilo tovrstnim aktom s feministično-lezbične perspektive mogoče očitati marsikaj. Ena od značilnosti lezbičnih podob moških avtorjev je, da prikazujejo lezbijke skorajda vedno gole in povečini v postelji ali ob kopelih. Lezbična seksualnost očitno predstavlja edini aspekt lezbične identitete, ki je vzbujal zanimanje moških. Ponavadi niso bile prikazane v nobeni drugi vlogi. V tem smislu predstavljajo dobrodošlo izjemo dela z motivi prostitutk Toulouse-Lautreca. Repräsentacije, ki v kontekstu lezbičnosti poudarjajo le seksualni vidik, dajejo vtis, kot da lezbijke ne obstajajo v kontekstu vsakdanjega življenja ali dela.⁴⁸ Na večini del moških avtorjev so bile ženske, ki so ljubile ženske, obravnavane zgolj kot seksualni objekti. Hkrati gre pri tem vendarle za paradoks, saj resnična lezbična seksualnost na

⁴⁸ Tudi Elizabeth Ashburn omenja, da so lezbijke drugače kot heteroseksualci večinoma definirane in vidne le prek svojih seksualnih aktivnosti in ne v kontekstu vsakdanjega življenja (Ashburn, 1996, 13).

delih moških v resnici ni bila pomembna in ni pripadala samim ženskam, temveč je bila umetno ustvarjena za poglede moških. Gola telesa žensk niso služila medsebojnemu užitku dveh ali več upodobljenih žensk, temveč so bila namenjena predvsem razvnananju užitka moškega gledalca. Na večini omenjenih del je bil prezrt vsak aspekt ženskega oz. lezbičnega užitka. Lezbična telesa so na tovrstnih podobah namenjena zgolj moški seksualnosti in tako dajejo vtis, kot da ženska seksualnost sama po sebi ne obstaja.⁴⁹ S tem je bila lezbična seksualnost, ki skozi zgodovino tako ali tako ni bila nikdar razumljena kot "prava" seksualnost, popolnoma zanikana. Kajti ob moški falocentrični samozavesti, če uporabim besedno zvezo Lillian Faderman,⁵⁰ seksualnost ne more obstajati brez moškega. Za moške je bilo in je pogosto še vedno povsem nepredstavljivo, da bi bili dve ženski med seboj sposobni "pravega" seksualnega akta.⁵¹ Ljubezen med ženskama je bila pogosto razum-

⁴⁹ John Berger, Linda Nochlin, Griselda Pollock in Lisa Tickner so pisali o tem, da erotika ženskih teles, prikazovana ob temi akta, največkrat ni pripadala upodobljenemu modelu, temveč gledalcu oz. lastniku slike, ki je bil seveda moški, kar je veljalo celo v primerih lezbičnih tematik (prim. Berger, 2008, 71; Nochlin, 1989, 137; Pollock, 2004, 30; Tickner, 1987, 263).

⁵⁰ Faderman, 2002, 32.

⁵¹ Čeprav je bila za moške ženska seksualnost brez penisa pojmovana kot manjvredna, je po drugi strani vendarle skozi celotno zgodovino obstajal izrazit strah pred uporabo dilda. Zaradi pripomočka, ki ženskam omogoča penetracijo, so se moški pogosto počutili "odveč". V preteklosti je bila po eni strani netransvestitskim ženskam dopuščena široka svoboda pri izražanju čustev do žensk, po drugi strani pa so bile transvestitske lezbijke v 16., 17. in 18. stoletju močno preganjane in kaznovane ter neredko celo obsojene na smrt. Lillian Faderman navaja natančne podatke različnih zabeleženih primerov kaznovanja, in sicer javnega ožigosanja, bičanja, sramotilnih odrov ter celo usmrtitev. Ženske so bile zaradi preoblačenja v moška oblačila in uporabe dilda lahko usmrčene na najbrutalnejše načine, npr. žive sežgane ali obešene (Faderman, 2002, 41, 58, 59, 60, 61, 475).

ljena le kot "priprava za heteroseksualnost"⁵² ali kot "dekliška vadba za veliki dogodek v življenju žensk".⁵³

Ob obravnavanih podobah lezbičnih aktov moških avtorjev je očitno, da so bila lezbična telesa namenjena predvsem moškim gledalcem. Lezbična seksualnost je bila upodobljena tako, kakor so si jo želeli videti in gledati moški. Moški voajerski pogled je še vedno nadzoroval vse oblike ženske seksualnosti. Gre za pogled zahodnega, belega, heteroseksualno usmerjenega moškega, ki mu za naslado dobro dene tudi ogledovanje dveh golih ženskih "prijateljic", ki se bežno dotikata, držita za roke ali v najskrajnejšem primeru celo poljubljata. Seksualnost žensk ostaja tako še naprej močno nadzorovana. Na ta način upodobljene lezbijke so največkrat izrazito žensstvene in predstavljene po klasičnih klišejskih idealih o ženski lepoti, ki razvnamajo moško erotično domišljijo. Moški za svoje fantazijske užitke niso upodabljali neidealistično prikazanih realnih posameznic. Prav tako v lezbičnem kontekstu niso predstavljali nobenih lezbičnih kodov. Kot lezbijki sta bili upodobljeni le po dve feminizirani lepotici. Na delih moških težko zasledimo upodobitve možač. Transvestitke preteklosti, ki jim po Lillian Faderman "lezbištvo ni pomenilo le seksualnosti, temveč življenjski slog",⁵⁴ moških avtorjev niso zanimale. Ženske v parih so se slikarjem zdele zanimive le kot objekti njihove lastne seksualnosti, in še to le dokler so lahko služile moškemu užitku, torej do nadzorovane mere in brez kakšne odvečne geste.

Figure lezbijk oz. t. i. dveh prijateljic, ki so jih v zgodovini likovne umetnosti upodabljali moški, se očitno precej razlikujejo od podob, na katerih so lezbijke upodabljale ženske. Toda do 20. stoletja je gla-

⁵² Faderman, 2002, 128.

⁵³ Faderman, 2002, 196.

⁵⁴ Faderman, 2002, 54.

vno težavo pomenilo dejstvo, da so večino lezbičnih aktov ustvarili moški in ne same ženske, saj umetnice na svojih delih niso smele prikazovati nikakršne golote. Homoerotična likovna umetnost žensk v preteklosti ni obstajala zaradi prepovedi slikanja po golem modelu, ki so veljale za ženske, in s tem povezano nemožnostjo upodabljanja aktov nasploh. V času, ko je Courbet po naročilu drugega moškega lahko svobodno slikal dve goli speči ženski, ki sicer nista bili lezbijki, temveč sta bili v takšno sceno umetno nameščeni za moški voajerski pogled, si dejanske lezbijke niso mogle niti zamišljati, da bi lahko naslikale kakšen posamičen akt, kaj šele dve goli ženski telesi skupaj. Courbetova sodobnica, francoska slikarka Rosa Bonheur (1822–1899), ki je živela življenje umetnice in lezbijke ter velja za eno najboljših in tudi najslavnejših slikark živalskih motivov v zgodovini,⁵⁵ si konec 19. stoletja ni mogla privoščiti, da bi slikala akte golih ženskih teles.

Romaine Brooks (1874–1970), ena prvih slikark z očitnim lezbičnim stilom, je posamezne gole ženske figure, ki so bile največkrat realne lezbijke, lahko slikala šele pol stoletja po Courbetovi sliki razgaljenih ljubimk. Za njen čas je bilo že to dovolj drzno. Večinoma je upodabljala oblečene ženske figure s prepoznavnim lezbičnim stilom, zaradi česar je veliko pripomogla k lezbični vidnosti v družbi, a o tem več na kakšnem drugem mestu, kjer bom obravnavala razkrita ženska telesa izpod lezbičnih čopičev.

Bibliografija

ASHBURN, E. (1996): *Lesbian Art: An Encounter with Power*, Craftsman House, Roseville East, Australia.

BERGER, J. (2008): *Načini gledanja*, Zavod Emanat, Ljubljana.

⁵⁵ Za eno njenih najbolj znanih slik velja delo *Konjski sejem* iz leta 1887.

- CHADWICK, Wh. (1996): *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London.
- FADERMAN, L. (2002): *Več kot ljubezen moških: Romantično prijateljstvo in ljubezen med ženskami od renesanse do sodobnosti*, Založba ŠKUC, Zbirka Vizibilija/VI, Ljubljana.
- FAUNCE, S., NOCHLIN, L. (1988): *Courbet Reconsidered*, The Brooklyn Museum, New York.
- FLECKNER, U. (2000): *Masters of French Art: Jean-Auguste-Dominique Ingres: 1780–1867*, Könemann, Cologne.
- GRIMME, K. H. (2006): *Jean-Auguste Dominique Ingres: 1780–1867*, Tachen, Köln.
- KALČIČ, Š. (2009): "Kolonializem, popotnice in haremi", v: Sunčič, M., ur., *Ženske na robu*, Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Zbirka Ekskurzi, Ljubljana.
- LUCIE-SMITH, E. (1973): *Erotizam u umetnosti zapada*, Svet umetnosti, Jugoslavija, Beograd.
- MEADOWS, G. (1996): *Mali antični leksikon*, Založba Mihelač, Ljubljana.
- MESKIMMON, M. (1996): *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, Columbia University Press, New York.
- NOCHLIN, L. (1989): *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London.
- NOCHLIN, L. (2004): "Zakaj ni bilo velikih umetnic?", *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 69–70, 2–15.
- PETERSEN, K., WILSON, J. J. (1976): *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Harper Colophon Books, Harper & Row, New York.
- POLLOCK, G. (2004): "Modernost in območja ženskosti", *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 69–70, 16–35.

- RAND, E. (1994): "Lesbian Sightings: Scoping for Dykes in Boucher and Cosmo", v: Davis, Wh., *Gay and Lesbian Studies in Art History, Journal of Homosexuality*, 27, 1-2, 130-138.
- RISTIĆ, S. (1984): *Mit i umetnost: leksikon*, Vuk Karadžić, Beograd.
- ROBINSON, H. (2001): *Feminism - Art - Theory: An Anthology 1968-2000*, Blackwell, Oxford.
- SCHMIDT, J. (2001): *Slovar grške in rimske mitologije*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana.
- SPACAL, A. (2008): "Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls", *Ars & Humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, II/2, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 120-140.
- SPACAL, A. (2009): "Pogled, telo in drugost 'šengenskih žensk'", *Borec**, Revija za zgodovino, antropologijo in književnost, 657-661, 568-589.
- SPACAL, A. (2011): "Feministična parodija na seksistična upodabljanja ženskega telesa v klasičnih delih žanra akta", *Likovne besede*, 93, 12-21.
- SPACAL, A. (2012): "Emancipatorni potencial VALIE EXPORT v akciji s prsmi na dotik", *Maska*, Časopis za scenske umetnosti, XXVII, 145-146, 56-71.
- SUMMERS, C. J. (ur.) (2004): *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, Cleis Press, San Francisco.
- TICKNER, L. (1987): "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970", v: Parker, R., Pollock, G., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora, An Imprint of Harper Collins Publishers, London, 263-276.
- WEBB, P. (1975): *The Erotic Arts*, Secker & Warburg, London.
- WILTON, T. (1997): "Lezbijke študirajo kulturo", *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 185, 229-252.

PROBLE-
MATIKA
ETNIČNE
MANJŠINE
DANES IN
NEKOČ

AHMED PAŠIĆ¹

Težave muslimanov pri vključevanju v evropsko družbo

Izveček: Muslimani v Evropi so pogosto ukleščeni med kulturo in identiteto, ki so jo podedovali od prednikov in staršev ter kulturo in identiteto večinske (*mainstream*) družbe, njihova življenjska pot pa spominja na vožnjo ladje med čermi. Identitete muslimanov v Evropi se stalno spreminjajo in so pod vplivom številnih dejavnikov. Prepletanje različnih identitet povzroča nemalo turbulenc in izzivov v muslimanskih skupnostih. Moderni način življenja na zahodu se lahko mlademu muslimanu (rojenemu v Evropi) zdi privlačen, medtem ko se bo očetu (rojenemu v "prvotni domovini") zdel nemoralen in dekadenten. Prepad med generacijami prispeva h krizi identitete, saj se številni mladi muslimani znajdejo na razpotju, ko začnejo razmišljati o tem, kateri kulturi (bolj) pripadajo. Govorimo o t. i. hibridni identiteti, ki je značilna zlasti za pripadnike mlajših generacij. Rojeni so na zahodu, govorijo jezik večinske družbe, so boljše izobraženi in želijo živeti v Evropi, medtem ko njihovi starši bolj sledijo kulturnim vzorcem in obnašanju svojih prednikov v Afriki, Aziji in arabskih deželah. Pričakovati je, da bodo prihodnje generacije muslimanov vedno bolj iskale srednjo pot med vrednotami evropske družbe in kulturo svojih staršev oz. starih staršev.

Ključne besede: identiteta, vključevanje v evropsko družbo, evro-islam

UDK: 316.7:28(4)

¹ Dr. Ahmed Pašić je vodja projektov pri človekoljubnem dobrodelnem društvu UP. E-naslov: pasic.ahmed@yahoo.com.

The Problems Faced by Muslims Integrating into European Society

Abstract: Muslims in Europe are often torn between the culture and identity inherited from their ancestors and those adopted from European mainstream society. The course of their lives resembles steering among cliffs. Muslim identities in Europe are continually changing under the influence of many factors. The interweaving of different identities in a Muslim's daily life causes turbulence and poses challenges within Muslim communities. While the modern way of life in the West might be attractive to a young Muslim born in Europe, his 'homeland'-born father might find it decadent and immoral. This identity crisis is further exacerbated by the generation gap, as many young Muslims in the West find themselves at the cross-roads of identity, wondering where to turn and which culture they belong to. This is 'hybrid identity', typical especially of the younger generation members. Born in the West, they speak the language of the mainstream society, are better educated than the first generation and want to live in Europe, while their parents or grandparents have followed the cultural patterns and traditions of their ancestors in Africa, Asia and the Arab countries. It may be expected that future generations of Muslims, especially those born in Western Europe, will increasingly seek a middle path between the values of European society and their (grand)parents' culture.

Key words: identities, integration into European society, Euroislam



Dvojna in trojna identiteta (fenomen evroislama)

Identiteta je proizvod družbenih procesov, ki niso enosmerni. Količnik družbena struktura vpliva na oblikovanje in vzdrževanje identitete posameznikov, toliko je prisotno tudi delovanje posameznika

na družbo.² Je dinamičen družbeni objekt, ki se stalno spreminja in razvija pod vplivom različnih dejavnikov. Za Levi-Straussa³ je identiteta nekakšen virtualni fokus, na katerega se moramo vračati, da bi lahko razložili nekatere stvari, hkrati pa nikoli ni obstajal. Tako se identiteta prej omeji na njegovo ponovno vzpostavljanje in gradnjo kot na njegovo utrjevanje ali potrditev (Levi-Strauss v Šavija Valha, 2008: 5). Vzpostavljanje virtualnega fokusa se dogaja v dialektičnem procesu med subjektivnim posameznikom in družbo. Družba lahko vpliva na razvoj identitete posameznika in obratno. Identiteta daje človeku občutek osebne lokacije in jamči stabilno jedro človeške individualnosti, vendar se njen vpliv čuti tudi na področju družbenih odnosov.

Koncept identitete je oblikoval teorijsko strukturo sporov o multikulturalizmu. Identiteta je na splošno zamišljena kot vez, privlačnost in povezanost med tistimi, ki se tako identificirajo. Je vezivo, ki ohranja skupnost, hkrati pa izključuje tiste, ki ne izpolnjujejo kriterijev pripadnosti. Identiteta ima afirmativno lastnost, vendar lahko pomeni tudi svojevrstno družbeno omejenost in družbeni pritisk, če pripadnik skupnosti želi iz nje izstopiti. Prijubljena predstava o skupnosti je še vedno umeščena v romantičen, idealiziran ruralni ambient, ki prekriva globoke notranje delitve, vendar je odnos med pripadnostjo in skupnostjo oslavljen v modernem svetu. Skupnosti se danes konstruirajo v kontekstu

² Berger, Peter L., in Luckmann, Thomas (1992). *Socijalna konstrukcija zbilje*. Naprijed, Zagreb, str. 158.

³ Claude Levi-Strauss se je rodil 28. novembra 1908 v judovski družini v Bruslju, odraščal pa je v Parizu. Je antropolog, ki je študiral pravo in filozofijo. Veliko je proučeval indijanska plemena v Južni in Severni Ameriki, saj se ni strinjal s takratnim mišljenjem akademskih krogov, da je zahodna civilizacija superiorna. Leta 1962 je izdal svoje kapitalno delo *Divja misel (La Pensée Sauvage)*. Vir: http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_L%C3%A9vi-Strauss.

več parcialnih pripadnosti. Danes lahko ljudje pripadajo več skupnostim hkrati. Tisto, kar jih drži skupaj, se redko identificira kot edinstvena vrednota.

Koncept skupnosti je tako postal ambivalenten. Ker se kulture liberalizirajo, imajo ljudje vse manj skupnih točk s številnimi sonarodnjaki v pogledu tradicionalnih običajev in so vse bolj podobni pripadnikom drugih etničnih skupin, s katerimi delijo urbano civilizacijo. "Koncepti z mejo", kot so plemena, etnične skupnosti, rase in nacije,⁴ so bili prirejani občutku skupnosti s stabilnimi mejami v okviru enotne lokacije. V današnji družbi sta za življenje v skupnosti vedno manj pomembni geografska lokacija in tradicija, vedno močnejšo vlogo pa imata medsebojno komuniciranje in lastna aktivnost. Vse več pozornosti se posveča njihovi stalni transformaciji zaradi mešanja kulturnih praks in

⁴ Doktrina, da so vsi ljudje razdeljeni v skupine, ki se imenujejo nacije, je sama po sebi etična in filozofska. Gre za prvo fazo v razvoju ideologije in nacionalizma. Pripadniki nacije so specifični po tem, da imajo skupno identiteto in skoraj vedno skupni izvor ter rod v smislu nasledstva. Nacionalna identiteta ima elemente prepoznavnosti skupine in osebni občutek pripadnosti. Pripadniki nacije si delijo karakteristike in norme obnašanja, odgovornost do drugih pripadnikov te nacije in odgovornost za dela pripadnikov iste nacije. Izraz nacija je latinskega izvora. *Natio* izvorno opisuje kolege na univerzi ali študente, predvsem na pariški univerzi, ki so bili vsi rojeni v isti državi, so govorili isti jezik in spoštovali isti zakon. Od 19. stoletja dalje nacija ustreza pojmu suverene države, ki se imenuje nacionalna država. Ideja izhaja iz ideologije nacionalizma, ki podpira tezo, da mora imeti vsaka nacija svojo državo. Vendar se vsi ne strinjajo s tako poenostavljeno definicijo nacije. Filozof Avishai Margalit je v svoji knjigi *Etika spomina* obravnaval globlji pomen oblikovanja nacije. Nacija se je definirala kot društvo, ki prepričuje samega sebe o svojem izvoru in deli skupno sovraštvo do svojih sosedov. Zato je vez, ki drži nacijo skupaj, odvisna od lažnih spominov in sovraštva do tistih, ki jim ne pripadajo (glej Margalit, 2004).

*rastoče mobilnosti ljudi. Zaradi tega se na skupnosti in identitete vedno bolj gleda kot na "polje" s prepustnimi mejami in hibridnimi izmenjavami.*⁵

Ali so pripadniki migrantske populacije na zahodu resnično vse podobnejši pripadnikom drugih etničnih skupin, je diskutabilno vprašanje. O tem je govorila tudi raziskava Silve Mežnarić z naslovom *Bosanci. A kuda idu Slovenci nedjeljom?*, ki je ugotovila, da so se Bosanci v Sloveniji v 70. in 80. letih s Slovenci družili samo v službi ("druženje s Njihovima na poslu") in z Bosanci po zaključku službe ("druženje s Našima poslije posla").⁶

Poznamo več vrst in razsežnosti identitete. Anthony Appiah opozarja, da obstajata dve dimenziji individualne identitete: 1. kolektivna, ki izhaja iz skupinskih karakteristik, te pa temeljijo na veri, etnični skupnosti, rasi in seksualnosti, ter 2. osebna, ki je sestavljena iz drugih, moralno pomembnih lastnosti, kot so inteligentnost, šarm, duhovitost ipd. Distinkcija med njima je prej sociološka kot logična.⁷ En vidik kolektivne identitete je nacionalnost. Pojem nacionalne identitete je v sociologiji v uporabi malo dalj časa od multikulturalizma. Med prvimi ga je uporabil W. L. Morton leta 1961 v svoji knjigi *The Canadian Identity* s predpostavko: "Če obstajajo nacije, potem morajo obstajati tudi nacionalne identitete."

Oblikovanje nacionalne identitete temelji na selektivnih spominih o izvoru in zgodovini posamezne nacije. Tradicija je nekoliko tudi stvar današnje politike in načina, kako vplivne institucije funkcionirajo v selekcioniranju mehanizmov kulturne reprodukcije. Nastanek in razvoj identitete je aktiven proces, ki temelji na dvosmerni

⁵ Mesić, 2006, 281-283.

⁶ Glej Mežnarić, 1986.

⁷ Appiah v Mesić, 2006, 284.

dinamiki, vključevanju in izključevanju. Ne obstaja identiteta, ki ne bi imela dialoškega odnosa z “drugim”.

*Nacionalna identiteta skupnosti mora biti določena na način, ki bo vključeval vse svoje državljane na enakovredni osnovi in jim omogočil identificiranje z njim. Če večinska skupnost določa sebe kot nacijo in želi monopolizirati državo, s tem izziva manjšine, da se začnejo deklarirati kot nacije ali etnične skupnosti. Nastanek manjšinske etnične skupnosti je predvsem defenzivna reakcija na večinski nacionalizem. Pravičnost in politična modrost svetujeta, da se mora večinska skupnost upreti skušnjavam/izzivom monopoliziranja pravic do kulturnega lastništva politične skupnosti.*⁸

Poleg nacionalne, kulturne, regionalne, spolne ipd. identitete poznamo tudi versko identiteto.

*Verska identiteta izhaja iz splošne komunikacije in socializacije. Temelji na usklajevanju kulture in njenih elementov, torej vrednot, simbolov, mitov in tradicije, ki svojo kohezivno moč kažejo skozi običaje in obrede. V zgodovini se je pogosto zgodilo, da sta si bili verska in etnična identiteta zelo blizu, včasih pa sta si bili tudi identični, kar ni redko pojav tudi danes.*⁹

Kako lahko odnos med vlado in versko skupnostjo vpliva na boljšo integracijo muslimanov v večinsko evropsko družbo, ko govorimo o identiteti? Raziskava, ki sta jo leta 2004 opravila Joseph Fetzer in Christopher Soper, je pokazala, da je status muslimanov v Veliki Britaniji boljši od statusa muslimanov v Franciji in Nemčiji. Najtežji in najslabši naj bi bil ravno status muslimanov v Franciji. Eden od

⁸ Mesić, 2006, 286-288.

⁹ Šavija Valha, 2008, 7.

razlogov je v tem, da francoska vlada želi iz migrantov in njihovih otrok "narediti" Francoze, kar poraja številna vprašanja o tem, kaj sploh pomeni biti Francoz. Je musliman, ki moli petkrat dnevno, ne uživa svinjine in alkohola ter nosi arabsko *galabijo*,¹⁰ lahko (sekularni) Francoz?

Večina razprav o multikulturalizmu je osredotočena na etnično identiteto, medtem ko se religija in verska identiteta marginalizirata. Wsevolod Isajiw pravi, da je etnična skupnost neprostovoljna skupina ljudi z isto kulturo. V tej definiciji so implicirani objektivni (obstoj kulture) in subjektivni elementi (zavest o identiteti). Will Kymlicka na drugi strani trdi, da so etnične skupine lahko samo priseljenci, drugače od nacionalnih manjšin.¹¹ Novejše raziskave dokazujejo, da ima religija še vedno pomembno vlogo v medskupinskih odnosih in moderni družbi na splošno.

*Življenje v multikulturnem okolju ima trajne učinke na versko-kulturno skupino in tradicijo. Znanstveni in racionalni modernizem obravnava religijo kot zastarel, mogoče zadnji aktivni predmoderni dejavnik v modernih družbah. Religija ima v takšnem pojmovanju status zasebne zadeve in ne vloge "gonilne sile" celih skupin. Vendar rezultati številnih raziskav kažejo na dejstvo, da življenje zunaj domovine pri številnih migrantskih skupinah povzroči povečanje percipirane vrednosti in pomembnosti religije. Verska afilijacija se premika od latentne k manifestni. V raziskavi britanskih hindujcev so anketiranci izjavili, da so o veri začeli več in bolj razmišljati šele po prihodu v Veliko Britanijo, kar je posledica pripadnosti manjšinski skupnosti v dominantno neverški družbi.*¹²

¹⁰ *Galabija* je tradicionalna dolga moška obleka v arabskem svetu.

¹¹ Mesić, 2006, 274.

¹² Mesić, 2006, 333.

Mlajša generacija se kljub predpostavkam družbenih znanstvenikov ni odrekla veri; odnos migrantov do vere in izvora je ostal stabilen. Z nacionalno identifikacijo se je religija pokazala kot močnejše zadnje zatočišče kulturne identitete v spopadu z rasizmom in socialno diskriminacijo. Paradokсно, migracija v državo "nevernikov" okrepi njihovo religijsko pripadnost.

Afera z Rushdiejem je leta 1989 sprožila pomembno vprašanje o vlogi religije v javnem življenju. Sekularisti, ki vključujejo liberalce, konservativce in pripadnike drugih prepričanj, trdijo, da sta si religija in politika popolnoma različni, zato ju je treba ločiti. Z njihovega stališča je religija (v nasprotju s politiko) osebna zadeva in ima majhno korist za politično življenje.

Sekularistična teza ima dve osebni različici. V prvi loči državo in religijo s predpostavko, da država ne bi smela institucionalizirati določene vere, hkrati pa bi se morala izogniti verskim konsideracijam v svoji politiki. V strožji verziji sekularistična teza prav tako loči religijo od politike. Politična razprava mora biti strogo podrejena sekularnim terminom. Vera lahko veliko pomeni posameznikom, vendar se morajo kot državljani povzdigniti nad versko prepričanje in slediti samo sekularnim razlogom. Parekh meni, da mora država skrbeti samo za sekularne zadeve, o katerih pa naj se ne bi odločalo samo na podlagi sekularnih temeljev.¹³

Odnos med religijo in sekularizmom muslimanom dodatno otežuje določanje in iskanje identitete. Splet nacionalne in etnične kulture v povezavi z religijo opisuje tudi Gerd Baumann, ki njihov odnos opisuje na primeru trikotnika. Baumann govori o multikulturnem trikotniku, ki povezuje nacionalno in etnično kulturo z religijo, ki ima ravno tako indikatorje kulture. Temelj in prvi kot

¹³ Mesić, 2006, 335.

trikotnika kulture je država ali – če smo natančnejši – tako imenovana nacionalna država oz. nacionalna država po zahodnih načelih. Življenje ljudi, tako večine kot tudi manjšine, usmerjajo in določajo vladajoče elite s pomočjo hegemonističnih medijev in dominantne družbene kulture. Omenjeni dejavniki determinirajo, kdo je večina in kdo je manjšina v družbi, pri tem pa se konstruirajo dejavniki določanja, najsi bodo etnični, verski, družbeni, spolni, zgodovinski ali mitski. Drugi kot predstavlja idejo, da je etničnost enaka kulturni identiteti, vendar etnični absolutizem ni politično uporaben, saj se sklicuje na biološko preteklost, na podlagi katere merimo sedanjo identiteto. Sedanja identiteta se uporablja pri označevanju ozemlja, kar bi lahko veljalo v primeru živalskih vrst, ne pa tudi človeških bitij. Etnična identiteta je “gibajoča se identiteta”, saj se nenehno spreminja pod vplivom različnih dejavnikov; lahko bi ji rekli tudi “kontekstualna etničnost”. Etničnost ni identiteta, določena z naravo: je identifikacija, ki se oblikuje z družbeno akcijo. Tretji kot multikulturalnega trikotnika predstavlja religija. Religija lahko zveni absolutno, hkrati pa lahko določa objektivne in nespremenljive razlike med ljudmi. Vsaka teorija multikulturalizma se mora zavedati, da je religija razred dejstev, ki se razlikujejo od drugih družbenih dejstev. Kaj povezuje trikotnik? Srčika trikotnika je magnet kulture.¹⁴

Tudi raznovrstnost muslimanske skupnosti bi lahko primerjali s trikotnikom. Muslimansko skupnost v Evropi sestavljajo vsaj tri skupine: 1. lokalni muslimani, ki živijo v Evropi že stoletja; 2. migranti, ki so prišli v Evropo kot ekonomski priseljenci po drugi svetovni vojni, in 3. njihovi otroci oz. vnuki.¹⁵ K temu bi dodal, da je znotraj muslimanske skupnosti veliko podskupin (begunci, azilanti itd.) in nobena klasifikacija ne zajame vseh. Muslimani v mo-

¹⁴ Baumann, 1999, 17–23.

¹⁵ Cerić, 2004, uvod.

dernih zahodnih družbah imajo težave z lastno identiteto oz. z vidiki identitete. So pripadniki verske skupnosti (muslimani), etnične skupnosti (Arabci, Pakistanci, Indijci, Turki, Albanci, Bošnjaki itd.), prebivalci mesta ali pokrajine in državljani države, v kateri živijo. Medsebojno se prepletajo vsaj trije vidiki identitete, ki dopolnjujejo drug drugega. Baumann opisuje trikotnik med nacionalno in etnično kulturo ter religijo, katerega srčiko predstavlja magnet kulture. Tako tudi teorija koncentričnih krogov opisuje splet vidikov identitete, saj človek nikoli ne pripada samo eni skupnosti. V slehernem posamezniku se prepletajo silnice mnogoterih identifikacij in usedline raznovrstnih skupinskih izkušenj.¹⁶ Življenje v družbi predstavlja središče kroga, medtem ko valovi predstavljajo različne vidike identitete. Pripadniki muslimanskih manjšinskih skupnosti v Evropi se ubadajo z vsakodnevnim vprašanjem: kako čim bolje in lažje uskladiti življenje med dvema skupnostma? Vsak pripadnik manjšinske skupnosti bo imel svoj odgovor na to vprašanje, vendar je dejstvo, da bodo številni med njimi sledili poti, ki jo je začrtala sama skupnost, kateri pripadajo. Zlasti predstavniki in voditelji muslimanskih organizacij so pogosto zgled drugim članom. Slediti večini, skupnosti in njenim predstavnikom, je lažja rešitev kot iskati svojo pot.

Islam je vera, ki poudarja pripadnost islamski skupnosti, najprej lokalni, potem pa tudi svetovni. Celotna muslimanska družba ima temelj v zakonski zvezi med moškim in žensko, hkrati pa islamski učenjaki poudarjajo, da vsi muslimani pripadajo tudi *umi*, svetovni islamski skupnosti, kar pomeni, da so vsi muslimani "bratje in sestre" v verskem pomenu. Tukaj se seveda poraja vprašanje, kako se počuti musliman na zahodu, ki je po rodu iz druge države. Ali je ta oseba najprej musliman, ki je bližji muslimanski kulturi in pripada

¹⁶ Debeljak, 2004, 3.

svetovni muslimanski skupnosti, ali pa je zahodnjak, ki je bližji svojim nemuslimanskim sosedom in prijateljem v ciljni kulturi?

Identiteta posameznika je oblikovana in omogočena s članstvom v skupinah, zlasti v kulturnih skupinah. Kultura omogoča našim identitetam "goste" vsebine, ki jih lahko zavržemo, vendar jih ne moremo enostavno ignorirati ali negirati. Kultura je, določujoč naše identitete, konstitutivna za našo osebnost.¹⁷

Vsak musliman na zahodu ima tako ali drugače pogoste preglavice z identiteto. Dogaja se "prepletanje identitet", ki povzroča zmedo v vsakodnevem življenju. Hibridnost ali kulturna hibridizacija se najpogosteje uporablja za označevanje kontradiktornih procesov v kulturnih spopadih in kulturnem mešanju. Primer hibridizacije imamo v Nemčiji, ko sta druga in tretja generacija turških imigrantov od leta 1990 dalje razvijali jezikovni sleng pod imenom *Kanak Sprak* ali *Kanakisch*. To je hibridni jezik na podlagi redukcije nemškega knjižnega jezika in izgovarjave oz. naglase, ki je značilen za tuje govorce nemškega jezika. S sociološko-kulturološkega stališča se je jezik prilagodil manjšinski skupnosti s hibridno identiteto. Novi hibridni jezik je predvsem izraz njihove večplastne, hibridne identitete in občutka, da ne pripadajo turški kulturi v polnem smislu, hkrati pa se niso popolnoma integrirali v nemško družbo. Dvojno družbeno odtujenost so spremenili v pozitivno identifikacijo in novo hibridno identiteto.¹⁸

S težavami identitete in krizo identitete se srečujejo zlasti pripadniki druge in tretje generacije muslimanskih migrantov na zahodu, ko se mladi vprašujejo, ali so britanski Pakistanci ali pakistanski Britanci. So slovenski Bošnjaki ali pa so bosanski Slo-

¹⁷ Mesić, 2006, 238.

¹⁸ Mesić, 2006, 253-254.

venci? Tudi avtor disertacije je pogosto doživel tako kot številni njegovi prijatelji, rojeni v Sloveniji, vendar po rodu iz Bosne in Hercegovine, da so ga v Sloveniji klicali "južnjak", "Bosanc" in "ta spodn", medtem ko so ga ob obisku sorodnikov v Bosni vedno klicali "Slovenac", "dijaspora", "Janez" in "Slovenijales". Podobne izkušnje in občutke, samo v drugi smeri, imajo Slovenci v Bosni in Hercegovini.¹⁹ Unikatne situacije se dogajajo na različnih športnih tekmovanjih, ko za državne reprezentance nastopajo osebe, ki niso pripadniki večinskega naroda. To se je 11. junija 2008 zgodilo Hakanu Yakinu, Švicarju turškega rodu, ko je v dresu švicarske nogometne reprezentance igral tekmo na evropskem prvenstvu proti turški reprezentaciji. Nogometaš je pred tekmo izjavil, "da bo njegova mama navijala za Švico, medtem ko bodo prijatelji, ki živijo v Švici, navijali za Turčijo".²⁰

Da imamo opraviti z različnimi identitetami in številnimi dejavniki, ki vplivajo na njihov razvoj in percepcijo, se strinja tudi Yasmin Abhay Brown,²¹ britanska publicistka ugandskega rodu. Njeni starši so prišli v Ugando iz indijske Kalkute, leta 1972 pa so bili izgnani v Veliko Britanijo (v času vladavine diktatorja Idiya Amina). Kot mi-

¹⁹ Glej Kržišnik-Bukić, 2008. O tem je veliko pisala tudi Vera Adamič Papež, v Bosni rojena Slovenka.

²⁰ Več o tem si lahko preberete na spletni povezavi <http://www.index.hr/sport/euro2008/default.aspx?rubrika=clanak&id=390506>.

²¹ Yasmin Alibhai Brown je leta 1975 magistrirala iz filozofije na Oxfordu in od takrat piše za priznane časopise *The Guardian*, *Observer*, *The New York Times*, *Newsweek*, v zadnjem obdobju pa je redna kolumnistka za *The Independent* in *London's Evening Standard*. Napisala je nekaj knjig, najodmevnejši pa sta bili *Po multikulturalizmu (After Multiculturalism)* in *Ni kraja, kot je dom (No Place Like Home)*. Maja 2004 je prejela nagrado EMMA za najboljšo britansko novinarko (kolumne v časopisu *The Independent*). Zdaj dela kot predavateljica novinarstva na Fakulteti za novinarstvo v Cardiffu. Vir: <http://www.alibhai-brown.com/>.

grantka se je morala prilagoditi novim pravilom in vzorcem obnašanja v britanski družbi. Poročena je z Britancem in ima dva otroka. Sama pravi, da otroka vzgaja v duhu spoštovanja obeh kultur: britanske in indijske, vendar poudarja, da je za uspeh multikulturalizma obvezna strpnost z obeh strani. Njena starša sta rojena v Kalkuti. Brownova ju opisuje takole:

Sta eni najbolj kulturnih ljudi, kar jih poznam. Z vsem srcem ljubita Indijo in Britanijo. Zanju kultura ni lastnina niti zapor.²²

Brownova trdi, da je britanski multikulturalizem zastarel model integracije manjšin v ciljno družbo in da bi se morali posvetiti iskanju novih rešitev. Avtorica to obdobje imenuje "po multikulturalizmu" (*After Multiculturalism*), o čemer je napisala tudi knjigo z istim naslovom. Brownova je multikulturalizem prvič kritizirala leta 2000 v svoji knjigi *Who do we think we are? Imagining the New Britain* in zapisala:

Progresivne ideje, ki so ustrezne v nekem zgodovinskem obdobju, lahko kasneje postanejo ovira v družbenem razvoju. Verjamem, da se to sedaj dogaja multikulturalizmu v Veliki Britaniji. Za uspešno implementacijo novih, uspešnejših modelov integracije bi v javnih razpravah morali ločiti raso od nacionalne identitete in kulture.²³

Brownova meni, da je multikulturalizem v Veliki Britaniji neuspešen model in da je treba poiskati oz. razviti nove modele integracije "drugih" in "drugačnih" v britansko družbo.

Opozicija britanskemu multikulturalizmu je zdrava, saj bo mogoče spodbudila razvoj dodatnih integracijskih politik ali modelov.

²² Brown, 2000.

²³ Brown, 2000, 261.

Na podlagi dosegljivih podatkov lahko rečemo, da se ponavadi obe identiteti, “manjšinska” oz. “migrantska” in “večinska” oz. “ciljna”, združita v eno in tako se počasi, a zagotovo oblikuje unikatna, hibridna kultura druge oz. tretje generacije priseljencev, ki se razlikuje od kulture prvih migrantov. Kultura druge oz. tretje generacije migrantov ima elemente kulture prve generacije priseljencev, pa tudi ciljne kulture. Lahko bi rekli, da se bo z oblikovanjem nove kulture, ki bo združevala pozitivne vrednote migrantske in ciljne kulture, ustvarila pozitivna podlaga za nadaljnje dejavnosti, katerih cilj bo življenje različnih skupnosti v sožitju.

Fenomen evroislama

Islam je od samega začetka spodbujal in zagovarjal tezo o enakosti ter enakopravnosti vseh muslimanov znotraj svetovne muslimanske skupnosti (*ume*), ne glede na njihovo rasno ali etnično pripadnost. O tem govori tudi temeljna knjiga v islamu Koran (Kur'an):

Verniki so bratje. (Poglavje *Hudžurat* oz. *Sobe*, 10. verz)

Na drugi strani imamo izrek v *suni*, ko je Mohamed (naj je mir z njim) na svojem zadnjem romanju v Meko leta 630 izjavil:

Arabec ni boljši od Nearabca in Nearabec ni boljši od Arabca. Belc ni boljši od črnca in črnc ni boljši od belca. Pred Bogom ste vsi enaki, razlikujete se le v bogaboječnosti.

To so bili temelji islama v 7. stoletju. Mohamedovi učenci so bili Arabci, med njimi pa so bili tudi črnca (Bilal iz Abesinije), Perzijci (Selman el Farisi) in drugi. Poudarjanje in izpostavljanje verske identitete je zagotavljalo harmonijo v mladi muslimanski skupnosti, hkrati pa je preprečevalo kakršno koli diskriminacijo na podlagi rase ali etnične pripadnosti. Islam je eden in kot takšen je bil “življenjski vodič” muslimanov v tistem obdobju.

Islam se je v 7. in 8. stoletju razširil z Arabskega polotoka do Španije in južne Francije na zahodu ter Indije na vzhodu. Takšna ekspanzija je ustvarila konglomerat različnih skupnosti z različnimi identitetami. Lahko bi rekli, da so prve generacije muslimanov strogo sledile pravilu enakosti v prvih stoletjih po Mohamedovi smrti, vendar pa to ni preprečilo napetosti med različnimi muslimanskimi skupnostmi znotraj *ume*. Takšna trenja so se pojavila v Iraku in Iranu med Arabci in Perzijci (zlasti v času vladavine Omajadov od 7. stoletja do njihovega pokola v Bagdadu leta 750), med lokalnimi muslimani v Španiji in Berberi iz severne Afrike (od 8. do 13. stoletja), Bošnjaki in Turki na Balkanu (od 15. do 19. stoletja) itd. Vedno bolj se je pojavljalo izpostavljanje lastnih tradicij, identitete in običajev, ki so bili v nasprotju z razmišljanjem prvih muslimanov nad religijo in njenimi simboli. Takšne ideje so dobile dodaten zagon po uspehu nacionalnih revolucij v drugi polovici 19. stoletja v Evropi, kar je kulminiralo ravno pri Arabcih. Nekoč en narod se je razdelil v številne nove narode: nastali so Jordanci, Sirci, Jemenci, Tunizijci, Maročani, Libijci, Savdijci, Iračani itd. Pomembno je poudariti, da je islam kot vera samo eden, da pa se je pravno gledano razdelil na štiri pravne šole (*hanefiti*, *šafiti*, *hanbeliti* in *malikiti*), vendar so temelji islama pri vseh štirih pravnih šolah popolnoma enaki, kar pa ne velja za ločine, sekte, kulte itd., ki nimajo skupnih temeljnih točk z islamom ali jih imajo bore malo. Pridevnik "arabski", "bosanski" ali "evro(psko)islamski" lahko slabega poznavalca islama zavede z mislijo, da obstajajo različne oblike vere (islama). Pravilno bi bilo "islam in muslimani v arabskih deželah", "islam in muslimani v Bosni" in "islam in muslimani v Evropi".

"Evroislam" je najnovejša "iznajdba" takšnega razmišljanja. Diskurz o "evroislam" se je zlasti intenziviral z rastjo muslimanske skupnosti na zahodu, ko so evropske vlade naleteli na integracijske težave pri vključevanju muslimanskih migrantov v svojo družbo in

pospešeno začele iskati najboljšo rešitev, vrhunec razprav pa je “evroislam” doživel po 11. septembru. Svetovna stigmatizacija Arabcev v medijih in njihovo izenačevanje s teroristi je paradokсно privedlo do situacije, da so se muslimani v Evropi začeli deklarirati kot “evropski muslimani”, kar naj bi jih “jasno in glasno” distanciralo od “terorističnih Arabcev”. To se je eksplicitno videlo v primeru “karikatur” februarja 2006. Muslimani, ki živijo v Evropi, so bili v medijih prikazani kot “bolj civilizirani in manj nasilni”, muslimani v drugih delih sveta pa so ustrezali podobi muslimana, ki v eni roki drži Kur’an, v drugi pa orožje.²⁴

Mustafa Cerić je leta 2004 napisal *Deklaracijo evropskih muslimanov*. Dvajset (20) strani dolg dokument na samem začetku obsoja teroristične napade, storjene v imenu vere, potem pa se osredotoči na stoletno prisotnost muslimanov v Evropi, ki je s priseljevanjem muslimanskih migrantov po drugi svetovni vojni dobila nove razsežnosti. Cerić že v samem naslovu (Deklaracija evropskih muslimanov) uporabi besedno frazo “evropski muslimani”, kar poudarja njihovo (muslimansko) pripadnost Evropi in evropskim vrednotam. V uvodu Cerić navaja, “da so muslimani v Evropi dolžni razvijati svojo, evropsko-islamsko kulturo”,²⁵ medtem ko v prvem poglavju trdi, da je Evropa pripravljena tolerirati islam v svoji hiši, vendar ni pripravljena sprejeti muslimanov v svojem družbenem, kulturnem in političnem življenju. Na drugi strani so muslimani, ki so pripravljene živeti v Evropi, kakršna je, vendar ne storijo dovolj, da bi povečali in obogatili svoje znanje o evropskem družbenem, kulturnem in političnem sistemu, kar bi jim posredno izboljšalo njihov položaj v evropski družbi (Cerić, 2004: prvo poglavje). Evropo vidi kot “hišo dogovora” (*Darul Sulh*) med muslimani

²⁴ Kuhar, 2006, 134.

²⁵ Cerić, 2004: uvod Deklaracije evropskih muslimanov.

in večinsko družbo. V tem dogovoru morata obe strani spoštovati druga drugo, saj imajo številni muslimani v Evropi težave pri ohranjanju verske identitete zaradi pomanjkanja politične volje posameznih evropskih vlad, ki ne želijo izpolnjevati verskih potreb in uresničevati državljanskih pravic muslimanske skupnosti v svojih državah. Od njih (muslimanov) se pričakuje, da se integrirajo v evropsko družbo, pri tem pa izgubijo svojo muslimansko identiteto.²⁶

Po drugi strani se mi zdi zanimivo, da idejo "evroislama" podpirajo tudi novinarji, ki so prvi v medijskem prostoru uporabili izraz "islamofašizem". Govorim o Stephenu Schwartzu, ki je med vojno lobiral za Bošnjake in v svojih člankih v *Washington Postu* kritiziral zahod, ker ni preprečil genocida nad muslimani v Bosni in Hercegovini. Na svojem prvem obisku Sarajeva je bil impresioniran, ker pri Bošnjakih ni začutil želje po maščevanju, ampak so se želeli čim prej vrniti v normalno, civilno življenje. To je bil glavni razlog, da je kasneje prestopil v islam. V svojih člankih Schwartz danes piše o "vahabitski nevarnosti", ki preti iz Savdske Arabije, pri tem pa jih je izenačil z "islamonacifašisti".²⁷ Sam pojem je nezdržljiv z islamom, saj islam v temelju pomeni mir, medtem ko sta tako nacizem kot fašizem v 20. stoletju zaznamovala svetovno zgodovino s številnimi vojnami, koncentracijskimi taborišči, totalitarizmom itd. Schwartz meni, da je "bosanski islam" najbolj kompatibilen z evropsko družbo, in kot takšnega bi ga morale spodbujati tudi evropske vlade, saj bo olajšal integracijo muslimanske skupnosti v Evropi. Schwartz je obiskal Slovenijo 20. februarja 2006, ko je na Univerzi na Primorskem v Kopru govoril o odnosih med zahodom in islamom.²⁸

²⁶ Cerić, 2004, 1. poglavje.

²⁷ Schwartz, 2006.

²⁸ Več o tem dogodku si lahko pogledate na povezavi <http://slovenia.usembassy.gov/islam.html>.

Eden tistih, ki govori o evroislam, vendar z drugačne perspektive, je tudi Tariq Ramadan. Je vnuk Hasana El-Benne, ustanovitelja Muslimanskih bratov v Egiptu, v Švici rojeni in delujoči islamski učenjak, ki zagovarja teorijo o evroislam kot ustreznem modelu tako za muslimane v Evropi kot tudi za evropsko družbo. Trdi, da je islam evropska religija in da bi se muslimani morali prilagoditi evropski družbi, hkrati pa ohraniti muslimansko identiteto. Ravno tako nasprotuje delitvi med zahodom in islamskim svetom na "Mi versus Oni" ter označevanju Evrope kot "hiše vojne" (*Darul Harb*) in islamskega sveta kot "hiše miru" (*Darul Islam*), saj takšne delitve ni v Kur'anu, ki je temeljna islamska knjiga.²⁹

Če upoštevamo trenutni razvoj dogodkov v svetu in odnose med zahodom in islamskim svetom, lahko pričakujemo, da bodo oboji vse intenzivneje iskali odgovor na napete odnose med obema. Razprave o evroislam kot potencialni rešitvi se bodo nadaljevale in krepile, pomembno vlogo pri oblikovanju identitet muslimanov na zahodu pa bodo imeli tudi množični mediji.

Bibliografija

- BAUMANN, G. (1999): *The Multicultural Riddle: Rethinking National, Ethnic and Religious Identities. Zones of Religion*, London, New York, Routledge.
- BERGER, P. L., LUCKMANN, T. (1992): *Socijalna konstrukcija zbilje*, Zagreb, Naprijed.
- BROWN, Y. A. (2000): *Who Do We Think We Are? Imagining the New Britain Yasmin Alibhai-Brown*, London, Penguin Books Ltd.
- CERIĆ, M. (2004): *Deklaracija evropskih muslimana*, Sarajevo, Rijaset Islamske zajednice u BiH.

²⁹ Ramadan, 2002.

- DEBELJAK, A. (2004): *Evropa brez Evropejcev*, Ljubljana, Zbirka Spekter, Sophia.
- FETZER, J., SOPER, C. (2005): *Muslims and the State in Britain, France, and Germany*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRŽIŠNIK-BUKIĆ, V. (2008): *Slovinci v BiH skozi pričevanja, spomine in literarne podobe 1831–2007*, Ljubljana, Inštitut za narodnostna vprašanja.
- KUHAR, R. (2006): *Manjšine v medijih. Statistična in diskurzivna analiza*, Ljubljana, . Media Watch.
- MARGALIT, A. (2004): *Ethics of Memory*, Cambridge, Harvard University Press.
- MESIĆ, M. (2006): *Multikulturalizam. Društveni i teorijski izazovi*, Zagreb, Školska knjiga.
- MEŽNARIĆ, S. (1986): *Bosanci. A kuda idu Slovenci nedeljom?*, Ljubljana, Založba Krt.
- MUCKEL, S. (2003): *Islam and the European Union. Muslims in Germany*, Dunaj, konferenca evropskih znanstvenikov in islamskih učejakov.
- RAMADAN, T. (2002): *Biti evropski musliman*, Sarajevo, Udruženje Ilmije Bosne i Hercegovine.
- SCHWARTZ, S. (2006): "What is Islamofascism?" *The Weekly Standard*, <http://www.weeklystandard.com/Content/Public/Articles/000/000/012/593ajdua.asp>, 17. Avgust.
- ŠAVIJA VALHA, N. (2008): *Pragmatični identiteti u BiH. Slučaj etniciteta*, Ljubljana, magistrsko delo, ISH.
- *** (2008): "Munare na referendumu u Švicarskoj", *Preporod*, št. 14/880, str. 42, 15. julij 2008.

SUZANA SEAPTEFRATI¹

State versus Popular Nationalism and Inclusion/Exclusion Mechanisms

Abstract: The present article provides an analysis of nationalism understood as the process of border-creation and border-maintenance between minority ethnic groups and mainstream society as encountered in the state policies targeting the Roma minority in Romania and in the dominant ethnic majority. It points out that the treatment of the Roma has varied from ethnic nationalism founded on neglect, marginalization and persecution to civic nationalism based on (forceful) inclusion through assimilation rather than integration that fosters acceptance of ethnic difference. It also explores the way in which state and popular nationalism mutually influenced each other while even civic nationalism resulted in the Roma's marginalization and the deepening of negative stereotypes in the surrounding society.

Keywords: nationalism, ethnic groups, marginalization, assimilation, racism, Roma, Romania

UDK: 323.1(498-214.58)

Državni in ljudski nacionalizem in mehanizmi vključevanja/izključevanja

Izveček: Članek analizira nacionalizem kot postopek ustvarjanja in vzdrževanja meja med manjšinskimi etničnimi skupinami in večinsko družbo. Pod drobnogled vzame državno politiko do

¹ Suzana Seaptefrati is doctoral candidate at *Institutum Studiorum Humanitatis*, Ljubljana Graduate School of the Humanities. E-mail: nadiasuzana@hotmail.com.

romske manjšine v Romuniji in med tamkajšnjo etnično večino. Kot opozarja, se je odnos do Romov spreminjal od etničnega nacionalizma, osnovanega na zanemarjanju, marginalizaciji in pregonu, do državljanskega nacionalizma, utemeljenega na (prisilni) vključitvi z asimilacijo namesto z integracijo, ki bi spodbujala sprejemanje etničnih razlik. Prispevek nadalje raziskuje, kako sta državni in ljudski nacionalizem vzajemno vplivala drug na drugega in kako je imel celo ljudski nacionalizem za posledico marginalizacijo Romov in poglobljanje negativnih stereotipov v družbi.

Ključne besede: nacionalizem, etnične skupine, marginalizacija, asimilacija, rasizem, Romi, Romunija



The relationship between (ethnic) minorities and majorities is crucial for ensuring the peaceful coexistence of any society, because, depending on the particular context, it can easily lead to ethnic tension, conflicts or even extreme physical violence, which is why such interactions form a fruitful area of study among social scientists. However, what is often missing from the scholarly literature are accounts on how state policies on one hand and the popular attitudes the dominant society holds with regard to a particular minority group on the other hand influence each other, while equally shaping the way in which further interaction and inclusion vs. exclusion mechanisms function.

Hence the aim of the present article is to explore both of these aspects in relation to the Roma minority in Romania. The Romanian case is of particular interest, given the large size of the Roma minority, the second after Hungarians according to official data, and the first if taking into account unofficial estimations. Addition-

ally, as opposed to all other ethnic groups in Romania, the Roma minority is the only one whose number has significantly increased in the past decades and continues to do so at the present moment.

According to Conversi “interactions need norms and regulations, and borders represent the core of such regulations”, the author arguing that such symbolic borders are “essential to all human processes, both at the individual and the social level”, which is why for the purpose of this article I will adopt Conversi’s definition of nationalism as the mechanism of “border maintenance and creation”.² In terms of types of nationalism, one of the most widely-used categorizations of nationalism(s) refers to the historic experience of the nation-state formation. Thus there is a tradition dating back to the mid-twentieth century, indicating that geographically in Europe there are two prevailing types of nationalism, a Western and an Eastern one. In Western Europe nationalism emerged as a result of the formation of the modern nation-states, while in the Eastern part of the continent, nationalism was founded on the battle for cultural hegemony.³ In the West this process took place from the state towards the nation by “experienced ‘territorial’ nations’ occupying fairly well-defined areas” and exhibiting “early ‘bureaucratic-rational’ state-forms”.⁴ The process is the opposite for Eastern Europe, the nation-state being formed from the nation towards the state. As Richards explains, this is the path encountered by ‘ethnic’ nations for whom “cultural awareness is strong whilst existing state forms with which to identify are not”. Moreover, this process gave priority to a reiteration of “genealogy, customs, ‘folkish’ elements etc.” to a greater extent and much less to the “civic rational-legal” dimension than in the West, the author concluding

² Conversi, 2000, 424.

³ Hjerm, 2003, 413.

⁴ Richards, 1999, 18.

that “the Eastern and Central route also placed a stronger emphasis on ethnic homogeneity and ‘purification’”.⁵

The stress on the civic versus ethnic values that one adheres to in order to be ‘loyal’ in Walker Connor’s terms to one’s nation⁶ is of particular interest not only for accounting for the differences in the emergence of nation-states in the two parts of Europe but they also prove to be beneficial for deciphering the crucial transformations Eastern Europe has been facing since the collapse of the communist regimes in these states’ transition to democracy.⁷ On the other hand Snyder, besides the fact that he operates with the same civic/ethnic dichotomy, manages at the same time to capture in his explanation of the two concepts the instances of resurging ethnic nationalism, which in this case is no longer limited to the West like civic nationalism. In this context civic nationalism “normally appears in well institutionalized democracies. Ethnic nationalism, in contrast, appears spontaneously when an institutional vacuum occurs”.⁸

In Snyder’s conception civic nationalism is based on the rights derived from citizenship within a certain territory and relies on a set of laws whose function is to guarantee those rights and on institutions to provide citizens with the framework to assert such rights, while ethnic nationalism primarily relies on cul-

⁵ Ibid. Opponents of the civic West vs. ethnic East model claim that western nation-states were formed along ethnic lines as well and that they became civic only recently. (Cf. E. Kaufmann, “Liberal Ethnicity: Beyond Liberal Nationalism and Minority Rights”, *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 23 (2000), 1086-1119).

⁶ Nationalism being perceived by Connor in terms of loyalty to one’s nation (distinct from one’s state), where loyalty is manifested in the form of preservation of the nation’s main attributes such as language, values, history or religion. (cf. Connor, 1994, xi)

⁷ Lovell, 1999, 65.

⁸ Snyder, 1993, 26.

ture and not on institutions. Bearing this in mind, //Snyder argues that ethnic nationalism constitutes the “default option: it predominates when institutions collapse, when existing institutions are not fulfilling people’s basic needs, and when satisfactory alternative structures are not readily available”.⁹ In a very similar way Gellner explains that “ethnicity enters the political sphere as ‘nationalism’ at times when cultural homogeneity or continuity (not classlessness) is required by the economic base of social life, and when consequently culture-linked class differences become noxious, while ethnically unmarked gradual class-differences remain tolerable”.¹⁰

Elaborating on the topic of ethnic nationalism, Connor draws attention to the economic element - which was often invoked in theorizing about, the difference between East and West, the East being less economically developed and the West comprised of ‘developed countries’ - and emphasized that ethnic nationalisms can occur irrespective of the stage of economic development a certain territory exhibits,¹¹ while Richards considers that “most modern democratic societies in reality have a mixture of ethnic and civic nationalisms within them”.¹²

Bearing in mind the ethnic/civic categorization, I will discuss in what follows the type of nationalism displayed by the dominant Romanian society as well as by the state policies targeting the ethnic group of the Roma with the aim of identifying to what extent regime changes and different types of policies, almost exclusively striving (at least declaratively, but often also in practice as we shall see below) to “solve” Romania’s Roma minority question, coincided

⁹ Ibid.

¹⁰ Gellner, 1983, 94.

¹¹ Connor, 1984, 342-343.

¹² Richards, 22.

with the form of popular nationalism and the way in which these two processes influenced each other.

Firstly, there is no relevant statistical data in so far as the number of today's Roma and their geographical representation is concerned. The 2011 census indicates a total number of around 600,000 persons who declared that their ethnicity was Roma;¹³ however, this figure seriously under-represents the total number of the Roma. Estimations of their number range from 1 million to as high as 2.5 million, the EU Commission indicating 1.1 to 1.5 million,¹⁴ while the total number of Romania's inhabitants is slightly over 19 million.

Historically, the Roma are said to have arrived in Romania in the Middle Ages, and were enslaved there. In spite of the fact that slavery was not a disparate phenomenon in the region, the relationship Romanians had with the Roma was characterized by prejudice, causing a caste system based on socioeconomics, leading to the "social death" of the Roma while enslaved. The racist discourse targeting the Roma was also an accompanying phenomenon throughout the history of modern Romania and even before. Until the eighteenth century, although they were slaves, inter-marriages between the Roma and Romanians occurred, albeit in isolated cases, nor were their "pariah status" erased, according to Hancock.¹⁵ Later on, mixed marriages were banned by law, which is one of the first accounts of the sustained marginalization of the Roma.

Regarding their economic position, they were a source of unskilled workers in some fields (like agriculture) but also a skilled labor force in certain crafts such as metal working or gold exploitation yet, as underlined by Atănăsoaie, "in spite of their very important eco-

¹³ The exact number is 619,007.

¹⁴ *** *Protection of Minorities in Romania*, 68.

¹⁵ Hancock, 1987.

nomic role, Gypsy slaves were marginalized, considered as outsiders; they were treated with the greatest contempt and even if they were Christians, they were buried separately from the rest of the population".¹⁶ Moreover, their treatment was similar to that of commodities rather than humans, as a poster advertizing for a slave auction in Wallachia¹⁷ clearly illustrates: "For sale, a prime lot of Gypsy slaves, to be sold at auction at the Monastery of St. Elias, 9 May 1852, consisting of 18 men, 10 boys, 7 women and 3 girls, in fine condition".¹⁸

The abolition of slavery was achieved through a series of acts in the mid-nineteenth century¹⁹ that neglected the economic and social impact of the abolition, which left the Roma deprived of land property and often lack of work caused by the landowners' reluctance to allow the Roma to work their land as paid workers. A widespread treatment applied to the Roma was physical abuse, Kogălniceanu noting that the Roma were "human beings with chains around their hands and feet, with iron circles around their foreheads or with metal collars around their neck; bloody whippings and other punishments such as starvation, hanging over a smoking fire, incarceration, throwing into the snow or into the freezing river waters without clothes"²⁰ being widely common. Such treatments did not cease as a result of the abolition of slavery, Romanians treating them as their property even after their emancipation. A popular Romanian saying still in use today comments that "as the willow is not a tree, the Gypsy is not human".²¹

¹⁶ Atănăsoaie, 2003, 265.

¹⁷ The southern part of Romania.

¹⁸ Fonseca, 1995, 181.

¹⁹ 1843-1856.

²⁰ Kogălniceanu, 1891, 14.

²¹ In Romanian "Așa cum salcia nu e pom, nici țiganul nu e om."

Although freed and granted land, this was only on condition that they were sedentary, which excluded a large number of the Roma population that was still nomadic at the time. Even after they were freed, the existing attitudes of mainstream society with regard to the Roma were conducive to a climate of antagonism, within which Romanians looked upon the Roma as worthless and “all-purpose scapegoats”.²² Once Transylvania united with Romania in 1918, the number of the Roma doubled, which put additional pressure on the non-Roma witnessing the ever-growing number of Roma.

Nevertheless, their number was to drop significantly as a result of the Holocaust, which in Romania was not exclusively directed towards Jews, but also the Roma. The extermination policy of the Antonescu-led right-wing government during World War Two targeted at the beginning the nomadic Roma (in 1940), to be followed later on by deportations and killings of the sedentary Roma as well.²³ Consequently, until the Second World War, according to Hale, the number of the Roma in Romania remained approximately constant at approximately over 200,000, while in the census of 1956 there were 104,000 registered persons of Roma origin.²⁴

If the first communist constitution²⁵ did not make any distinction between Romanians and other ethnic groups, unanimously treating all Romanian citizens as part of the ‘people’ in the sense of ‘nation’, the phrase ‘Romanian people’ being absent throughout the

²² Beck, 1989, 58.

²³ *** *Final Report of the International Commission on the Holocaust in Romania*, 2004, 269. The extermination of the Roma during the Holocaust in Romania was carried out according to data on ethnic Roma gathered in a 1942 census, which is one of the reasons why the Roma are reluctant to declare their ethnicity during censuses up until today.

²⁴ Hale, 1971, 181.

²⁵ Adopted in 1948.

text which does mention though the equality of the citizens belonging to national minorities with Romanians,²⁶ four years later the formulation changed with the exclusion of national minorities from the overtly stated ‘Romanian people’: “National minorities in the Popular Republic of Romania enjoy full equality of rights with the Romanian people”²⁷ while other stipulations refer to the ‘Romanian people’ as the legitimate base of the state.²⁸

However, the clear separation of national minorities from the ‘Romanian nation’ did not refer equally to all ethnic groups present within the Romanian territory at that date, for if for some it meant exclusion from the ‘nation’, for others it meant forceful assimilation into the ‘nation’ and denial of their distinct ethnicity and implicitly various group or individual rights as minority members. This is valid for the Roma²⁹ who were not granted “national minority” status under communism.

Since they were unquestionably antifascists, moreover non-bourgeois, uneducated and poor, the Roma were consequently largely recruited for positions both in political and various communist administrative structures, not out of any sense of tolerance but rather in the quest to quickly increase the communists’ power in a country in which communism was not at all the first political choice of the majority. Nevertheless, their mobility on the party ladder was limited irrespective of their performance³⁰. Yet the Roma’s access to a certain level of political power was brief, for as the years went by, communist

²⁶ Constitution of Romania (1948), ch. 1, art. 2, 3 and. 4; ch. 2, art. 5; ch. 3, art. 16 and 24.

²⁷ Constitution of Romania (1952), Introductory title.

²⁸ Ibid.

²⁹ The other ethnic group that did not enjoy “national minority” status among communists were the Jews.

³⁰ Achim, 1998, 154.

structures no longer needed them to create their support base but to professionalize their cadres, which was impossible for a large number of Roma who were undereducated.

The communist regime's measures insofar as the Roma were concerned, limited to their enforced assimilation, were manifested through enforced sedentarization of the nomadic Roma groups during the late 1950s and the first half of the 1960s³¹. In addition, the communist urbanization plans (especially in Bucharest but also in some other cities) involved massive destruction of old houses and the building of the well-known blocks of flats, to which the inhabitants of the city were forcefully moved. On the other hand, there was little control of the population as to where they would move, which resulted in a complete mix of ethnically different populations that affected the Roma in two ways.

Firstly, the Roma had to abandon their houses and move to a completely new environment, which they had major difficulties in adapting to, nonetheless they were segregated to a certain extent as long as their mobility with regard to housing was zero, the communist authorities carefully 'cleansing' the city centers of Roma. Often this was done by bringing various Roma families who had traditional conflicts among themselves into the same block of flats and causing even bigger tensions between the Roma and their new Romanian neighbors, who assisted at sometimes extremely violent fights among these families, hence reinforcing their stereotypes that the Roma were 'uncivilized', 'savage', etc. Secondly, the blocks of flats, especially in the center of the city and the surrounding inner city areas, were reserved for the working class so those Roma who did not fit the communist worker pattern had to find refuge in the very outskirts of the city,

³¹ It has been stated that approximately one third of the Romanian Roma population were nomads cf. Marushiakova and Popov, 3.

slowly creating essentially Roma neighborhoods, which finally caused most Romanians to relocate, especially after 1989.

Forced sedentarization measures aimed at the nomad and semi-nomad Roma groups together with forced education and employment were perceived by the Roma as a means of ethnic homogenization. The Romanian assimilationist model, imported from the Soviet Union, was not only a process of ‘Romanianization’, as it was with all other minorities, but it was also about ‘modernizing’ a ‘backward’ ethnic group through mainstream education and the socialist model of mass production.

A series of educational measures focused on schooling the Roma in the same schools and classes together with Romanians, where the Roma were highly disadvantaged either linguistically for those whose mother tongue was Romani, or through discrimination by both teachers and the majority of students, leading to a high drop-out rate of Roma students all along the educational process from elementary school to high school. Throughout communism there was a complete denial of the existence of the Roma in the official discourse and in the legislation, the Roma, unlike most other ethnic minorities, not receiving any recognition.

Another effect of the communist state’s assimilation project was the destruction of the Roma’s traditional professions and with them “many components of their traditional life”³². The Roma used to be coppersmiths, farriers, locksmiths, bear leaders, musicians, etc. and the Romanian majority depended on their services, ensuring not only the Roma’s economic survival, but also a certain level of tolerance by the majority. Once pushed to abandon their traditional occupations and engage in the socialist mode of production, where the Roma were assigned mainly low-

³² Zamfir and Zamfir, 1993, 157.

paid and non-prestigious jobs as unskilled workers, waste collectors, street cleaners, waiters, etc. the gap between Roma and the surrounding population deepened and considerably reassigned the Roma to a second-class citizen position and fostered the growth of negative stereotypes. In the absence of any state policy whose role would be to minimize stereotyping or to increase the majority's acceptance of the Roma, they envisaged Romanians as their opponents and not as saviors, as the regime would have wished.

An important measure directed against the Roma was a decree through which the communist state legitimately confiscated the Roma's gold, a measure that for the Roma population was symbolically and practically analogous to the nationalization policy for the rest of the population,³³ while another law sanctioned 'social parasitism', 'anarchism' and any other 'deviant behavior',³⁴ all formulations being a convenient umbrella for the authorities to penalize the Roma who would not enroll in education or engage in the labor market.

Unlike all other ethnic groups in Romania that as the result of 'Romanianization' policies, lack of official support for the affirmation of their ethnic identity, emigration, and mixed marriages for one or more generations, diminished in size also through a lower birth-rate, the Roma minority, whose birth-rate was always significantly higher than the average and characterized by zero emigration, was the only ethnic group that considerably increased its size. Although there was a state policy

³³ Decrees 210, 14 June 1960, *Official Gazette of the Popular Republic of Romania*, no. 8, 17 June 1960 and Decree 244, 10 July 1978, *Official Gazette of the Socialist Republic of Romania*, no. 63, 15 July 1978.

³⁴ Decree 153, 24 March 1970, *Official Gazette of the Socialist Republic of Romania*, no. 33, 13 April 1970.

following the constantly declining birth-rate which encouraged the increase of the number of births by making abortion and contraception illegal, the state would not offer any support for families with more than five children, thus often causing Roma women to abandon their children in the hospitals where they gave birth. Moreover, insofar as health institutions are concerned, even when seeking medical treatment, the Roma were often targets of the racism of Romanian doctors and nurses, degraded, ill-treated, refused treatment, etc.

The communist authorities' attempts at assimilating, 'modernizing' or 'civilizing' the Roma were highly inconsistent throughout the communist period and maybe one of the largest inconsistencies refers to their partial tolerance of various Roma groups around the country who undertook illegal activities, especially towards the end of the communist period. At least in the late communist years, when private business was not accepted by law, we find Roma (predominantly women) in most larger urban settings selling roasted sunflower and pumpkin seeds freely in the streets without any interference by the police.

In addition, in a country where foreign consumption goods were absent from shops and where there was no possibility of legal 'private' imports, the Roma selling foreign branded chewing gum, Western magazines, etc. resulting from illicit trade were not scarce, while the relationship between the police and the Roma seemed more than friendly right under the eyes of the anti-Roma majority, who became even more dissatisfied as long as the Roma had both direct access to foreign goods denied to Romanians and the possibility of re-selling them expensively to the increasingly poor majority population. Overall, as Crowe puts it, especially during late communism, the "keen sense of Romanian nationalism [...] combined with the natural animosity and stereotyping of Gypsies

throughout the country, has kept alive and encouraged an ‘ethnic hierarchy’ that deals with the Gypsies as an inferior race or class”.³⁵

Moreover, strictly economic conditions were responsible for strengthening the role of ethnicity. Socialism characterized as “a system of organized shortage”, much like any other shortage, led to the creation of informal networks aimed at overcoming the scarcity that in late communism became extreme (basic food, clothes, personal hygiene products, etc.) and which in mixed areas caused the “tightening of ethnic boundaries or the use of ethnicity as a basis for personal connections. In its most exclusive form, this expels competitors from networks that supply a shortage economy, giving members of one group an edge over claims from ‘other’ groups.”³⁶

It has been claimed that “the problems that ethnicity causes for democratic systems can be understood against the theory that underpins the modern state. Since virtually every state in the world includes citizens of more than one nationality, democracy necessarily means granting some degree of political power to those who are ethnically different”,³⁷ which is the reason why the largest political organization formed immediately after the 1989 revolution and that automatically took the power previously held by the Romanian Communist Party, the National Salvation Front, declared during the first days of January 1990 that “it shall achieve and guarantee the individual and collective rights and liberties of all national minorities”, these rights being planned to be incorporated into the new democratic constitution, the declaration also promising the creation of an “appropriate institutional framework for the exercise of the minorities’ major rights, the use of their mother

³⁵ Crowe, 1991, 73.

³⁶ Verdery, 1993, 183.

³⁷ Aklaev, 1999, 57.

tongues, the promotion of the national culture and the safeguarding of ethnic identity”.³⁸

The first step in establishing the minorities’ collective rights and freedoms derived directly from the multi-party system. The end of the communist dictatorship for the Roma coincided with the end of the illegal ethnic affirmation struggles, given their recognition as a “national minority” after 1989, the beginning of political representation and a chance to make claims for certain rights they had been denied for centuries. However, the Roma found themselves in a highly awkward situation: their political representation was unsuccessful primarily due to its lack of coherence and support by the Roma themselves. The introduction of the multi-party system gave birth to the formation of numerous ethnic Roma parties, representing the most diverse regional or individual Roma ethnic groups³⁹ unable to overcome their individual interests in order to utter a coordinated message. The non-Roma’s negative images of the Roma were largely influenced by their inability to offer a coherent unified message with regard to their claims for collective and individual rights in contrast to other minorities (especially the Hungarian one).

³⁸ Gallagher, 2005, 76.

³⁹ Unlike most other ethnic minorities, the Roma are the most fragmented in terms of experience, traditions, customs, traditional occupations, etc. Additionally, the Roma communities are distinct also from the point of view of their language, some of them speaking Romani while others speak Romanian as their mother tongue. The Roma minority in Transylvania especially was and is up until today faced with a double minority status, since part of the members speak Hungarian as their mother tongue, thus creating a double segregation; besides the difference from the majority Romanian and Hungarian population, they were confronted with segregation based on linguistic grounds even within the larger group of their own minority both under communism and after its collapse.

The formation of Roma political elite was not understood in the sense of democracy as a plurality of views, as it was understood as a severe lack of culture, reassigning the Roma a second-class citizenship role whose place was behind the political arena. As a result of this fragmentation, no Roma party managed to pass the minimum threshold stipulated by the election law for representation in the parliament, the Roma being represented as a “national minority” and consequently automatically assigned one place in the lower chamber, which, considering the official figures of the number of ethnic Roma in Romania, was far below a real proportional representation.

On the other hand, during this time the ethnic minorities’ demands were less and less heard, for in the parliament (where the minorities’ representation was more a formal than a functional matter, especially for those ethnic minority organizations not managing to overcome the minimum percentage to benefit from proportional representation in the parliament) all minority deputies were part of the opposition. Even this formal representation was successfully used by the authorities for proving both inside the country, but most importantly to the West, that Romania was distancing itself from Ceaușescu’s policies aimed at ethnic minorities’ assimilation, not so much because of their respect for minorities’ rights but because Romania was in dire need of Western financial help to boost Romania’s economy, foreign aid that was awarded according to several criteria, respect for human (including minority) rights being one of them.

The Roma, marginalized during the Ceaușescu era unless willing to assimilate, once the regime changed, found themselves systematically pushed away by the same authorities that claimed to be democratic, providing the necessary policies for the inclusion of all Romanian citizens. But the Roma faced discrimination often asso-

ciated with violence, starting with the early months of 1990. Besides being prosecuted in the March 1990 Târgu-Mureş Romanian-Hungarian ethnic conflicts, during which they played an insignificant role, several Roma communities were confronted with violence either from the police forces or from other officials, while during the events of June 1990, when miners were called by the government to intervene for dismissing (violently) the anti-governmental protests that had been continuing Bucharest for two months at that time, police officers deliberately led some groups of miners into Roma-inhabited areas where the latter were attacked. Numerous cases of miners' attacks of the Roma were also recorded in other areas of the city.

Maybe the best case to exemplify the authorities' façade of democracy and populism with regard to ethnic minorities, as well as the deep ethnic hatred between members of different ethnic groups, is the conflict that took place in 1993⁴⁰ in Hădăreni, a multi-ethnic village in Transylvania inhabited by Romanians, Hungarians and Roma, and the way in which the authorities managed the conflict itself and the use of justice afterwards. The conflict, whose origin was the murder of a Romanian man by three Roma, escalated into a racially motivated pogrom of the Roma by Romanians and Hungarians, including physical attacks on the Roma, setting their houses on fire, lynching two of the three Roma murderers, all causing the Roma community members of the village to flee. The riots in Hădăreni are important because they represented a clear instance of the authorities' actively participating in the conflicts on the side of the majority, police officers being among the ones to set the Roma's houses on fire, while the trial following the riots lasted for eleven years, the epilogue being the decision of the European

⁴⁰ On September 20, 1993.

Court of Human Rights, whose verdict was against the attackers and also condemned the Romanian authorities for failing to grant the Roma compensation and the right to a fair trial.

The Romanians' anti-Roma feelings emerging from below, characterized by extreme antipathy towards the Roma, magnified by that of all the other minority ethnic groups, besides the obvious reason connected to a centuries-long history of marginalization and negative stereotyping, also had a very 'transition-oriented' cause rooted in the harsh economic situation generated by communism itself, in the lack of access to the most elementary resources, in the opening of the market, privatization and slow restructuring of the former communist economy. As I have mentioned before, the Roma were the only group allowed a certain degree of 'market-oriented freedom' in the pre-1989 period. Once the market was opened after the collapse of communism, the Roma were among the first to engage in petty commerce, especially as long as they were the only ones already possessing some valuable skills regarding a market economy, which almost no Romanians possessed at the time.

Although this commercial activity, in contrast to that under communism, was not always illicit, it provided a high visibility level of the Roma among the majority, while it reinforced the negative attitudes associated with their laziness (selling goods in the streets or markets was not exactly the idea the average Romanian had about honest work, particularly after nearly half a century of preaching industry or at best agriculture-connected work as the most prestigious). The Roma's domination in petty-commerce related activities often restricted access for other groups. Additionally, though not always valid, the general perception of the mainstream population was that the Roma stole the goods they later on sold.

Since the Roma minority, as we have seen, was unacknowledged as a 'national minority' under communism, it did not benefit from

the already established education institutions in minority languages until 1989. However, the granting of national minority status did not see any improvements with regard to the establishment of a coherent Romani language instruction education system in spite of the *de jure* right to mother-tongue education for national minorities. Though we are aware that such attempts would imply a considerably increased effort by the authorities in the absence of a standard written Romani language, not even the first steps have been initiated, such as affirmative action measures for training teachers of Romani in the first years of the post-communist period.

Moreover, even the gate for positive discrimination measures for supporting minority ethnics' pursuing their studies at the tertiary level (post-high school or university) was left to the discretion of the academic institutions themselves. For example, it was not until the late 1990s that Romani courses started being offered by the Faculty of Foreign Languages at Bucharest University, which inevitably delayed the prospects of forming a formally trained academic corpus qualified to further implement minority language education programs. Other sections or universities introduced a separate quota for Roma students also at the end of the 1990s and such measures were limited to the study of Social Assistance (University of Bucharest) or Political Science (National School of Political and Administrative Studies, Bucharest).

Generally throughout the education process the presence of the Roma is not seen as desirable, although the law stipulates that education is compulsory for all Romanian citizens until the age of fifteen. Teachers are the first to discriminate against Roma children, isolating them at the back of the classroom, spending less time helping them or allowing other children to commit discriminatory acts, while when possible non-Roma parents avoid enrolling their children in schools or classes attended by Roma children. During

their school years, the Roma are still perceived as self-evident dropout candidates, based on previous experience of the increased dropout rate of Roma pupils and consequently they are treated as such, whereas more often than not schools for children with special needs are overpopulated with Roma children.⁴¹ In this context the inclusion of the Roma in the nation is viewed as acceptable only by complete assimilation, as it was during the communist period. Such assimilation is often impossible, even when sought for due to the persistence of racism.

Romania's integration into the North Atlantic Treaty Organization and into the European Union was accompanied by a series of requirements regarding the respect of universal human rights and the non-discrimination of minorities, with a particular emphasis on the situation of the Roma. Due to the increasing external pressure for respect of ethnic minority rights, the government adopted in 2001 the Strategy for Improving the Situation of the Roma⁴², which, although not succeeding in significantly improving the situation of the Roma, managed to take an important step forward by ensuring the Roma's representation at various levels of administration (local and central) and by providing the basis for the establishment of specific programs in several fields such as education, the labor force, etc. as well as the collaboration between the central, local government and non-governmental organizations focusing on Roma inclusion.⁴³ Some of the strategy's seven objectives included the elimination of stereotypes, prejudices and practices of certain pub-

⁴¹ Schvey, Flaherty, and Higgins, 2005, 17.

⁴² Government decision 430/ 25 April 2001, *Official Gazette of Romania*, no. 252, 16 May 2001

⁴³ *** *O necesară schimbare de strategie - Raport privind stadiul de aplicare a Strategiei Guvernamentale de Îmbunătățire a Situației Romilor din România*, 2004, 43.

lic servants who encouraged the Roma's discrimination in relation to other citizens and the positive shift in public opinion about the Roma minority based on solidarity and tolerance together with the Roma's participation in economic, political, cultural and educational life.⁴⁴

It has been stressed by Roma activists that the authorities have perceived this strategy as a task that should be accomplished as part of the European Union pre-accession criteria rather than as a real desire of the authorities to actually integrate the Roma in the spirit of multiculturalism, visible also from the way in which the authorities treated the Roma. The Government's strategy referred, among other goals, to the necessity of improving the Roma's living conditions which has, under the noble umbrella of offering a better standard or in many cases a decent one (as long as many Roma lived in precarious conditions, sometimes without running water or electricity access), offered local authorities the necessary legal ground for targeted ethnic discrimination, residential segregation and forced evacuations.

The first and most widely discussed case of such residential segregation was the case of the local authorities from Piatra Neamț, a town in the region of Moldavia that evacuated the Roma, the mayor publicly announcing his decision to build a special neighborhood for the town's Roma community, a neighborhood that would be surrounded by a barbed-wire fence and guarded by the gendarmerie. One of the expected results of such a solution was the creation of a town without "Gypsies". The case was massively presented in the media, depending on the publication, inflaming the non-Roma majority, for instance through titles like "The Gypsies in Piatra Neamț will live in a neighborhood equipped according to the latest 'Euro-

⁴⁴ Ibid., 44.

pean standards”⁴⁵ at a time when Romanians themselves were still largely living in communist blocks of flats, or attempting to reveal the dangers of the Roma’s isolation: “The Gypsy ‘ghetto’ in Piatra Neamț compared to extermination camps”⁴⁶. It is worthwhile mentioning that this neighborhood was several kilometers away from the town, without any additional infrastructure.

The solution of Roma segregation was immediately embraced by the representatives of the local authorities from other regions, themselves having ‘problems’ with their own Roma communities, to which they finally thought they had the answer⁴⁷. Moreover, the representatives of the national authorities also encouraged the mayor of Piatra Neamț. For instance, the Minister of Public Information at the time⁴⁸ declared that the project was very innovative and that it did not seek the Roma community’s isolation. The effervescent debates around the subject, after a considerable amount of time, forced both the country’s president and prime minister to offer their stance in the matter, both of them declaring that “the idea of Roma residential districts was good, but they disapproved of the way in which the Piatra Neamț mayor made his decision public”.⁴⁹

Such measures were not unique, and in spite of the wide publicity received by the topic, similar cases were registered even years later, for example, in 2004 in a majority-Hungarian city in Transylvania approximately one hundred ethnic Roma were evacuated from the very center of the city and forced to relocate in metal containers close to a waste water purification facility, in an area with a toxicity level above the legally admitted standard.

⁴⁵ *Adevărul*, October 13, 2001.

⁴⁶ *Evenimentul Zilei*, November 5, 2001.

⁴⁷ This is the case of the Transylvanian towns of Deva or Baia Mare.

⁴⁸ Vasile Dâncu.

⁴⁹ Popescu, 2002, 16.

Besides the living conditions improvement stipulated by the Strategy, we can mention the expected elimination of stereotypes and prejudices of public servants in their treatment of the Roma. Though there were small steps made in that direction, these were rather timid and did not benefit from a consistent message from the authorities at all levels, quite the contrary. In 2002⁵⁰ “fifteen police officers from Buhuși, approximately thirty special troops from Bacău and Neamț Counties and twenty gendarmes raided the Orbic Romani neighborhood in the town of Buhuși [...], fatally shooting two Romani men and injuring four other Roma”, the Police representative claiming that the operation was intended to “locate and arrest three people who had committed robbery”.⁵¹ Notwithstanding the completely disproportionate number of armed forces and the acts of fatal violence the Roma were faced with, after the events the Regional Gendarme Chief declared that he decided to reward the twenty officers of the gendarmerie taking part in the incident for their “courage to enter the [Roma] community”.⁵²

All these policies or actions clearly contradicting any democratic principles were facilitated by the widespread anti-Roma attitudes among the majority population and by the authorities’ unspoken agreement with such acts and failure to penalize them. According to the Ethnic Relations Barometer in 2002, approximately forty percent of Romanians considered that there was a conflict relation between the Romanian majority and the Roma, as compared to fifteen percent of the Roma who held the same view about Romanians. The percentages differ also insofar as the positive relation is concerned, slightly over seventy percent of the Roma

⁵⁰ On December 5, 2002.

⁵¹ *** *Violent Police Raid Leaves Two Roma Dead and Four Injured*, 2003, 1.

⁵² Ibid.

indicating their belief that they have a good collaboration relationship with Romanians as opposed to only around thirty percent of Romanians.⁵³ Half of the Romanian respondents in the country-wide Ethnic Relations Barometer described the Roma as “dirty” and “thieves” and more than a third as “lazy”, the percentages not differing much for the Hungarian respondents, the only considerable registered gap being for the reversed percentages among those who considered that the Roma were “thieves” (over one third of the respondents) and “lazy”, half of the respondents.⁵⁴

Insofar as visibility in political discourse is concerned, the Roma were never even perceived as ‘equal’ citizens, understood as actors in the decision-making process, partly because the existing plethora of political parties representing the Roma caused inadequate representation through vote dispersion and partly because of a lack of consistency in the emergence of a Roma political elite that led more to fierce competition among Roma parties themselves instead of cooperation with the view of gaining a higher representation in the parliament. Additionally, outside the political sphere the establishment of a credible Roma elite failed precisely because of conflicting interests, which even further deepened the gap between the ‘civilized’ majority and the ‘backward’ Roma. For instance, in 1993 Iulian Rădulescu, a Roma man from Sibiu, Transylvania, proclaimed himself to be the “Emperor of Roma everywhere”, while four years later another Roma man from the same city, Florin Cioabă, proclaimed himself to be the “King of Roma everywhere”.

The Roma as producers of public discourse after 1989 were mostly visible in a few instances of political confrontations or dialogues, nonetheless from a significantly lower position (e.g. as op-

⁵³ *** *Barometrul Relațiilor Etnice*, 2002.

⁵⁴ *Ibid.*

position MP vs. ruling coalition MP, government officials etc.). The presence of the Roma in public discourse was almost non-existent if we define such a presence as discourse delivered by the Roma themselves to a public formed by the non-Roma majority, evidently with some exceptions, notably in academia or the non-governmental sector dealing with minority groups, human rights, etc.

The visibility ratio changes considerably when it comes to the Roma presence in the media, though not as discourse producers but as discourse topics. Although their visibility has varied drastically throughout the period since the break-up of the communist regime,⁵⁵ the Roma continued to be a constant presence in the mainstream Romanian media though mostly negative⁵⁶ focusing on conflicts, individual or organized crimes, lack of education, lack of a decent living standard understood as personal as opposed to systemic failure, with sensational titles in the most widely circulated printed media, e.g. “The clans of the Gypsy mafia - gangrene of the present society”,⁵⁷ “A police officer killed a Roma man in self defense - The Gypsy power is above the law”,⁵⁸ “As always, the Romanian Gypsies are not happy unless they get into trouble”,⁵⁹ “Hens and sheep stolen from the peasants - found by the police in the Gypsies’ outhouses”⁶⁰ or “90% of the Gypsy children are illiter-

⁵⁵ Depending on the events there were ‘highs’ in the Roma’s visibility in the media, e.g. during and after the Hădăreni conflicts and in their aftermath or years later once the trials started.

⁵⁶ For a detailed monitoring of the Roma’s presence in the Romanian mainstream printed media in the 1990s see the section on Romania in the *Balkan Neighbours Reports* (Access, Sofia).

⁵⁷ *România liberă*, May 22, 1997.

⁵⁸ *România liberă*, October 11, 1997.

⁵⁹ *Cronica română*, November 3, 1997.

⁶⁰ *Adevărul*, January 28, 1998.

⁶¹ *Cronica română*, January 29, 1998.

ate”.⁶¹ That the image of the Roma in the media up until the eve of Romania’s EU accession was predominantly negative is best summarized by another news item, “The Roma want their own press office to sweeten the mass-media’s tone”,⁶² whereas the neutral instances are usually about various projects targeting the Roma, conferences, aid for the Roma communities etc. while instances of positive visibility of the Roma in the media were more the exception than the rule.

In the case of positive instances of visibility, we detect a utilitarian approach reflected in the media, however the Roma’s ethnicity is never stressed in contexts where they are ‘included’ in the nation, being exclusively ‘ours’, where ‘ours’ necessarily equals ‘Romanian’. A cogent illustration is the example of a well-known Roma music band, Fanfara “Savale”, in a newspaper item headlined “‘Savale’ Band Participates in Festivals in the United Kingdom”,⁶³ in which the music of the band (which became famous in the West by playing Roma music) is characterized as being “a combination of Romanian traditional folk music [...] with the music of the Balkan region. [Their] Rhythm is described as being fabulous”. Additionally, the reader is informed that the festival in the United Kingdom will host a “mix of styles celebrating the diversity of international culture”, ironically this diversity not being acknowledged by the journalist in relation to ‘our own’ diversity.

In the media we widely encounter references to the individual’s ethnicity, though completely irrelevant background information for denoting the Roma, where ethnicity is the reinforced ‘otherness’ marker in most occurrences. Reinforcements of Roma ethnicity fall under two categories: either by overtly adding after a name the

⁶² *Adevărul*, January 29, 1998.

⁶³ *Telegraf*, June 7, 2007.

phrase “ethnic Roma”, rarely labeled also as “Gypsies”, only in highly undesirable contexts (e.g. “A Gypsy Woman from Grajduri Stole One Third of the Commune’s Budget”),⁶⁴ or by mentioning it in an apparently objective manner as the following title illustrates, “Constanța Roma Party President’s Brother Arrested” (suspected of fraud and forgery unrelated to the Roma Party, as it appears from the article, which does not make any other reference to ethnicity).

Race itself is still very present in the media in connection with the Roma. Either apparently objectively depicted as breaking the law in articles where race is not mentioned, but depicted in photographs accompanying articles, like the item about illegal selling of firecrackers, besides which a medium-sized photograph depicts Roma women wearing traditional dresses⁶⁵ or overtly asserted in the body of the article as in the case of an editorial headlined “Fortune-telling Saves Romania”⁶⁶ about various fortune-tellers that “surprisingly [...] are all extremely brunette”. The Roma’s place in Romanian society on the eve of accession to the EU is best expressed by the following words, part of an editorial about several negative trends observed in the country: “what a national Gypsydom, let me be excused by the honest minorities”.⁶⁷

If immediately before Romania’s EU accession, due to the close monitoring of the minority rights implementation at least at the

⁶⁴ *Ziarul de Iași*, March 28, 2007. (The term “Roma” is the politically correct word used in Romanian, “Gypsy” being considered pejorative. Although not termed as such, it was commonly accepted as a journalistic practice. Starting from the 2012 edition, the Explanatory Dictionary of the Romanian Language issued by the Romanian Academy of Sciences labels the word “Gypsy” as pejorative.)

⁶⁵ *Ziua de Cluj*, December 5, 2006.

⁶⁶ *Ziarul de Iași*, June 21, 2007.

⁶⁷ *Evenimentul Zilei*, December 2, 2006.

level of the state authorities, there was a diminishing of overt xenophobic and racist remarks, the situation changed once Romania was granted full EU membership. On May 19, 2007, less than six months after Romania's joining the EU, Traian Băsescu, the President of Romania at the time, annoyed by the questions addressed to him by a female journalist, called her a "filthy Gypsy". The journalist in question was Romanian. Although large amounts of criticism were formulated against President Băsescu, who was accused of racism and xenophobia due to this incident in 2009, he was re-elected president.

Also in 2007, on November 2, Adrian Cioroianu, the Romanian Minister of Foreign Affairs, in the context of the anti-Roma and anti-Romanian measures in Italy, declared for the TV station Antena 3 that he "was thinking if we could not buy a piece of land of that Egyptian desert and place there those who dishonor us", evidently alluding to the Roma. Cioroianu continued to act as minister of foreign affairs and his replacement had no connection with his anti-racist statement.

In the article I aimed to identify two interconnected processes representing the two faces of the same coin, namely the type of nationalism practiced by the state through its policies on one hand and by the majority population on the other in relation to the Roma minority in Romania. The analysis indicates that at the state level we predominantly encounter instances of (xenophobic) ethnic nationalism against the Roma. Moreover, even in those cases when at least apparently civic nationalism rhetoric was uttered, such civic nationalism was based on the assimilation principle neglecting ethnicity, while de facto contributing to the perpetuation of the Roma's marginalization by not creating the necessary premises to grant the Roma access to social upward mobility, which was available for Romanians. On the other hand, popular nationalism was constantly

ethnic, either directly deriving from stereotyping, but significantly also as a result of the state's failure to secure efficient integration mechanisms that would be founded on multiculturalism, fostering respect for ethnic difference and particularly positively taking into account such ethnic difference in the distribution of resources of any kind.

I will conclude with an account which in my opinion best summarizes the presence of xenophobic ethnic nationalism in the dominant Romanian society and the way in which ethnicity is used as a sole basis of exclusion while reinforcing 'Romanianness' defined in ethnic and not civic terms and the importance of defending the ethnic 'nation' against the 'other', as publicly expressed by the President of Romania in June 2013, when in the context of the alarming demographic decrease, he underlined that this will trigger a "consistent change of the structure of the population for we have the Roma minority, which is extremely productive. [...] How on earth can a Roma woman have five-six children and a Romanian woman cannot? [...] Birth-giving is a mission that women in Romania have to assume, excuse me for saying it so directly".⁶⁸

Bibliography

ACHIM, V. (1998): *Țigarii în Istoria României*. București, Editura Enciclopedică.

AKLAEV, A. R. (1999): *Democratization and Ethnic Peace: Patterns of Ethnopolitical Crisis Management in Post-Soviet Settings*. Aldershot, Brookfield, Ashgate.

ATĂNĂSOAIE, M. V. (2003): "Roma/Gypsies in the History of Romania: An Old Challenge for Romanian Historiography." *The Ro-*

⁶⁸ *Mediafax*, June 18, 2013.

manian Journal of Society and Politics 3, no. 1, 262-275.

BECK, S. (1989): "The Origins of Gypsy Slavery in Romania." *Dialectical Anthropology* 14, 53-61.

CONNOR, W. (1984): "Eco- or Ethno-nationalism?" *Ethnic and Racial Studies*, 7, 3, 342-359.

CONNOR, W. (1994): *Ethnonationalism*. Princeton, Princeton University Press

CONVERSI, D. (2000): "Reassessing Current Theories in Nationalism: nationalism as boundary maintenance and creation." In: Hutchinson, J., Smith, A. D., eds., *Nationalism - Critical Concepts in Political Science*, London and New York, Routledge, 420-433.

CROWE, D. (1991): "The Gypsy Historical Experience in Romania." In: Crowe, D., Kolsti, J., eds., *Gypsies in Eastern Europe*, Armonk, New York, M. E. Sharpe, 61-79.

FONSECA, I. (1995): *Bury Me Standing: The Gypsies and Their Journey*. New York, Alfred A. Knopf.

GALLAGHER, T. (2005): *Modern Romania - The End of Communism, the Failure of Democratic Reform, and the Theft of a Nation*. Washington, New York, New York University Press.

GELLNER, E. (1983): *Nations and Nationalism*. Oxford, Blackwell.

HALE, J. (1971): *Ceaușescu's Romania, A Political Documentary*. London, Toronto, Wellington, Sydney: George G. Harrap & co Ltd., 1971.

HANCOCK, I. (1987): *The Pariah Syndrome*. Ann Arbour, Karoma Publishers.

HJERM, M. (2003): "National Sentiments in Eastern and Western Europe." *Nationalities Papers* 31, no.4 (2003), 413-429.

KOGĂLNICEANU, M. (1891): *Dezrobirea Țiganilor*. București.

LOVELL, D. W. (1999): "Nationalism, Civil Society, and the Prospects for Freedom in Eastern Europe." *Australian Journal of Politics and History* 45, no. 1, 65-77.

MARUSHIAKOVA, E., POPOV, V. (YEAR): *State Policies under*

Communism. Strasbourg, Council of Europe.

POPESCU, C. (2002) : *Press Monitor - Presa de la țigani la Romi*. București, Asezământul Cultural Academia Cațavencu.

RICHARDS, J. (1999): "Ethnicity and Democracy – Complementary or Incompatible Concepts?" In: Cordell, K., ed., *Ethnicity and Democratization in the New Europe*, London, New York, Routledge, 11-23.

SCHVEY, A. A., M. S. FLAHERTY and T. E. HIGGINS (2005): *The Children Left Behind - Roma Access to Education in Contemporary Romania*. New York City, Leitner Center for International Law and Justice, Fordham Law School

SNYDER, J. (1993): "Nationalism and the Crisis of the Post-Soviet State." *Survival: Global Politics and Strategy* 35, no. 1, 5-26.

VERDERY, K. (1993): "Nationalism and National Sentiment in Post-socialist Romania." *Slavic Review* 52, no. 2, 179-203.

*** (1993): *Țiganiii între Ingorare și Îngrijorare*. București, Editura Alternative.

*** (2002): *Barometrul Relațiilor Etnice*. Cluj-Napoca, Ethnocultural Diversity Resource Center.

*** (2004): *Final Report of the International Commission on the Holocaust in Romania*. Iași, Polirom.

*** (2004) : *O necesară schimbare de strategie - Raport privind stadiul de aplicare a Strategiei Guvernamentale de Îmbunătățire a Situației Romilor din România*. Cluj-Napoca, Ethnocultural Diversity Resource Center.

*** (2001): *The Protection of Minorities in Romania*. EU Accession Monitoring Programme. Budapest, Central European University Press.

*** (2003): *Violent Police Raid Leaves Two Roma Dead and Four Injured*. Budapest: European Roma Rights Center.

ERIK TOTH¹

Uskoki – pirati ali družbeni uporniki?

Izveček: Socialno uporništvo (ali socialna nepokorščina) je tema, ki je v preteklosti burila duhove, v zadnjih letih pa se spet pojavlja v tekstih akademikov. Med zanimivejše primere, ki so težko opredeljivi znotraj socialnega uporništva, sodijo uskoki s svojo dvojnostjo. Plačanci in hkrati pirati porajajo veliko vprašanj glede umestitve znotraj pojma socialnega uporništva. Se pa je treba ob enem vprašati, ali je danes sploh še dovolj prostora za (iskanje) Robin Hooda?

Ključne besede: uskoki, pirati, družbeno uporništvo, Jadransko morje, Hobsbawm

UDK: 930.85:323.269

Uskoks: Pirates or Social Bandits?

Abstract: The topic of social banditry (or social rebellion), which used to cause a stir in the past, has resurfaced in the academic writings of the recent years. One of the more interesting cases, not easily defined in the context of social banditry, is the Uskoks with their duality. As mercenaries-cum-pirates, they prompt many questions about their placement within the concept of social banditry. But there is a further question to consider: is there any room left nowadays (to search) for Robin Hood?

Key words: Uskoks, pirates, social banditry, the Adriatic Sea, Hobsbawm

¹ Erik Toth je mladi raziskovalec na Inštitutu za zgodovinske študije, UP ZRS, in doktorand na programu Zgodovina Evrope in Sredozemlja na Fakulteti za humanistične študije v Kopru. E-naslov: erik.toth@zrs.upr.si.



Uvod

Članek primarno sloni na proučevanju nelegalnih praks na področju Beneške Slovenije v novoveškem obdobju. Osrednja tema so posamezniki in/ali skupine, ki se ukvarjajo z nelegalnimi praksami, njihovi vzgibi, vpliv na skupnost, v kateri izvajajo nelegalne prakse, odziv oblasti na tovrstne ilegalne dejavnosti itn. Usmerjen sem predvsem na slovensko Istro, vendar se je pri tem težko omejiti, vedoč, da te lahko raziskovalna pot popelje daleč onstran tako etnične kot tudi državne² meje in ti ponudi nove ideje, razloge ali zgolj primere, ki so del tvoje splošne raziskave. Na ta način sem se 'spotaknil' ob uskoke.

Tako kot nelegalne prakse v slovenski Istri so tudi uskoki slabo proučena tematika v slovenskem zgodovinopisju. Ko sem pregledoval literaturo, vezano na tematiko nelegalnih praks, in prijel v roke knjigo *Bandits*, enega izmed pomembnejših akterjev 20. stoletja na področju nepokorščine, Erica Hobsbawma, sem ugotovil, da avtor v svoj tekst ni vključil uskokov. V knjigi sicer najdeš hajduke, najbrž dovolj reprezentativno skupino za nepokorščino z območja Balkana, v katero so morda samodejno padli uskoki, vendar to ni odgovor na vprašanje, zakaj ni Hobsbawm uskokov upošteval v svoji knjigi o družbeni nepokorščini. Ravno zaradi tega sem se odločil, da bom natančneje pregledal uskoško zgodovino in poskušal postaviti nekaj vprašanj, ki bi lahko privedla do zanimivih, argumentiranih odgovorov.

Pri tem je treba pogledati pomembna dela o družbenem uporništvu v istrskem (in beneškem) novem veku. Omeniti moramo zlasti

² V takratnih in današnjih časih.

zgodovinarke Wendy Bracewell in Slavko Šmitran, saj sta obe objavili izjemni monografiji o uskokih. Poleg njiju je treba opozoriti na Miroslava Bertošo in njegovo delo *Zlikovci i prognanici*, v katerem predstavlja različne oblike socialnega uporništva v Istri. Poleg Bertoše je za ozemlje Beneške republike in tematiko socialnega uporništva pomemben Claudio Povolo s svojimi deli *Liturgie di violenza lungo il lago in Zanzanu*. Ne smemo pa pozabiti na temeljno knjigo o socialnem banditizmu Erica Hobsbawma, *Bandits*, ki bo rabila kot primerjalna literatura z drugimi deli, tudi s področja socialnega uporništva.

V besedilu je tako obravnavana specifična populacija, poznana z imenom uskoki, ki je v zgodovinopisju izpostavljena predvsem v obdobju novega veka (med 16. in 18. stoletjem). Ta skupnost je delovala in živela v severovzhodnem predelu Jadranskega morja, natančneje na širšem območju današnjega hrvaškega mesta Senj.³ Senj kot njihovo središče, dom, oporišče. V zgodovinskih zapisih so predstavljeni predvsem kot uspešni (najemniški) vojščaki, po drugi strani pa so poznani tudi kot pirati.

V nalogi skušamo s predstavitvijo uskokov in njihovega splošnega življenja navezati uskoško delovanje na Hobsbawmovo teorijo socialne nepokorščine (ali uporništva). Ali je v njihovem delovanju kaj robinhoodovskega? Ali so bili zgolj eni izmed številnih kriminalcev jadranskega prostora, s katerimi so se ubadale (nekatero) takratne velesile?

Socialna nepokorščina ali uporništvo, ki se je kot tema pojavila v 60. letih 20. stoletja, še ni popolnoma raziskana tema, predvsem na lokalnem in regionalnem območju, in je bila v zelo kratkem obdobju deležna številnih kritik, ki so predvsem obsojale Hobsbawmovo metodologijo in posploševanje ter prekomerno povezavo (zgolj) s folkloro.

³ Ponekod so poznani tudi kot senjski Uskoki.

Poleg iskanja analogije med uskoki in socialnim uporništvom bomo skušali primerjati to skupino z eno izmed uporniških skupin sodobne zgodovine. Izbrali smo zapatiste,⁴ ki so delovali v mehiškem dolgoletnem oboroženem konfliktu⁵ v začetku 20. stoletja.

V nalogi želimo nekoliko bolje spoznati uskoke in razumeti njihove vzgibe. Velik poudarek je na odnosu med uskoki in Beneško republiko, s katero je imela uskoška skupnost zapleten odnos. Uskoška populacija je z vidika antropologije in zgodovinopisja edinstvena in izredno zanimiva, saj ima v svojem bistvu veliko nasprotij in nelogičnosti, odgovorov na nekatera interdisciplinarna vprašanja pa je preveč, da bi jih vnesli v raziskavo. Usmerjeni smo namreč v iskanje povezave s socialnim uporništvom in poskusu aktualiziranja tako njihovega delovanja kot tudi njihove vezi s socialno nepokorščino.

Nelegalne prakse

Nelegalne uskoške prakse so bile številne in pogoste predvsem na (ob)mejnih območjih Beneške republike, katere območje je v veliki večini tesno povezano z morjem. Morje, ki – tako meni Braudel – na svoj način združuje in ločuje, omogoča in ovira. Nezakonite dejavnosti so omogočale nekaterim skupinam velik zaslužek, drugim zgolj preživetje. Tovrstne prakse ni nujno opredeljevati kot zgolj nelegalna opravila, ki so jih izvajali deviantni posamezniki ali skupine oz. kriminalci, temveč je treba pogledati še z drugega zornega kota nujnosti, ki je ljudi ali skupnosti silila v izbor za oblast neprimerne in nesprejemljivega načina življenja, ki so v večini primerov lahko škodili ekonomskim in demografskim faktorjem širše skup-

⁴ *Zapatista* – ime člana revolucionarnega gverilskega gibanja, ki ga je okoli leta 1910 ustanovil Zapata.

⁵ Sprva revolucija, ki se je čez čas pretvorila v večstransko državljansko vojno.

nosti, pokrajine ali celo države. Ponekod sicer poznamo ljudstva ali plemena, ki niso v nelegalnih praksah videla nič napačnega, pa tudi oblasti so včasih spregledale njihovo ilegalno ravnanje, ker je to velikokrat pomenilo manj težav za oboje.

Večji problem pa je konkretnejša opredelitev nelegalnih praks na raziskovanem območju in njihovih izvajalcev. Med nelegalne prakse na istrskem območju bi lahko npr. vključili tihotapstvo, razbojništvo in morebiti tudi hujše oblike kriminalnih dejanj, kot so npr. umori. Ne smemo pa obiti tudi prakse izgnanstev (*bandi*), ne ravno kot oblike nelegalne prakse, temveč tudi kot morebitne (ponekod tudi poglavitne) posledice. To potrjuje in poudarja pomen (ob)mejnega območja Beneške republike, ki ga je ponazarjal istrski polotok,⁶ in širše območje, poimenovano 'oltremar', v katero lahko štejemo še območje današnjega Kvarnerskega zaliva in večji del priobalnih predelov Dalmacije. Skupna točka nelegalnih praks je v zavračanju formalnih družbenih norm, torej življenje na robu zakona, četudi si popolnoma integriran prebivalec območja, v katerem se ilegalne zadeve izvajajo.

Severovzhodni Jadran je bil stičišče različnih strukturnih elementov, ki so omogočali in vzdrževali nelegalne prakse. Pokrajina je bila omejena z naravnimi viri in prebivalstvo se je zaradi tega čez čas sistemsko naučilo različnih neagrarnih in pogosto ilegalnih dejavnosti. Prestopanje meje je prej pomenilo vir preživetja kot omejitev. Odpor posameznika lahko torej razumemo tudi kot prilagajanje. Naš namen je torej proučitev nelegalnih praks, njihovega dolgotrajnega vpliva na prebivalstvo, odziva prebivalstva ter države in ugotavljanje, na kakšen način so se spreminjale nelegalne

⁶ Istrski polotok je bil razdeljen med Serenissimo in avstrijsko monarhijo, kar pomeni, da so bili izgnanstva ali pobegi podkategorija nelegalnih praktikantov znotraj že nelegalnih praks.

prakse glede na spreminjajoče se pomene in vloge meja, pa tudi tega, kako je to vplivalo na dinamiko razmerij med prebivalstvom in državo.

Na območju novoveškega severovzhodnega Jadrana in beneške Istre skušamo poiskati konotacije med samimi praksami in pojmovnim okvirom “družbenega uporništva” (ali socialne nepokorščine), ki ga je priznani zgodovinar Eric Hobsbawm predstavil in utemeljil v 60. letih prejšnjega stoletja. Svojo teorijo je predstavil v (že dopolnjeni izdaji z leta 2000) *Bandits*. Na podlagi analize folkloristike in drugega literarnega ter arhivskega gradiva v zvezi z manjšimi skupinami in njihovim uporom proti družbenim, gospodarskim in pravnim omejitvam ter krivicam, ki so jih povzročali družbenopolitični sistemi, izpostavlja koncept družbenega upornika – razbojnika kot pravičnega maščevalca in dobrega zaščitnika slabotnih in ubogih. Zgodovinar pa se s svojo široko študijo oz. pregledom številnih oblik družbene nepokorščine in različnih družbenih upornikov po svetu znajde pred dejstvom, da so morda opisani posamezniki obstajali tudi v dejanskem svetu.

Uskoki

Beseda uskok(i) izhaja iz srbsko-hrvaške besede “uskoci” oz. glagola ‘uskakati’, kar pomeni po slovensko vskočiti; izhaja pa iz tega, ker je uskoška skupnost ‘vskočila’, ko se je pred Turki umikala in preselila na avstrijsko stran. Uskoki so v ljudskem izročilu označeni kot junaki. Selili so se kot skupina in organizirano poselili dotlej neposeljena območja na ozemlju druge države. Pred Turki se jih je največ umaknilo na ozemlje Hrvaške, Ogrske, Habsburške monarhije in Beneške republike.

Po turški invaziji in prevzemu ozemlja Bosne in Hercegovine v začetku 16. stoletja se je velik del takratnega hrvaškega prebivalstva nemudoma umaknil proti severu Balkanskega polotoka, kar jih je

pripeljalo do Klisa, kjer so ustanovili tudi svojo t. i. uskoško vojsko. Trdnjava v Klisu je dolgo let delovala kot močna obrambna točka⁷ pred Turki, ki so se z zasedbo Bosne in Hercegovine močno približali avstrijskemu in beneškemu ozemlju, kar je tudi pomenilo krajšo pot do evropske notranjosti. Skupina uskoške vojske se je trudila braniti Klis in s tem tudi bližnje ozemlje avstrijske monarhije, tako da je z manjšimi napadi, dobrimi strategijami in piratskimi obleganji onemogočala turško napredovanje ter trgovanje. Leta 1537 je po dolgoletnem obleganju Klis padel v turške roke.

Uskoki so se od tam takoj preselili v mesto Senj, ki je bilo sicer že od okrog leta 1520 naseljeno z znatnim številom uskokov in obrambna točka avstrijske monarhije pred Turki. Sčasoma so Senj in njegova okolica postali tako rekoč sedež uskoške armade, nelegalnih praks in njihovega življenja ter obrambe pred Turki. Habsburžani so jih vključili v takratno Vojno krajino⁸ in izkazali so se za uspešne vojščake in trdno obrambo pred islamskim vdorom.

Ko pa uskoki niso branili mej krščanstva, zlasti pa tedaj, ko niso prejeli plačila od habsburškega vladarja (njihovega neposredno nadrejenega oblastnika), so se prelevili v pirate ter roparje in se preprosto sami dokopali do zelenih potrebščin. Njihove običajne oblike nelegalnih praks so se kazale v napadanju in ropanju trgovskih ladij po Jadranu ne glede na njihovo opredeljenost, pomembnost ali lastništvo. Sprva so ropali turške ladje, sčasoma pa so se lotili tudi papeških, dubrovniških in predvsem beneških (zlasti trgovskih) ladij. Slednjih je bilo največ in ravno zaradi tega so Benečanom povzročali tudi največ težav, kar je ob koncu 16. in v prvi polovici 17. stoletja ustvarjalo velike izgube Serenissimi in je bila

⁷ Predvsem nižinskega in obalnega dela okrog Splita.

⁸ "U konvencionalnim vojnim akcijama, izvođenim pod vodstvom dužnosnika Krajine, sudjelovalo je i po dvoje tisuće uskoka." (Bracewell, 1997, 5.)

primorana vedno znova sprejemati posebne ukrepe za lastno obrambo in profit.

Uskoki so si ustvarili poseben status v jadranskem prostoru, saj sta jih potrebovali za obrambo tako Habsburška monarhija kot tudi Beneška republika, vendar je bil odnos te do uskokov kompleksnejši. Turke so bili sicer razmeroma daleč stran, toda normalno trgovanje Benetk je bilo onemogočeno, to pa je povzročalo stalne razprtije med Benetkami in Habsburžani na eni strani ter Turki in Serenissimo na drugi.

Beneška republika

Takoj po vzpostavitvi lastne republike so Benetke postale ena izmed najmočnejših pomorskih velesil v Jadranu. Kot močan dejavnik na območju jadranskega in sredozemskega prostora so močno vplivale na njegovo gospodarsko in politično podobo: dolga stoletja je republika postavljala pravila v pomorstvu in trgovini ter si celotno Jadransko morje prilastila in ga preimenovala *Golfo di Venezia*.⁹

Njihova hitra ekspanzija vse od kopenskega predela današnje severne Italije pa do Cipra in Krete je samo poudarjala njeno moč. Njena rast je trajala vse do 15. stoletja, ko so se začeli turški vpadi. Pozneje je vse močnejša prisotnost avstrijske monarhije (in kasneje Habsburžanov) prek tržaškega pristanišča (pa tudi na celinskem področju) v jadranskem bazenu mešala štrene Benečanom, ki so bili prisiljeni v konstantne boje, premirja, dogovarjanja in prilagajanja na 'lastnem dvorišču'.¹⁰ Dodatne težave so jim tudi v 16. stoletju

⁹ V prevodu: Beneški zaliv. "Benečani so namreč vsaj od zmage nad gusarji Hrvati in Neretljani na prelomu v drugo tisočletje imeli Jadransko morje za svoje morje. Imenovali so ga kar Golfo di Venezia." (Darovec, 2009, 95.)

¹⁰ "Benečani in Habsburžani so si skočili v lase, takoj ko so v 14. stoletju postali sosedje." (Darovec, 2009, 95.)

poleg turških vpadov in boji z Avstrijci povzročali uskoki, ki so jih pozneje premagali v vojni proti Avstrijcem.¹¹

Na celotnem območju je ključno vlogo pri tem igrala prisotnost dveh upravnih, davčnih in pravnih sistemov do leta 1797, ki med seboj nista posebej dejavno sodelovala pri preganjanju in izročanju zločincev. Še več, vsaj za oba dela Istre (beneškega in avstrijskega) je v političnih centrih veljalo, da so lokalne oblasti neorganizirane in da se zaradi prevelikih stroškov sodnih postopkov namerno opuščata preganjanje in kaznovanje zločinov.

Za območje severovzhodnega Jadrana je pomembno vedeti, da je bila s tridentinskim mirom leta 1535 načrtana meja.¹² Obmejno območje je bilo pomembno, a hkrati obrambno strateško problematično ter pereče za Benetke, ki so se morali venomer 'boriti' proti Avstrijcem, paziti na morebitne njihove napake ali druge načrte za spodkopovanje beneške moči in prevzemanje beneškega ozemlja na istrskem območju, zlasti pa je to oteževalo življenje prebivalcev, ki so bili prepuščeni pritisku obeh velesil. Kot pravi Darovec v svoji knjigi – "[V]ojne in bolezni so bile stalnice demografskih sprememb v Istri."¹³

Na začetku 17. stoletja je Beneška republika na vseh področjih začela nazadovati. Turki so še zmeraj (vse do svojega zadnjega poraza na evropskih tleh leta 1683) napadali in uničevali vse na svoji

¹¹ Uskoška vojna, "kot so imenovali ostre spopade v Istri in Furlaniji v letih 1616–1618, ki so bili v mnogih pogledih za Istro in njeno gospodarsko in demografsko stanje usodni." (Darovec, 2004, 31.)

¹² Začrtana je bila meja, "ob kateri pa so se v naslednjih stoletjih pod vplivom neprestanih političnih trenj med dvema evropskima velesilama, Benetkami in Avstrijo, bili boji za vsako ped zemlje, posekano drevo ali bližnjo vaško mlako, mejni kamen, ukradeno ovco ali požgano njivo." (Darovec, 2009, 89.)

¹³ Darovec, 2009, 105.

poti. Avstrijci so se vojaško in trgovsko razširili in povečali ter okre-
pili, kar je bil za Benetke tudi slab znak. V tem obdobju se je tudi
trgovina prenesla na zahodne evropske obale z okrepljenim trgo-
vanjem z Ameriko, kar je spremenilo Sredozemlje v nekoliko manj
zanimiv prostor za trgovino. Na vojaškem področju pa je *Serenis-
sima* konstantno izgubljala ozemlja na Jadranu in se počasi bližala
svojemu koncu.

V zgodovinskih zapisih in številnih knjigah se opisuje padec be-
neške moči in zmanjšanje njenega trgovanja v obdobju prehoda s 16.
v 17. stoletje zaradi nakopičenih težav: pirati, vdori Turkov, vedno več
tekmecev v Jadranu, stalni problemi z Avstrijci itn. Braudel se v sploš-
nem sicer ne strinja, da bi trgovina stagnirala oz. celo nazadovala ali
se v veliki meri preusmerila na kopno, kajti če so bili pirati še vedno
dejavni, je po njegovem mnenju to zgolj znak 'živega trgovanja'.

Pri tem ne smemo zanemariti migracij, ki so zelo vplivale na de-
mografsko sliko severovzhodnega Jadrana in skrbele za poseljenost,
ki so bila bodisi nerodovitna ali zelo redko poseljena, kar je tudi z
vidika pobiranja davkov postal velik problem. Migracije¹⁴ so tako
bile že dolgoletna tradicija na ozemlju severovzhodnega Jadrana.¹⁵

¹⁴ "Migracije so bile zlasti intenzivne v obdobju od 16. do 17. stoletja, ko
so še podkrepile in utrdile že vzpostavljeno kulturno, socialno in etnično
dihotomijo med mestom in podeželjem. Mesto, ki je bilo na kulturno in
gospodarsko višji stopnji, je posameznikom iz neromanskega okolja z je-
zikovno in etnično integracijo ter asimilacijo omogočalo vzpon na druž-
beni lestvici, medtem ko so se na podeželju oblikovali trajni kulturni
vzorci v duhu stoletne slovanske prisotnosti, ki so jih nove migracije samo
še utrjevale. Gospodarska soodvisnost mesta in podeželja je pogojevala
simbiozo, saj je mesto nenasitno pritegovalo proizvode s podeželja, temu
pa je stik z mestom zagotavljal stik s svetom, obenem pa obema omogočal
preživetje, *modus vivendi*." (Darovec, 2009, 139.)

¹⁵ Istra je "v svoji zgodovini doživljala veliko fluktuacijo prebivalstva iz
bližnjih in tudi oddaljenejših krajev. Kljub neugodnim življenjskim

Toda celotni postopek je bil dolgotrajen in neučinkovit, saj se je izkazalo, da nekateri niso imeli dovolj denarja kljub vsem pridobljenim ugodnostim, drugi niso bili primerni za delo na zemlji, nekateri pa so po dolgoletnih težavah z obdelovanjem nerodovitne zemlje preprosto vrgli puško v koruzo. Na tem mestu je treba omeniti še odpor staroselcev do novih prišlekov.

Uskoška vojna

Omenili smo že zelo specifične odnose med uskoki in Beneško republiko. V vojnem obdobju, zlasti ob spopadih s Turki, so Benečani računali na uskoke in jim dali vso svobodo v njihovih piratskih poslih,¹⁶ sicer pa niso bili pretirano navdušeni nad tem uskoškim početjem. Na vse možne načine so se Benečani skušali lotiti rešitve tega problema, toda uskoki se pri tem niso zmenili niti za ukaze habsburške oblasti. Po letu 1590 so se uskoški napadi na trgovske ladje še okrepili (seveda tudi na beneške), pa tudi beneški napadi so postajali vse številnejši. Za Habsburžane so postali uskoki problem šele po vzpostavljenem miru s Turki po turški vojni leta 1606, saj bi s svojim ravnanjem in ropanjem lahko ogrozili težko vzpostavljene mir.¹⁷ Po ukazu, da se ne sme več ropati brez dovoljenja, bi

razmeram je zaradi bližine morja in razvitih mest ter z njimi povezanih ugodnih možnosti trgovanja, kakor tudi specifičnih družbenih odnosov, privlačila ljudi iz zalednih širših območij, značilni družbeni in politični dogodki v sredozemskem prostoru pa so narekovali migracije še iz tega območja.” (Darovec, 2009, 139.)

¹⁶ Kot je nazorno v svoji knjiga zapisala Wendy Bracewell: “While the Republic was at war with the Porte (1537–39 and 1570–73), the Signoria encouraged the uskok actions against the Turk and engaged uskoks in the Venetian forces.” (Bracewell, 1992, 4.)

¹⁷ “The Habsburghs now increasingly viewed uskok actions as a liability, and strictly prohibited unauthorized raiding, but they did not provide subsidies to the Senj garrison to make up for the loss of booty.” (Bracewell, 1992, 5)

moral po uskoškem mnenju oblastnik nekaj dati tudi v zameno, to pa se ni zgodilo, zato se je piratstvo nadaljevalo.

Beneška republika tudi ni več čakala. Izkoristila je šibkost avstrijskega soseda in povod našla v že številnih trgovskih izgubah zaradi uskoških napadov, zato je leta 1615 napovedala vojno Habsburžanom, znano tudi pod imenom 'uskoška vojna'. Vojna se je končala leta 1617 z zmago Benetk in umikom uskokov: Avstrijci so bili primorani umakniti uskoke in uničiti njihovo ladjevje, to pa je bilo zanje nezaslišano in nesprejemljivo. Naslednje leto so jih premaknili v notranjost hrvaške dežele, natančneje na območje Vojne krajine.

Hobsbawm in družbeno uporništvo

Pri zgodovinopisni obravnavi fenomena socialnega uporništva je bila v evropskem zgodovinopisju velika pozornost posvečena konceptualiziranju pojava razbojništva oz. banditizma in drugih deviantnih družbenih oblik, ki so (bila) v očeh družbe, predvsem pa oblasti in vodilnih v družbi, nevarna in potrebna zatiranja. Eric Hobsbawm izpostavlja koncept socialnega upornika¹⁸ – razbojnika kot pravičnega maščevalca in dobrega zaščitnika slabotnih in ubogih. Avtor izhaja predvsem iz predstavljene splošne ljudske folklore in mitov z različnih koncev sveta, ki so vpisana v tradicijo že vrsto let in vsebujejo podatke o osebah, ki so s svojimi družbeno neprimernimi dejanji pomagale ljudstvu skozi težke čase, hkrati pa kaznovale zlobne voditelje. Najpomembnejši je seveda Robin Hood, za katerega pa Hobsbawm meni, da je najbrž izmišljena figura, čeprav s svojo široko študijo oz. pregledom številnih oblik družbenega uporništva ugotavlja, da so morda opisani posamezniki res obstajali.

¹⁸ Koncept izpostavlja v svojih dveh delih: *Primitive Rebels* (1959) in *Bandits* (2000).

Termina družbeni upornik¹⁹ in družbeno uporništvo sta se pojavila šele v 60. letih 20. stoletja, kar pomeni, da pred tem ni bilo poudarka na tovrstni tematiki. Hobsbawm je torej izpostavil temo, ki se je nihče poprej ni konkretnije dotaknil. Po izdaji njegovih del, ki izpostavljajo temo socialnega uporništva, pa so se takoj pojavili kritiki, kot je npr. Anton Blok, ki se ne strinja, da so tovrstni 'heroji' obstajali. Hobsbawmu očita preveliko posploševanje, izhajanje zgolj iz ljudske folklorne in premalo konkretiziranja pri izpostavljanju primerov pravega socialnega uporništva. Poznejši kritiki se pridružujejo Bloku in poudarjajo predvsem presplošno rabo in medlo dokazovanje teze o socialnem uporništvu.

Hobsbawm pri opredelitvi "družbenega uporništva" izhaja iz teze, da gre za pretežno ruralno prebivalstvo, ki so z vidika oblasti kriminalci (najpogosteje tihotapci, razbojniki, roparji, itd.), hkrati pa še naprej živijo v okviru lastne vaške skupnosti, ki naj bi jih varovala in nudila zatočišče, ponekod tudi heroizirala.

Pri Hobsbawmovem dojemanju socialnega uporništva lahko najdemo te iztočnice: boj proti oblasti (ali oblastniku), kjer boj poteka v okvirih iskanja pravičnosti in pomoči zatiranim; uporniki so nižjega družbenega porekla; prizadevanje za blaginjo skupnosti; izvajanje nelegalnih dejavnosti in od skupnosti z junaštvom označena dejanja aktivnih upornikov. Družbeni upornik naj bi torej deloval za višji cilj, za druge.

Razmere, v katerih vzniknejo tovrstni borci za ljudske pravice, morajo biti težavne in nesprejemljive za ljudstvo, kar tudi privede do splošnega nezadovoljstva in pojava ilegalnih dejavnosti. Izvajanje teh je ena najpomembnejših (če ne najpomembnejša) značilnosti družbenih upornikov, saj so kot takšni pred

¹⁹ Avtor uporablja izraz *social bandit*, ali prevedeno socialni/družbeni bandit/razbojnik. Tudi termin socialni/družbeni upornik bi bilo ustrezno.

oblastjo že označeni kot družbeno nesprejemljivi in nevarni. Kar pomeni, da jim preostane za delovanje v prid ljudstva zgolj nelegalna dejavnost.

Poleg nezadovoljstva ljudstva z oblastnikom in njegovimi odločitvami (višanje davkov, neupoštevanje ljudskih zahtev itd.), se lahko temu pridružijo še dodatni razlogi, npr. nerodovitna zemlja, številne naravne nesreče, vojno stanje itn. Nekako jasno je, da mešanica teh dejavnikov spodbudi posameznike, da primejo zadeve v lastne roke, da bi preostalim članom skupnosti omogočili boljše življenje, hkrati pa s tem opozorili na ljudsko nestrinjanje in neko-rektno ter napačno delovanje vodilnih.

Terminološka problematika

Problem terminologije se je pokazal že na začetku, saj je bilo treba razjasniti pojem "socialno upornišтво", ki se je intenzivneje pričel uporabljati po objavljeni Hobsbawmovi knjigi *Bandits* v 60. letih 20. stoletja. Od takrat dalje potekajo razprave o tem, ali je socialno upornišтво primeren in sprejet termin ali zgolj nepotrjena oblika opisa splošnega upornišťva.

Prav tako je treba upoštevati tudi zgodovinsko ozadje pojava družbenega upornišťva (na nekaterih območjih) ter specifično ljudsko noto, ki je bila od zmeraj prisotna in je dejansko vplivala na snovalca izraza 'družbeni bandit'. Banditi so bili konstantno vpeti v ljudsko folkloro – ali kot heroji ali kot orodje ustrahovanja otrok in množice, da bi se tako prek ustne dedišćine preprećevala deviantna dejanja. Poleg zgodovinskega je zelo prisoten tudi antropološki in delno tudi sociološki diskurz, ne smemo pa spregledati niti etnološke sfere, ki nam pomaga pri zbiranju dodatnega gradiva in ljudske dedišćine pri obravnavanju te teme (zlasti pri t. i. solidarnostnih kriminalnih dejanjih).

Uskoki: družbeni uporniki?

Na tej točki članka se lahko (ponovno) vprašamo, ali so torej uskoki lahko opredeljeni kot socialni uporniki? Povrhu pa se še vedno vprašujemo, zakaj se Hobsbawm ni zmenil zanje. Odgovor na to vprašanje je sicer težko najti, morda se mu preprosto niso zdeli kot pravi družbeni uporniki, morda jih je neposredno vključil med hajduke ali pa jih je preprosto spregledal. Toda naš namen ni ugotoviti, kaj je in česa ni želel Hobsbawm, temveč ali lahko označimo po nekem splošnem pogledu uskoke kot družbene upornike. Bracewellova nam na neki način to olajšuje, saj sama opredeljuje uskoke.²⁰ Njena opredelitev nas opozarja na problematiko perspektive in dojetanja ne samo posamezne populacije, temveč tudi njenega početja in načina življenja. Vse je torej odvisno od tega, kdo (jih) opisuje. To nas lahko spravi v težavo ali pa nam ponudi večji spekter vidikov, ki nas lahko privedejo do lažjega razumevanje uskoške biti.

Če se osredotočimo na Bracewellovo in njeno predstavitev uskokov, lahko ugotovimo večplastnost orisane skupnosti. Pri opredelitvi je torej pomembno, kdo jih opisuje. Ponekod so predstavljeni kot pirati oz. roparji, kar takoj pomeni neposredno nevarnost in vključitev v nelegalno srenjo, drugod pa so vojaki v službi Habsburžanov, kar pomeni, da so branilci meje in bojevniki proti Turkom, toda s tem se jim odvzame vsa avtonomija, ki naj bi jo v svoji osnovi in delovanju imeli.

²⁰ Bracewellova se v svoji knjigi *The Uskoks of Senj* obregne ob vprašanje glede morebitne povezave Uskokov s pojmom socialnega uporništva: “[S]ome of their contemporaries, particularly the Venetians and the Turks, labeled the uskoks pirates and brigands. To the Habsburgs they were a part of the Military Frontier, referred to as soldiers and servicemen, while those who were not officially part of the paid garrison were singled out as soldiers of fortune (venturini). The Uskoks simply referred to themselves as heroes.” (Bracewell, 1992, 8.)

Opredelevanje uskokov je predvsem vezano na avtorje, ki so pisali o nepokorščini oz. uporništvu, med njimi tudi Hobsbawm, ki naj bi družbenega upornika označili kot heroja pred ljudstvom, hkrati pa kot kriminalca pred oblastjo. V težkih časih se tovrstna populacija zateče po podporo tam, kjer jo zagotovo najde. Načelo pomoči revnim oz. ljudstvu se pri uskokih nekoliko zabriše, ko pomislimo, da so se v službi Habsburžanov, torej oblasti, borili proti Turkom in obenem škodili prebivalstvu²¹ teritorija, na katerem so se izvajali boji. Uskoki so se sicer trudili ohranjati vez z lokalnim prebivalstvom, saj jim oblast ni vedno (in redno) zagotavljala dogovorjene (finančne) podpore.

In tu preidemo na konkretnější odnos lokalnega prebivalstva do upornikov (banditov): Hobsbawm opozarja na glorificiranje banditov, ki da se v imenu podložnikov borijo proti nepravičnim oblastnikom, Bracewellova pa opozarja, da je treba razlikovati med idejami in konkretnimi odnosi, ki so se vzpostavljali med izvajalci nelegalnih praks in drugimi. Nekateri banditi so dejansko delali v prid skupnosti, četudi nenamerno, ponekod tudi z ustrahovanjem. Uskoki so imeli z lokalnim prebivalstvom vodili dvojni odnos, saj so od njih jemali, obenem pa prejemale potrebno podporo. Razumevanje tovrstnega razmerja se lahko najde zgolj v obliki in namenu uskoškega delovanja.

Uskoštvo je bilo za naš prostor edinstveno, saj so se uskoki borili in živeli na stičišču treh držav, ki so med seboj sodelovale in tekmovala. Njihova identiteta je večplastna: bili so avstrijska armada, ki v imenu krščanstva brani meje pred bližajočo se turško nevarnostjo, in najemniške vojake preostalih držav v jadranskem bazenu, po drugi strani pa so jih ti najemniki imeli za grožnjo. Treba je upoštevati tudi dejstvo, da v svojem času niso bili tako edinstveni, kot

²¹ V tem razdelku je predvsem mišljeno ruralno oz. kmečko prebivalstvo.

bi si lahko predstavljali, saj so tako na obalah severne Afrike kot tudi Krimskega polotoka podobne skupine oteževale življenje nekaterim oblastnikom.

Na podlagi vseh doslej pregledanih podatkov o uskokih in teorij o družbenem uporništvu je treba poudariti še en dejavnik, ki je ključnega pomena pri razumevanju uskokov in njihovega morebitne označitve za družbene odpadnike: meja oz. obmejno območje.

Obmejna območja so bila zmeraj plodna tla za izvajanje vseh vrst nelegalnih praks. Težava pri uskokih je ravno njihova dvojnost, ki otežuje njihovo morebitno vlogo družbenih upornikov. Njihovi oblastniki in najemniki ter sovražniki jih vsak po svoje označujejo na podlagi interakcij.

Uskoki so bili avtonomna svojevrstna populacija, ki je živela (uradno) pod avstrijsko oblastjo. Del populacije je branil deželo pred t. i. sovražniki Evrope in krščanstva. Od časa do časa so si kaj vzeli od 'premožnih' držav in izkupiček razdelili med člane svoje skupnosti. Njihovo obmejno območje je samo še potrditelj njihovega konstantnega boja za preživetje in plodnih tal za izvajanje nelegalnih praks, ki so bila mišljena zgolj za preživetje. Če bi jih primerjali z Robinom Hoodom in njegovo ekipo, bi lahko Habsburžane označili kot predstavnike Riharda Levjesrčnega in Benečane kot šerifa iz Nottinghama in zlobnega princa, le da zaključek ni v prid uskokov.

Navsezadnje so uskoki delali v prid širše skupnosti, jemali tistim, ki imajo (v tem primeru Benetkam in Turkom), in si tako zaradi pogoste nekorektnosti lastnih oblastnikov omogočali normalne življenjske razmere. Njihova posebnost je v tem, da niso jemali lastnim nadrejenim, temveč predstavnikom dveh držav, ki sta se ponašali kot vodilni v jadranskem prostoru. Ne glede na svoje piratske izpade so venomer branili mejo pred sovražnikom, ki bi ob morebitni zmagi napisal drugačno zgodovino. Uskoki so po svoje junaki.

Aktualiziranje problematike

Pri aktualiziranju ni ravno mišljena primerjava uskokov ali njihovega življenja z eno izmed sodobnejših skupin (družbenih) upornikov, temveč poizkus najti primer, ki bi lahko prikazal sodobnejšo obliko družbenega uporništva.

Podob družbenih upornikov, ki jih je Hobsbawm predstavil v svoji teoriji, iz 20. stoletja ni veliko. Skozi zgodovinski čas sta se oblika in dožemanje tovrstne oblike uporništva spremenila. V začetku 20. stoletja so se v več predelih sveta oblikovale povsem nove razmere, nastajale so nove države, nove nacije, potekale so revolucije itn. Nastajala so "t. i. stara gibanja, ki so dajala prednost svobodi večine" (Medica, 2012, 30). Tudi v Mehiki se je pojavila želja po spremembi in okoli leta 1910 se je ljudstvo obrnilo zoper takratnega diktatorja Porfiria Diaza. Potekale naj bi bile demokratične volitve, vendar je Diaz svojega protikandidata zaprl in mu onemogočil sodelovanje. Protikandidat Francisco I. Madero je zbežal iz zapora in se začasno skril v ZDA. Napisal je protestni manifest, v katerem je kritiziral oblast in prebivalstvo spodbujal, naj se obrne zoper diktatorja. Sledila je formacija več vojaških protestniških enot, ki so se tako v svojem kot tudi v imenu Madera borile za pravičnejšo Mehiko. Sledilo je desetletje nestanovitnosti, decentralizacije, menjave oblastnikov, državnih pučev, atentatov in bojov – celotno dogajanje so zgodovinarji označili kot mehiško državljansko vojno.

Znotraj temnega obdobje srednjeameriške države so nastale številne revolucionarne gverilske armade, med katerimi poznamo predvsem villiste in zapatiste.²² Prvi so bili pravi gverilski revolu-

²² O zapatistih danes piše dr. Karmen Medica v svojem članku Migracije in nova družbena gibanja: "O zapatistih se je na začetku govorilo kot o oboroženi vstaji Majev v mehiški regiji Chiapas. Organizirani v Zapatistično vojsko narodne osvoboditve (EZLN) se zgledujejo po revolucionarnih

cionarji, ki so se borili, dokler niso Ville ujeli. Zapatiste pa je vodil Emiliano Zapata Salazar, ki je od začetka bojov želel reformo zakonov in več enakopravnosti za kmete. Zahtevali so predvsem agrarno reformo in povračilo pravic ter zemlje avtohtonim prebivalcem dežele. Kot ena izmed posebnosti zapatistov je bila vključenost mladih izobražencev (imenovani 'city boys'), ki so pomagali pri ustvarjanju predlogov sprememb zakonov, svetovali Zapati, zagotavljali medicinsko pomoč in promovirali zapatistične ideje. Poleg izobražencev so zapatisti vključili v svoje vrste tudi veliko žensk, kar je nakazovalo odprtost in večplastnost takratnega prebivalstva in revolucionarnega duha.

Zapatisti so obstajali, vse dokler je živel Zapata. Njega so umorili leta 1919, njegovo telo pa predali oblastem v zameno za denarno nagrado. Zapata je bil v obdobju revolucije pod vplivom nekaterih anarhističnih ideologij svobode in vračanja ter prerazporeditve državne zemlje. Kljub vsemu njegova vojska ni vodila tako krvave politike, kot jo je npr. Pancho Villa.

Zapatiste bi težko poimenovali družbene upornike po vzoru Hobsbawma. Uporniki so seveda bili. Borili so se za pravice podložnih in revnih ter zatiranih avtohtonih prebivalcev, ki so jih evropski priseljeni veleposestniki porinili na rob preživetja s svojimi refor-

kmečkih vojskah Zapate in Pancha Ville. Oblast in zasedanje vladnih položajev jih ne zanimata. Zapatisti pravijo, da želijo svet narediti na novo, ustvariti svet dostojanstva, svet humanosti, vendar brez osvojitve oblasti. Njihova maksima *Za vse vse, za nas nič* kaže, da ni pomembno, kdo je na čelu oblasti, pomembno je, da ta upošteva ljudi in 'vlada ubogljivo', da deluje v skladu z ljudskimi interesi in ne zasebnimi interesi strank, posameznih gospodarskih ali verskih skupin. Aktivirajo se s svojih pozicij, s svojim orožjem, to pa so: ideje, besede, videoprodukcije. Zapatisti živijo in oblikujejo skupnost v uporih, imajo lastne šole, bolnišnice, pravni sistem, v vsakodnevnem življenju prakticirajo alternativne koncepte družbenosti." (Medica, 2012, 31.)

mami in poslovanjem. Borili so se za Mehiko in za pravičnost. Prebivalstvo, v tem primeru ravno ruralno, je heroiziralo Zapato, kar ga je postavilo med nekakšne družbene upornike, ki so dali vse od sebe za dobro širše skupnosti. Skupnost pa je bila v glavnem podeželska.

Družbeni upornik pa ni le tisti, ki nekemu ali neki instanci jemlje, da bi pomagal posamezni skupnosti ali maščeval krivična dejanja, v osnovi se bori za prebivalstvo, za splošne vrednote družbe in življenja; njegova ilegalna dejanja so le začetek nečesa, kar naj bi privedlo do stopnje, ko se problematizira družbena neenakopravnost ali oblastno zatiranje in se to poskuša odpraviti. Naloga hobsbawmovskega družbenega upornika je, da s svojimi nelegalnimi praksami opozori na nepravilnosti in pripelje ljudstvo do točke, ko samo prevzame in nadaljuje delo.

Upoštevač predstavljeno delovanje uskokov in poznavanje delovanja zapatistov, lahko trdimo, da so bili oboji v svojem okolju družbeni uporniki. Ker se razvoj človeštva spreminja in prilagaja, se je tudi družbeno uporništvo spremenilo. Od ideje o posamezniku ali skupini, ki se v ilegali skriva in bori za skupnost z nelegalnimi dejavnostmi, smo prešli na vidno in aktivno skupino prebivalcev, ki se skupno bori ne samo za ljudstvo, temveč tudi za bodočnost države.

Kar je skupnega z uskoki, je njihova organiziranost, solidarnost in skupinskost. Obenem bi lahko dodali boj zoper sovražnika, ki je bil za uskoke turška armada, za zapatiste pa lažna in skorumpirana oblast. Razlikovali so se po namenu in oblikah uporništva, skupno pa jim je bilo, da se (kakor tudi Hobsbawm pokaže v svoji teoriji) njihova uporniška pot razmeroma hitro konča, ker jih oblast premaga.

Sklepna misel ob pisanju o temi, ki še zmeraj vzbuja številne ideje in kritike, ali (je) torej družbeno uporništvo obstaja(lo) in kdo so predstavniki tovrstne nepokorščine, nas vodi v razmišljanje o družbi, o ljudeh, ki jo vodijo, in o sedanjem ekonomskem ter socialnem stanju – da o obetih za prihodnost sploh ne govorimo. Prišli

smo do točke, ko preprosto nič konvencionalnega ne pomaga in ne privede do rešitve, ker je že vse skupaj premočno 'pokvarjeno'.

Prišli smo do trenutka, ko se želja po akciji zahteva in je nujno potrebna. Akcijo pa lahko izpelje samo nekdo, ki se upira, nekdo, ki se žrtvuje za blaginjo družbe. Potrebujemo Hobsbawmove družbene upornike, ki bi s svojo dejavnostjo pomagali in opozarjali. Danes z opozarjanjem hitreje prideš do medijev in mednarodne skupnosti, kar pripelje do hitrejših in konkretnjših rešitev, četudi izsiljenih 'na grd način'. Kar pogrešamo, so borci za pravičnost in močni kritiki oblasti. Uporništvo proti nepravičnemu sistemu in socialni boj v obliki nelegalnih praks ali kakršne koli nepokorščine "ne glede na svojo malostevilnost, pomanjkanje kapitala in neposedovanje aparatov moči pa odpirajo perspektivo drugačnega sveta. V tem svetu pa je po besedah Erica Hobsbawma to perspektivo treba skupaj dognati."²³

Možnosti za prave rešitve brez potrebe po kakršnih koli ilegalnih dejavnostih postajajo redkejše iz dneva v dan, malo verjetne za običajnega zaposlenega in skorajda nedosegljive za sedanjo mladino. Nekoč se je pojavil človek – četudi nekateri avtorji zatrjujejo, da zgolj v ljudskih zgodbah –, ki je s svojimi dejanji prinesel ljudstvu pravico in s svojo močjo 'pometel' s tiranom, kar dandanašnji vendarle vzbuja upanje. Upanje, da bodo skupinske akcije prebivalstva pripeljale do prvega koraka k boljši prihodnosti.

Bibliografija

BENUSSI, B. (1997): *L' Istria nei suoi due millenni di storia*. Rovinj, Centro di ricerche storiche – Rovigno.

BENZONI, G., COZZI, G. (1997): *Storia di Venezia*. Roma, Istituto della enciclopedia italiana.

²³ Medica, 2012, 49.

- BERTOŠA, M. (1986): *Mletačka Istra u XVI i XVII stoljeću, I*. Pula, Istarska naklada.
- BERTOŠA, M. (1986): *Mletačka Istra u XVI i XVII stoljeću, II*. Pula, Istarska naklada.
- BERTOŠA, M. (2003): *Istra, Jadran, Sredozemlje: identiteti i imaginariji: feljtoni, elzeviri, kolumne*. Zagreb, Durieux.
- BERTOŠA, M. (2011): *Doba nasilja, doba straha*. Zagreb, Durieux.
- BIANCO, F. (1994): "Ribellismi, rivolte antifiscali e repressione della criminalita' nell' Istria del '700". *Acta Histriae*, III, 149-164.
- BIANCO, F. (2011): *Krvavi pust: kmečki upori in plemiške fajde v Furlaniji med 15. in 16. stoletjem*. Koper, Annales.
- BLOK, A. (2001): *Honour and Violence*. Cambridge, Blackwell Publishers.
- BRAUDEL, F. (1995): *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, zv. I. Los Angeles, University of California Press.
- DAROVEC, D. (2004): *Davki nam pijejo kri*. Koper, Založba Annales.
- DAROVEC, D. (2009): *Kratka zgodovina Istre*. Koper, Založba Annales.
- GESTRIN, F. (1991): *Slovenske dežele in zgodnji kapitalizem*. Ljubljana, Slovenska matica.
- GIULI, M. (2012): "Legge, contrabbando, territorio". *Quaderni storici*, 47, 139, 1, 161-190.
- HOBBSAWM, E. (1971): *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. Manchester, Manchester University Press.
- HOBBSAWM, E. (2000): *Bandits*. London, Weidenfeld & Nicolson.
- HOBBSAWM, E. (2000): *Gente non comune*. Milano, Rizzoli.
- IMHOF, U. (2005): *Evropa v času razsvetljenstva*. Ljubljana, Založba CF.

- IVETIC, E. (1999): *L'Istria moderna: Un'introduzione ai secoli XVI-XVIII*. Rovinj, Centro di ricerche storiche.
- LANE, F. C. (1978): *Storia di Venezia*. Torino, Giulio Einaudi Editore.
- MEDICA, K. (2012): "Migracije in nova družbena gibanja: trendovski upori ali vizija drugačnega sveta?", *Monitor ISH*, 14/1. 29-50.
- MUIR, E. (1993): *Mad blood stirring: vendetta in Renaissance Italy*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- ORTALLI, G. (1986): *Bande armate, banditi, banditismo e repressione di giustizia negli stati europei di antico regime*. Venezia, Jouvence.
- PERUŠKO, T. (1968): *Knjiga o Istri*. Zagreb, Školska knjiga.
- POVOLO, C. (2007): "Pravni sistem Beneške republike: Benetke in njihov teritorij (XV.-XVIII. stol.)". *Annales, Series historia et sociologia*, 17, 2.
- ROLAND, N. (1994): *Legal Anthropology*. Stanford, Stanford University Press.

DRUGI
ČLANKI

RENATA ŠRIBAR¹

(S)pozabe v kolegialnosti raziskovalk²

Izvleček: Prispevek prinaša rezultate teoretske študije fenomenov nevednosti, opisanih v okviru feministične taksonomije (nevednosti). Slednja je tudi izhodišče za interpretacijo etnografske študije v skupini raziskovalk in univerzitetnih predavateljic, katerih delo je tematsko povezano s študijami spolov. Motiv obeh raziskovalnih pristopov je znanstvena refleksija neetičnih razmerij med kolegičami, tj. osvetlitev problematike vrzeli med teorijo in vsakdanjo prakso znanstvenega dela. S sistematizacijo nevednosti v luči molka ali manj plodne kritike znanstvenih oblasti, ki ju producira, je možno razumeti “kolaboracijo” z oblastjo, najpogosteje v imenu kariernih ciljev ali ekonomsko varne eksistence. Vendar pa tâka, čista pozaba etične drže in s tem tudi pozaba usklajevanja teorije in prakse nediskriminiranja, v krogu senzibiliziranih raziskovalk ne izstopa, je situacijska, zato lahko spoplošeno zatrdim, da gre večinoma za etično ambivalentnost. Tudi druga skrajnost, absolutizirana etična drža, kot se je izkazalo v odgovorih respondentk, zamegljuje pogled na lastne diskriminatorne prakse v kolegialnem krogu žensk.

¹ Dr. Renata Šribar je docentka za antropologijo in samostojna raziskovalka na področju socialne in kulturne antropologije in sociologije; je zunanja sodelavka Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, Oddelek za sociologijo, in Inštituta za razvojne in strateške analize (IRSA). E-naslov: renata.sribar@guest.arnes.si.

² Prispevek nadgrajuje avtoričino refleksijo fenomena nevednosti, ki jo je zastavila v delu *O pornografiji: Pornografska konstrukcija in feministična dekonstrukcija seksualnosti* (2006), jo kontekstualizirala s feministično epistemologijo v sodelovanju z dr. Valerijo Vendramin in jo nato preizkusila na polju etnografije nevednosti v okviru delovanja v Komisiji za ženske v znanosti.

Raziskovalno gradivo, nanizano pod zvrsti nevednosti, je privedlo do nekega presežka in s tem odkritja nove zvrsti nevednosti. Njena vrednost je v možnosti strukturiranja ambivalenc v odnosu vednosti/nevednosti in etike. V zaključnem, strateške delu je opisana možnost preseganja strukture oblasti, kjer se vzdržujejo neetični odnosi – četudi obenem ni zanikana možnost začasne podreditve z namenom utrjevanja pozicij žensk na mestih relativne moči v znanosti.

Ključne besede: etika, znanstvenice, taksonomija nevednosti, molk, znanstvene oblasti, kolaboracija

UDK: 17.03:305

Forgetting the Solidarity between Women Scientists

Abstract: The paper presents the results of a theoretical study on the phenomena of ignorance, described in terms of the feminist taxonomy (of ignorance). The latter has further been applied to interpreting an ethnographic study conducted in a group of women researchers and university lecturers whose work is connected with gender studies. The two studies have attempted a scientific assessment of the unethical relationships among women scientists, seeking to shed light on the gap between theory and everyday work practice. With the classification of ignorance in the light of silence or less fruitful scientific criticism of the authorities, which are produced by ignorance, it is possible to understand the collaboration with scientific authority in the name of career goals and an economically secure existence. However, the circle of sensitised women researchers does not display complete oblivion either of the ethical posture or of the reconciliation between non-discrimination theory and practice; what is more typical is ethical ambivalence. Similarly, the other extreme, the totalised ethical stance, tends to blur the vision of one's own discriminatory practices in the circle of women scientists.

The research material, presented in the categories of ignorance, has led to the discovery of a new category of ignorance, which structures the ambivalences inherent in the relationships between knowledge/ignorance and ethic. The conclusion describes the strategic possibility of subverting the power structures in science, which now sustain unethical interpersonal relations – although it admits the possibility of women’s temporary compliance in order to strengthen their career status, and to attempt to implement structural changes from a more empowered position.

Key words: ethic, women scientists, taxonomy of ignorance, silence, scientific authorities, collaboration



1. K historični in teoretski avtonomiji refleksije nevednosti: kaj ima telo s tem?

Treba si je priznati, da nevednost kot tema v družboslovni in humanistični obravnavi ni ravno širše prepoznavno mesto pogostih refleksivnih srečevanj. Posledično se je nevednost o konstruiranju nevednosti na osebni raziskovalni poti razblinila šele med študijem proliferacije pornografije: tedaj sem fenomen hotene nevednosti (angl. *wilful ignorance*) prepoznala v liberalnem levičarskem zagonu pornografizacije kulture. Vodilna propornografska zapoved je bila “ne misliti” hierarhije ospoljenih moči v pornografskem žanru.³ Sistematizacija mišljenja in raziskovanja nevednosti iz feministi-

³ Šribar, 2006, 2. Neoliberalno hoteno nevednost v zvezi s spolno diskriminacijskimi, a tudi “rasističnimi”, homofobnimi in nacionalističnimi potezami pornografskih *mainstreamovskih* žanrov je simptomatsko ubesedil publicistični kolega Ervin Hladnik Milharčič, ki je v zasebnem pogovoru

čnoteoretske perspektive se je prav tako kot refleksija pornografizacije vezala na diskurz o ženskih telesih. Nancy Tuana je kategorizirala konstrukcije nevednosti, izhajajoč iz vladajočih medicinskih diskurzov in praks na področju zdravja žensk. Telesnost je prisotna tudi v izvorni krščanski formi nevednosti, saj se ta nanaša na odsotnost “mesenega spoznanja”. Antropolog Roy Dilley v zvezi s tem opozarja na moralno razsežnost nevednosti, saj se v krščanski religijski misli nevednost veže na nedolžnost – na starozavezno stanje pred zaužitjem jabolka, medijem čutnega spoznanja telesa. V srednjeveških teoloških razpravah je bila nevednost kot moralna nedolžnost v kontrapunktu z grešno, hoteno nevednostjo, izza katere je neki namen. Nevednost glede telesa, nevednost čutov je skladno z izpeljavo navedenega avtorja mišljena v kartezijskem pomen-skem paru z nevednostjo uma.⁴ Kategorično nasprotujoča si tipa nevednosti se prekrivata z antropološko koncepcijo vednosti, koncipirane v sintagmah “telesna vednost” in “konceptualna/cerebralna vednost”. To antropološko razumevanje vednosti/nevednosti skozi kartezijski razcep uma in telesa prispeva k avtorjevi tezi o dialektičnem odnosu med vednostjo in nevednostjo. Avtor se sklicuje na historični vir, Jamesa Fredericka Ferriera, filozofa in racionalista, ki je v delu *Institutes of Metaphysics* (1854) sistematiziral filozofijo

po izidu navedene knjige postregel z retorično opazko v smislu “zakaj neki feministke in klerikalni desničarji tako poglobljeno in povsem po nepotrebnem toliko razlagajo o pornografiji”.

⁴ Čutno spoznanje telesa drugega je zunaj judovsko-krščanske tradicije odmevno umetniško obravnaval japonski pisatelj Naoja Šiga. Temo romaneskno preizprašuje do skorajda težko umljivih subtilnosti (*Potovanje skozi temno noč*, Cankarjeva založba, 1993). Ko se junakovi ljubljene ženi ponevedoma zgodi domnevni moralni kolaps (“meseno spoznanje” drugega moškega v aktu posilstva), ta ženo kaznuje, nato pa se žrtvuje še sam z meditativno potjo v smrt.

z opredelitvijo njenih polj: epistemologije, “agnoiologije” (angl. *agnoiology*)⁵ in ontologije. Tako nevednost kot vednost sta v tem delu opredeljena vzajemno, s konceptom “potenciala”, ki ga ima en pol v razmerju do pojavnosti drugega pola (vednost ima v sebi potencial nevednosti in obratno).⁶

Antropologija nevednosti, ki stavi na dialektično relacijo z vednostjo in delitev na telesno in mentalno nevednost/vednost, je konceptualno plodna. Tako se “telesna vednost” veže na sintagmo “utelešene vednosti”. Vendar je ta tu povsem drugače koncipirana kot v feministični epistemologiji in teoriji. Antropološki pomen je zavezan Foucaultu in pojmovanju diskurza oblasti v samem telesu: “Termin ‘utelešena vednost’ zahteva preizpraševanje, kako je lahko vednost ‘vpisana’ v telo bodisi organsko ali vedenjsko, z namenom obravnavanja problema telesnega učenja.”⁷ Medtem ko navedeno razumevanje izhaja iz koncepcije umske in telesne vednosti/nevednosti, feministična epistemologija s sintagmo “utelešene vednosti” misli oboje hkrati: vednost (in posebej tudi znanje) se ne moreta producirati drugače kot skozi svoja personificirana in utelešena gibalna, subjekte vednosti, katerih spoznavna perspektiva je v razmerju z njihovo družbeno pozicionalnostjo na presekih osi družbenih delitev. Družbena konstrukcija vednosti ima svoj korelat v družbeni konstrukciji nevednosti. Med njima ni simetrije, nevednost ni negativni pol vednosti, ni vrzel v znanju.⁸ Potemtakem v feministični teoriji spoznavanja vednost ne izraža potencialne nevednosti (glede sebe same), prav tako nevednost ni apriorno polje potencialne vednosti. Avtonomnosti obeh sfer se bom podrobneje

⁵ Arhaična angleška sinonima *agnoiology* in *agnoeology* imata slovarski pomen študija človeške nevednosti.

⁶ Dilley, 2010, 177–179.

⁷ Prav tam, 185.

⁸ Daukas v Vendramin, v tisku; Sullivan in Tuana v Vendramin, v tisku.

posvetila v naslednjem sklopu in z razlago taksonomije nevednosti, zaključni uvodni poudarek pa naj namenim neizbežnemu učinku feministične koncepcije utelešene vednosti. Ta ima svoj korelat v koncepciji utelešene nevednosti, ki je strukturno umeščena in parcialna z vidika družbene funkcionalnosti.

2. Načini konstruiranja nevednosti

Odpiranje teme feministične etike in odkritje “nevednosti” tudi z lastno raziskovalno prakso na ravni interpersonalnosti⁹ sta me navedli na misel, da bi bilo ustrezno s pomočjo posameznih konceptov etnografsko preveriti problematiko nekolegialnosti med samimi znanstvenicami – konkretno raziskovalkami in univerzitetnimi predavateljicami na področju humanistike in družboslovja, ki s(m)o teoretsko zavezane mišljenju kolegialnosti med ženskami.¹⁰ Feministična oz. spolno (*gender*) ozaveščena akademska skupnost, ki krši teoretsko vzpostavljene normative medsebojnih odnosov, je eksemplarična v luči mikrodelovanja znanstvenih oblasti. Lahko bi se denimo vprašala, ali je sploh možno scela uiti znanosti kot tržišču in navezujočemu se “barantanju” in prerivanju, kar je prignano vse do rizika eksistenčnega roba manj branjevsko navdahnjenih in bolj etično zvezanih. In še drugače, z besedami ene od respondentk v etnografski raziskavi, ki je takole zastavila odgovor na vprašanje, ali je možno produktivno ravnovesje med podrejanjem vladajočemu strukturiranju znanstvenega dela in vzdrževanjem etičnega odnosa do kolegic.

⁹ V sodobnejši terminologiji bi (ne)etične premene v medosebnih situacijah v raziskovanju poimenovali za akademsko preklapljanje diskurzov.

¹⁰ Vzrok za preverjanje očitne vrzeli med teorijo in prakso v skupini spolno (*gender*) občutljivih znanstvenic in s tem povezano preizpraševanje tipov nevednosti ni bil v želji po raziskovalnem izdajstvu feministične skupinske identifikacije, prav nasprotno, vzrok je želja po njeni konsolidaciji.

Ne, nisem prepričana, mogoče je možno začasno, ko si zaposlena na nekem projektu. Dolgotrajno ni možno. Zato se tudi (dolgoročno) ne vidim v tem (znanstvenem) poklicu oz. se nagibam k transformaciji lastnega poklica, iščem nov prostor. Način, kako je strukturirano znanstveno delo, pomeni konec znanosti. Zame je to konec. Znanstveno delo je postalo enako biznisu, pogajanju, cenkanju, barantanju, mešetarjenju. Raje prodajam jabolka na trgu, ki rastejo ob moji čisti vesti.

2.1 Slepe pege v pripovedih raziskovalk

Etnografska raziskava, ki sem jo opravila v obdobju avgust-oktober 2013, se je tematsko vezala na odnose izrekljivega/neizrekljivega (oz. govora in molka) kot indikatorjev (ne)vednosti in vzdrževanja ali spodkopavanja delovanja znanstvenih oblasti. Naravnosti, mnenja in vedênja sem preverjala s pomočjo polstrukturiranega vprašalnika in pisnih ter ustnih odgovorov, ki sem jih pridobila v širšem krogu kolegic, raziskovalno pretežno delujočih na tematskem področju spolov. Vključenih je bilo osem respondentk različnih starosti (razpon od 36 do 70 let), poklicnih statusov (v znanstveni hierarhiji od docentk do upokojene redne profesorice)¹¹ in disciplin (sociologija, socialna psihologija, zgodovina, antropologija in področje antropologije spolov). Osnovno izhodišče v oblikovanju vprašanj je bila postavitev razmerja med védnostjo (znanjem) o medpresečni diskriminiranosti s poudarkom na spolu in (ne)etičnih odnosih s kolegicami. Prva študija z rezultati raziskovalne naloge se je osredotočila na fenomen molka v nasprotju s subverzivnostjo radikalnega performativnega govora, naperjenega proti vladajoči strukturi znanstvenega dela.¹² Neizgovorljivo je bilo možno razu-

¹¹ Ob tem sta imeli dve respondentki trajno izkušnjo prekarnega dela.

¹² Šribar, v tisku.

meti kot učinek zavestne ali hotene nevednosti, pa tudi “nevedne” nevednosti (“ne vem, da ne vem”); v vsakem primeru je integriralo pozabo ali zanemarjanje etične dimenzije v medosebnih odnosih. V nadgraditvi te, predhodne raziskovalne študije se bom nekoliko podrobneje posvetila refleksiji nevednosti, kot so jo konstruirale pripovedi respondentk; poleg tega bom dodala nov tip nevednosti v feministično taksonomijo tega fenomena; v zaključnem delu bom z nekoliko drugačne perspektive problematizirala fenomen molka kolegic v (ne)kolegialnem, (ne)etičnem vsakdanjiku znanosti.

Nancy Tuana reflektira ta razmerja nevednosti: vemo, da ne vemo; ne vemo, da ne vemo; nočejo vedeti; nočejo, da vemo; nekateri ne zmorejo vedeti; smo ljubeči, a ne moremo vedeti (“ljubeča nevednost”).¹³ Odgovori na vprašanja in avtonomne širitve tematike respondentk so vključevali konstrukcije vseh navedenih zvrsti nevednosti. Prikazala se je mozaična struktura nevednosti v znanosti, ki botruje prenosu oblastnih norm po hierarhiji navzdol oz. vzpostavlja tehnologijo znanstvenih oblasti.

Pozicijo nevednosti “vemo, da ne vemo”,¹⁴ je najbolje ubesedila respondentka, ki je na vprašanje, ali se morda zaveda lastnih praks diskriminiranja oz. neetičnega odnosa do kolegic, odgovorila, da zaradi obremenjenosti ni sposobna takšnega razmisleka – obenem pa ni zanikala možnosti lastne prakse diskriminiranja. Problem obremenjenosti s kvantiteto dela je v sinergiji s ponotranjenjem zapovedi delovne učinkovitosti, ki ga je sogovornica artikulirala s frazo “moraš biti zraven” (v pomenu lastnega kopičenja nadobremenitev). Tvegala bom hipotezo, da je manjša etična naravnost in s tem manjša pripravljenost za pomoč učinek premika v perspe-

¹³ Tuana, 2007, 7–24.

¹⁴ Nancy Tuana zapiše dobesedno: “Vedeti, da ne vemo, a biti v zvezi s tem brezbrizni – saj to ni povezano z našimi praviimi interesi.” 2007, 5.

ktivni, kolikšna je dejansko nuja po podpori glede na situacijo. Domnevo, da formalno priznan znanstveni uspeh racionalizira podporo, lahko podkrepim s tem opažanjem: v raziskavi pridobljeni odgovori kažejo, koliko natančneje kritičen odnos do neetičnih medosebnih praks vzpostavljajo kolegice z nižjimi statusi v raziskovanju in na univerzi – to so v našem primeru tudi kolegice, katerih diskurz znanstvene etike je izstopajoče udaren in s tem tudi najbolj radikalno performativen. V ilustracijo zmerne, racionalizirane etike, ki se je pojavila pri karierno uspešnih respondentkah, navajam indikativno izjavo.

Skrbim za pripoznavanje intelektualnega dela drugih, za korektno citiranje in upoštevanje dosežkov (predvsem mlajših, torej proti mentorskim zlorabam dela mlajših asistentk); za dajanje priložnosti prek prijavljanja raziskovalnih projektov, ki pomenijo ekonomsko-socialno in intelektualno emancipacijo /.../ sem se pa v nekaj primerih, ko sem se prekomerno angažirala za urejanje prvega, uštela v presoji, zato menim, da je največ, kar lahko storim v smeri pravičnosti, da moj prispevek k zagotavljanju priložnosti povežem z odgovornostjo in rezultati, torej ne a priori, temveč a posteriori /.../ ter da zanašanje na pripadnost solidarnosti po spolu ne prinaša nič dobrega ne za eno ne za drugo vpleteno v tem odnosu.

“Ljubeča nevednost”,¹⁵ tj. nevednost, povezana z naklonjenostjo, temelji na nemožnosti identificiranja s situacijo ljubljenih oseb. Z navedeno izjavo se kaže kot vrednotno ambivalentna kategorija; v imenu ne(z)možnosti vživljanja v situacijo druge osebe je možno kadar koli opustiti podporno, etično delovanje – oz. upravičeno ga je odmerjati, racionalizirati, okrniti do poljubnih meja.

¹⁵ Prav tam, 22.

Pojavnost nevednosti, kategorizirana z “ne vemo, da ne vemo” in z Nancy Tuano opredeljena kot zainteresirana nevednost (“interes blokira vednost”),¹⁶ je bodisi ideološko inducirana v imenu poklicne tekmovalnosti (interes kariernega uspeha za vsako ceno) bodisi vznika kot pendant etične gorečnosti v ocenjevanju zdrsov drugih. Nevednost o lastni nevednosti je v tem primeru konsistentno pripisati poistovetenju z absolutno etično instanco. V primeru respondentk na nižjih kariernih položajih, ki izkazujejo etično gorečnost, se etično pozicioniranje, ki nima preostanka, veže na pozicijo strukturnih žrtev. Etična drža je konstruirana kot ovira na karierni poti, strukturiranje znanosti na medosebni ravni zahteva brezskrupuloznost. Tu se v nekaterih situacijah za nazaj tudi sama prepoznam kot tista, ki “ne ve, da ne ve” in se tudi “samoprevaja”¹⁷ v opisanem okviru.

Formiranje nevednosti, ki jo avtorica taksonomije opredeljuje kot držo “ne vedo in nočejo vedeti”,¹⁸ je v govoru zajela ena od kolegic respondentk, ko je opisovala svoj delokrog v humanistiki, ki pa ne vključuje *a priori* vednosti in znanja o spolni perspektivi.

V mojem okolju se teme hierarhičnih razmerij v raziskovanju izogibajo. /.../ Rivalstvo med ženskami, komolčarstvo razumem kot težnjo po uveljavitvi. /.../ Situacije rivalstva in grobosti so situacijske, odnos se dogaja v “preklapljanju” med različnimi situacijami. /.../ Ženske ponotranjajo spolno hierarhijo, kar

¹⁶ Prav tam, 8.

¹⁷ Tako prevaja “izkušnjo” v jezik sodobne feministične teorije Teresa de Lauretis, 2007, 220. “Samoprevod” oz. samointerpretacijo, ki je obenem samokritika, namenjam predvsem pomanjkljivemu poznavanju raziskovalnega dela slovenskih kolegic in s tem tudi manku glede navajanja njihovih objav. Na to me je opozorila kolegica iz Finske, ko sem kritizirala diskriminacijski odnos anglosaških feministk do nas, ki prihajamo na mednarodno feministično intelektualno sceno iz bivših socialističnih držav.

¹⁸ Tuana, 2006, 14.

spremlja zanikanje feminizma kot spoznavnega zornega kota; ne zavedajo se, kaj to na znanstveni ravni sploh pomeni. Trdijo, da sta oba spola pomembna, za reflektiranje dejanskosti ne vključijo spolne perspektive in so do feminizma kritične, medtem ko so moški posmehljivi.

Pod kategorijo “nočejo, da vemo”¹⁹ se vzpostavlja kot objekt družbena skupina, ki je od subjekta vednosti instrumentalizirana kot instanca nevednosti. V raziskovanju diskrepance med teorijo etike (kolegialnostjo, ospoljeno občutljivostjo za strukturno prikrajšane) in vsakdanjo medosebno prakso sem naletela na opažanje kolegice, ki navedeno vrzel interpretira z vidika manipuliranja drugih, ožjega in širšega občestva: “ Ukvarjanje s spolom ne vodi v bolj etična ravnanja in drže raziskovalk/predavateljic, je pa lahko to ukvarjanje dostikrat dobro sredstvo za samopromocijo ‘politične korektnosti’ (v smislu foteljskega levičarja: moram biti dober človek, če sem levičar).” V tem primeru je to, kar nam ni dopuščeno vedeti, prav delovanje vrzeli na osebni ravni. Neetična praksa postane nekaj ozadenskega, spetega z ideologijo, ki podpira prvenstveno osebni interes, tudi če se ta udejanja na družbeno škodljiv način. Podoben tip nevednosti – ki se razlikuje le v konstruiranju instance nevednosti – ima izhodišče v naravnosti, da “nekateri ne zmorejo vedeti”.²⁰ Celotna skupina je identificirana kot nesposobna za vednost. Če v tem primeru obrnem perspektivo in skušam razpoznati našo lastno, feminističnoetično konstruiranje nevednosti (drugih), lahko navedem to izjavo respondentke.

Večkrat sem zaznala vrzel med dejanji ali celo izrečenimi mnenji kolegic in teorijo, ki jo uporabljajo/zastopajo v svojem znan-

¹⁹ Prav tam, 12.

²⁰ Prav tam, 19.

stvenem delu. Del teh je bil nezaveden, nerefektiran od teh kolegic (seksistični ali elitistični komentarji, izbire, odločitve, obnašanja, utemeljena na spolnih stereotipih).

Skupina kolegic, ki raziskovalno delajo na področju spola, je zaradi elitizma (v znanosti) in ponotranjanja seksizma prepoznana kot nesposobna za vednost o možnosti usklajevanja teorije s prakso na ravni medosebnih odnosov.

2.2 “Vem in hkrati ne vem”

Vzporejanje feministične taksonomije nevednosti z gradivom iz antropološke raziskave je vodilo do specifičnega rezultata, prikaza s konstrukcijami nevednosti omrežene interpersonalnosti. Povsem nenačrtovan rezultat analize pridobljenega gradiva pa je bila ugotovitev, da se je ponudil dodaten element v fenomenologiji in taksonomiji nevednosti. Vključuje izključujoči se naravnosti glede vednosti in nevednosti. Konstrukcije te ambivalentne forme vednosti/nevednosti se postavljajo glede na raziskovalno gradivo na tri prepoznavne načine. V grobem gre za odnos, ko vemo, da nekaj strukturno ni mogoče, a se vedemo, kot da tega ne vemo.²¹ Ta zvrst nevednosti se konstruira kot verjetje ali verovanje, da se bo nekaj, kar je strukturno nemogoče ali zelo malo verjetno, izšlo skladno z našo predstavo. Prvi način, ki sem ga prepoznala kot konstitutivnega za novo kategorijo, je opredmetila respondentka, ki je kot odgovor na vprašanje o razmerjih etičnega odnosa med kolegicami zastavila pripoved o neusmiljeni tekmovalnosti; obenem je predstavila svoje delovanje v “ženskem krogu”, nepropustnem, kakor se je izrazila, za razdiralni vpliv moških. Da takšna skupina lahko vzdrži, je treba

²¹ Sem je vključena tudi možnost, da dejansko v situaciji pozabimo na neko vednost.

verjeti ali verovati, da vdor androcentrične matrice ni možen, četudi obstaja vednost o moči vladajoče strukture. Naslednji način pojavljanja nevednosti, ki deluje v paru z vednostjo, je samoidentificiranje z etično držo, pri čemer subjekt prav tako prepozna strukturne zamejitve v zvezi s tem, tokrat tudi lastne. Etična zapoved pa ima tako moč, da minimalizira ali banalizira prepoznani vdor strukture v lastno delovanje. Respondentka je na vprašanje, ali v svojem ravnanju vidi vrzel med teorijo in prakso, odgovorila pritrdilno in opisno, takoj nato pa se je ponovno vzpostavila kot etični subjekt.

Da, [pri sebi razpoznavam vrzel] največkrat tedaj, ko moram sodelovati pri raznih formalnih postopkih, npr. prijavih na projekte, recenzentskih postopkih ipd., ker so ti postopki pogosto vse prej kot spolno nevtralni, vendar če ne delaš v skladu z njimi, že na začetku odpadeš. Drug problem je pristajanje na razne kompromise s patriarhalno miselnostjo in diskurzom, ker se želim(o) izogibati "nepotrebnim konfliktom". /.../ V svojem življenju in delu sem v glavnem uspela uskladiti svojo etično držo in znanstveno prakso, vendar za ceno dolgotrajnega in večsih zagrizenega vztrajanja pri načelih enakopravnosti in družbene pravičnosti. Te svoje drže pa nisem nikoli posebej poudarjala navzven.

Tretji način simultane vednosti in nevednosti glede možnosti etičnih odnosov med kolegicami sem zaznala v gradivu, ki mi ga je ena od respondentk poslala naknadno v dokaz, da ženske v okviru tiste upravne oblasti, ki bi morala spodbujati enakost spolov, delujejo neetično do kolegic. Gradivo, natančneje pismo, je vključevalo pritožbo nad takšnim ravnanjem. Kljub temu, da je avtorica v dopisu definirala dejavnike diskriminiranja v konkretni situaciji, v kateri se je znašla na poziciji nemočne, je bil pogoj same možnosti pisanja pritožbe ravno verjetje oz. zaupanje, da bo s pisanjem in zahtevo

po poravnavi krivice dosegla izboljšanje medosebnega mehanizma, ki vzdržuje strukturo.

3. Sklep: funkcionalnost etične (s)pozabe v kariernih utelešenjih

Taksonomija nevednosti, vključno s fenomenologijo, je zgolj konceptualno in narativno orodje, pripomoček v raziskovanju sistemskega, strukturnega in situacijskega konstruiranja nevednosti in njenih družbenih funkcij. V obravnavanem okviru sta vednost/nevednost koncepta v interpretaciji etičnih zdrsov v kolegialnosti med ženskami v znanstveni sferi. Sami fenomeni nevednosti so tvorni element molka, ki podpira vladajočo strukturo znanosti. Obenem so integralni del, "temna snov" tistih diskurzivnih praks, ki so kritične, a ne na radikalno performativen način, torej na način, ki bi ogrožal sistemsko-strukturni red ali ga skušal aktivno transformirati.²² Nevednost, ali – še boljše – nevednosti, ki botrujejo neetičnim odnosom in molku ali netransformativnemu govoru so nujni pogoj (s)pozab na medosebni ravni in "družbene pozabe". Oboje mogoča "maskiranje"²³ v etični subjekt in sočasno sodelovanje v represivnih strategijah (tu foucaultevsko koncipirane) vednosti/oblasti. Četudi gre za nianse in gradacijo tega sodelovanja v imenu uspešne kariere, preživetja ali slepote z ideološkim ozadjem absolutnega etičnega subjekta, pa – posplošeno

²² Kot primer kritičnega govora, ki kljub verjetju v spremembo ni transformativen, navajam kolegičin odgovor na vprašanje, ali je možno uskladiti norme vladajočega strukturnega reda v znanosti in osebno etično držo: "Pomembno se mi zdi reflektirati, ubesediti in kritizirati situacije, področja in dejanja, ko to ni mogoče – tako pripomoremo k strukturnim spremembam na bolje." Kot radikalno performativen in transformativen diskurz/govor razumem izjave, ki v sami situaciji spodkopavajo ali vsaj skušajo načeti matrico z interpretacijo formalnih pravil, izražanjem zahteve po spremembi pravil in vzpostavljanjem drugih neformalnih norm.

²³ Dilley, 2010, 180.

– ni druge rešitve kot senzibilizacija za medosebna razmerja zaradi spodbujanja sistemsko-strukturnih sprememb, najprej na mestu, ki je za kaj takšnega dandanes v znanosti najbolj pristojno: na polju feministične teorije in raziskovanja spolov. Molk kot izkaz nove feministične subjektivacije, ki s praznimi diskurzivnimi mesti opozarja na androcentričnost (“falogocentričnost”) sistema jezika²⁴ in meta-znanstvene diskurzivnosti, je umesten zgolj kot začasna strategija, ki omogoča upor posameznega subjekta z bolj utrjeno in dolgoročno bolj učinkovito govorico angažirane znanosti.

Bibliografija

DAUKAS, N. (2006): “Epistemic Trust and Social Location”, *Journal of Social Epistemology*, 1-2, 3, 109-124.

DE LAURETIS, T. (2007): *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*. Urbana in Chicago: University of Illinois Press.

DILLEY, R. (2010): “Reflections on knowledge practices and the problem of ignorance”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16, 176-192.

SULLIVAN, S., TUANA, N. (2007): “Introduction”, v: Sullivan, S., Tuana, N., ur., *Race and Epistemologies of Ignorance*, 1-10. New York: State University of New York.

ŠRIBAR, R. (v tisku): “Konceptualno sodelovanje med ženskami: ‘mejnost’ in ‘feministična presežna subjektivacija’”, v: Ule, M., Šribar, R., Venturini, A. U., ur., *Ženske v znanosti, ženske za znanost: Ospoljene znanstvene perspektive v Sloveniji*, Ljubljana: Komisija za ženske v znanosti in Založba FDV.

ŠRIBAR, R. (2006): *O pornografiji: porno konstrukcija in feministična rekonstrukcija seksualnosti*, Ljubljana: Založba Sophia.

²⁴ Lauretis, 2007, 260.

VENDRAMIN, V. (v tisku): "Epistemološki (in metodološki) vidiki spolne perspektive v znanosti", v: Ule, M., Šribar, R., Venturini, A. U., ur., *Ženske v znanosti, ženske za znanost: Ospoljene znanstvene perspektive v Sloveniji*, Ljubljana: Komisija za ženske v znanosti in Založba FDV.

TUANA, N. (2006): "The Speculum of Ignorance: The Women's Health Movement and Epistemologies of Ignorance", *Hypatia* 3, 21, 1-19 (internetna objava, 1-31). Dostopno na <http://www.usi.edu/LIBARTS/distinguished/SpeculumOfIgnorance.pdf>, 21. 4. 2013.)

Vir

The Free Dictionary by Farlex, <http://www.thefreedictionary.com/agniology>, zajem 2. 11. 2013.

EMA BAKRAN¹

O nekim podudarnim motivima u trima Euripidovim tragedijama

O nekaterih skladnih motivih v treh Evripidovih tragedijah

Izvleček: Članek podrobno analizira tri Evripidove tragedije s podobnimi motivi. Kot ugotavlja, temelji njihova struktura na nizu binarnih nasprotij, ki ustrezajo glavnemu nasprotju med moškim in ženskim, kakor ga prepoznava feministična literarna teorija. Tako imajo pomembno vlogo pri poteku tragedij *Alkestida*, *Helena* in *Feničanke* nasprotja kot svetlo – temno, vidno – nevidno, javno – zasebno in živ – mrtev. Spolne vloge opredeljujejo tudi nekateri drugi ključni elementi, ki se ne pojavljajo nujno v obliki binarnih nasprotij, na primer pridobivanje “slave” (*kleos*) ali različne oblike starševskega obnašanja. V vseh treh tragedijah ima pomembno vlogo mit, saj nudi bogato osnovo za vzporednice med vzorci, ki jih utelešajo Penelopa, Klitajmnestra ali zgodba o Persefoni in njeni poti iz podzemlja (*anodos*), in med Evripidovimi deli, analiziranimi v tem članku.

Ključne besede: grška tragedija, binarna nasprotja, *kleos*, moško/žensko, menjava vloge

UDK: 821.14'02:305

On Some Corresponding Motifs in Three Tragedies by Euripides

Abstract: The close examination of a selection of three tragedies by Euripides reveals that all three of them share similar motifs, with

¹ Ema Bakran je podiplomska studentica književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma in kulture na Filozofskom fakultetu v Zagrebu. E-adresa: eba-bkran@ffzg.hr.

their structure depending upon a series of binary oppositions which correspond to the main opposition between male and female as identified in the feminist theory of literature. Oppositions such as light - dark, visible - invisible, public - private (space), and alive - dead appear in Euripides' *Alcestis*, *Helen* and *Phoenician Women*, maintaining an important role in the flow of these three tragedies. There are also other key-elements defining gender roles which are not necessarily articulated as binary oppositions, such as the acquisition of *kleos* or different models of parental behaviour. Myth plays an important role in all three plays, offering a vast background for parallels between the paradigms introduced by Penelope, Clytemnestra or the story of Persephone and her *anodos* on the one hand, and the works of Euripides examined in this paper on the other.

Key words: Greek tragedy, binary oppositions, *kleos*, male/female, role switching



1. Uvod

U ovoj studiji analizira se podjela muških i ženskih uloga, njihovih pozicija i međusobnih odnosa u trima Euripidovim tragedijama. Predmet analize su elementi koji čine semantičku okosnicu teksta u *Heleni*, *Alkestidi* i *Feničankama*. U svakoj od tih tragedija postoje motivi koji se mogu dovesti u međusobne odnose suprotnosti te je moguće uspostaviti mrežu binarnih opozicija koje su od presudne važnosti za dinamiku radnje. Poveznice među trima tragedijama obrađene su unutar jedinstvene analize koja se u najvećoj mjeri temelji na feminističkom pristupu grčkoj tragediji, a prije svega na opsežnim analizama Helene Foley, Camille Paglia i Frome Zeitlin.

Euripid je, pišući o pojedinačnim ženskim sudbinama – a izvrstan su primjer za to upravo Helena i Alkestida, junakinje istoimenih drama – snažno istaknuo kontradikcije u temeljima muško-ženskih zajednica te ukazao na brojna, za tadašnje atensko društvo vjerojatno i prilično neugodna, pitanja o muškom i ženskom *kleosu*. Ispitamo li fenomen *kleosa* koji je neposredno vezan za primjereno, hvalevrijedno muško ili žensko djelovanje, tako započeta analiza otvorit će pitanja tvorbe muškog i ženskog identiteta.

2. Muški kleos protiv ženskoga || Kad odrastem bit ću u miru domaćin, u ratu koljač, i uvijek dobra žena

Najprije treba objasniti važnost pojma *kleos* koji je ključan za čitav dijapazon problema u trima Euripidovim tragedijama.

Osnovno značenje pojma *kleos* (κλέος) je “glas, priča, glasina, govor, kaža” no u kontekstu tragedije i epske poezije važnije su uzvišene konotacije toga pojma, a to su “povoljan ili dobar glas, slava, dika, čast”. *Kleos* ima centralno mjesto u svijesti moralom opterećenih pojedinaca i društva, a stjecanje *kleosa* dostignuće je od izuzetne važnosti jer se ono pamti i nakon njihove smrti. Osigurati sebi *kleos* u tragediji znači uspjeti odigrati ulogu koja je društveno poželjna, a ženski likovi to često čine tako da se žrtvuju u korist muškaraca.² Važnost *kleosa* uvijek je utkana u tkivo tragedije, bilo na sasvim očit ili nešto manje upadljiv način. Moguće je da stjecanje ili vraćanje izgubljenog *kleosa* bude najvažniji motiv za svakodjelovanje tragičnog junaka, a moguće je i da zadana putanja koja junaka dovodi do *kleosa* u nekim situacijama izravno prouzroči čvorište u radnji, a koje se ne može razriješiti bez krvavog tragičnog sukoba.

Do *kleosa* se može doći na nekoliko različitih načina, o kojima će ubrzo biti riječi. I za ženske i za muške likove u tragediji to je

² Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

veoma osjetljivo područje zbog toga što je *kleos* jamac njihova muškog, odnosno ženskog identiteta.

Budući da su i u epu i u tragediji likovi upleteni u uzvišenu radnju, pravila za postizanje slave prisutna su u objema književnim vrstama. Veličanstven primjer ženskog *kleosa* predstavlja upravo Penelopa iz *Odiseje*³ koja je *kleos* postigla vjerno i ustrajno čekajući Odisejev povratak iz rata pod Trojom. Paradigma koju je uspostavila Penelopa od velike je važnosti prvenstveno u Euripidovoj *Heleni*. Ovdje priča o Penelopi rezonira u ključnim momentima fabule koja prati Helenin boravak u Egiptu, Menelajev dolazak nakon brodoloma i, konačno, njihov zajednički bijeg.

Penelopin *kleos* predstavlja jednu od dviju ključnih rezonancija koje u tragediju *Helena* dopiru iz književno-mitološkog kataloga ranijih stoljeća antičke kulture i književnosti.

U samim tekstovima grčkih drama mnogo je tvrdnji gnomskog karaktera koje ženama pripisuju raznolike negativne karakteristike.⁴ Često se nailazi na karakterizaciju žena kao lakovjernih i nepredvidivih bića, zlikovaca, iracionalnih, praznovjernih i varljivih kukavica. Ženski trač smatra se golemom opasnošću za moralnu stabilnost žena pojedinačno, ali i za moralnu stabilnost zajednice. Također, ženama se pripisuje neupitna podložnost *erosu*, što je njihova naročito česta boljka. U Euripidovoj *Ifigeniji na Tauridi* kaže se da su žene opremljene izrazito razvijenom domišljatošću, dok se u drugim tragedijama (*Medeja*, *Andromaha*) sugerira da žene nastupaju vrlo osvetoljubivo ukoliko ih se iznevjeri, posebice u ljubavnom polju. Nadalje žene su zlikovci koji ne drže do dane riječi, burno reagiraju na tugu i jad i nagla su temperamenta. One su bića bez sposobnosti samokontrole, ranjiva kad je riječ o ljubavnim željama,

³ Foley, 2003.

⁴ Ibid.

tvorci su naivnih moralnih sudova i opterećene su opsesijom o vlastitoj autonomiji i ugledu koju pokušavaju zadovoljiti nauštrb drugih. Uzmemo li sve te (dis)kvalifikacije u obzir, a imajući na umu sve ženske fiziološke smetnje, njihovu društvenu i političku nemoć, ograničeno obrazovanje i izolaciju od muške svakodnevice, nećemo teško doći do plauzibilna zaključka da je moralna autonomija žena opasna, nepredvidiva i predstavlja prijetnju. Žene su neiscrpno vrelo diskutabilnih stavova te problematičnih, neugodnih i opasnih karakteristika, a sve to u muškarcima pobuđuje gnušanje i strah.⁵

Ženski tragički lik koji u svojoj kompleksnosti, između ostalog, u velikoj mjeri utjelovljuje brojne negativne ocjene ženskog karaktera i morala, androgina je Eshilova Klitemnestra.⁶ Sušta je suprotnost Klitemnestri Penelopa u *Odiseji*. Penelopa uspijeva pobiti ustaljene predodžbe o ženama kao o bićima bez samokontrole i to na takav način da si priskrbi *kleos* i postala model idealne žene, njezina je moralna odluka od presudne važnosti za čitavu *Odiseju*. Penelopa se suočila s teškim izborom – nastaviti čuvati Odisejev dom i čekati njegov neizvjestan povratak ili udati se za nekog od nasrtljivih prosaca i nastaviti živjeti kao ponovno udana žena. U odsutnosti muškarca donijela je ispravnu odluku, odlučila je ostati mu vjerna.

Iako etički sustav unutar svijeta epske poezije – promatran u odnosu prema tragediji u Ateni V. stoljeća – ide na ruku ženama, izjednačavajući njihovu sposobnost da donesu moralno neoborive odluke s odgovarajućim muškim sposobnostima, pozitivna paradigma⁷ koju je uspostavio Penelopin primjer ima svoje izravne odjeke u nekoliko tragedija. Penelopa je postala model s kojim se uspoređuju djelovanja drugih tragičkih junakinja, posebno Helene i Alkestide.

⁵ Foley, 2003.

⁶ Zeitlin, 1996.

⁷ Foley, 2003.

Može se s pravom pretpostaviti da ni Eshilova Klitemnestra ne bi predstavljala toliku transgresiju iz ženske domene u mušku da nije postojao, odnosno da joj nije prethodio, primjer ponašanja idealne žene Penelope. U 24. pjevanju *Odiseje* Agamemnon u obliku sjene u podzemlju priznaje Penelopi *kleos*, što ima posebnu težinu jer on je junak koji je preživio rat pod Trojom i ostvario ratnički *kleos*, a vrativši se kući nastradao je od svoje žene Klitemnestre.

Kod Penelope se eksplicitno pokazuje kako žena može doći do *kleosa* i kako izgleda javna čast koja joj se potom iskazuje. Njoj će ljudi pjevati pjesme hvalē zato što nije pogazila uspomenu na Odi-seja, već mu je ostala vjerna svih godina njegova izbijanja s mjesta gospodara kuće. Drugim riječima, život u znaku trajnog, neprekidnog sjećanja na muža njoj je pribavio vječnu slavu.

Problemi u koje zapadaju svi istaknutiji muški likovi u *Heleni*, *Alkestidi* i *Feničankama* također imaju veze sa stjecanjem *kleosa*.

Prijetnja koju žensko djelovanje predstavlja za konstrukciju njihova pojedinačnog muškog identiteta sadržana je u tome što su oni, stupanjem odlučnih i razumnih žena na scenu, u određenoj mjeri ometeni ili potpuno onemogućeni u tome da svojim (muškim) djelovanjem steknu slavu po pravilima ustanovljenima za muški rod. Drugim riječima, napredak i cilj muškog su roda, a prepreke na tom putu su ženskoga roda.⁸ Načini na koje muškarci ostvaruju *kleos* u svakoj od triju tragedija imaju vrlo važno mjesto u uspostavi ključnih odnosa među likovima i predstavljaju temelj sukoba i unutar-njih konfliktata koje likovi doživljavaju. Muški likovi ostvaruju *kleos* junačkim angažmanom na bojnom polju u vrijeme rata, a u mirnodopskim uvjetima pokazujući se kao dobri i pošteni domaćini.⁹ Poštivanje pravila o posebnom odnosu gostoprimstva koji se

⁸ Holmberg, 1995.

⁹ Foley, 2003.

uspostavljao između domaćina i gosta bilo je neizbježno jer se upravo način na koji je domaćin pružao gostoprimstvo usko vezivao za održavanje visokog statusa plemenitog pojedinca i njegove obitelji u očima javnosti.

Kleos se prenosi i transgeneracijski pa sin može nadograditi *kleos* koji je stekao njegov otac, što predstavlja još jedan model poželjnog muškog ponašanja. Teoklimen u *Heleni* čini upravo suprotno: nakon što je naslijedio *kleos* svojega oca Proteja koji je pošteno i pažljivo čuvao Helenu na svojem dvoru, Teoklimen krši pravila koja nameće *kleos* time što Helenu želi oženiti.

Euripidove *Feničanke* bave se jednim od poglavlja iz tebanškog ciklusa, a primarni je motiv te tragedije neminovan sraz dvojice braće, Edipovih sinova Eteokla i Polinika, odnosno ostvarenje kletve koju je na njih bacio Edip. Eteoklova isključiva usmjerenost na vlast i zaslijepljenost moću, koju je iskusio u prvoj godini u ulozi tebanškog vladara, dovodi dvojicu braće u neizbježan sukob, bez obzira na raniji dogovor oko diobe kraljevske vlasti.

ETEOKLO

Došao bih ja do zvijezda na Sunčev istok i pod Zemlju, da je to moguće učiniti, da dobijem najveću od bogova - Vlast. A to, majko, neću prepustiti drugome, nego ću radije sačuvati za sebe.
(...)

*Ako već treba činiti nepravdu, najbolje je to činiti zbog vlasti, a što se drugih stvari tiče, valja živjeti krotko.*¹⁰

Euripid, *Feničanke*, st. 504-508 i 524-525

I Eteoklo i Polinik pokušavaju postići *kleos* kao moćni vladari svoga rodnog grada, namjeravajući svoj interes izboriti na jedini

¹⁰ Svi prijevodi s grčkoga u ovoj studiji su moji.

mogući način – putem oružanog obračuna, što anticipira daljnji razvoj događanja i nova tragička zbivanja. Bezizlaznu situaciju u koju su dospjela braća veoma dobro odslikava sljedeći stih:

POLINIK

Postao si užasan –

ETEOKLO

ali nisam neprijatelj domovine kao ti.

Euripid, *Feničanke*, st. 609

U *Alkestidi* se pak Admet zatekao u nemogućoj poziciji zato što je zbog Alkestidine smrti u pitanje dovedena njegova mogućnost da očuva svoj dobar glas. Alkestidu je njen (posmrtni) *kleos* približio epskim junacima poput Patrokla i Hektora,¹¹ a Admeta feminizirao. Admet se nije usudio umrijeti, a njegova žena jest. Jedini način da spasi ono što mu je od ugleda preostalo bio je da zanemari obećanje koje je dao Alkestidi (da neće organizirati vesele gozbe u kući) te da nastavi funkcionirati kao dobar domaćin, praveći se da se ništa neuobičajeno u njegovoj kući nije dogodilo, no to izazove opće zgražanje:

KOR

Što radiš? Uz ovakvu nesreću ti, Admete, kako nalaziš hrabrosti da primaš gosta? Jesi li ćaknut?

ADMET

A da sam potjerao pridošlog gosta iz kuće i iz grada, biste li to rado odobrili? Ne biste jer mi nesreća ne bi postala ništa manja, a ja bih postao lošiji domaćin. I pored svih zala došlo bi još jedno – moju kuću nazvali bi gostomrzilačkom. Meni samom on će biti

¹¹ Garner, 1988.

najbolji domaćin, ako jednom dospijem u žednu zemlju Arg.
Euripid, *Feničanke*, st. 551-560

U razmatranju problema *kleosa* treba, kao jedan od mogućih primjera, spomenuti i Menelaja koji u *Heleni* privremeno gubi svoj raniji identitet. S druge se strane Helena grčevito upire ne bi li sprala ljagu sa svojeg imena i stekla *kleos* koji joj pripada, a to treba biti *kleos* nedužne, neokaljane, dobre i vjerne žene. Ni Menelaj ni Helena u početku nemaju *kleos* kakav zaslužuju.¹²

Gubitak identiteta za Menelaja neposredno je povezan s junječkim *kleosom* koji je ponio iz rata pod Trojom, a koji je u Euripidovoj *Heleni* doveden u pitanje jer se ispostavilo da "prava" Helena uopće nije dospjela u Troju,¹³ već je to bila samo njezina prikaza. Neposredno po njegovu dolasku u Egipat ponižava ga ostarjela robinja, vratarka Teoklimenove palače, što je indikativno za način na koji će se dalje odvijati njegov boravak na stranom tlu. Menelajev muški identitet kompromitiran je spoznajom o "pravoj" istini o tome gdje je bila Helena za vrijeme trojanskog rata, zbog čega njegov ratnički pothvat, koji je rezultirao trijumfom i uništenjem Troje, u trenu postaje besmislen. Menelaj se ne snalazi u egzotičnom podneblju u kojem se zatekao pa je jedino što mu preostaje transformacija iz velikog ratnog heroja u feminiziranog ovisnika o ženi i ženskim načinima da ostvari svoje ciljeve.¹⁴ Osuđen je na to da ponizno moli za sve ono što bi htio, što je i prema vlastitim riječima kôd ponašanja primjeren ženama, a ne muškarcima. Prizor u kojemu Menelaja na rubu suza stara Egipćanka otpravlja s vrata čak je komičan.¹⁵ Budući da je njegov muški identitet mnogo pretrpio u

¹² Meltzer, 1994.

¹³ Foley, 2003.

¹⁴ Holmberg, 1995.

¹⁵ Segal, 1992.

Egiptu, pobjegavši s Helenom Menelaj na brodu nasilno napada Teoklimenove podanike, u pokušaju da prizove djelić svoje stare slave javno demonstrirajući svoju muževnost javno.¹⁶ Tim se motivom velikog povratničkog obračuna s brojčano nadmoćnijim neprijateljem uspostavlja usporedba između njega i Odiseja s proscima na Itaci.

3. Moj muž Had(met) ponudio me šipkom. Pozivamo Vas (opet) na vjenčanje.

Mit o Demetri i Perzefoni prije svega je mit o braku, o odvajanju kćeri od majke i o prijetnji koju njihova međusobna povezanost predstavlja zato što u potpunosti isključuje muškarce.¹ Perzefona je brala cvijeće na livadi, a Had je izbio iz zemlje, zgrabio je i odveo u podzemni svijet. Njezina majka Demetra, boginja plodnosti, od tuge je i bijesa obustavila bujanje prirode. Budući da je Perzefona u podzemlju pojela šipak, nije se mogla niti nakon pregovora, u koje se uključilo više bogova, zauvijek vratiti u živi svijet, nego je osuđena na to da trećinu vremena provodi s mužem u podzemlju, a ostatak vremena s majkom Demetrom i ostalim bogovima. Kako taj mit izjednačava sklapanje braka sa smrću (inicijalno je riječ o mladoženji koji je doslovce bog podzemlja Had), nužno se prepoznaje kao obavezni podtekst u svakom slučaju kad djevica pada kao žrtva, a vrijedi i kao simbolička podloga svake neželjene seksualne zajednice. Značenje mita o Perzefoni (mita o Kori) izvire i iz raznih fabula u tragedijama koje problematiziraju brak – naime jedna je od važnih karakteristika takvog vjenčanja (ili smrti) okolnost nasilne otmice.¹⁷ Nasilno spopada-

¹⁶ Foley, 2003.

¹⁷ Ibid.

nje o kojemu je riječ odslikava se prije svega u promjeni nekog prijašnjeg stanja pod djelovanjem sile.

Povezivanje ciklusa smrti i ponovnog rođenja u prirodi s bliskim međusobnim odnosom dviju žena isključivo je grčki fenomen.¹⁹ Grčki mitovi te književni, filozofski i znanstveni tekstovi u svojim tvrdnjama i fabulama osciliraju između dviju krajnosti, odnosno vrludaju između toga da ženskome pripisuju ili suviše ili premalo značenja u svemu što se tiče seksualnosti i reprodukcije.

Drame u kojima postoji nesumnjiva veza s mitom o Kori nazivaju se *anodos*-dramama.²⁰ Taj je termin nastao inkorporiranjem konotacije na jednu od etapa Perzefonina godišnjeg puta, a to je uspon natrag u živi svijet (*ἄνοδος* – uspon, uzdizanje). U *Heleni* i *Alkestidi* mit o Demetri i Perzefoni koristi se kao model u kojemu se standardna podjela uloga propušta kroz sito nove fabule. Prošlost se tako razdvaja od sadašnjosti, a sadašnjost, istovremeno, nanovo u sebe usisava prošlost.²¹

Admetu se dogodio prevrat (nalik na promjenu spola koju nije poduzeo vlastitom voljom) jer je odabrao najbolju moguću ženu, onu koja je bila spremna žrtvovati svoj život kako bi spasila njegov.²² No, iako mu je ostao, nakon Alkestidine žrtve život mu je zapravo mučna egzistencija, osuđenost na neprekidno i dugotrajno oplakivanje pokojnice – a suze su itekako obilježena pojava unutar svijeta muško – ženskih uloga.²³

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Zeitlin, 1996.

²⁰ Foley, 2003.

²¹ Zeitlin, 1996.

²² Burnett, 1965.

²³ Segal, 1992.

ADMET

Zavidim mrtvima, žudim za njima, želim u onom stanu stanovati.
Ne veselim se niti kad gledam sunčeve zrake niti kad šećem po zemlji.

(...)

Neki neprijatelj će kad me sretne reći: "Vidi ga kako ružno živi, on koji nije podnio da umre, nego je kukavički nju koju je oženio dao umjesto sebe i pobjegao Hadu.

(...)

Što mi onda koristi dalje živjeti, dragi moji, meni koji sam na zlu glasu i koji sam zlo napravio?

Euripid, *Alkestida*, st. 866–869, 954–957, 960–961

Lamentacija pripada u kategoriju ponašanja svojstvenog ženama, baš kao i još jedna komponenta koja slijedi u Admetovu udivištvu, a to je povlačenje iz normalnog javnog života. U ovoj je tragediji uočljiva potpuna zamjena muške i ženske uloge. Riječima *Ako nema tebe, nema ni mene, do tebe stoji živim li ja ili ne* (*Alkestida*, st. 278–279) Admet je sve bliže Penelopinu stavu da (ona/on) nije cjelovito biće bez svojeg bračnog druga.

Alkestida je svojom odlukom Admetu otela ulogu zaštitnika kuće: ona je iz kuće izašla, a njega je u kuću gurnula (*Ti sad djeci postani umjesto mene majka*; *Alkestida*, st. 377), odsjekavši ga tako od aktivnog javnog života, što je potez s dvostrukim efektom: Admet je zbog toga na dva načina onemogućen izboriti se za svoj *kleos* i potvrditi svoj muški identitet jer niti može primati goste i održati svoju reputaciju dobrog domaćina, niti može sudjelovati u javnom životu, zbog čega je izložen poruzi i poniženju²⁴.

²⁴ Padilla, 2000.

KOR

Mnogo će o tebi pjevati pjesnici i na brdskoj liri sa sedam žica i slaviti te u pjesmama bez lire u Sparti (...) i u bogatoj Ateni.

Euripid, *Alkestida*, st. 445–448, st. 452

Iako je Alkestida krenula na izniman put prema ostvarenju vlastita *kleosa*, i njezina je sjenka, uvjetno rečeno, već okusila njegove velike razmjere, ubrzo se dogodio slom grandiozne priče o Alkestidinoj zagrobnoj slavi koja je trebala zauvijek ponižavati njezina preživjelog muža. Nakon što je Heraklo dovodi natrag Admetu, slijedi njezino (ponovno) skliznuće u tišinu i anonimnost u kojoj je njezino ime opet – Admetova žena.

Alkestidin silazak s herojskog pijedestala i iskorak iz središta pažnje koje je namijenjeno muškarcima, brz prelazak preko prašine vanjskog svijeta, preko kućnog praga i ulazak u unutrašnjost kuće, momenti su koji tvore povratak iz neprirodne situacije i nereda, ma koliko hvalevrijedna žrtva bila, u red i u prijašnji, uglavljeni raspored.²⁵

Alkestidu su momci naposljetku smjestili tamo gdje joj je mjesto. U posljednjem prizoru Alkestida pasivno nazoči vlastitoj primopredaji, ušutkana i zakrabuljena. Nakon svega što je herojski poduzela i pretrpjela, u “bajkovitom”²⁶ preokretu spasio ju je muškarac, i to – za muškarca.

HERAKLO

Treba da ja spasim tek umrlu ženu i da smjestim odmah Alkestidu u tu kuću tamo i uzvratim Admetu ljubaznost.

Euripid, *Alkestida*, st. 840–842

²⁵ Paglia, 2001.

²⁶ Jones, 1948.

Veza između fabula Euripidovih *anodos*-drama, mita o Kori i priče o Penelopi i Odiseju neraskidiva je. Priča o Penelopi i Odiseju ne odslikava se u tragedijama samo u ključu ženskog *kleosa*, zbog kojeg je Penelopa postala najpoznatija žena antičke literature,²⁷ nego i u motivu ponovnog sjedinjavanja razdvojenog bračnog para. To je važan događaj u svakoj od tih fabula jer, osim što afirmira tragediju kao posrednika u nasljedovanju priče o Penelopi i Odiseju, uvodi još jednu zanimljivu paralelu, onu između vjenčanja i pogrebnog rituala koja nije ni slučajna ni bezazlena.²⁸ Ta je paralela prije svega važna za dinamiku unutar *Alkestide*, a slične paralelizme nalazimo i u *Heleni*. Naime Helena i Menelaj na simboličkoj se razini nanovo vjenčavaju na brodu, nakon što prijevarom pobjegnu Teoklimenu – Helena je u odjeći ožalošćene udovice, a Menelaj, svježe njegovan i odjeven, blista poput mladenke (što je rezultat Helenine lukavštine). U tim prizorima na zanimljiv se način miješaju simbolika pogrebnog i svadbenog rituala, pogotovo uzme li se u obzir navodni spartanski svadbeni običaj koji je sadržavao i svojevrstan igrokaz – otmicu mladenke.²⁹

Bliskost sahrane i vjenčanja pomaže izgraditi čvrstu vezu između obnovljenog braka i mita o Kori koji, što se žene tiče, izjednačava brak i smrt.

ALKESTIDA

Netko me odvlači, odvlači me, zar ne vidiš, u dvore mrtvih.

Krilati Had gleda me ispod tamnih obrva. Što ćeš uraditi? Puštaj.

O na kakav put ja najnesretnija stupam.

Euripid, *Alkestida*, st. 259–264

²⁷ Foley, 2003.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

U *Alkestidi* se paralela između pogrebnog rituala i vjenčanja javlja dvaput. Te dvije točke u fabuli razgraničavaju sekvence u kojima se najočitije miješaju i zamjenjuju muški i ženski modeli ponašanja Admeta i Alkestide. U prvome slučaju ta točka, kad se Alkestida priprema za vlastitu smrt i oprašta od svijeta živih, označava vid ženskog prelaska u svijet mrtvih, tj. radikalnu promjenu stanja, smrt dobre žene koja je dovoljno mlada da bude pokopana u vjenčanici.³⁰ Smrt mlade i lijepa Alkestide, odnosno žrtva na koju se odvažila, uzdiže je do herojskog i muškog *kleosa*.³¹ Odjeća je, tj. kostimi, važan element u prizorima *Alkestide* i *Helene*. Kostimi upućuju na stvarne rituale povezane s događajima prikazanim na sceni te utječu na jasniju raspodjelu muških i ženskih uloga u konkretnim prizorima drame. Prema sluškinjinu izvještaju, Alkestida u zadnjim satima svojega života obavlja opsežne pripreme za vlastitu sahranu, a one odgovaraju dijelovima pripreme mladenke za vjenčanje i odlazak iz rodne kuće u novi dom budućega muža. Opraštanje od ognjišta također je motiv koji u velikoj mjeri oponaša djevojačke pripreme za vjenčanje. Naime kako su se djevojke u Hestijin kult uključivale u svojem roditeljskom domu, morale su se oprostiti s kućnim ognjištem ne bi li se prelaskom u novi dom mogle ponovno inicirati u kult, ovaj put u statusu udane žene.³² Sluškinjine riječi opisuju stanje u kojemu se Alkestida nalazi kada već zakoračuje izvan svijeta živih, ali još ne stiže u podzemlje:

SLUŠKINJA

Možeš reći i da je živa i da je mrtva.

³⁰ Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.; Foley, 2003. Smrt mladih žena tumačena je kao brak s podzemnim bogom Hadom

³¹ Padilla, 2000.

³² Foley, 2003.

ZBOROVOĐA

A kako isti može biti i mrtav i živa oka?

SLUŠKINJA

*Već klonula je i duša joj bježi.*Euripid, *Alkestida*, st. 141-143

Alkestida izlazi iz svojeg doma i pokapaju je u dvonamjenskoj haljini koja na izvjestan način anticipira daljnji razvoj događaja.³³ Naime haljina, za koju je nemoguće odrediti je li vjenčanica ili haljina za ukop, bit će joj itekako potrebna i bit će jedina primjerena odjeća za njezino sljedeće pojavljivanje na sceni, u kojem je Heraklo, preotevši je Smrti, obavijenu velom dovodi Admetu.

Alkestida proživljava ponovnu promjenu i još jedan prijelaz u drugoj ključnoj točki u fabuli tragedije, a to je ponovno ujedinjavanje razdvojenih supružnika, kakvo susrećemo u *Odiseji* (i u drugoj *anodos*-drami *Heleni*). Alkestida se šutke pojavljuje uz Herakla pred svojim i Admetovim domom, a Heraklo je predaje Admetu uz nekoliko gesti kakve su uobičajene u svadbenom obredu.³⁴ Kako ne otkriva svoj stvarni identitet, Alkestida je pred Admetom ponovo mlada strankinja te se tako radi o reprizi njihova prvog vjenčanja. Motiv prelaska i promjene statusa podcrtava se, dakle na nekoliko načina.

HADMET

Admetovo ime u etimološkoj je vezi s Hadovim imenom i Hadovim uobičajenim epitetima³⁵ (Ἄδμητος > ἀδάματος > ἀδάμαστος: nepokoreni, nesalomljivi). Na taj je način Admeta moguće zamisliti kao

³³ Foley, 2003.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

samog Hada prokrijumčarenog u nadzemni svijet, a Alkestidu se može promatrati kao ženu osuđenu na lutanje između dvojice Hadova, ženu koja se vrti u krug i nema nikakvih izgleda da se Hadu istrgne, bio on deklarativno u podzemlju ili stvarna glava njezine kuće. Tako postaje nejasno može li se u *Alkestidi* uopće tražiti tradicionalan pad iz sreće u nesreću u trenutku njezine smrti ili se pad iz dubokog u još dublje krije u njezinu povratku u dom koji dijeli s Admetom zbog kojega se žrtvovala te ga time ujedno izazvala da joj recipročnom gestom uzvrat, što on, dakako, ne može.³⁶ Budući da je druga ključna točka Alkestidinog ritualnog prelaska, odnosno promjene stanja, njezin povratak Admetu-Hadmetu, njezino suočavanje s mužem moglo bi se protumačiti kao pravi vrhunac tragedije.

4. Antigona na krovu. Prostor je “vanjski – unutarnji”, “muški – ženski”, “javni – privatni”. Ono si gdje jesi.

Raspodjela prostora na javni i privatni u tragediji je vrlo važan faktor koji razdvaja muški i ženski poligon za djelovanje. Distinkcija između tih dvaju prostora predstavlja važan uvid feminističke kritike koji je omogućio da se prouči prikaz ženskog lika u klasičnim tekstovima kroz sito dualizma privatnog i javnog života.³⁷

Primarna raspodjela prostora na privatni i javni odslikava razliku između dvaju temeljnih termina grčke zajednice, a to su *oikos* i *polis*. Ima li se na umu povijesni kontekst, pokazat će se da se razlika između privatne i javne sfere kao mjesta za žensko, odnosno muško djelovanje zaoštrila uslijed razvoja atenske demokracije.³⁸ *Oikos* je sveukupan kućni pogon i briga za tu sferu pripada ženi, a *polis* je javni, gradski pogon koji je rezerviran za muškarce. Grčka

³⁶ Padilla, 2000.

³⁷ Case, 2008.

³⁸ Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

civilizacija je zajedništvo *oikosa* i *polisa*, i da bi opstala, mora se očuvati balans između tih dvaju principa.³⁹

Prelamanje granice između muškog i ženskog prostora, strujanje iz jednoga u drugi i smještanje uljeza u svaki od njih, u tragediji kontinuirano naglašava krivulju zamjena muških i ženskih uloga. Ono što se na sceni događa postaje snažno obilježeno ako je tome prethodilo istupanje ženskog lika iz prostora u kojem on u normalnim okolnostima boravi ili ako je muški lik, inače aktivan u javnom prostoru, prešao prag kuće i javlja se iz unutrašnjosti. Potencijalno opasno žensko djelovanje, koje nije moguće zanemariti i izbrisati, započinje njihovim izlaskom iz unutrašnjosti kuće jer žene uglavnom ne odlutaju mnogo dalje od do vratka.⁴⁰ Riječi žene postaju čujne tek kad ih izgovara u vanjskom prostoru. S druge strane ukoliko se žena nalazi izvan kuće, to znači da je unutar kuće nešto krivo što je tjera napolje.⁴¹ Jasna je ilustracija tog pravila činjenica da su prve riječi u *Feničankama* prolog koji izgovara Jokasta izašavši iz kuće. Unutrašnjost kuće je mračan, tajnovit i nespoznatljiv prostor u kojemu tradicionalno žive i djeluju žene, a vanjski je onaj u kojemu djeluju i govore muškarci. Unutrašnjost je mjesto koje se tradicionalno percipiralo kao prostor za ženske spletke, neartikulirane i mutne sve do trenutka kad žene izađu u vanjski prostor. Podjela muških i ženskih uloga ne događa se u zrakopraznom prostoru teorijskog koncepta, već se odvija u sasvim konkretnoj podjeli prostora na unutarnji i vanjski.

POLINIK

A što mi stari otac u kući čini, koji samo tamu vidi, a što moje dvije sestre?

Euripid, *Feničanke*, st. 376–377

³⁹ Shaw, 1975.

⁴⁰ Foley, 2003.

⁴¹ Shaw, 1975.

Likovi koji borave u zatvorenim prostorima zabavljeni su nejasnim aktivnostima te do njih pogled ne dopire. Ostali likovi koji djeluju u vanjskom prostoru o njima se jedino mogu raspitivati. Jedna od takvih čudnovatih eminencija je Edip u *Feničankama*, lik koji je poput Antigone smješten u kuću. Edip boravi u nekoj zaboravljenoj sobi i slijep pasivno trpi u epilogu događaja koji su se zbili u ranijem dijelu priče o prokletstvu tebanske vladarske kuće. On je nestao u tmuni kuće i njegove su aktivnosti ondje nejasne i nepovezane s daljnjim životom ostalih članova obitelji.

U *Feničankama* vrlo važno kretanje predstavlja Antigonina transformacija iz pasivne mlade djevojke (koja se ponaša u skladu s pravilima) u sazrelu ženu koja samostalno progovara u javnom prostoru.⁴² Tim činom ona prekida tišinu i suprotstavlja se poretku koji ju je osudio na izolaciju u djevojačkim odajama.⁴³

Na samome početku *Feničanki*, u prizoru koji podsjeća na *Ilijadu* (kad Helena na kuli nabraja i predstavlja ahejske ratnike), Antigonu i njezina učitelja zatječemo na krovu kako promatraju komešanje u gradu i izvan gradskih zidina.

Svako Antigonino pojavljivanje na sceni obilježeno je pedagoški usmjerenim i dragocjenim primjedbama ostalih likova, a svaka od tih primjedaba uklapa se u društveno-politički režim koji ničime ne ohrabruje slobodan život mladih žena. Lik Antigone u *Feničankama* model je mlade djevojke koja nema nikakav autoritet unutar svoje obitelji te naprosto sjedi i čeka da obitelj odluči o njenoj udaji. Do koje razine ona ne gospodari sobom i svojom sudbinom vidljivo je u tome što ostali likovi gospodare njezinim kretanjem: Antigoni je, kao mladoj neudanoj djevojci, mjesto u kući.

⁴² Saxonhouse, 2005.

⁴³ Ibid.

UČITELJ

Dijete, uđi u kuću i ostani pod krovom u svojoj djevojačkoj sobi, zadovoljila si svoju potrebu da vidiš što si htjela. Hrpa žena dolazi prema kraljevskom dvoru jer je nemir zahvatio grad. Ženski rod baš traži prijekor: krenu s pričom od nečeg nezatnog pa se još više bace na to. Nekakav užitak ženama predstavlja to da ništa zdravo i cjelovito jedna drugoj ne govore.

Euripid, *Feničanke*, st. 193–201

KREONT

Ti se ostavi trostruke tužaljke za mrtvima i saberi se u kući, Antigona, i čedno se drži do dana kad će te Hemon uzeti za ženu.

Euripid, *Feničanke*, st. 1635–1638)

JOKASTA

Dijete, izadi iz kuće što prije, raspored zvijezda sad ti ne nudi niti plesove niti djevojačku zabavu, već treba da zajedno sa svojom majkom dvojicu izvrsnih ljudi, svoju braću, spriječiš u tome da se naglavce bace u smrt i poginu jedan od ruke drugoga.

Euripid, *Feničanke*, st. 1264–1269

JOKASTA

Smirit ćeš ljutnju braće.

ANTIGONA

Kako da to uradim, majko?

JOKASTA

Preklinjat ćeš ih skupa sa mnom.

Euripid, *Feničanke*, st. 1277–1278

Bljesak Antigonine samostalne volje događa se po povratku s bojnog polja na kojemu su ostala trupla njezine braće i majke, u žustru

sukobu s Kreontom koji od nje zahtijeva da se pripremi za vjenčanje s njegovim sinom Hemonom. Antigona, u trenutku kad prestane samo poslušno šutjeti (i čim prvi put bez zadržke izgovori što joj je na duši), otkriva svoju skrivenu divlju i opasnu žensku stranu, prijeteći da će postupiti kao Danaide i ubiti Hemona još prve bračne noći. Njezin otpor jest u stvari njezina nesposobnost da se pokori društvenim pravilima.⁴⁴ Njezina je samostalna odluka da ode sa svojim ocem Edipom iz grada, umjesto da ostane u Tebi i uda se za Hemona, u čemu se krije još jedna zamjena uloga, ovoga puta uloga oca i kćeri: umjesto da ju, kao mladenku, otac izvede iz rodne kuće, Antigona se upire da na svjetlost dana izvede svog oca zaboravljenog u tami palače.⁴⁵

Raspodjela prostora koja odgovara podjeli muških i ženskih uloga postojano razigrava dinamiku dramske radnje i u *Alkestidi*. Alkestidino, za žene očekivano ponašanje, tugovanje i histerija uoči vlastite sahrane, zbivaju se unutar kuće. Nakon što obavi sve što ima u kući, ona izlazi i ženski obrasci ponašanja nestaju bez traga. Izlaskom iz kuće transformirala se u androginu junakinju, što utječe na to kako se percipira Admet. Nakon Alkestidine transformacije Admet i njegovo žensko ponašanje,⁴⁶ koje se odigrava na za to neprimjerenom mjestu, počinju privlačiti pažnju, jer se on još uvijek izražava u javnom prostoru izvodeći tamo svoju lamentaciju... Rečenicom *Umreš li, nema ni mene!* Admet prihvaća i jedan od osnovnih principa razmišljanja idealne žene Penelope, prema kojem ona ne može govoriti o svojoj cjelovitoj egzistenciji bez svojega muža. Osim toga, navedena izjava bez daljnje asocijacije na intenzivnu žensku bol zbog koje može umrijeti zajedno sa svojim suprugom.⁴⁷

⁴⁴ Swift, 2009.

⁴⁵ Swift, 2009; Saxonhouse, 2005.

⁴⁶ Foley, 2003.

⁴⁷ Segal, 1992.

Alkestida izlazi iz kuće na vlastitu sahranu. Njezino razmišljanje do samog je kraja ograničeno na zatvorenu sferu kućanstva i obitelji, što se vidi u posljednjim riječima i željama koje upućuje Admetu. Privatnost kuće je okvir iz kojeg Alkestida ne izlazi sve do trenutka kada prelazi u svoj idući mračni dom. Moglo bi se reći da zatvoreni prostor kuće postaje preskučen u momentu kada ženski lik svojim djelovanjem iskače iz strogih granica očekivanog ili primjerenog ženskog ponašanja, stoga je prelijevanje ženske domene preko kućnog praga simptom njezine transformacije u neku vrstu androginog i odlučnog bića. Admet, u kući bez Alkestide, također doživljava transformaciju. Njegov život više nije muški život na kakav je navikao. Njegova je egzistencija na svaki način prokleta jer je izgubio prostor u kojemu može živjeti. Zbog straha od sasvim izvjesne javne osude njemu više nije mjesto vani, a u kući se neće moći snaći.⁴⁸

U *Heleni* je situacija donekle različita – žena razmišlja naglas i djeluje u vanjskom prostoru, očekivano za tragički zaplet, no teritorij na kojem se ona nalazi nije tipičan grčki. Ona se nalazi u stranoj zemlji, u smrtolikom Egiptu,⁴⁹ prilično je osamljena pa njezine aktivnosti, samim time što se odvijaju u vanjskom prostoru, ne izazivaju toliku buru kao ženska djelovanja u ostalim tragedijama. Osim toga ključ njezine varke nalazi se u pogrebnom ritualu koji je i u stvarnom svijetu ženama ipak dozvoljavao da sudjeluju u javnom životu. Žene su bile uključene u kult i u pogrebne običaje. Lamentacija koju su izvodile žene sačinjavala je nezaobilazan dio pogrebnog obreda. Pogrebni obred je od arhajskog doba bio grandiozan društveni događaj i prilika da aristokratski krugovi pokažu široj zajednici svoje bogatstvo, moć i velikodušnost.⁵⁰ Solon je svojim re-

⁴⁸ Foley, 2003.

⁴⁹ Ibid. Na engleskom sintagma glasi *deathlike Egypt*.

⁵⁰ Ibid.

formama propisao nešto skromniji okvir za takvu praksu strogo zabranivši ženske ritualne obrasce ponašanja i pretjerivanja u lamentaciji. Uzmu li se u obzir stvarna zakonska ograničenja u pogrebnim ritualima, treba primijetiti da se u tragedijama prikazuje pregršt situacija u kojima se, strogo gledajući, krše tadašnji propisi, a u njima vodeću ulogu preuzimaju žene.

U nastojanju da izbori slobodu i povratak u domovinu za sebe i Menelaja, Helena lukavo kombinira dva modela ponašanja koja se tradicionalno pripisuju ženama:⁵¹ služeći se domišljatošću i lukavstvom, ona potvrđuje predrasudu prema kojoj su žene dovtljive i sklone prijevarama, a fingirajući lamentaciju i pogrebni ritual, svjesno koristi jedan od malobrojnih dostupnih kanala za žensko djelovanje u javnom prostoru.

Dakle lamentacija se mora spomenuti kad je riječ o muškom i ženskom djelovanju podijeljenom s obzirom na otvoreni i zatvoreni, ili vanjski i unutrašnji prostor. Važnost lamentacije ne bi bila tolika u podjeli i zamjeni muških i ženskih uloga da ona ženama ne pruža priliku za glasnu prisutnost u javnom prostoru. Lamentacija je od velike važnosti u *Alkestidi* zato što Admet preuzima taj ženski obrazac ponašanja,⁵² a usko povezan s definicijom muškog i ženskog prostora, taj obrazac služi kao još jedno od sredstava da se naglasi zamjena rodnih uloga koja se u toj tragediji dogodila.

5. Heraklo je ubio svoju ženu i djecu, čula sam.

Uloge roditelja u *Alkestidi* i *Heleni* nisu u prvom planu na onaj način na koji su postavljene u nekim drugim tragedijama, primjerice u Euripidovoj *Hekabi*, kao glavna preokupacija i jedina motivacija središnjeg lika. U ovim dvjema tragedijama postoji

⁵¹ Holmberg, 1995.

⁵² Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

roditeljska dimenzija u likovima junakinja Helene i Alkestide, no ona nije jedini izvor motivacije za njihovo djelovanje. Od triju glavnih junakinja Jokasta je ona koja je u najvećoj mjeri obilježena time što je majka sukobljenoj braći Eteoklu i Poliniku. Jokasta se razlikuje od Helene i Alkestide time što po svojoj dobi više ne pripada istoj kategoriji žena kao što su njih dvije. Helena i Alkestida još uvijek su žene u reproduktivnoj dobi, primorane balansirati na neprirodno postavljenoj granici između dvaju polova zrelih žena, a to je granica koja definira ženu kao paradoksalno biće, istovremeno čedno i seksualno.

Jokasta je u *Feničankama* model majke (ili neke druge ženske osobe koja svojom seksualnošću ne predstavlja prijetnju) u zrelijoj dobi koja ne stvara sama zaplet tragedije, nego se glasno javlja u javnom prostoru pokušavajući svojim govorom utjecati na druge likove, nagovoriti ih da postupe na ovaj ili onaj način. Ona stoga nije opasna kao što bi bila opasna *erosom* motivirana žena koja izlazi iz prostora kuće koji joj je dodijeljen, no njezina pojava u žiži sukoba dvojice braće izaziva pažnju, jer je ona i dalje žena koja govori u javnom prostoru. Njezinu nastupu svojstveno je da istovremeno pokazuje brigu za obitelj i za širu zajednicu polisa.

POLINIK

Do tebe je da se razriješi ta nesreća, majko, pomirivši rođene sinove oslobodi muka mene i sebe samu i čitav grad.

Euripid, *Feničanke*, st. 435-437

Njezin osobit angažman u posredovanju između Eteokla i Polinika ima u podlozi prirodnu neraskidivu povezanost majke i djece koja je čini tijelom koje nije osamostaljeno i odcijepljeno od drugih tijela, nego je o njima ovisno i s njima snažno povezano. Snažna veza između majke i djece uvjetuje Jokastino samoubojstvo u *Feničankama*.

Jokasta pristupa svojim sinovima kako bi ih nagovorila da postupe po njezinim željama, što predstavlja model sasvim konvencionalnog ženskog ponašanja, naime ona ipak ne uzima stvari u svoje ruke, nego pokušava, iako nekonvencionalno hrabro, utjecati na njih kao posrednik.⁵³

JOKASTA

Šuti – brzopleto nije i pravedno, već spore riječi sadrže najviše mudrosti, opusti namršteno lice i otpuši bijes. (...) A ti se okreni prema svojem bratu, Poliniče, gledajući ovog u oči govorit ćeš bolje, a bolje ćeš i čuti riječi.

Euripid, *Feničanke*, st. 452-454, 457-459

Alkestida i Helena na različit način pokazuju svoju majčinsku brigu. Alkestidi je primarna briga da nakon svoje smrti osigura svojoj djeci život bez maćeha pa nagoni Admeta da joj obeća kako neće u kuću dovoditi novu ženu. Njezin žal uoči smrti tiče se prije svega činjenice da mrtva neće moći sudjelovati u pripremama svoje djece za vjenčanje.

Helena se s druge strane muči razmišljajući o tome kako je nepravedna sudbina izazvala rušenje njena *kleosa*. Iako nije izravno za to kriva, njezini najbliži rođaci zbog toga su nastradali. Opterećuje ju smrt majke Lede i neizvjesna sudbina kćeri Hermione u njezinoj odsutnosti.

Osim ženskih roditeljskih figura i njihova viđenja vlastite funkcije, iz svađe Admeta i njegova oca Feresa može se iščitati muški odnos prema roditeljstvu i dužnostima koje ono nosi. Iako su u tom prizoru njih dvojica u sukobu koji se ne razrješava, među njima postoji izvjesna sličnost: obojica previše ljube život da bi ga se odre-

⁵³ Foley, 2003.

kli⁵⁴. Feresovi argumenti protiv Admeta, u svađi koja je započela oko pitanja trebaju li roditelji umrijeti za svoju djecu, uključuju i Feresov nastup iz pozicije zagovornika općeg grčkog režima/postupanja prema ženama.

FERES

O ti koja si ovog spasila, a nas u padu si pridržala, budi podravljena, i neka ti u Hadovim dvorima bude dobro. Kažem ja da takve brakove smrtnici trebaju sklapati, ili se ni ne valja vjenčati.

Euripid, *Alkestida*, st. 625–628

Feresovu sebičnom stavu može se suprotstaviti očinski stav koji zastupa Kreont u *Feničankama*.

KREONT

Svi ljudi u životu vole djecu, nitko ne bi dao da mu sina ubiju. Neka me ne hvali onaj tko mi djecu ubija. A ja sam – već sam u poznoj životnoj dobi – spreman umrijeti da se spasi domovina.

Euripid, *Feničanke*, st. 965–969

ADMET

Žena iz tuđine koju jedinu mogu s pravom smatrati majkom i ocem.

Euripid, *Alkestida*, st. 646–647

FERES

Ne moram baš umrijeti umjesto tebe: nije do mene dopro niti nasljedni niti helenski zakon da očev trebaju umirati umjesto djece.

Euripid, *Alkestida*, st. 681–683

⁵⁴ Jones, 1948.

Primjer *Alkestide* je zanimljiv utoliko što se kao Alkestidin spasitelj, nakon sukoba Admeta i Feresa, pojavljuje Heraklo. On je svoju ženu i djecu ubio. Heraklo predstavlja svojevrсног Admetova dvojnika jer je Admet uvelike odgovoran za sudbinu svoje obitelji: zbog njega Alkestida umire, a budućnost njegove djece bez majke je neizvjesna. S druge strane lik Herakla je, bez obzira na sve njegove muške attribute i čvrsto uglavljene obrasce ponašanja, moguće postaviti nasuprot Alkestidi koja je proživjela transformaciju u junakinju. Alkestida je, iako je žena, uspjela podnijeti najveću moguću žrtvu za članove svoje obitelji kako bi oni ostali živi i na okupu⁵⁵. Heraklo u *Alkestidi* funkcionira kao predimenzionirano nabusito zrcalo koje već svojom prisutnošću produbljuje problem muških i ženskih roditeljskih i bračnih uloga i dužnosti.

Roditeljska komponenta likova u ovim trima tragedijama naglašava dakle raspodjelu muških i ženskih modela ponašanja.

6. Sad te vidim, sad te ne vidim

Opozicija između očiju koje vide i zastrtih očiju koje ne vide postojana je u Euripidovim tragedijama pa, iako se ta opozicija ne može preslikati na opoziciju “muško-žensko”, ne gubi na važnosti u pojedinim točkama fabule. Opozicija “vidim – ne vidim”, odnosno opozicija između svjetla i tame, prisutna je u mnogo primjera u *Alkestidi* i *Feničankama*. Njezina vrijednost nije sasvim podudarna u tim dvjema tragedijama, no upotreba tako efektne suprotnosti na određenim mjestima otkriva neke podudarnosti.

U *Alkestidi*, drami koja je izrazito obilježena motivom prelaska – događao se on iz života u smrt ili, paralelno, iz statusa djevice u status udane žene – opozicija “vidim – ne vidim” javlja se kao nužna prateća manifestacija koja označava promjenu stanja.

⁵⁵ Burnett, 1965.

DIJETE

Čuj me, slušaj me, majko, molim te.

ADMET

Zoveš nju koja niti čuje niti vidi.

Euripid, *Alkestida*, st. 400, st. 404

Motivi sunca, svjetlosti i živog pogleda vežu se za život, a obnevidjelost, otkazivanje osjetila vida i zastrtost simptomi su stanja koje je povezano sa svijetom mrtvih.

SLUŠKINJA

Još uvijek, iako jedva diše, želi gledati u sunčeve zrake jer više neće opet, nego sada po posljednji put će ugledati zrake iz sunčeva kruga.

Euripid, *Alkestida*, st. 205-208

ALKESTIDA

Vidim na jezeru tamu s dva vesla: lađar za mrtve Haron drži ruku na štapu i već me doziva. (...) Veselo mi, djeco, gledali vi svjetlost.

Euripid, *Alkestida*, st. 253-255, st. 271

APOLON

Nikoga osim žene nisam našao da umre umjesto njega i više ne gleda svjetlo, a nju sada nose na rukama u kući dok je na izdahu. Na ovaj dan joj je suđeno da umre i prestane živjeti.

Euripid, *Alkestida*, st. 17-21

Sunčeva svjetlost predstavlja kratkotrajno veselje prema kojemu likovi iz *Alkestide* streme s čežnjom i žudnjom, svjesni koliko je ljudski život nestalan i kratak.

FERES

Drago ti je gledati sunce - a misliš da ocu nije drago?

Euripid, *Alkestida*, st. 691

U *Feničankama* opozicija “vidim - ne vidim” dosljedno prati svaki spomen i svaku pojavu lika Edipa. To je interesantno zbog toga što se ta opozicija ne događa bez razloga i bez daljnjih referencija. Kao prvo, opozicija “svjetlost - tama” znači povezanost te opozicije s opozicijom između vanjskog i unutrašnjeg prostora. Budući da Edip trajno duševno potresen boravi u unutrašnjosti kuće, on zaista boravi u mračnom, ženskom, unutaršnjem prostoru, skriven od oka javnosti. Njegova muška uloga od samog početka ne postoji jer je zatvoren u mraku, isključen iz javnog i političkog muškog života, a njegovu ulogu preuzima Eteoklo.

ANTIGONA

Jao jao, ostavi svoje odaje, dođi sa svojim slijepim očima, stari oče Edipe, jadni stvore, ti koji si nabacio maglovitu tamu na vlastite oči i vodiš plašljiv život.

Euripid, *Feničanke*, st. 1530-1535

EDIP

Što si me iznemogla žalobnim suzama, djevojko, izvela na svjetlo iz mračnih odaja gdje slijep nabadam štapom, sijedu, nevidljivu prikazu od zraka ili mrtvacu odozdo ili krilati san?

Euripid, *Feničanke*, st. 1539-1545

Osim što opozicija “svjetlost - tama” ostvaruje vezu s Edipovim smještajem u prostoru, ona također ukazuje na nešto što nadilazi okvire fabule *Feničanki*. Opreka “vidim - ne vidim” održava u živom sjećanju predfabularna zbivanja koja čine radnju *Kralja Edipa*. Edip

koji se oslijepio, pa makar njegova prisutnost u *Feničankama* bila od marginalnog značenja, diskretno uokviruje fabulu koja se bavi daljnjim pogubnim raspletima prokletstva koje prati Lajevu kuću i nasljednike. Za Edipa u *Kralju Edipu* opozicija “vidim – ne vidim” značila je sukus njegove tragedije – nepovratan pad iz sreće u nesreću potaknut njegovom željom za spoznajom.

Udaljena rezonancija povezanosti vida i mogućnosti spoznaje javlja se i kada Antigona svojem ocu govori da su mu sinovi Eteoklo i Polinik mrtvi, napominjući da on, jer je slijep, ni ne može spoznati punoću jada kojije snašao njihovu obitelj, jednako kao što ne može vidjeti sunčevu svjetlost, simbol života.

ANTIGONA

Oče, više ti djeca ne gledaju sunčevo svjetlo, niti žena tvoja.

(...) Boli te. A kad bi mogao tek vidjeti četveroprežnu Helijevu kočiju i tijela mrtvih i na njih usmjeriti zrake svojeg pogleda ...

Euripid, *Feničanke*, st. 1547–1548, 1561–1565

7. Žena kao razlomak

Posljednja binarna opozicija jest opreka koja se može izraziti na nekoliko načina, a može se iščitati kao načelo i u stvarnom svijetu i u dramskim tekstovima: “apolonijsko – dionizijsko”, “red – kaos”, “civilizacija – priroda”. Svaka od tih opozicija može se shvatiti kao parafraza para “muško – žensko”. Preko navedenih parova suprotosti moguće je zaokružiti analizu grčke tragedije i ženskih likova u njoj, jer su za njih usko vezane opreke poput “djevica – žena” i “nevino – seksualno”, tim više što u posljednjim parovima nije riječ o suprotnostima koje su isključive, nego je tim opozicijama formuliran paradoksalan zahtjev postavljen pred žene, tražeći od njih da istovremeno budu i jedno i drugo. Posljednje opozicije vrlo su važne jer nadilaze društveno-političke okvire koje je zadalo antičko društvo.

Muški i ženski princip protumačeni kao civilizacija i priroda predstavljaju dvije sukobljene strane u nerazrješivom sukobu koji u svijetu postoji oduvijek, a ne samo otkad je književnosti.⁵⁶

Htonska zbilja slijepo je mrvljenje podzemne sile, tmina, glib i dugo i polagano usisavanje.⁵⁷ Htonsko se vezuje uz prolijevanje krvi, prljavštinu, trulež i sve ono što moramo držati izvan svijesti da bismo zadržali svoj osobni apolonijski integritet.. Sve nasilje i seks koji kuljaju iz htonskoga ono su što civilizirani svijet ne može podnijeti, što u njemu budi strah i zbog čega su smišljeni različiti mehanizmi obrane. I čudovišna Sfinga, vrlo važna za priču o tebanskoj kraljevskoj kući, predstavlja model prodorne seksualnosti. Sfinga je nadnaravno žensko biće, djeva-pjevačica.⁵⁸

Žena je u opreci reda i kaosa predstavnik htonskog nereda. Tragičke junakinje su pojava koja privlači pažnju jer tragedija prati mušku paradigmu uspona i pada. Ženski protagonisti iskrivljuju žanr⁵⁹ jer je njihovo djelovanje razorno za muški identitet. Ženska prisutnost u tragediji otvara kanal za prodor barbarske sile, unosi sa sobom htonsku dramu⁶⁰ koja nema vrhunac, nego je osuđena na beskrajno kružno gibanje, ciklus za ciklusom. Žensko predstavlja neposrednu prisutnost htonskog vrtloga, počevši sa samom ženskom fiziologijom, što su već kao prijatnu uočili i opisali autori antičkih medicinskih spisa.

Žena je markirani marginalni lik, problematičan zato što pokušava balansirati između prirode i kulture i u tome ne uspijeva. I žen-

⁵⁶ Paglia, 2001. *Ljudski je život počeo u bijegu i strahu (...)* Civilizirani čovjek skriva od samoga sebe stupanj svoje podčinjenosti prirodi (...) Za civilizirani je život nužno stanje iluzije (...) Seksualnost i erotizam čine zamršeno sjecište prirode i kulture.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Swift, 2009.

⁵⁹ Paglia, 2001.

⁶⁰ Ibid.

sko tijelo je problematično.⁶¹ Samo po sebi tijelo nije zazorno, ali slabo tijelo, kao što je žensko, jest. Takvome tijelu potrebna je intervencija muškarca.⁶² Ono nema jasne granice i zbog toga je opasno. Camille Paglia tvrdi da je prelazak iz kulta zemlje u kult neba i prevladavanje apolonijuskog nad dionizijskim smjestilo ženu u niže slojeve poretka. Ista autorica tvrdi, svraćajući pozornost na tragediju, da je negostoljubivost tragedije prema ženi proizašla iz negostoljubivosti prirode prema muškarcu, što je vezano uz ambivalentan odnos muškarca prema ženi kao prema predmetu štovanja i plašenja. Paglia razliku u principima prema kojima žena i muškarac funkcioniraju vidi kao izvor problema u njihovu međusobnom odnosu. Budući da je ženski princip ciklus i ona se nalazi u njegovu središtu, što joj pruža potvrdu vlastitog identiteta, ona za muškarca, čiji je princip funkcioniranja pravocrtan, predstavlja zapreku u ostvarivanju njegova identiteta, te u tom smislu itekako treba obratiti pažnju na to kako su konsekventno ženski likovi kod Euripida gotovo uvijek žrtve patrijarhalnog poretka.⁶³

Unatoč tome što je brak sa ženom iz muške perspektive problematičan sam po sebi, jer je on zajednica s drugim, drugačijim tijelom, konvencionalni brak je ono što drži pod nadzorom kaos libida. Drugim riječima, brak je civilizacijsko nadvladavanje divljaštva i sredstvo za reguliranje plodnosti na dobrobit čitave zajednice.⁶⁴ Ako se institucija braka ne poštuje, nestaju pregrade i sve demonske gadosti seksualnog nagona izlaze na vidjelo.

Problematika koju donosi suvremeni izraz *femme fatale* može se iščitati i u Euripidovoj *Heleni* i *Alkestidi*. Alkestida je ozbiljno ugrozila Admetov muški identitet nastupivši kao *femme fatale* time

⁶¹ Blundell, 1995.

⁶² Ibid.

⁶³ Pomeroy, 1995.

⁶⁴ Swift, 2009.

što ga je, kao da je on dijete, učinila ovisnim o sebi, a to se vidi u Admetovim riječima *Alkestida mi je i majka i otac*.

S druge strane, u nekonvencionalnoj verziji priče o Heleni, Parisu i ratu pod Trojom, za koju su znali i Stezihor i Herodot, Helenina je sjenka otputovala u Troju, a “prava” je Helena premještena u Egipat na čuvanje čednosti. Helenina sjenka u Troji nije ništa drugo doli sablasna *femme fatale*. U pokušaju da se dođe do odgovora na pitanje “tko je Helena”, koje se nametnulo i na ontološkoj razini dovelo do raskola u Heleninu ženskom identitetu, otkriva se i nova binarna opozicija – “stvarnost – iluzija”. Ta opozicija, ujedno i ključ zapleta u *Heleni*, nastala je promatranjem žene kao ambivalentnog kotla nevinosti i seksualnosti. Helenina prikaza nastala je upravo zbog ženske podvojenosti, odnosno ženska se htionska priroda osamostalila i odvojila u obliku fatalne prikaze. Helena u Egiptu trpi zbog oblaka krivnje i lošeg ugleda koji je zavio njezinu prikazu, dok pokušava popraviti štetu koju joj taj ugled nanio te povratiti svoj prijašnji *kleos*.⁶⁵

Paglia tumači pojam *femme fatale* kao sablast moralne dvosmisljenosti prirode i psihopatski produžetak ženskog narcizma koji se zaokružuje ili time da rodi dijete, ili da pretvori supružnika ili ljubavnika u dijete. Muški homoseksualizam je prema tome smioni bijeg od fatalne žene i na taj način – poraz prirode. Drugačija varijanta te iste muške fantazije o uspješnom zaobilaženju žene i reprodukciji bez žena izbija iz Eteoklova inzistiranja na raskidu veza sa svojim smrtnim roditeljima u trenutku kad se on proglašava izravnim potomkom mitskih utemeljitelja Tebe.⁶⁶

⁶⁵ Meltzer, 1994.

⁶⁶ Foley, 2003.

8. Kraj

Namjera ovog rada bila je da se uz pomoć instrumentarija koji nudi feministička kritika analiziraju tri Euripidove drame među kojima postoje podudarnosti u motivima, i u mitskim i književnim predlošcima.

Analiza je pokazala da je *Helenu*, *Alkestidu* i *Feničanke* moguće iščitati uz pomoć mreže binarnih opozicija koje čine potku svake od tih drama te da se u raspodjeli muških i ženskih uloga i modela ponašanja otkriva nova dimenzija tih tragedija. Kada se prepoznaju mitološki i književni predlošci kao što su mit o Kori, Penelopina paradigma ili model stare majke, fabule triju tragedija ne ostaju nedorečenima niti su njihovi završeci neobični (primjerice sretan kraj *Alkestide*). S druge strane ima li se na umu potraga za *kleosom*, niti jedan lik ne izmiče analizi. Opozicija između svjetlosti i tame ne tematizira kategoriju roda na isti način kako to čini opozicija između vanjskog i unutarnjeg prostora, ali bez obzira na to, našla se u ovoj analizi kao jedan od važnih elemenata tumačenja svake od odabranih tragedija. Osim što je važnost opreke svjetlost – tama u tome što zrcali suprotnost između života i smrti, ona je povezana i s oprekom između javnog i privatnog, zatvorenog prostora, kao što je to u *Feničankama*.

Parovi simboličkih opreka, nalik na one drevne koje je ustanovio Pitagora,⁶⁷ a koji se mogu uočiti u trima tragedijama osvjetljavaju ih na nov način jer omogućavaju istovremenu analizu svih triju djela. Premda je uspostava takvih opreka prije svega od velike pomoći pri njihovoj usporednoj analizi, ona je važna i za svaku od njih pojedinačno jer olakšava da se razaberu struktura tragedije i motivi koji utječu na dinamiku radnje.

⁶⁷ Blondell, Gamel, Rabinowitz, Zweig, 1999.

Bibliografija

- BLONDELL, R., GAMEL, M., SORKIN RABINOWITZ, N., ZWEIG, B. (1999): *Women on the Edge*, New York: Routledge.
- BLUNDELL, S. (1995): *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BURNETT, A. P. (1965): "The virtues of Admetus", *Classical philology*, LX, 240-255.
- CASE, S. E. (2008): *Feminism and Theatre*, Methuen, Massachusetts: Palgrave Macmillan.
- EURIPID (1920): *Euripidove drame*, prev. Koloman Rac. Zagreb: Matrica hrvatska.
- FOLEY, H. P. (2003): *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- GARNER, R. (1988): "Death and Victory in Euripides' *Alcestis*", *Classical Antiquity*, VII, 58-71.
- HOLMBERG, I. E. (1995): "Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste", *American Journal of Philology*, CXVI, 19-42.
- JONES, D. M. (1948): "Euripides' *Alcestis*", *Classical Review*, LXII, 50-55.
- LESKY, A. (2001): *Povijest grčke književnosti*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb: Golden Marketing.
- MELTZER, G. S. (1994): "Where is the Glory of Troy? Kleos in Euripides' *Helen*", *Classical Antiquity*, XIII, 234-255.
- PAGLIA, C. (2001): *Seksualna lica: umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Zagreb: Ženska infoteka, prevele Vivijana Radman i Dragana Vulić Budanko.
- PADILLA, M. (2000): "Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in *Alcestis*", *American Journal of Philology*, CXXI, 179-211.
- POMEROY, S. B. (1995): *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, New York: Shocken Books.

- SAXONHOUSE, A. W. (2005): "Another Antigone: The Emergence of the Female Political Actor in Euripides' *Phoenician Women*", *Political Theory*, XXXIII, 472-494.
- SEGAL, C. (1992): "Euripides' *Alcestis*: Female Death and Male Tears", *Classical Antiquity*, XI, 142-158.
- SHAW, M. (1975): "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *Classical Philology*, LXX, 255-266.
- SWIFT, L. A. (2009): "Sexual and Familial Distortion in Euripides' *Phoenissae*", *Transactions of the American Philological Association*, CXXXIX, 53-87.
- ZEITLIN, F. (1996): *Playing the Other*, Chicago: The University of Chicago Press.

POJMOVNE
PODOBNOSTI
VI.

KARMEN MEDICA¹

Humanistika : humanizem – antropološki pogled

Uvodne opredelitve

Humanizem (lat. *humanitas* – človeškost, bistvo človeka) bi lahko opredelili kot filozofsko in kulturno gibanje, ki se pojavi med izobraženci, literati, plemstvom in meščanstvom v drugi polovici 15. stoletja v Italiji. V ospredju je zanimanje za človeka, življenje na tem svetu, nasprotuje sholastičnemu učenju. Navdušuje se nad antično kulturno dediščino, astronomijo, medicino in matematiko. K širjenju tovrstnih idej pripomore višja raven izobrazbe, iznajdba tiska, lažja dostopnost knjig. Razvijajo se medicina, astronomija, matematika, biologija. Poudarjajo se ideje individualizma, senzualizma, esteticizma.

Humanistika je izraz za akademske discipline, ki proučujejo človeka ter njegovo umetnost in kulturo z uporabo analitičnih in kritičnih metod – drugače kot naravoslovje in družboslovje, ki uporabljata empirične metode. V humanistične discipline nekateri vključujejo poleg umetnosti in kulture antične študije, zgodovino, jezikoslovje, književnost, antropologijo, pa tudi pravo.

Ena od osrednjih značilnosti, ki je antropologijo kot holistično znanstveno disciplino, ki se v vseh svojih dimenzijah ukvarja s humanizmom, človekom in človeštvom, ločila od drugih humanisti-

¹ Dr. Karmen Medica je predavateljica na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani in predavateljica na Fakulteti za humanistične študije v Kopru ter raziskovalka na Znanstveno-raziskovalnem središču PU. E-naslov: karmen.medica@guest.arnes.si.

čnih disciplin je bila njena osrednja vloga v primerjanju različnih kultur. Tudi ta značilnost je danes postala sporna, ker se antropološki pristopi in metode vse bolj aplicirajo na raziskovanje posameznih družb in družbenih skupin. V vzponu postmoderne so nekateri antropološki programi razdelili to disciplino na dve skupini. Pri eni je še vedno poudarek na humanistiki (humanistične znanosti), pri drugih pa se bolj poudarjata kritična znanost in empirija (družboslovne discipline).

Kritika postmodernizma v antropologiji

Ameriški antropolog James W. Lett je v knjigi *Science, Reason and Anthropology: The Principles of Rational Inquiry* (1997) podal eno najmočnejših kritik postmoderne antropologije. Zanj so predvsem pomembni načini in metode, s katerimi se lahko doseže kar najboljša in najzanesljivejša antropološka vednost. Kot pravi, se največ argumentov, ki nasprotujejo temeljnemu načelom racionalnega raziskovanja, najde ravno v interpretativni antropologiji. Po njegovem mnenju je največja pomanjkljivost simbolne (interpretativne) antropologije pomanjkanje eksplicitnih teoretičnih in metodoloških smernic. Izhajajoč iz tega, podaja dve različni obliki humanističnosti.

Prva je **humanistika**, ki se nanaša na vrsto ved (vključno z literaturo, umetnostjo, filozofijo), ki se posvečajo zbiranju, ohranjanju, analizi in spoštovanju intelektualnih dosežkov človeštva.

Druga se nanaša na **humanizem**, ki vključuje različna filozofska prepričanja, od etike (vprašanje morale) do estetike (vprašanje lepote) in epistemologije (vprašanje vednosti).

Ti dve obliki se seveda prekrivata, ker so vede, ki pripadajo humanistiki, na splošno zveste etičnim, estetskim in epistemološkim načelom humanizma. Ko se uporablja pridevnik humanističen, pa ni jasno, ali se nanaša na vsebino ali metode humanistike ali na vrednote in načela humanizma (ali na oboje hkrati). Beseda *huma-*

nističen se pogosto postavi v nasprotje z besedo *znanstven* v kontekstih, ki namigujejo, da prva vključuje vse, kar je igrivo, barvito, vznemirljivo, posebno, osebno in kvalitativno, druga pa vse, kar je posvetno, abstraktno, splošno, nezanimivo, neosebno in kvantitativno. V epistemološkem smislu predstavlja humanistična perspektiva resno kritiko tradicionalni antropologiji, ker eksplicitno zavrne namene in predpostavke znanstvene metode. Mnogi antropologi zavračajo znanstven pristop tako na moralnem/estetskem kot tudi na epistemološkem nivoju, nikjer pa ni to tako zelo prisotno – kakor pravi Lett – kot v paradigmi interpretativne antropologije.

Interpretativna antropologija je širok pojem za različne, a med seboj povezujoče se epistemološke, estetske in teoretične perspektive, ki so jih imenovali “interpretativne” (Geertz), “hermenevtične” (Geertz), “simbolne” (Schneider), “postmoderne” (Tyler), “dekonstrukcijske” (Crapanzano), “kritične” (Marcus), “refleksivne” (Scholte), “postprocesualne” (Hodder), “poststrukturalne” (Tilley) in “literarne” (Reyna). Vsem tem perspektivam je skupno prepričanje, da je antropološka vednost bolj interpretativna in hermenevtična kot pa pozitivna, bolj eksperimentalna kot pa dokončna in bolj relativna glede na čas, kraj in avtorja kot pa univerzalna. Interpretativni antropologi jemljejo predvsem iz umetnosti in humanistike, manj pa iz naravoslovnih ved. Kulture dojemajo kot besedila (z začetki pri Geertzu), ki jih lahko berejo, kakor lahko kritik bere in interpretira literarna dela. Mnogi so interpretacijo kultur in poskus ustvarjanja splošne teorije zamenjali z interpretacijo (in kritiko) etnografij, pisanja in terenskega dela. Bolj jih zanima (npr. Marcusa in Fischerja) to, kako je družbena realnost predstavljena, kot pa družbena realnost sama po sebi. Odgovori, ki jih dajejo, so omejujoči: pomen je subjektiven, resnica je kontekstualna, vednost je izmikajoča se in varljiva. Kot pravi Birth,² je zanje objekti-

² Birth v Lett 1997, 12.

vna etnografija nemogoča, ker je že sama po sebi določena s kontekstom, retoriko, institucijami, kjer je napisana, limitacijo žanra, politiko in zgodovinsko situacijo. Za interpretativne antropologe je znanstvena antropologija naivna in nerealistična, saj je vsa vednost po svoji naravi subjektivna.

Kriza empirije in kriza teorije

Precejšnje pomisleke je sprožila ideja, da socialna antropologija predstavlja komparativno vejo družbenih znanosti. Njena vloga naj bi bila v tem, da preizkuša teorije družbenih znanosti tako, da jih aplicira na široko paleto situacij.

Tisti, ki so eksperimentirali z vzorcem družb, da bi statistično testirali komparativne hipoteze, so bili izredno redki in nepriljubljeni v antropoloških krogih. Nekateri vodilni socialni antropologi so opustili komparacijo in generalizacijo in so se raje označili za etnografe. Toda brez sistematičnih komparativnih študij antropologija lahko postane samo zgodovinopisje in etnografija.

Same domneve, na katerih so bile zgrajene stare teorije, niso več vzdržale. Funkcionalistični in strukturalistični modeli so usmerili pozornost na notranje delovanje družbe. Niso bili prilagojeni širšim družbenim silam, npr. nacionalističnim tokovom, migracijam delavcev in religioznim gibanjem, ki so se razprostirala preko meja kulture. Morda je bil v tem tudi razlog, zakaj so funkcionalistične etnografije preveč pogosto spregledale resničnost kolonialne situacije. Medtem ko je etnograf delal v vasi, so se vaščani običajno zelo dobro zavedali, da je njihov svet večji.

V 60. letih so britanske univerze s prestižnimi delovnimi mesti stopile v novo obdobje. Družbene vede so dobile privilegirani položaj, ekonomija naj bi Veliko Britanijo obogatila, sociologija naj bi izboljšala družbo. Socialna antropologija se je znašla v krizi, predvsem krizi teorije. Zastavljalo se je vprašanje relevantnosti same di-

scipline. Nekaj vodilnih antropologov je odšlo službovat v tujino, predvsem v ZDA. Med njimi so bili Victor Turner, Mary Douglas, Robin Fox in Talal Asad. Glede na razpad imperija, institucionalno tranzicijo in zmanjšane priložnosti, ni presenetljivo, da je teoretska debata zastajala in da je intelektualna identiteta zašla v krizo³.

Strukturalne metodologije so etnografe spodbudile, da so pogledali preko meja nacionalnih družb. Funkcionalistični in strukturalistični modeli so radi predvidevali, da se družbe in kulture ujemajo in da njihove meje v resnici obstajajo. Ko je šlo za pojasnjevanje družbene spremembe, ti modeli niso več zadoščali. Kompromitirana vloga kolonialne antropologije, nezmožnost obravnavanja sprememb in nezmožnost interpretacije širših družbenih in ekonomskih procesov – vse to je postalo tarča marksističnih kritik v 60. letih.

Šola marksistične antropologije, ki je pod vodstvom Mauricea Godeliera, Clauda Meillassoux in Emmanuela Terraya nastala v Parizu, je vplivala na britansko socialno antropologijo. Talal Asad je bil leta 1973 urednik cele serije študij kolonialne antropologije z naslovom *Antropologija in srečanje s kolonializmom*. V teh študijah je poskušal ugotoviti, kakšne so bile povezave med konkretnimi etnografijami in zahtevami kolonialne politike. Delo Erica Wolfa *Evropa in ljudstva brez zgodovine* iz leta 1982 je prikazalo, kako se lahko etnografije umestijo v splošno razpravo o imperializmu.

Marksistična antropologija je predlagala tipologije za klasifikacijo družbenih ureditev (nove besede za družbe) glede na njihove načine produkcije. Znova so se analizirali rodovni sistemi, tokrat kot razredne strukture v zametku, v katerih so starejši izkoriščali mlajše moške in ženske. Goreče se je razpravljalo o tem, ali so sorodstveni sistemi del infrastrukture, strukture ali superstrukture družbenih formacij.

³ Kuper, 2005.

Marksistični pristopi so v Franciji in Veliki Britaniji hitro izgubili svojo privlačnost in na splošno so jih do konca 70. let opustili. Nekateri antropologi so še naprej spremljali povezave med odnosi pomena in odnosi moči, med simboli in ideologijami, dominacijami in determinacijami. Maurice Bloch je postal najkreativnejši britanski marksistični antropolog. Vsekakor je bil glavni učinek te marksistične epizode v antropologiji, da je pospešila razkroj starih ortodoksnosti, predvsem na področju funkcionalizma. Začeli so preizkušati druge možnosti.

Ameriška kulturna antropologija

Ameriška kulturna antropologija se je v 20. letih začela vedno bolj oddaljevati od britanske socialne antropologije. Britanska socialna antropologija je v družbenih vedah imela tradicijo, ki je svojo intelektualno inspiracijo v največji meri črpala iz Durkheimove šole. Njen posebni koncept je bila družbena struktura. Glavni predstavnik ameriške kulturne antropologije je bil Franz Boas, ki je iz Berlina prišel v ZDA in tam je leta 1899 sprejel mesto predstojnika na univerzi Columbia v New Yorku. S seboj je prinesel antievolucionistično, historično in geografsko etnologijo, ki se je razvila v Nemčiji. Boasa in njegovih študentov niso pretirano zanimale sociološke teme, s katerimi se je ukvarjala britanska šola, veliko bolj jih je zanimala kultura.

Boasovcem je 'kultura' na začetku pomenila ekvivalent 'tradicije', vrednote, običaje in institucije, značilne za posamezno ljudstvo. To je bila naključna celota, sestavljena iz sposojanj, neodvisnih izumov in drobcev od vsepovsod. Kot posledica takšne naključne zgodovinske rasti je vsaka populacija imela svojo lastno kulturo. Kulture so razlikovale drugo od druge in vsaka kultura je spodbujala zase značilne strategije inovacije, prilagoditve in interakcije. Nekateri izmed Boasovih najboljših študentov (predvsem Alfred

Kroeber, veliki lingvist Edward Sapir in Boasova asistentka na univerzi Ruth Benedict) so zagovarjali tezo, da je ne glede na raznolikost virov kulture ta vedno vzorčna in notranje urejena. Vsaka kultura je razvila značilno konfiguracijo vrednot, ki jo mora etnograf s proučevanjem umetnosti in mitologije intuitivno dojeti. Še več, kulture so vsiljevale različne načine doživljanja sveta. Nekateri Boasovi študenti so bili mnenja, da so kulture in osebnosti organizirane na podobne načine in da vsaka kultura spodbuja razvoj sebi primernih tipov osebnosti. Kluckohn, Kroeber in Sapir so začeli eksperimentirati s psihoanalitično teorijo in osredotočili so se na odnos med kulturnimi vzorci in posameznikom.

Večini britanskih antropologov je 'kultura' pomenila precej abstraktno formalno tradicijo, ki bi lahko bila zelo oddaljena od dejanskega poteka družbenega življenja. Edmund Leach pravi: "Kultura priskrbi formo, 'oblačilo' družbeni situaciji. Kulturna situacija je dani element, produkt in naključje zgodovine."

Tekmovalni odnosi med britanskim socialnimi antropologi in ameriškimi kulturnimi antropologi so še nekoliko stopnjevali razliko med prizadevnimi znanostmi o kulturi in o družbeni strukturi.

Lingvistični modeli so spodbudili formalne pristope k študijam kulturnih simbolov in miselnih kategorij, čeprav so bili v praksi eksperimenti nove etnografije omejeni na področje sorodstvenih terminov in etnoznanosti. Geertz je skupaj z Webrom človeka opredelil kot žival, ki visi na mrežah, ki si jih je sam stkal, kulturo je opredelil kot te mreže in njihova analiza torej ne more biti eksperimentalna znanost, ki išče zakone, ampak interpretativna znanost, ki išče pomene.⁴

Ameriška kulturna antropologija pa vendar ni bila monolitna, znotraj nje je obstajala tudi tradicija viktorijanske antropologije. To je bil evolucionizem, ki si je prizadeval popisati in razložiti zgo-

⁴ Geertz, 1973.

dovino človeške vrste v okviru darvinovske teorije. Za ta veliki projekt so antropološki oddelki združili socialne in kulturne antropologe s strokovnjaki za fizično antropologijo in arheologi, v ZDA tudi z lingvisti.

Britanska socialna in vzhodnoevropska antropologija

Območje, na katerem so se britanski antropologi najbolj rutinirano srečevali z biološkimi in psihološkimi teorijami in problemi, je bilo področje medicinske antropologije. Medicinska antropologija je nova, humanistična, interdisciplinarna, aplikativna veda. Njena osrednja vprašanja zadevajo načine razumevanja, doživljanja in obravnavanja bolezni v različnih socialnih in kulturnih okoliščinah. To so intelektualno in teoretično zanimiva vprašanja, imajo pa tudi praktičen pomen za javno zdravstvo. Medicinska antropologija se kaže kot eno izmed najproduktivnejših področij antropološkega razpravljanja, v veliki meri tudi zato, ker je odprta za perspektive različnih strok.

Antropologija se je v 80. letih začela intenzivno razširjati po vsej zahodni Evropi, v skandinavskih deželah že v 50. in 60. letih, sploh pod vodstvom Fredrika Bartha. Tudi drugod po svetu, zlasti v vzhodni Evropi, so se v 70. in 80. letih začeli odpirati novi oddelki za socialno antropologijo. Moskva je postala središče mednarodnih etnografskih raziskav, toda teorija je bila še vklenjena v marksistično ortodoksnost. V državah vzhodne Evrope so bile razprave v glavnem usmerjene na proučevanje lastne dežele, z malo teorije in premalo komparacije.

Politika je postala preprosta retorika, etnična identiteta ideološki konstrukt, religija sistem verovanj in obredov, ekonomija še ni začela vključevati dejavnike, kot so proračuni, delo, zemljiško pravo itd. Britanski socialni antropologi še niso bili pripravljene opustiti proučevanja družbenih institucij, družbenih procesov, družbene

zgodovine in družbene strukture. Ameriške razprave o multikulturalnosti v Veliki Britaniji ali drugod v Evropi niso naletele na naklonjeno občinstvo. V Ameriki se je močno razvila politika identitete in kultura je postala področje za uveljavljanje identitete, poudarjajo se notranje etnične razlike. V Evropi je imela politika identitete dolgo časa slab sloves in se je še vedno zdela potencialno nevarna. Premiki proti evropski integraciji in dezintegracija sovjetskega imperija so tem stvarjem dale čisto drugačen videz.

Sodobna socialna antropologija oblikuje prihajajoče generacije strokovnjakov in jih usmerja h klasični predanosti terenskemu delu po vzoru Malinowskega, toda črpajo iz cele vrste socioloških in zgodovinskih diskurzov, ki so pomembnejši od nacionalnih tradicij posameznih držav. Zanimajo jih tudi značilno evropska vprašanja o imigrantskih skupnostih, etničnosti in odnosi med evropskimi, nacionalnimi in lokalnimi interesi. Vzhodna Evropa je postala največje novo območje za etnografske raziskave, toda mladi evropski strokovnjaki oživljajo tradicije dela v neevropskih družbah. Njihovo delo odlikujejo visoki standardi lingvistične veščine in zgodovinsko znanje. Lahko sodelujejo v lokalnih razpravah in prerekanjih med strokovnjaki različnih profilov. Prihaja do preusmeritve od funkcije k pomenu.

Zagovarjajo se vse bolj fenomenološki, interpretativni in humanistični pristopi. Navsezadnje lahko znanost napreduje, tudi če se teoretske debate razhajajo. Teoretska in empirična zanimanja novih generacij so eklektična in interdisciplinarna, pri čemer ne gre brez močnega vključevanja humanističnih pogledov in disciplin, predvsem pa ni več prostora za ortodoksnosti.

Naj sklenemo z mislijo enega od največjih antropologov in humanistov, Clauda Lévi-Straussa, ki je v svojih delih vedno poudarjal, da antropologija ni samo akademska disciplina, akumuliranje terenskih in teoretičnih raziskav, ampak ena od oblik humanizma, kakršen je nujno potreben v našem času – svojevrstni novi huma-

nizem. Ravno ta najgloblje in najtolerantneje zajema vse kulturne razlike, združuje različna znanja in jih poskuša usmerjati k univerzalnim načelom človeštva.⁵

Bibliografija

ASAD, T., ur. (1973): *Anthropology & the Colonial Encounter*, Ithaca Press, London.

GEERTZ, C. (1973): *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. In *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Clifford Geertz, 3-30. New York: Basic Books.

KUPER, A. (2005): *Antropologija in antropologi*, Aristej, Maribor.

LETT, J. W. (1997): *Science, Reason and Anthropology: The Principles of Rational Inquiry*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Oxford.

LÉVY-STRAUSS, C. (2013): *Antropologija i moderni svijet*, TIM press, Zagreb.

WOLF, E. (1982): *Evropa in ljudstva brez zgodovine*, Studia humanitatis, Ljubljana.

⁵ Lévi-Strauss, 2013.

SEVERNA
OBZORJA

NADA GROŠELJ¹

Lindgren proti Lindgren: primerjava ciljno in izhodiščno usmerjenega prevoda iz švedščine

Izvleček: Pomemben vidik prevodnega besedila je, koliko odslikava jezik in kulturo izhodiščnega besedila in koliko je prilagojeno cilj-nemu jeziku ter kulturi. V prispevku predstavljam analizo prevodov dveh del švedske mladinske pisateljice Astrid Lindgren v slovenščino. Prvi, *Bratec in Kljukec s strehe* (prevedla Kristina Brenk, 1978), v celoti teži k podomačitvi, medtem ko je drugi, *Emil iz Lönneberge* (prevedli Lena Holmqvist in Vesna Petrič, 1993), bistveno bolj usmerjen k ohranjanju švedskih elementov oziroma kaže mešan značaj. Pri analizi se opiram na teoriji prevodoslovcev Gideona Touryja in Christiane Nord.

Ključne besede: otroška književnost, prevodoslovje, ciljno usmerjen prevod, izhodiščno usmerjen prevod

UDK: 821.113.6.09

Lindgren versus Lindgren: A Target-Oriented v. Source-Oriented Translation from Swedish

Abstract: An important aspect of every translation is the extent to which it reflects the language and culture of the source text or adapts to the target language and culture. The paper analyses the Slovenian translations of two books by Astrid Lindgren, a popular Swedish author of children's literature. One of them, *Bratec in Klju-*

¹Dr. Nada Grošelj je samostojna prevajalka. E-naslov: nada-marija.groselj@guest.arnes.si.

kec s strehe (*Lillebror och Karlsson på taket*), is strongly target-oriented, while the other, *Emil iz Lönneberge* (*Emil i Lönneberga*), is much more inclined to preserve the Swedish elements, thus displaying a mixed character. The analysis is based on the theories of two translato-logists, Gideon Toury and Christiane Nord.

Key words: children's literature, translation studies, target-oriented translation, source-oriented translation



Temeljni vidik, s katerega lahko analiziramo prevodno besedilo, je, koliko odslikava jezik in kulturo izhodiščnega besedila in koliko je prilagojeno ciljnemu jeziku ter kulturi. Ne prva ne druga naravnost običajno nista prisotni stoodstotno, tako da lahko govorimo kvečjemu o splošni usmerjenosti prevoda, o mestu, ki ga ta zavzema med obema skrajnostma. Seveda pa nekateri prevodi kažejo večjo stopnjo homogenosti oziroma so kot celota bližji eni skrajnosti, medtem ko drugi kažejo mešan pristop. Temeljito analizo tako prevajalskega procesa kot prevodnega besedila omogočajo kategorije, ki so jih vpeljali nekateri prevodoslovci. V prispevku bom tako uporabila klasifikacijo prevajalskih norm Gideona Touryja (1995) in klasifikacijo besedilnih funkcij ter tipologijo prevodov Christiane Nord (1997) za analizo prevodov dveh del švedske mladinske pisateljice Astrid Lindgren v slovenščino. Prvi, *Bratec in Kljukec s strehe* (prevod Kristine Brenk, prvič izdan leta 1955), v celoti teži k podomačitvi, medtem ko je drugi, *Emil iz Lönneberge* (delo Lene Holmqvist in Vesne Petrič, prvič izšlo 1963), bistveno bolj usmerjen k ohranjanju švedskih elementov oziroma kaže mešan značaj.

Kriterij, ki sem ga uporabila pri izbiri prevodov, je bil čim podobnejše mesto del v izhodiščni književnosti, saj je primerjava smi-

selna le, če obstaja dovolj stičnih točk. Izbrala sem torej deli iste avtorice, namenjeni približno enako starim otrokom v isti kulturi in jezikovni skupnosti, z majhnim fantkom kot glavnim junakom. S stališča prevoda se mi je zdelo pomembno tudi, da obe deli predstavljata prvo v seriji (po treh) knjig o istem junaku. V primeru, da bi šlo za katero od naslednjih knjig v seriji, bi namreč nastopila dilema, ali na primer ohranjanje kulturnospecifičnih švedskih elementov predstavlja splošno prevajalsko strategijo ali izjemno odločitev, ki je nastala zaradi pričakovanja, da se je bralec o danem elementu že poučil iz razlag v prejšnjih knjigah. Žal do švedskih izvirnikov nisem imela dostopa (kakor mi tudi ni znan nemški prevod, po katerem je prevajala Brenkova), toda menim, da je vsaj približna primerjava prevodov, ki izhaja iz njunega statusa besedil v ciljnem jeziku, ob seznanjenosti s švedsko kulturo kljub temu mogoča. Poleg tega sem vsaj za *Emila* lahko ugotovila izvirna imena in dva narečna izraza s pomočjo naslednje knjige v seriji, *Emilove nove vragolije* (Lindgren, 1966), ki mi je bila dostopna tako v izvirniku kot v slovenskem prevodu Lene Holmqvist in Vesne Petrič (1995).

Pred analizo obeh prevodov je smiselno predstaviti relevantne teoretične vidike, kot jih razvijata Toury in Nordova. Obema je skupno, da pri preučevanju prevajanja izhajata iz značilnosti ciljnega besedila, torej prevoda samega, in položaja oziroma funkcije, ki ju ima ta v ciljni kulturi, ne pa iz izvirnika. Temeljna razlika v njunem pristopu pa je povezana z razliko v razponu, ki ga skuša pokriti vsak v svoji teoriji. Toury se namreč od večine ostalih prevodoslovcev razlikuje po tem, da pri prevodoslovju ostro loči med "čisto" vejo (ta se deli na opisno in teoretično), ki naj bo strogo opisna, nepredpisovalna, in uporabno vejo, ki edina sme – in mora – oblikovati in podajati predpise ter vrednostne sodbe. K prevajanju in prevodom torej ne pristopa z vnaprej oblikovanimi predstavami o tem, kakšen naj bi bil dober prevod, temveč je mnenja, da je treba nepri-

stransko preučiti, kakšna razmerja vse obstajajo med izvornikom in prevodom v različnih kulturah, torej kaj vse (je) v različnih kulturah velja(lo) za prevod in kakšne so (bile) prevajalske strategije in norme. Vsako besedilo, ki je kdaj veljalo za prevod, pripomore k predstavi o tem, kaj se pri prevajanju in statusu te dejavnosti v različnih družbah dejansko dogaja, in na podlagi tega naj bi v končni fazi dognali, kakšni univerzalni zakoni (opisni, ne predpisovalni) veljajo v tej dejavnosti. Sklepi, do katerih naj bi se tako dokopala čista veja prevodoslovja, torej po Touryju ne ponujajo navodil, temveč opisujejo dejansko stanje.

Povsem drugačen je pristop Nordove, ki ji je najbližji funkcionalizem in v njegovem okviru teorija skoposa. Nordova izhaja iz postavke, da naj bi prevod opravljal določeno funkcijo, kar pomeni, da njegov smoter ali skopos določa strategije, ki jih bo prevajalec uporabil. Ta pristop pa v nasprotju s Touryjevo "čisto" vejo vključuje uporabno naravnost – po njenih besedah² je razvijanju funkcionalističnih pristopov botrovalo prav izobraževanje novih prevajalcev – in s tem tudi predpisovalnost ter vrednotenje, kako uspešen je prevod pri doseganju smotra. Seveda ne gre za toga pravila ali za konkretne "recepte", kako postopati v posamezni situaciji, saj je vedno treba upoštevati najrazličnejše dejavnike: smoter prevoda je v prvi vrsti odvisen od prejemnika, kateremu je namenjen, zato obstaja za večino prevodov cela vrsta možnih smotrov, ki se lahko razlikujejo od smotra izvornika.³ Razmerje med pristopoma obeh prevodoslovcev bi lahko označili takole: teorija Nordove sodi k tistim pristopom, ki po Touryjevem mnenju s svojo praktično in predpisovalno usmerjenostjo zavirajo razvoj opisne veje kot prave znanstvene vede,⁴ štel

² Nord, 1997, 39.

³ Prav tam, 27–32.

⁴ Toury, 1995, 2.

pa bi jo k virom, na podlagi katerih lahko rekonstruiramo prevajalske norme. Poleg besedilnih virov (tj. prevodov samih) namreč priznava tudi zunajbesedilne vire, med katere sodijo “predpisovalne ‘teorije’ prevajanja” (*prescriptive ‘theories’ of translation*);⁵ vendar jih je treba preučevati kritično, kot proizvode njihove kulture, in ne upoštevati kot enakopravna znanstvena dognanja.

Touryjev pristop je torej vsekakor zastavljen širše, kar se odraža tudi pri tipologiji, ki jo bomo uporabili pri analizi obeh slovenskih prevodov: medtem ko njegove kategorije pokrivajo tudi tako splošna vprašanja, kot je odločanje v posamezni družbi ali kulturi, kakšna besedila se bodo prevajala, bodo za podrobno obdelavo elementov pod ravnijo besedila primernejše kategorije Nordove. Toury pri svojem modelu prevajalskih norm opozarja, da je prevajanje družbeni oziroma kulturni pojav: “/b/olj pravilno je zavzeti stališče, da imajo prevajalske dejavnosti kulturni pomen. Torej je status prevajalca predvsem sposobnost, da zna *igrati neko družbeno vlogo ...*” (“/t/translation activities should rather be regarded as having cultural significance. Consequently, ‘translatorship’ amounts first and foremost to being able to *play a social role ...*”).⁶ Predpogoj za doseg tega statusa je, da prevajalec osvoji norme oziroma zahteve (po moči so med pravili in idiosinkratičnostmi), ki so prisotne v vseh družbenih pojavih ter določajo v vsaki kulturi, družbi in času, kaj je primerno dani družbeni vlogi. Prva (*initial*) norma, s katero lahko razložimo vsak pojav v prevodu, je, ali se prevajalec (bodisi pri splošnem pristopu bodisi pri posameznem prevajalskem problemu) odloči za zvestobo normam izhodiščnega besedila in kulture ali normam ciljne kulture; v drugem primeru seveda lahko pride do velikih premikov. Proizvod prve odločitve je prevod, ki ga Toury imenuje adekvatnega (*ade-*

⁵ Prav tam, 65.

⁶ Prav tam, 53.

quate), medtem ko je produkt druge "sprejemljiv" (*acceptable*). Prestale norme⁷ se delijo v dve večji skupini: v preliminarne (*preliminary*) in operativne (*operational*). K preliminarnim sodita vprašanji, ali obstaja prevajalska politika in kakšna je (kakšni tipi besedil oziroma katera besedila se prevajajo), kot tudi vprašanje, kakšen odnos ima družba do posrednega prevajanja, torej prevajanja, ki ne poteka iz izvirnika, temveč iz prevoda v drugem jeziku. Operativne norme pa usmerjajo samo dejanje prevajanja; delijo se na norme za matrico prevoda (*matricial*), ki usmerjajo razporeditev gradiva v prevodu, izpuste, dodatke, segmentacijo ipd., in besedilnojezikovne (*textual-linguistic*), ki usmerjajo zgradbo besedila in formulacijo. Slednje lahko veljajo za rabo ciljnega jezika nasploh ali pa le za prevode, bodisi nasploh ali denimo za določen tip besedila.

V skladu s svojim široko zastavljenim področjem se Toury ne spušča v posamezne operativne norme. Nekoliko več podrobnosti o smernicah tega tipa je pri Nordovi, le da jih za razliko od Touryja poimenuje konvencije ali implicitne, neobvezujoče regulacije vedênja, ki temeljijo na skupnem védenju in medsebojnih pričakovanjih.⁸ Torej jim priznava manjšo avtoritativnost kot Toury, saj so konvencije v njenem modelu najmanj obvezujoča kategorija (drugi dve, višji kategoriji tako kot pri Touryju predstavljajo pravila in norme). Med konvencijami izpostavi zvrstne (te veljajo za določeno zvrst besedila v posamezni kulturi; k njim sodijo tudi, denimo, tipografske konvencije), splošne slogovne konvencije (na primer manj pogosto uporabo oziralnih odvisnikov v nemščini v primeri z angleščino), konvencije neverbalnega vedênja (sem sodi tudi opisovanje takega vedênja v književnosti, na primer odločitev, ali bomo pri indirektnem govoru raje uporabili nevtralen glagol kot "reči" ali

⁷ Prim. prav tam, 58–61.

⁸ Nord, 1997, 53.

bolj ekspresivnega), naposled pa še takšne, ki zadevajo le prevode. Te se delijo na konstitutivne, ki odražajo predstavo o tem, kaj in kakšen sploh je ali naj bi bil prevod (denimo za razliko od priredbe), in regulativne, ki so pod ravnijo besedila (na primer podomačevanje lastnih imen). Vendar bosta za sistematično uvrstitev obeh slovenskih prevodov s stališča prevajalskih strategij važnejši dve drugi avtoričini klasifikaciji: prevodno naravnani model besedilnih funkcij nasploh in funkcionalna tipologija prevodov.

Besedilne funkcije so po Nordovi štiri: referencialna, ekspresivna, apelativna in fatična.⁹ Po svoji referencialni funkciji se besedilo nanaša na predmete in pojave v realnem ali namišljenem svetu: če denimo gre za nekaj bralcu neznanega, je ta funkcija informativna, če gre za nekaj, česar se morajo prejemniki naučiti, pa didaktična. Problemi pri prevajanju se pojavijo, kadar izhodiščna in ciljna publika nimata enakega poprejšnjega znanja o realijah izhodiščne kulture. Ekspresivna funkcija se nanaša na pošiljateljev (avtorjev) odnos do predmetov in pojavov; lahko gre za izražanje čustev, vrednostne sodbe ali ironije. Zaradi razlik med kulturami lahko v prevodu pride do nesporazuma, kadar je ta odnos v besedilu izražen implicitno. Apelativna funkcija cilja na prejemnikovo dojemljivost; pri njej se sklicujemo na njegova čustva, izkušnje ali (v primeru pesniškega jezika) estetski čut. Isto besedilo bo seveda imelo drugačen učinek na pripadnike različnih kultur. Povsem kulturnospecifična je tudi fatična funkcija, pri kateri gre za golo vzpostavljanje, vzdrževanje ali prekinitve stika med pošiljateljem in prejemnikom. Temelji namreč na obema poznanih konvencionalnih sredstvih: če na primer s tujci načnemo pogovor o vremenu, se razume, da ne želimo povedati nič posebno tehtnega po meteorološki plati, temveč nam gre le za vzpostavitev prijateljskih odnosov. V kulturi, kjer ni take

⁹ Prav tam, 40–45.

konvencije, pa bi prejemnik utegnil razumeti fatično govorjenje kot referencialno (na primer informativno). Vse štiri funkcije izvirnega besedila se torej lahko v prevodu spremenijo.

Pri svoji tipologiji prevajalskih procesov¹⁰ vzpostavi Nordova dve kategoriji, ki se precej ujemata s Touryjevo prvo normo, tj. odločitvijo za adekvaten ali "sprejemljiv" prevod. Pri prvi, dokumentarni (*documentary*), hoče prevajalec "dokumentirati" komunikacijo iz izhodiščne kulture za ciljne bralce. Proizvod tega je metabesedilo, saj je njegova funkcija posredovati nekaj o izvirniku. Nordova našteva štiri oblike takih prevodov: interlinealno (z dobesedno preslikavo izhodiščnih slovničnih struktur in leksike; taki prevodi se uporabljajo pri jezikoslovnih študijah), dobesedno (kot pri učenju tujih jezikov), filološko (s komentarji o kulturi in jeziku, kot pri branju antičnih besedil) in eksotizirajočo (pri prevajanju fikcije pustimo izhodiščno okolje nespremenjeno, posledično pa se spremeni komunikacijska funkcija besedila – če je bila v izvirniku apelativna, ker se je ta skliceval na nekaj bralcem znanega, je v prevodu informativna, saj bralcem pove nekaj o tuji kulturi).

Drugi pristop je instrumentalen (*instrumental*), njegov proizvod pa je besedilo, ki ima lahko enak obseg funkcij, kot bi bilo izvirnik, in ga bralci tudi tako berejo. Če je funkcija prevoda ista kot pri njegovem izvirniku, je ekvifunkcionalen (denimo pri navodilih za uporabo), če ne, je heterofunkcionalen (ko na primer prevajalec drame za predstavo v tuji deželi spremeni narodnost oseb, tako da se sklada z novo situacijo, spremeni referencialno funkcijo igre zato, da ohrani apelativno). Tretja možnost je homologni prevod, ko je književni status prevoda v ciljni kulturi enak statusu izvirnika v izhodiščni (tj. književni prevod, ki je povsem prirejen normam ciljne kulture in je tako rekoč že izvorno delo).

¹⁰ Prav tam, 45-52.

Na osnovi omenjenih tipologij bom analizirala preliminarne in operativne norme v omenjenih prevodih Astrid Lindgren ter pokazala, kakšnim spremembam v funkcijah so botrovale in katerim tipom prevoda ustrezata slovenski besedili. Čeprav sta namreč deli namenjeni približno enako starim otrokom (*Emil*, kjer je glavni junak star pet let, morda celo mlajšim kot *Bratec*, kajti Bratec ima sedem let), je prevod *Bratca* tako rekoč v vseh vidikih podomačen, *Emil* pa je precej mešan oziroma kaže veliko švedskih elementov, tako da bi utegnil biti primernejši za starejše otroke ali celo odrasle.

O preliminarnih normah (prevajalski politiki in odnosu družbe do posrednega prevajanja) se da sklepati iz same opreme knjige, torej iz kolofona in morebitnih spremnih besed, ilustracij ter reklamiranja ali povzetkov dela na platnicah.¹¹ Na podlagi naštetih elementov lahko glede vprašanja (ne)posrednega prevajanja ugotavljamo, da sta v izbranih prevodih zastopani obe kategoriji, da pa se je posredno prevajanje pojavilo v starejšem prevodu, da je tudi tedaj očitno veljalo bolj za izhod v sili in da se je zato čim manj omenjalo. *Emila* je prevedla v Sloveniji živeča Švedinja Lena Holmqvist z Vesno Petrič (logični sklep je, da iz švedskega izvirnika), *Bratca* pa Kristina Brenkova iz nemščine. Podatek, da gre za prevod iz nemščine, je sicer zapisan v kolofonu na zadnji strani, nasprotno pa na – bolj opaznih – prvih straneh stoji le “Prevedla Kristina Brenkova”. (Omenimo, da v prevodu *Pike Nogavičke* iste prevajalke, ki je leta 1979 enako kot *Bratec* izšel pri Mladinski knjigi, dejstvo, da gre spet za prevod iz nemščine, sploh ni nikjer omenjeno.) Vtis, da tovrstno prevajanje velja za nekaj, kar je najbolje za-

¹¹ Model, po katerem umestimo prevod v sistem ciljne kulture s pomočjo analize teh vidikov, je povzet po vzorčni primerjavi španskega in italijanskega prevoda knjige J. K. Rowling *Harry Potter in kamen modrosti*, ki jo navaja Munday, 2001, 121–123, za ponazoritev Touryjeve metode.

molčati, potrjuje tudi vsebina spremne besede, ki se nahaja na koncu obeh prevodov. Avtor spremne besede k *Emilu*, znani občudovalec Lindgrenove Marjan Marinšek, namreč prevajalki pohvalno omeni, čeprav le z enim stavkom,¹² medtem ko je v *Bratcu* dobra polovica spremne besede (katere avtor ni podpisan) posvečena Lindgrenovi, preostali del ilustratoriki, o prevodu pa ni zapisov. Še več – Brenkova sicer je omenjena, a le kot ena od avtorjev, katerih knjige je poleg *Bratca* ilustrirala Marlenka Stupica. Na tem mestu je označena kot “pisateljica”,¹³ medtem ko je njena precej tesnejša povezava z *Bratcem* zamolčana.

Na podlagi navedenega bi torej lahko sklepali, da je v Sloveniji v obdobju, ko so bili stiki s tujino bolj omejeni kot zdaj, možnosti za učenje “eksotičnih” jezikov kot švedščine ali za pridobivanje knjig v takšnih jezikih pa zelo redke, posredno prevajanje del sicer obstajalo kot izhod v sili, vendar se očitno ni spodbujalo. Z večjo odprtostjo in možnostmi za učenje ter prisotnostjo tujih govorcev potreba po njem izginja. Morda pa se je spremenil tudi splošni odnos do prevajanja in se je zmanjšala strpnost do posrednih prevodov – kot navaja Toury,¹⁴ se je to zgodilo denimo v hebrejski kulturi, za katero je bilo prej značilno posredno prevajanje.

Tudi prevajalska politika, ki je spodbudila nastanek obeh prevodov, je bila sodeč po spremnih besedah različna. Načelni razlog, zakaj je bila založba (Mladinska knjiga ali Rotis) pripravljena izdati katero koli knjigo Astrid Lindgren, sta bili sicer nedvomno v obeh primerih avtoričina priljubljenost in uspešnost. Vendar avtorja spremnih besed (ki sta morda tudi dala pobudo za prevod?) utemeljujeta izbor različno: avtor spremne besede v *Bratcu* izhaja iz sta-

¹² Lindgren, 1993, 97.

¹³ Lindgren, 1978, 351.

¹⁴ Toury, 1995, 145–146.

lišča povprečnega slovenskega bralca, natančneje otroka ali staršev, ki poznajo Astrid Lindgren predvsem kot avtorico *Pike Nogavičke* in so verjetno videli tudi mnoge slovenske knjige z ilustracijami Marlenke Stupica, švedski jezik in kultura pa jim nista niti poznana niti potencialno privlačna. Zato takoj na začetku poudarja svetovno priljubljenost pisateljice (tudi s statistikami), naveže *Bratca* na *Piko Nogavičko* in ju vzporeja tako po motiviki kot po priljubljenosti, pri čemer izpostavlja njuno občečloveško komponento. Sledi nekaj podatkov o Lindgrenovi in nagradah, ki jih je prejela, zatem pa izjemno dolg oris ilustratorkega opusa in nagrad. Vzroki za izdajo tega dela v prevodu (in obenem vzroki, zakaj bi bilo delo lahko zanimivo za slovenske bralce) torej izhajajo iz oziranja na ciljno kulturo; ti so (tudi v Sloveniji) znano ime avtorice, univerzalni človeški značaj dela in še ilustracije domače ilustratorke. O tujih elementih ni govora; očitno niti tipografsko ni bilo mogoče reproducirati tujih črk, saj je mesto Linköping, omenjeno v sklopu podatkov o avtorici, zapisano kot "Linkoeping".¹⁵

Nasprotno pa Marinšek predpostavlja publiko, ki sta ji tako Lindgrenova kot Švedska dobro poznani in ji predstavljata določeno vrednoto. Tako ne prinaša splošnih biografskih podatkov o avtorici ali o nagradah, ki bi lahko služile za vabo nepoznavalcu, temveč začne pri svojem osebnem srečanju z njo in njenem odnosu do *Emila* (imela naj bi ga najraje med svojimi deli). Za razliko od *Bratca*, ki je predstavljen kot zanimiv za slovensko publiko zaradi objektivnih tržnih dejavnikov, kot so splošna priljubljenost avtorice ipd., dobimo vtis, da za pisca spremne besede (in pobudnika prevoda?) izbor avtorice ali sprejem dela pri bralcih sploh nista vprašljiva – odločitvi za prevod konkretnega dela je morda botroval povsem subjektiven vzrok, namreč njena izražena preferenca do

¹⁵ Lindgren, 1978, 350.

knjig o Emilu. Osebna prizadetost in izpostavljanje Lindgrenove kot osebe sta razvidna v vsem besedilu. V nadaljevanju opisuje Marinšek ozadje nastanka knjige (z nekaj kuriozitetami iz avtoričinega življenja) in njeno privlačnost, ki jo utemeljuje tako s človeškim vidikom kot z avtentičnim prikazom življenja na Švedskem v polpretekli dobi; slednjega izpostavlja kot posebno odliko pri obravnavi ilustracij, ki so v tem primeru izvirne, namreč delo švedskega slikarja Björna Berga. (Tako spremna beseda kot prevod imata pravilen švedski nabor znakov, torej ä, ö in å.) Možen sklep je torej, da je v času, ki je pretekel med izdajo *Bratca* in *Emila*, Astrid Lindgren – tudi po zaslugi čedalje večjega števila prevedenih del – postala že bistveno bolj uveljavljena v slovenski kulturi, poleg tega pa si je zaradi večje politične in kulturne odprtosti že mogoče zamišljati bralce, ki so seznanjeni s švedsko kulturo. Seveda pa je treba pripomniti, da tega ni mogoče predpostavljati za majhne otroke, ki so *Emilova* (in *Bratčeva*) ciljna publika – profil bralca v Marinškovi spremni besedi je prej odrasli, ki se zanima za Švedsko. Do podobnih zaključkov pridemo tudi ob primerjavi samih prevodov.

Kar zadeva operativne norme, mi matrice prevodov ni bilo mogoče primerjati z izvirnikoma (načelno naj bi prevoda ne bila niti skrajšana niti prirejena), besedilnojezikovne norme pa obravnavam z vidika registra, podomačevanja imen, podomačevanja realij (hrana, navade, denar) in vstavljanja razlag v opombah. Glede uporabe slovnice in registra sta oba prevoda “sprejemljiva” oziroma instrumentalna, saj se tekoče bereta slovensko in ne kažeta vpliva švedščine. Kar zadeva register, *Emil* verjetno kaže celo večjo “enakovrednost” (*equivalence*) z izvirnikom; za slog Lindgrenove je namreč značilna pogovornost, te pa je v *Emilu* več kot v *Bratcu*. V nekaj primerih je *Emil* tudi zahteval narečne oblike (v izvirniku gre za smålandsko narečje). Med posrečene rešitve štejem izraz “biksati

ga”¹⁶ ali stavke kot “Krava bo strila”¹⁷ in transkripcijo “Gotou je u kašč, še ke poglejmo!”¹⁸ V teh primerih je apelativna funkcija prevoda enaka funkciji izvirnika, saj so bralcu te oblike domače.

Prevajalsko problematični pa so prevodi besed, ki jih Emil uporablja za kapo (“pokrivača”)¹⁹ in puško (“pokača”).²⁰ V izvirniku²¹ sta uporabljeni običajni švedski besedi za kapo in puško, le da sta izgovorjeni narečno, “mysse” namesto “mössa” in “bysse” namesto “bössa”. Ob avtoričini razlagi ju kot taki švedski bralec tudi prepozna. V slovenščini, kjer si je narečno izgovarjavo ustreznih nezaznamovanih leksemov težko zamisliti, sta prevajalki uporabili povsem drugi besedi, ki pa ju prav tako kot švedski par zaznamuje medsebojna zvočna podobnost. Tako se sicer izgubi izvirna apelativna funkcija prepoznanja, toda ohranjena je apelativna funkcija, ki jo prispeva pesniški jezik. Pojavi pa se drug problem: vsaj za “pokrivačo” je izrecno povedano, da naj bi bila narečni izraz, vendar *SSKJ* navaja to besedo le kot narečno za pokrovko, “pokače” pa sploh ne. Referencialna – natančneje informativna – funkcija besedil je na videz spet enaka, saj je v obeh primerih uporabljena in razložena bralcu sprva nenavadna beseda. Toda prevod je zavajajoč, saj slovenske besede s takšnim pomenom v resnici ni. Zato pride do paradoksalnega položaja: pri poskusu, da bi ustvarili ciljnemu bralcu “sprejemljiv” prevod z enako apelativno in referencialno funkcijo, pride do pojava, ki je po Touryju²² sicer značilen za skrajne adekvatne prevode: uporabljeni jezik je

¹⁶ Npr. Lindgren, 1993, 66.

¹⁷ Prav tam, 38.

¹⁸ Prav tam, 56.

¹⁹ Prav tam, 5 *et passim*.

²⁰ Prav tam, 65 *et passim*.

²¹ Prim. Lindgren, 1966, 11 *et passim*.

²² Toury, 1995, 60.

“umetna varianta, ki kot taka ne obstaja” (“an artificial, and as such non-existent variety”).

Pri podomačevanju imen in realij kaže *Bratec* izrazito homogeno “sprejemljivost” oziroma instrumentalnost, saj je dogajanje predstavljeno v Ljubljano in je vse podomačeno ali vsaj nevtralnno. Prevod je torej “enakovreden” izvirniku, kar zadeva kulturno oddaljenost (*cultural distance*); zastavlja se vprašanje, kakšno strategijo je ubral že nemški prevajalec. Ta vrsta instrumentalnega prevoda je heterofunkcionalna, saj se mora za ohranitev apelativne funkcije spremeniti referencialna. Pač pa je *Emil* zasidran na Švedskem in temu primerno že pri imenih kaže veliko stopnjo adekvatnosti, glede realij pa je sploh skoraj povsem adekvaten ali dokumentaren. V tem pogledu torej gre za precej eksotizirajoč prevod, ki ohranja isto referencialno funkcijo, apelativno pa pogosto zamenja z referencialno.

Med osebnimi imeni pri *Bratcu* tako najdemo imena kot Boštjan, Barbara, Stane, Andrej, Katarina, Peter, Borut, Zlatek, Suzanka, Oskar, Rudi, Lipe, Gustl, Gašper in Viktor; med priimki Stanonik in Velkavrh; med pasjimi imeni so Fifi, Karo, Bobi in Bimbo, med krajevnimi pa Ljubljana (v njenem okviru tudi Rožnik, v tretji knjigi *Najboljši Kljukec na svetu* pa denimo Stari trg in Šiška), Rožna ulica, Maribor, Novo mesto in Vrhnika. Podomačen je seveda tudi Kljukec (izvirno Karlsson – švedski priimek). Nasprotno pa so pri *Emilu* osebna in krajevna imena v glavnem švedska (ali nevtralna, kolikor se najdejo tudi v slovenščini) in zapisana po švedsko, brez pojasnil o izgovoru. Osebna imena so tako Anton, Alma, Emil, Ida, Alfred, Lina in Maja, priimki Svensson, Andersson in Petrel (edino tu je zapis podomačen iz izvirnega “Petrell”), krajevna imena pa Lönneberga, Småland, Mariannelund, Vimmerby, Hultsfred in Vena. Poslovenjeno je le ime kmetije Mačkovina (izvirno Katthult). Pač pa so podomačeni vsi vzdevki, kot na primer Emilovi imeni za dve družini (Palačinkarjevi in Pujskovi), Robida (v imenu Maja Robida) ali

Vrana kot vzdevek za tatu; isto velja za živalska imena (krava Liska ter konja Marko in Julka).

Ta prevajalska strategija se kaže tudi pri realijah. Kar zadeva hrano, je seveda v obeh prevodih naštetih vrsta povsem nevtralnih jedi, toda poleg teh pri *Bratcu* naletimo na izrazito slovenske ali tudi jugoslovanske pojme, kot so potica ali (v drugi knjigi *Ključec spet leta*) pečenice, štruklji in sarma. Pri *Emilu* sicer enkrat najdemo krvavice (ni mi znano, koliko dejansko ustrezajo slovenskim), po drugi strani pa je v dveh primerih uporabljen izraz, ki je slovenskemu bralcu nerazumljiv. V prvem primeru gre izvirno za *polkagrisar*, rdeče-belo progaste karamelne paličke, kar je prekalkirano v “polkapašičke”, vendar je razumljivost tu pri prvi omembi olajšana s formulacijo “progast/i/ bonbon/i/ polkapašičk/i/”,²³ medtem ko je pri drugi omembi imenovan le “progasti bonbon”.²⁴ V drugem primeru pa prevod brez razlage obdrži švedsko besedo *palt* (jed iz testa in običajno iz krvi, kuhana v vodi), ki v slovenščini ne obstaja; uporabljena je v izrazu “paltov kruh” (kruh iz ržene moke, krvi in piva), ko je govor o kolobarjih paltovega kruha in o paltovem kruhu s slanino in belo omako.²⁵ Neposredna primerjava med *Bratcem* in *Emilom* je možna pri domnevnih prevodih švedske besede *köttbullar* (kroglice iz mletega mesa, ki so zelo pogosta in tipična švedska jed): v *Emilu* je to – točneje – prevedeno kot “mesne kroglice”, kar Slovincu sicer ni tuje, nima pa tudi zanj posebnih konotacij; v *Bratcu* pa beremo o priljubljenih “čevapčičih”, s čimer prevod ohrani podobno apelativno funkcijo. (Zanimivo je, da je bila do neke mere – najbrž nevede – ohranjena tudi referencialna, ker so se *köttbullar* razširili k Švedom od Turkov in imajo v resnici skupnega prednika s čevapčiči.)

²³ Lindgren, 1993, 28.

²⁴ Prav tam, 30.

²⁵ Prav tam, 53.

Podoben je položaj pri drugih realijah. Pri *Bratcu* so podomačene; ohranjenih je le nekaj precej nevtralnih in zato nemotečih švedskih navad, ki imajo seveda drugačno apelativno funkcijo za Šveda oziroma poznavalca švedske kulture kot za nepoznavalca. Primer bi bilo pitje kave po večerji (na primer v poglavju “Kljukec se igra šotor”), pri katerem sodeluje vsa družina, s petnajstletnim sinom in štirinajstletno hčerko vred. V slovenski kulturi je to vsekakor možno, vendar bi bil kdo morda presenečen, da starši spodbujajo pitje kave, in to zvečer, pri tako mladih ljudeh; Švedi pa so navajeni večkrat na dan piti velike količine zelo blage kave in jim je to pravi obred, kar se vidi tudi iz omenjenega poglavja. Drug primer je navada ob rojstnem dnevu, da družina zjutraj vkoraka v slavljencevo spalnico z darili in torto in ga zbudi s pesmijo “Ja, må han leva” (“Naj živi ... let”). V slovenskem prevodu je bila švedska pesem posrečeno nadomeščena z “živio, oj živio ta svet” (očitno gre za “Kol’kor kapljic”, ki izraža podobne dobre želje kot izvornik; zanimivo bi bilo vedeti, zakaj ni identificirana s prvim verzom – zaradi pivske vsebine?). Čeprav v Sloveniji ni take splošne navade, prizor ne deluje moteče; res pa je, da se nekoliko spremeni apelativna funkcija, saj se nam zaradi nepričakovanosti morda zdi še bolj prisrčen, kakor je bilo zamišljeno. Za današnjega bralca je nenavaden tudi pojem “polkovnice”, ki naj bi stanovala na Rožniku.²⁶ Sicer pa so realije podomačene, tako da se omenjajo “prfoksi”, ki poučujejo starejše otroke, in “tovarišice” za mlajše;²⁷ denarna enota so dinarji, in sicer petdesetaki, dvajsetaki, kovači, pet- in dvodinarski ter dinarski novci.²⁸ Opomb ni, saj spričo podomačitve tudi niso potrebne.

²⁶ Prav tam, 87.

²⁷ Prav tam, 26. Podobno kot denarne enote se je v ponatisih prevoda posodabljala tudi nomenklatura, tako da otroci v izdajah po osamosvojitvi lahko berejo o “učiteljicah”.

²⁸ Prav tam, 40.

Nasprotno pa so pri *Emilu* realije v glavnem švedske; denarne enote so na primer krone in öri (s tem v zvezi je tudi edina opomba pod črto, ki se na 13. strani glasi: "1 švedska krona = 100 örov"). Izgovor imen, podatki o krajevnih imenih in realijah niso komentirani, tako da se zdi prevod najustreznejši za ljudi s predznanjem o švedski kulturi in jeziku.

Lahko torej povzamemo, da je prevod *Bratca* slogovno, stvarno in slikovno izrazito instrumentalen in "sprejemljiv" za ciljno publiko iste starosti, kakršni je namenjen švedski izvornik, medtem ko je prevod *Emila* slogovno "sprejemljiv", na stvarni in slikovni ravni pa prej adekvaten, dokumentaren, in kot tak primernejši za drugačno publiko. Na to razliko v pristopu so nedvomno vplivali dejavniki kot (ne)posredno prevajanje in narodnost prevajalk, verjetno tudi večja kulturna odprtost in osveščenost, ki se danes pričakuje v slovenskem prostoru, morda pa tudi sodobna težnja k dokumentarnemu, eksotizirajočemu prevajanju literarne proze, ki jo omenjata tako Toury kot Nordova;²⁹ Nordova sicer pripominja, da je prevajanje otroške literature tu praviloma izjema. Vsekakor je iz danih primerov razvidno, do kakšnih razlik lahko pripeljejo različne prevajalske strategije pri prevajanju izvorno zelo podobnega gradiva.

Bibliografija

LINDGREN, A. (1966): *Nya hiss av Emil i Lönneberga*, Stockholm, Rabén & Sjögren.

LINDGREN, A. (1978) [1955]: "Bratec in Kljukec s strehe", iz nemščine prev. Kristina Brenkova, ilustrirala Marlenka Stupica, v: Lindgren, A., *Bratec in Kljukec s strehe*, 1. ponatis, Ljubljana, Mladinska knjiga, 5-107.

²⁹ Toury, 1995, 178-179, in Nord, 1997, 103.

LINDGREN, A. (1993) [1963]: *Emil iz Lönneberge*, prev. Lena Holmqvist in Vesna Petrič, ilustriral Björn Berg, Maribor, Rotis (zbirka knjig za mladino Astrid; 4).

LINDGREN, A. (1995) [1966]: *Emilove nove vragolije*, prev. Lena Holmqvist in Vesna Petrič, ilustriral Björn Berg, Maribor, Rotis (zbirka knjig za mladino Astrid; 5).

MUNDAY, J. (2001): *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London in New York, Routledge.

NORD, C. (1997): *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester, St Jerome.

TOURY, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam in Philadelphia, John Benjamins.

Obvestilo avtorjem

Prispevke in drugo korespondenco pošiljajte na naslov uredništva. Uredništvo ne sprejema prispevkov, ki so bili že objavljeni ali so istočasno poslani v objavo drugam. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Izdajatelj revije se glede urejanja avtorskih razmerij ravna po veljavnem Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah. Za avtorsko delo, poslano za objavo v reviji, vse moralne avtorske pravice pripadajo avtorju, vse materialne avtorske pravice pa avtor prenese na izdajatelja. Avtor dovoljuje objavo svojega dela na spletni strani revije.

Prispevki naj bodo poslani v tiskopisu in na disketi, CD-ROM-u ali po e-pošti, pisani v programu Microsoft Word. Besedilu naj bo priložen izvleček v slovenščini in angleščini (do 10 vrstic) in do 5 ključnih besed (v slovenščini in angleščini).

Prispevki naj ne presegajo 1 avtorske pole (30.000 znakov s presledki) vključno z vsemi opombami. Prispevki naj bodo razdeljeni na razdelke, ki so opremljeni z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje pri navajanju naslovov člankov, citiranih besedah, tehničnih izrazih ipd., razen pri citatih znotraj citatov. Naslove knjig, periodike in tuje besede (npr. *a priori*, *oikos*, *kairos* ipd.) je treba pisati *ležeče*.

Opombe in reference se tiskajo kot opombe pod črto. V besedilu naj bodo opombe označene z dvignjenimi indeksi. V besedilu se sproti v opombi označujejo samo avtor, letnica oziroma avtor, letnica, številka strani. Popoln, po abecednem redu urejen bibliografski opis citiranih virov mora biti priložen na koncu poslanega prispevka. Citiranje v bibliografiji naj sledi spodnjemu zgledu:

1. Praprotnik, T. (2003): *Skupnost, identiteta in komunikacija v virtualnih skupnostih*, Ljubljana, ISH.
2. Slapšak, S. (2004): "Težavna dediščina ali študij antike kot tekoče zrcalo", v: Sunčič, M., Senegačnik, B., ur., *Antika za tretje tisočletje*, Založba ZRC, Agora, Ljubljana, 19-31.
3. Faraone, C. A. (1990): "Aphrodite's Kestos and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix*, 44, 219-243.

Vsi prispevki bodo poslani v kolegialno recenzijo. Avtorjem bomo poslali korekture, ki jih je treba pregledane vrniti v uredništvo v petih dneh.