

Katarina Majerhold

Konflikt, problem, paradoks, nesporazum, nepopolnost v umetnosti in filozofiji

Kaj je konflikt in kaj protislovje, kaj je harmonija in nesporazum, kaj nepopolnost? Kaj je tukaj sploh problem? Ali se konflikt začne, ko nekdo prevlada in se drugi noče umakniti; protislovje, ko se ena entiteta obnaša zdaj tako in nato drugače; nesporazum, ker ima prvi popolnoma drugačen svetovni nazor (nabor izkušenj, znanja, doživljanja) kot drugi in se zato ne moreta ujeti v pomen; nepopolnost kot izraz vseh naštetih tem – kako se lotiti teh vprašanj, ki se nam na prvi pogled zastavljajo kot problemi in napake? Legitimno vprašanje, ki se nato pojavi, pa je, ali so bile omenjene “napake” predvidene ali so naključne?

Zdi se, da so predstavljene teme že od nekdanj človekova največja nadloga in rešitev največja naloga, ki ga že ves čas muči. Še več, zdi se, da je tako, ker ne razume omenjenih pojmov in se jim zato predvsem izogiba, vendar sama menim, da so nujni del našega življenja in naše človeškosti.

Umetnost (natančneje: filmska umetnost) in filozofija se naštetih tem lotevata vsaka na svoj način: filozofija želi utemeljiti njihov pomen v okviru smiselnega sistema, filmska umetnost pa ne počne nič drugega, kot da se z njimi igra in ustvarja nov svet, podoben temu.

I. (filmska) Umetnost

i.i Konflikt

“Operacionalni pojem je zame vedno konflikt. Kaj je konflikt v zgodbi?” se sprašuje Walter Bernstein. In Howard odgovarja, da je “[k]onflikt (...) bistvena sestavina vsakega močnega dramskega dela na odru ali v filmu”.

Za to, da bi imeli zgodbo, so nujni trije pogoji: najprej moramo imeti junaka, nato njegov cilj in nazadnje različne ovire, ki so temelj konflikta. Brez ovir pri zadovoljitvi junakove želje nimamo ne konflikta ne zgodbe. Filmski in gledališki teoretiki pravijo, da je konflikt osrednja točka

zgodbe zato, ker se s pomočjo konflikta izriše značaj (vesel, optimističen, depresiven, destruktiven ...) glavnega lika – kdo je, kam gre, zakaj in kako gre – saj je konflikt pravzaprav razmerje med zavestno voljo po uresničitvi temeljne želje, ki je njegov osrednji moto (središčnica njegovega življenja), in ovirami, ki stojijo na poti do uresničitve. Skratka, poglobljena značilnost vsakega junaka ali junakinje je po navadi močna želja doseči določen cilj (moč, maščevanje, duševni mir, slavo, hrano). Želja, okoli katere se vrti in ki poganja življenje junaka, pa je njegov temeljni cilj, ki ga kljub oviram poskuša doseči na sebi lasten način (pasiven, aktiven, strateški, optimističen, destruktiven, zapleten). Želja, ki ustvari konflikt, je lahko tako preprosta kot natakniti si škornje ali oropati banko. Včasih pa že sam poskus narediti ali doseči nekaj težkega ustvari konflikt. Konflikt je bistveni motor, ki zgodbo pomika naprej v času: daje ji energijo in gibanje. Za gledalce pa je zgodba, ki se vrti okoli konflikta glavnega junaka, toliko zanimivejša, kolikor težje junak uresniči svoj cilj. “Brez konflikta filmske zgodbe ne moremo pripeljati v življenje in občinstvo ostane indiferentno do dogodkov na platnu” (Howard, Mabley: 2000: 46). Ali kakor pravi Kiarostami v sestavku *En film, sto sanj*: “Prizadevanja filmarja, da bi spremenil vsakdanjik, ne bi bila mogoča brez zaveznitva z gledalcem. Ta je dejaven le, če film ustvari veselje, polno protislovij in konfliktov” (1999: 11). Toda konflikt ni nekaj, kar se izraža le v konkretni akciji z uporabo orožja in agresivnim vedenjem, saj ovira ni nujno nekaj, kar se glavnemu junaku vsiljuje od zunaj; konflikt je lahko tudi notranji in ovira v junaku samem. Ovira je lahko le ena in jo je lahko ter preprosto identificirati, kot na primer ubiti Saro v *Terminatorju*. Lahko pa jih je tudi več in so lahko kompleksne, subtilne in jih je težko identificirati, kot na primer v filmu *Thelma in Louise* ali *Seks, laži in videotrakovi*.

Konflikta ne ustvarja ekscesno vedenje, ampak preprosto dejstvo, da si lik močno želi nekaj, kar je težko doseči ali dobiti. To velja tako za celo zgodbo kot za posamezne scene. Če si v sceni noben lik ničesar ne želi, nimamo nobenega konflikta, scena sama pa razvodenj in se spremeni v brezoblično in neučinkovito maso. Želeti si nekaj, pozitivnega ali negativnega, v prihodnosti ali obžalovati preteklost – a tudi ne želeti si nečesa – je lahko bistveno za ustvarjanje konflikta.

i.ii Paradoks

Umetniški oziroma filmski liki so velikokrat prikazani kot paradoksniki; s tem želijo pokazati njihovo večdimenzionalnost, usodno razpakanost, ali pa prikazujejo paradoksalnost sveta, v katerem živijo. Na primer, v filmu

Nočni portir (Liliana Cavalli, 1975) se glavna junakinja Lucia (Charlotte Rampling) usodno znajde v hotelu, v katerem dela glavni junak Maximilian (Dirk Bogarde), in se (spet) zaplete z njim v nevarno strastno ljubezensko razmerje. Lucia je bila med drugo svetovno vojno zaprta v koncentracijskem taborišču, v katerem je bil Maximilian nekdanji nacistični častnik. Ključno za zgodbo pa je, da je bil njen sedanjí ljubimec njen takratni mučitelj in "ljubimec" hkrati. Glavna junakinja je tako notranje razpeta med strahom in odporom do Maxa ter nezadržno privlačnostjo, o kateri na začetku ne vemo, ali je pristna ali le posledica trenutkov, ki sta jih preživljala v ekstremno negostoljubnem okolju koncentracijskega taborišča – toda navsezadnje to ni toliko pomembno, saj se polagoma izkaže, da je okolje koncentracijskega taborišča pravzaprav temeljna metafora za psihično ponazoritev osnove njunega odnosa. Tako glavna junakinja izraža tipično protislovje sadomazohizma, pri katerem je (erotični) užitek povezan s podrejenostjo, vendar ima v tej podrejenosti tudi žrtev moč nad svojim mučiteljem. Film Cavallijeve dramatizira posledice povezave med dominantnim in dominirano ter v nadaljnjem procesu predstavi protislovja in šibkosti moške moči (Max se ji namreč ne more odpovedati, čeprav ve, da bi ga lahko izdala povojnim iskalcem nacističnih zločincev) ter prikaže ženski lik kot tistega, ki lahko navsezadnje izrabi te šibkosti, da bi našel svoj glas in svojo moč. Na koncu filma imamo tako opraviti s situacijo, nasprotno tisti, ki jo je Lucia doživljala v koncentracijskem taborišču – situacijo, v kateri ima premoč nad svojim mučiteljem.

Umetnost velikokrat prikazuje pomen paradoksa kot način odzivanja junakinj in junakov, ki naj se gibljejo na daljici med dvema skrajnostma, in to zato, ker imamo v nasprotnem primeru opraviti z "vodenim" junakom. Po drugi strani pa umetnost s svojimi protislovnimi značaji ali protislovnim svetom, v katerem se gibajo junaki, kaže na temeljno razpoko v osebi ali/in svetu (na primer v filmih, ki prikazujejo naravne ali družbene katastrofe, zaradi katerih se ljudje znajdejo v nemogočih, protislovnih pozicijah), ki ji ne moremo nikoli ubežati (zgoraj predstavljena Lucia prikazuje neizogibno dvojnost vloge, v katero smo rojeni kot družbena spolna bitja).

i.iii. Nepopolnost

Nepopolnost velikokrat povezujemo s protislovjem in napako – to je bodisi napaka v zgodbi ali konsistentnosti lika ali v kakršnem koli drugem vidiku določene umetnosti (zlasti filmske). "Res je, da film brez zgodbe nima prav veliko uspeha pri gledalcih, a treba je vedeti, da mora

zgodba imeti luknje, prazna polja, kot križanka, naloga gledalca pa je, da jih zapolni ... Brezhibne zgodbe, ki funkcionirajo brez napake, imajo veliko napako: gledalca odvrčajo od tega, da bi vanje dejavno posegel,” pravi veliki iranski režiser Kiarostami (1999: 12). Zanimivo je, da Kiarostami vidi napako kot pozitiven izraz tega, da je svet (ne)popoln, (ne)izdelan, nima vnaprej danega programa/načrta/stvarnika, to pa mu zagotavlja, da se ves čas razvija. Prostor in naša prihodnost sta tako to, kar (so)ustvarjamo s preostalimi bitji. Ves čas smo v času in v zgodovini, to pa pomeni, da moramo izhajati iz izvirne pozicije nepopolnosti, (ne)celovitosti, protislovnosti, diskontinuiranosti, krhkosti, minljivosti, omejenosti in zamejenosti svojega bitja.

Po drugi strani Baudrillard opozori še na drugi vidik nujnosti nepopolnosti za (filmsko) umetnost. Podobno kot Kiarostami opozarja na prepad, ki ga nepopolnost odpira v gledalcu, da bi lahko umetnost resnično zaživela v svoji polnosti in odigrala vlogo, ki jo ima imaginarno v človeškem življenju. “Iluzija je izginjala v sorazmerju s tehnološkostjo, s to filmsko zmogljivostjo ... vse se nadaljuje na ta hipertehnični, hiperučinkoviti, hipervidni način. Ni beline, ni praznine, ni elipse, ni tišine, nič več je ni kot na televiziji, s katero se film čedalje bolj zamenjuje in pri tem izgublja specifičnost svojih podob. Naglo se približujemo visoki definiciji, to pomeni nepotrebni popolnosti ... Bližja je absolutna definicija podobe, njena realistična popolnost, bolj se izgublja moč iluzije” (1999: 92). Toda ne glede na to, da Baudrillard in Kiarostami zavzemata nekoliko filozofsko držo do (filmske) umetnosti, moramo priznati, da se umetnost, tako kot v primeru konflikta, nesporazuma in paradoksa, ne boji prikazati nepopolnosti kot ene izmed temeljnih človeških lastnosti. Še več, zdi se, da so ljubljenski umetnosti junaki, ki imajo takšne ali drugače pomanjkljivosti, šibke točke in slabosti. Takšni so predvsem junaki kriminalk in dram (zlasti ljubezenskih dram).

Primer nepopolnosti glavnega junaka imamo v filmu *Zapornica* režiserke Chantal Ackerman (2000), posnetem po Proustovem romanu *V iskanju izgubljenega časa – V Swannovem svetu*. Glavni junak Simon (Stanislas Merhar), ki ima vse v življenju, se zaveda, da je zelo zavisten in ljubosumen, čeprav morda misli, da bi moral biti imun na zavist in ljubosumje. Toda tisto, kar v njem zares prebudi paranojo, je njegova ideja, da bi bila lahko njegova punca Ariane (Sylvie Testud) lezbijka, ki se videva s punco brez njegove vednosti. Navsezadnje bi, če bi bil tekmec moški, vedel, kako se kosati z njim, saj pozna igro, nasprotno pa se zaveda, da se ne bi mogel nikoli kosati z žensko, ker v tem primeru ne bi šlo za znano konkurenco. Le malo je potrebno, da lahko vidimo, da ta

problem temelji na absurdni predpostavki, saj zavist in ljubosumje izvirata iz občutka, da ima v primerjavi z drugimi premalo in si zato zasluži več, ta občutek pa je popolnoma neracionalen, saj mu je punca več kot očitno vdana. Še globlje pa se skriva njegov občutek nezadostnosti in nepopolnosti, ki ga na neki globlji ravni opredeljuje globok, nerazumljiv, boleč primanjkljaj. V tem vidi sporočilo, da ni dovolj dober – vodi ga občutek nezadostnosti in zato se v njem prebujajo še večje sumničenje glede Ariane. In ko vidi nekoga, ki domnevno dobi več kot on – ko se Ariane druži s svojo prijateljico –, se mu ta občutek bolečine zaradi primanjkljaja iz nerazumljivih razlogov še poveča, in to tako močno, da njenih izhodov ne more več prenašati in konča razmerje z njo. Toda njegova obtožba je zelo nenavadna, saj je Ariane prikazana kot izjemno in nenavadno pasivno dekle, ki prizna, da nima nobene lastne misli. Iz tega dejanja izvemo, da nič, kar bi naredila Ariane, ne bi moglo nadomestiti občutka glavnega junaka, da mu nekaj manjka.¹

i.iv Problem

V današnjem zahodnem svetu se ljudje nenehno srečujejo s takšnimi in drugačnimi problemi. Na splošno lahko rečemo, da so v veliki večini primerov naše praktične in tehnične dejavnosti osredotočene na reševanje širokega spektra problemov. V umetnosti se problem kaže kot specifična vsebina, ki zahteva našo pozornost zaradi svoje nujnosti. Problem je lahko sovraštvo, korupcija, pedofilija, ekologija, diskriminacija, revščina ...

Slavni primer prikaza problema revščine, ki ga mora rešiti glavni junak, ponuja Vittorio De Sica v filmu *Tatovi koles*. Film govori o revnem mlademu paru v povojni Italiji, Antoniu (Lamberto Maggiorani) in Marii (Lianella Carell), ki se spopadata z brezposelnostjo in revščino. Glavni junak Antonio je plakatar, ki po čudežu dobi službo s pogojem, da ima kolo, saj je njegovo delo odvisno od prevoznega sredstva. Toda že prvi dan Antoniu med opravljanjem dela kolo ukradejo dobro organizirani tatovi. Sledi njegovo iskanje kolesa po labirintu rimskih ulic, ki se iz ure v uro bolj spreminja v nočno moro – dokler ga brezup ne potisne prav na rob in še sam ne poskuša ukrasti kolesa. Za glavnega junaka pomeni kolo

¹ Kar je bistveno narobe pri nerazumljivem sumničenju in neupravičenem ljubosumju, je subtilen način (samo)zaslepljevanja. Če bi se Simon hotel spoprijeti s "problemom", kako (se) lahko neha (samo)zaslepljevati, bi prišla na dan absurdnost in protislovnost tega postopka. Jasno je, da čeprav bi se trudil preseči samozaslepitev, bi bil trud okužen z željo po zmanjšanju bolečine zaradi primanjkljaja in nepopolnosti, ki je pravzaprav izvor njegove zavistne naravnosti. V primeru ljubosumnega junaka se paradoks skriva v tem, da popolnoma pozna in razume potrebo, da bi bil iskren sam s seboj, vendar čuti še močnejšo potrebo po tem, da bi slepil samega sebe. In če mu to pomaga nadomestiti in zmanjšati občutek glede nezadostnosti in nepopolnosti njegovega bitja, ki izvira iz zgodnjega otroštva (tedanje krhkosti in odvisnosti), se lahko vleče vse njegovo življenje.

temeljno razliko med eksistenco in stradanjem, med samospoštovanjem in obupom. Antonio je junak, ki se bojuje z jasnim eksistencialnim problemom, ki ga mora rešiti, če naj reši sebe in svojo družino bede in obupa – in čeprav mu to ne uspe, film ponudi drobne bisere človeške humanosti in sočutja v nemogočih življenjskih trenutkih, ko mož odpusti tatu Antoniu, lastnik zastavljalnice poveča višino drobnega posojila in Antonio pelje sina na kosilo, da bi se mu oddolžil za udarec, ki mu ga je zadal v razburjenju. Sicov junak ni niti nerealen sanjač niti pohlepnež, ampak skromen človek, ki od življenja zahteva samo toliko, kolikor potrebuje, da lahko preživi sebe in svojo družino.

Sicov vrhunski film je le eden izmed mnogih, ki predstavljajo jasne probleme, ki jih morajo rešiti junaki, če naj rešijo sebe. Še veliko je filmov, ki se ukvarjajo z različnimi problemi; naj naštejemo le nekatere izmed njih glede na različne tematike, ki jih prikazujejo: *Sovraštvo* Mathieuja Kassovitza, ki prikazuje temo ksenofobije, sovraštvo do francoskih priseljencev v Franciji in njegov vpliv na mlade, ki živijo v t. i. predmestnih getih, v *Prepovedanem sadežu* Davida Slada mladolenica prek interneta spozna moškega, ga razkrinka kot pedofila in se mu na koncu maščuje, *Zvesti vrtnar* Fernanda Meirellesa odkriva korporativne grehe in se sprašuje, koliko je vredno življenje v Afriki, *Slepilo* Jana Bilodjerića govori o žgoči problematiki odvisnosti od drog ob primeru mladega para, ki se znajde v rokah prodajalcev drog, ti pa ga neusmiljeno izkoristijo za kraje, preprodajo mamil in prostitucijo; *Življenje drugih* Florianana Henckela von Donnersmara prikazuje okrutno nadzorovanje nemških državljanzov, ki ga je izvajala Nemška demokratična republika s pomočjo svoje obveščevalne agencije Stasi, *Hotel Ruanda* Terryja Georgea pripoveduje zgodbo o upravniku hotela (resničnem junaku), ki je s pogumom in iznajdljivostjo rešil pred smrtjo več kot 1.200 beguncev (posledica genocida v Ruandi) ter dokazal, da lahko en sam človek resnično spremeni svet, *Fantje ne jokajo* Kimberly Peirce razkriva pasti in življenjsko nevarnost, s katerimi so se morali še pred kratkim spopadati homoseksualci, ki so morali prikrivati svojo spolno usmerjenost.

Vsi omenjeni filmi in še veliko drugih prikazujejo aktualne družbene probleme, na katere želijo opozoriti, a ko pokažejo na neki problem, morajo najprej izpolniti veliko količino tihih in implicitnih predpostavk, če naj bo njihovo prikazovanje smiselno in usmerjeno v rešitev; na primer, da bi gledalci (u)videli posledice sovraštva, ki ga doživljajo glavni junaki v filmu *Sovraštvo*, se morajo zavedeti položaja nekdanjih francoskih kolonij (in njihovih državljanzov, ki v iskanju boljšega življenja pridejo v Francijo) in problematike (manjvrednosti) drugega, zaradi

katerega je ta samo na podlagi svojega rojstnega lista krivično obsojen oz. potisnjen na rob družbe. Takšno vedenje lahko rodi le sovraštvo do drugega in se mu je treba postaviti po robu.

i.iv. Nesporazum

Izvor nesporazuma v umetnosti je mogoče iskati v razlikovanju od regularnih, običajnih procesov, zaradi katerih se porušijo običajne poti komunikacije in se začne razdor med junaki. Nesporazum je po navadi posledica napačno razumljene vsebine in namena povedanega, pa seveda tudi različno razumljenega konteksta (socialnega, kulturnega, vzgojnega, fizičnega, umskega okolja) junakov, vpletenih v dialog. Seveda je zato (manjši ali večji) nesporazum neizogiben, saj nihče ne more trditi, da popolnoma pozna vsebino, cilj, namen, nagib, motiv, željo, izjave glavnega junaka (verjetno še sam glavni junak kot avtor izjave ne more reči, da popolnoma pozna samega sebe), saj bi to na neki način pomenilo, da smo ljudje enaki, torej kloni drug drugega, to pa je – že zaradi različne osebne zgodovine in DNK – nemogoče. Primer čisto vsakdanjega nesporazuma: ena oseba trdi, da je najprimernejše ogledalo tvoje dobre in lepe biti to, da si razgledan, reflektiran, artikuliran in resnicoljuben, druga pa, da se dobra in lepa bit kaže v diplomatskem izražanju, mirnem odzivanju, nevsiljivem in senzibilnem pristopu k stvarim. Ko se takšni osebi pogovarjata ali delujeta, je vsaka tako pri poslušanju in izražanju kot pri delovanju pozorna na druge plati pogovora ali vedenja, s tem pa je nesporazum ali konflikt neizogiben.

Lep primer nesporazuma v umetnosti je film *Ko je Harry srečal Sally*. Glavna poanta filma je preprosta: Harry Burns (Billy Crystal) in Sally Albright (Meg Ryan) ob istem času diplomirata na istem kolidžu in skupaj potujeta v New York. Med potjo ugotovita, da se skoraj v nobeni stvari ne strinjata, med njima se vrstijo nesporazumi. Ključ nesporazuma tiči v Harryjevi izjavi, da moški in ženska ne moreta biti prijatelja, ker med njima vlada spolna privlačnost (moški si namreč vedno želi spati z žensko, ki se mu zdi privlačna). Sally se s tem ne strinja in ugovarja, da ima veliko prijateljev, s katerimi nima spolnih odnosov. Ali to pomeni, da je lahko prijatelj le tisti ženski, ki ga ne privlači? zanima Sally. Harry odgovori, da ne, saj si tudi z drugimi želi spati. In če si ne želijo spati s tabo, ga vpraša Sally, kaj se zgodi potem? To sploh ni pomembno, saj je seks že med njimi in je prijateljstvo tako ali tako uničeno, zatrdi Harry. Zaradi Harryjevih stališč je očitno, da med njima pač ne bo ne ljubezni ne seksa. Vse dokler se Harry ne sprijazni, da mu s Sally ne preostane drugega, kot da postane njen prijatelj. Ko se Sally nato nekega dne razide

s fantom, jo Harry obišče, da bi jo prijateljsko potolažil. Takrat pa se začnejo znova kopiciti nesporazumi. Medtem ko tisto noč Sally pomirjena in z nasmehom na obrazu zaspi v Harryjevem naročju, Harry ne ve, kaj bi storil, zato odide. Sally sprva ne ve, kaj naj si misli o njegovem odhodu, nato pa jo to začne čedalje bolj moriti, saj je prepričana, da mu nič ne pomeni – to pa seveda ni res. Končno Harry za novo leto vzame stvari v svoje roke in končno se (spo)razumeta o tem, kaj želita drug od drugega. Rodila se je ljubezen, ki si jo oba želita.

Na primeru vidimo, da je nesporazumov na vsakem koraku, kolikor hočemo, in da so jih v tem primeru povzročila različna prepričanja o ljubezni, prijateljstvu in seksu. Toda nismo popolnoma prepričani, ali je nesporazum posledica različnih vrednot vzgoje določenega spola ali je na delu še kaj drugega. Vsekakor pa se lahko strinjamo, da so sporazumi med Harryjem in Sally, ki se vrstijo drug za drugim, v filmu čisto spontani in nenamerni.

II. Filozofija

ii.i Konflikt

Heraklit opozarja na nasprotja in konflikte kot na nekaj neizogibnega, kar sploh vzpostavlja in vzdržuje svet. Na vsaki ravni katerega koli kozmičnega telesa (v katerem se morje spremeni v nevihto na eni strani in zemljo na drugi) ali domačega opravila (v katerem voda izpari iz posode) je opaziti nenehno gibanje nasprotij. Da bi ohranili minimalno ravnotežje v svetu, moramo vsaki reakciji postaviti enakovredno in nasprotno protireakcijo, trdi Heraklit. "Pot gor in dol je ista" (DK22B60). Tako imamo enotnost nasprotij, vendar ne protislovje. Ista pot pa je uporabljena za dve različni smeri. Dnevni promet kaže potnike, ki potujejo iz mesta, medtem ko se drugi vračajo vanj. Podoba se enako nanaša na fizično teorijo: ko se zemlja spremeni v ogenj, se ogenj spremeni v zemljo, meni Heraklit. In je prav tako aplikabilna tudi na psihologijo ter druga področja. Še več, zanj so konflikt in nasprotja najpomembnejše gibalno sveta. "Spoznavati moramo, da je vojna običajna in spor pravičnost ter da se vse stvari ravnaajo v skladu s sporom in nujnostjo. Vojna je oče vsega in vladar vsega ..." (DK22B80) Heraklit je s tem zavrnil Anaksimandrovo kritiko, da je naloga kozmične pravičnosti kaznovati nasprotje, ki je prešlo meje drugega. V nasprotju s tem je Heraklit trdil, da brez nenehnega konflikta nasprotij ne bi bilo menjave dneva in noči, mrzlega in vročega, poletja in zime, celo življenja in smrti. Če nekatere stvari ne bi umrle, se druge ne bi mogle roditi. Konflikt ni v nasprotju z življenjem, ampak prej pogoj za življenje, saj je kljub konfliktom v ozadju skrita

harmonija – napetost nasprotij je podobna napetosti “strune pri liri”. Harmonija tako ni preprosto odsotnost konflikta, ampak konflikt, ki se nevtralizira, omogoča produktivno spravo. Dinamika kompleksnega sistema v stanju harmoničnega ekvilibriuma je reducirana na dvojnost konflikta in sprave, hkrati pa lahko harmonični ekvilibirum označimo za enoto. Dvojnost harmonije lahko vidimo že v Hesiodovi *Teogoniji*, v kateri je boginja Harmonija opredeljena kot hčerka Aresa in Afrodite, pri predsokratikih pa imamo dvojnost Neikosa (Spora) in Erosa (Ljubezni). Harmonija je tako skladnost nasprotij, ki se dopolnjujeta. In tudi pozneje je Aristotel o Heraklitu dejal, da kritizira pesnika, ki pravi, naj izgine spor med ljudmi in bogovi (Homer, *Iliada*, 18.107), saj harmonije ni brez visokega in nizkega ...” (DK 22A22.)

Poskusov, da bi definirali mir in harmonijo med ljudmi z odsotnostjo nasprotij in konfliktov, je veliko. To je med drugim poskušal narediti tudi Hobbes, ko je (na)pisal, da se ljudje razumejo med seboj, če se podredijo skupni zunanji avtoriteti. Hobbes je bil prepričan, da omejitve, ki jih vsi spoštujejo, zmanjšujejo možnost konflikta. Ob odsotnosti močne avtoritete in skupne odločitve za podreditev tej avtoriteti pa se po njegovem konflikti samo stopnjujejo, saj se vsi bojujejo drug proti drugemu (“človek človeku volk”). Ali kakor pravi: “V času, ko ljudje živijo brez sile, zaradi katere so v strahu, so v stanju, ki ga imenujemo vojna.”

ii.ii Paradoks

Deleuze definira paradoks na podlagi interpretacije Fregejeve razlike med *sinn* in *bedeutung*, v kateri bere paradoks kot izraz smisla netelesne dimenzije jezika v nasprotju s pomenom kot označevalno in snovno dimenzijo jezika. “Z začudenjem ugotavljamo, da se celotni logični opus neposredno ukvarja s ‘pomenom’, implikacijami in sklepi ter zadeva smisel le posredno – prek paradoksov, ki jih pomen ne more rešiti oziroma jih celo ustvarja. Nasprotno pa se izmišljena dela ukvarjajo neposredno s ‘smislom’ in moč paradoksov neposredno izpeljujejo iz njega” (Deleuze: 2000: 19).

Sicer pa Deleuze trdi, da obstajajo trije tipi paradoksa. Oglejmo si samo paradoks prvega tipa, ki ga Deleuze imenuje “paradoks napotovanja nazaj ali neskončnega množenja” in navede primer iz Carrollove knjige *Alica v čudežni deželi*: “Zelo izrazito se pojavi v drugi knjigi V ogledalu, ko Alica sreča viteza. Vitez napove ime pesmi, ki jo namerava zapeti, rekoč: ‘Ime pesmi se imenuje Slanikove oči.’ – ‘Ah, to je torej ime pesmi?’ pravi Alica. – ‘Ne, ne razumete,’ odvrne vitez. ‘Tako pravimo imenu. Pravo ime je: Stari stari mož.’ – ‘Torej bi morala reči: ali tako imenujejo pesem?’ se popravi Alica. ‘Ne, ne bi morali: to je nekaj čisto

drugega. Pesem se imenuje Poti in načini, toda tako jo samo imenujejo, razumete?’ – ‘Toda kaj potem sploh je?’ – ‘Prav to sem hotel reči, pesem je v resnici Sedeč na ogradi.’” (Ibid.: 59.)

Osnovna Deleuzova ideja je, da je v jeziku dimenzija smisla v temelju druge vrste kot dimenzija pomena, torej označevanja. Logika vedno poskuša smisel izpeljati iz pomena – klasična označevalna teorija pravi, da imajo besede smisel, ker pomenijo (torej napotujejo na) realne stvari. A problem je seveda to, da “realna stvar” sama po sebi ne pomeni nič: takoj ko izrečemo besedo “zajec”, ima ta smisel zato, ker označuje “zajca”, s tem pa ne napotujemo več na “realno stvar”, ampak na zajca. A zajec ni nič manj beseda kot “zajec”. In prav to je paradoks, ki ga Deleuze imenuje “neskončno množenje”.

Filozofijo in logiko ta paradoks navdaja z nelagodjem in ga ne priznava, ampak ga na vsak način poskuša rešiti, tako da poskuša smisel omejiti na pomen. Za Deleuza so bile zelo redke filozofije (med njimi na prvem mestu stoiki in Nietzsche) sposobne misliti na smisel kot na neomejljivega na pomen (Deleuzov termin za neomejljivost je “površina”; to je uporabil iz teorije stoikov). Platon tega recimo nikakor ni mogel sprejeti, zanj so bili smisli brez označevalca, če je nanje že naletel, kot v primeru umetnosti – manjvredni, imenoval jih je simulakri ali kopije kopij.

Po drugi strani pa za Deleuza literatura dejansko živi na podlagi teh paradoksov. Ves užitek v literaturi je ravno njena “površinskost”, to, da proizvaja smisel neodvisno od pomena – v bistvu lahko rečemo, da je literatura smiselna ravno zato, ker “nič ne pomeni” – zgornji Carrollov paradoks pa to izrazi v najbolj kristalizirani obliki.

Če se zahodna filozofija boji paradoksov, pa po drugi strani daoistična filozofija temelji prav na njih. Kot da bi hotela povedati, da je temelj vsega prav paradoks.

ii.iii *Nepopolnost*

Frege je sestavil svoj sistem na podlagi nekaj aksiomov; Russell mu je pokazal, da je nekonsistenten. Russell je spoznal paradoks o množici vseh množic na podlagi Fregejevega sistema,² ki je vključeval avto-referenco in s tem nekonsistentnost (A je element R , če A ni element A).³ Russell se je dokopal do tega po tej poti: nekatere množice so elementi samih sebe. Na primer, množica vseh množic, ki ima več kot pet elementov, ima seveda več kot pet množic, ki so elementi; torej je množica

² Fregejev namen je bil izpeljati matematiko iz nekaj temeljnih principov logike in množic.

³ Zermelo-Fraenklova teorija množic, ki je zamenjala Fregejev neomejeni princip abstrakcije, privzame 9 aksiomov, na katerih potem sloni celotna matematika, ki se da opisati s teorijo množic.

element same sebe. Na drugi strani pa množica vseh ljudi ni element same sebe, ker ni človek. Kaj je potem z množico vseh množic, ki niso elementi samih sebe? Ker so njeni elementi množice, ki niso elementi samih sebe, je element same sebe, če in samo če ni element same sebe. Ali povedano drugače: Tereza je dobrega srca in želi pomagati slabotnim in nemočnim. Rada bi skrbela za vse, ki ne morejo skrbeti sami zase. Je pa tudi razumna in ne želi skrbeti za preostale, tj. za tiste, ki lahko skrbijo sami zase. Njena želja je tako skrbeti samo za tiste, ki ne morejo skrbeti sami zase. Ali se ji ta želja lahko izpolni? Preprost razmislek pokaže, da ne. Problem se skriva v odgovoru na vprašanje: ali Tereza lahko skrbi zase? Če ne more skrbeti zase, sama sodi med tiste, za katere bi morala skrbeti. Če pa lahko skrbi zase, je izločena iz igre, saj lahko skrbi samo za tiste, ki sami zase ne morejo skrbeti. Kakor koli obrnete, vedno se dokopljete do sklepa, da ni mogoče skrbeti za tiste, ki ne morejo skrbeti sami zase.⁴

Prav zato je Russell (skupaj z Whiteheadom) hotel zgraditi sistem brez nekonsistentnosti ravno z onemogočanjem avtoreferenčnosti sistema s tipizacijo predikatov. Po tej mora biti množica vedno višji tip kot njeni elementi. Zato se izjave, kot je "ta množica vsebuje samo sebe kot element", v Russelovi teoriji sploh ne da izraziti.

Na poskus Russlla in Whiteheada se je odzval Gödel s postavitvijo dveh teoremov: prvi trdi, da ne moremo dokazati konsistentnosti neke teorije, drugi pa, da obstajajo v njej trditve, ki niso niti pravilne niti nepravilne.⁵ Tudi Russellova teorija množic postane nekonsistentna, ker zaradi Gödlovega teorema nastane Russellov paradoks. Metoda gödlizacije

⁴ Znan primer avtoreferenčnega paradoksa je tudi primer lažnivca. Logika temelji na dveh osnovnih načelih (principih): NP (načelu neprotislovnosti – "nobena izjava ni oboje, resnična in lažna, tj. neresnična") in TND (načelu izključitve tretje možnosti – *tertium non datur* – "vsaka izjava je ali resnična ali lažna, tj. neresnična"). Toda kaj se zgodi z izjavo "prva izjava je lažna" ali "ta stavek je lažen"? Po načelu TND je izjava ali lažna ali resnična. Recimo, da je resnična. Potem je izjava lažna, ker to pravi. Ampak potem je oboje, resnična in lažna, to pa je v nasprotju z načelom NP. Torej predpostavka, da je izjava resnična, pelje v protislovje in mora biti ovržena. Ostane nam samo, da predpostavimo, da je izjava lažna. Ampak če je izjava lažna, potem drži, ker pravi o sebi, da je lažna. S tem pa je izjava resnična. Tako je spet oboje, resnična in lažna, to pa je v nasprotju z načelom NP. Torej predpostavka, da je izjava lažna, pelje v protislovje in mora biti ovržena. Ampak zdaj imamo spet protislovje, ker je po načelu TND izjava ali resnična ali lažna, mi pa smo ugotovili, da ni niti resnična niti lažna.

⁵ Oziroma kakor je Arno A. Penzias predstavljal temeljni namen Goedlovega dela v Barberinijevi palači ob koncu tretjega rimskega astrofizikalnega kongresa: "Za naš namen si lahko zamislimo 'popolno' teorijo števil, katere aksiomi lahko potrdijo ali ovržejo katero koli 'slovnično' pravilno zapisano enačbo (seveda zapisano z operacijami, ki so definirane v teoriji). Teorija mora biti dovolj bogata, da lahko opiše vse lastnosti števil. To, kar je Gödel trdil, pa bi se glasilo: 'Aksiomi teorije števil ne morejo dokazati, da je ta trditev pravilna.' Lahko opazite, da bi bila resničnost te trditve zadosten dokaz nepopolnosti teorije števil. Po drugi strani pa lahko dokažemo nepravilnost trditve samo, če dokažemo njeno pravilnost! Z drugimi besedami: teorija števil je nepopolna ali pa je oslajena s protislovjem." <http://www.kvarkadabra.net/index.html?/vesolje/teksti/penzias.htm>.

je namreč ovinek, s pomočjo katerega je Gödel lahko znova konstruiral avtoreferenčno propozicijo, ki jo je Russell onemogočil s tipizacijo predikatov. Avtoreferenčni stavek je po Russellu nemogoč prav zato, ker krši načelo, da neki sistem ne more biti svoj lastni sistem. Toda prav Gödelov slavnostni stavek "Ta stavek je nedokazljiv", zapisan na njegov način t. i. gödlizacije, je avtoreferenčni stavek. Torej, vsaj na neki ravni (na ravni avtoreference) Gödel (spet) omogoča izjave v okviru sistema o sistemu samem. Poleg tega ravno z izjavo "Ta stavek je nedokazljiv" prikaže odprtost (nekonsistentnost) vsakega popolnega sistema, saj v Russellovem sistemu dokaže, da je nekaj mogoče prav v sistemu, ki to prepoveduje. Kajti v primeru Russellovega sistema, ki vsebuje prepoved množice vseh množic, je ta Gödelov ovinek ključen prikaz tega, da tudi takšni sistemi lahko vsebujejo avtoreferenčne stavke.

Russell je zaradi svojega paradoksa, ki temelji na Fregejevem sistemu, ki vključuje avtoreferenco, hotel zgraditi svoj sistem brez nekonsistentnosti, toda na podlagi njegovega sistema je Gödel ugotovil, da je nepopolnost univerzalna lastnost vseh "popolnih" sistemov (v primeru popolnega in konsistentnega aritmetičnega sistema). "Gödel je tako pokazal, kako prazno je verjeti v absolutnost 'resnice', pa čeprav je to matematična resnica. Tudi opisovanje najabstraktnjših stvari zahteva zunanja pravila, ki v končni fazi temeljijo na 'zdravi pameti'. Tako se je zdrava pamet izkazala za nepogrešljiv del logičnega procesa. Matematiki so nam povedali, da noben formalni logični sistem ne more vsebovati vse resnice ... To še ne pomeni, da je tak sistem nujno protisloven. Ne moremo pa dokazati, da ti aksiomi veljajo vedno in povsod. In to je razlika," je dejal astronom Arno A. Penzias (<http://www.kvarkadabra.net/index.html?vesolje/teksti/penzias.htm>).

In če ne moremo z modelom aksiomatskega sistema opisati pozitivnih znanosti,⁶ lahko domnevno toliko manj za "celoto" naše vednosti. Prvič iz empiričnih razlogov: vsi stavki, ki jih imamo za resnične, so heterogeni, različnih redov in se jih ne da posploševati. Prav tako odpade logika aksiomov: po standardnem prepričanju je aksiom, denimo, vednosti

⁶ Še več, kakor se je o predsodkih objektivnosti in 'popolnosti' znanosti izrekel Arno A. Penzias: "Lahko bi rekli, da nikoli ne bomo sposobni pokazati, da naša znanost deluje; deluje samo navidezno. Nimamo dokazov, da bo najlepša teorija tudi prava. Nimamo pa boljšega instrumenta za prepoznavanje lepote, kot je žoko opazovalca'. Vse, kar lahko o znanosti rečemo, je, da vse do danes deluje, in predlagamo njeno uporabo tudi v prihodnje. Ne moremo pa trditi, da je naša kolektivna vera v znanost kakor koli dokazljiva. Mi znanstveniki smo pogosto imeli več zaupanja v intuicijo kot v opazovanja. Če dobro premislimo, to niti ni tako slabo. Mnogo opazovanj je sicer dobrih, nekaj pa jih je popolnoma napačnih. Ker vnaprej ne moremo vedeti, katera opazovanja niso dobra, se moramo v tem labirintu orientirati s skoraj magično intuicijo. Zanimanje opazovanih podatkov je stalna praksa." (Penzias; 1994: <http://www.kvarkadabra.net/index.html?vesolje/teksti/penzias.htm>)

nekega kristjana stavek, da Bog obstaja: a vendarle je težko reči, da je epistemološko gledano ta predpostavka zanj kaj bolj temeljna kot ta, da zunanji svet obstaja, da ima svoje lastno telo in tako naprej. Drugi razlog za nemožnost popolne sistematizacije vednosti nekega subjekta je logične narave. Kot vemo, se vednost v formalnih jezikih opiše z intenzionalnimi vezniki. Prav intenzionalni vezniki pa onemogočajo standardne postopke dedukcije, na kateri temelji vsak sistem. Denimo, v ekstenzionalni logiki iz $p \rightarrow q$ in p izhaja q . A če uvedemo pred vsakim stavkom veznik "subjekt ve, da", se možnost dedukcije izgubi. Iz "subjekt ve, da $p \rightarrow q$ " in "subjekt ve, da p " ne izhaja "subjekt ve, da q ". Zato pri opisovanju naše vednosti načelno odpade model sistema. Skratka, naša vednost je temeljno vezana na subjektivne značilnosti znanja in na izraz naravne govorice, ki ne more biti opisana z modeli matematične logike. Le-ta opisuje čisto misel, osvobojeno vsakršne psihologije ali subjektivnosti (za kakršno si je denimo prizadeval Fregejev slavní antipsihologizem). A tisti hip, ko govorimo o "celoti naše vednosti", moramo vključiti dejavnika naravne govorice in subjektive vpetosti v vednost. In prav prvi je ključnega pomena: Roman Jakobson, eden izmed največjih jezikoslovcev dvajsetega stoletja, je opredelil avtoreferenčnost za temeljno zmožnost človekovega jezika. Niti Gödel niti Russell ne moreta zanikati preprostega dejstva, da jezik govori o samem sebi: da obstajajo stvari, kot so slovarji, pravopisi, stavki, ki se nanašajo sami nase. Človeški jezik (in zato tudi sistem naše vednosti) je tako skrivnosten prav zato, ker se ne obrača samo k stvarim, temveč vselej tudi k samemu sebi, kakor smo že zgoraj pokazali z Deleuzovim napotovanjem nazaj.

i.iv *Problem*

Grški izvor besede *problem* pomeni "*postaviti v ospredje, izpostaviti*". In prav to je glavni pomen besede problem, kadar hočemo nekaj izpostaviti, da bi se o tem pogovorili, to rešili, pojasnili. Na primer, če hoče nekdo priti na neko izbrano destinacijo, se lahko odloči za vlak in razpravlja, kako bo pravočasno prišel nanj, kako ga bo plačal ... Ker so ljudje v nekem trenutku spoznali, da je ladijski in avtomobilski promet prepočasen za tedanji tempo življenja, se je pojavila ideja o letalskem prometu. Ta zamisel je nato povzročila problem, kako jo tehnično uresničiti in praktično izvesti. Heidegger na splošno razume zahodno kulturo kot kulturo reševanja (tehničnih) problemov; pri tem so problemi, s katerimi se ljudje srečujejo, podvrženi *racionalnim* postopkom, ki lahko prinesejo primerne rešitve. To so pozna na vseh ravneh fizičnega in psihičnega, strukturno-organizacijskega, javnega in zasebnega življenja. Tako na

primer zahodni psihoterapevti vidijo probleme kot "bolezen" osebnosti, ki jo morajo ozdraviti z analitično racionalnostjo in asertivnim sprejemanjem odločitev.

V nasprotju z zahodnjaškim pristopom gledajo vzhodnjaki na negotovost in nered kot na naravni fenomen življenja (Westwood & Low; 2003). To kaže splošno vzhodnjaško prepričanje, da je treba sprejeti dani položaj: "Pustiti stvarjem rasti, ne da bi si jih lastil, (...) delovati, pa nič zase terjati; gojiti jih, pa ne stvarjem gospodariti" (Zhuang Zi v: Milčinski; 2002; 289). Pustiti biti vsem stvarjem in jih sprejeti: sprejemanje brstečega cveta, stare, raskave hruške, od blata umazanih škornjev in ožganih trav. "V nasprotju z zahodnjaki, ki hočejo umazanijo v celoti razgaliti in odstraniti, jo mi vzhodnjaki pazljivo ohranjamo in jo kot takšno celo idealiziramo. (...) [D]ejstvo je, da ljubimo stvari, ki se jih držijo sledovi ljudi, saje svetilk ali umazanija vetra in dežja." (Tanizaki: 2002: 23.) Vzhodnjaki cenijo robato preprostost in nepopolnost – še več, menijo, da se miru lahko približaš le z nepopolnostjo, nedokončano izjavo ali nedokončanim vzorcem (ibid.: 2002). Nasprotno zahodnjaki menijo, da lahko ljudje sebe, druge in okolje (oziroma na splošno do Drugega – pri tem je Drugi lahko tujec, ženska in celo naše lastno telo) dojamejo, nadzorujejo in vodijo v skladu s svojimi zmožnostmi, pričakovanji in željami. Ta dihotomija odseva klasično kulturno dimenzijo človeških odnosov, ki namiguje, da nekatere kulture razvijejo odnos do drugih in okolja (ali telesa) na osnovi predpostavke, da lahko ljudje obvladajo in posegajo v naravo ali telo. Druge kulture razvijejo pogled, po katerem so v harmoniji z naravo ali pa so ji podrejeni.

Seveda pa napoči problem, ko hočemo reševati nekaj, za kar mislimo, da je problem, pa sploh ni. Kajti dokler se na primer paradoks predstavlja kot problem, ki naj se odpravi, ga ne moremo rešiti. Nasprotno, "problem" le še narašča in se krepi. Kajti bistvena lastnost mišljenja je, da ko um nekaj sprejme kot problem, se s tem tako dolgo ukvarja, dokler problema ne reši. Ta lastnost je zelo pomembna za racionalno mišljenje. Tako lahko v primeru izogibanja soočenju z resničnim problemom (npr. potrebo, da bi dobili hrano) sledijo katastrofalne posledice.

ii.iv. Nesporazum

Tvorec in naslovnik sta osrednji točki diskurza, saj brez njiju in njunega razuma komunikacije sploh ne bi bilo. Nekako torej vsi nesporazumi izvirajo iz njiju. Za uspešno komunikacijo sta oba enako pomembna, saj ne le tvorec, ampak tudi naslovnik vpliva na oblikovanje sporočila in njegovo vsebino, s tem ko tvorec prilagaja besedilo naslovniku. O tvorcu

in naslovniku govorimo kot o funkcionalnih vlogah, saj ju aktivni udeleženci v diskurzu nenehno izmenjujejo – ko govorijo, so tvorci, ko prevzame besedo drugi, postanejo naslovniki.

John Austin (1990) ugotavlja, da obstajajo izjave, s katerimi opravimo neko dejanje (*reči kaj*), ki ga imenuje “lokucijsko”; toda hkrati z “lokucijskim” dejanjem izvajamo še nekaj drugega, npr. *vprašujemo ali odgovarjamo, obveščamo, zagotavljamo, svarimo, razgllašamo* – to poimenuje *ilokucijsko* dejanje (ali pozneje Searl propozicijsko dejanje, 1999); in ker ima to, da kaj rečemo, pogosto posledice za občutke, misli ali delovanje naslovnika, imenuje zadnjo vrsto dejanja perlokucijsko dejanje (Austin 1990: 85"96). Grice (1975) pa je opozoril, da je včasih razlika med tem, kar *dobesedno rečemo*, in tem, kar z *rečenim impliciramo, namignemo*, mislimo (Grice 1975: 42"43), zato loči konvencionalne implikature (npr. izpeljane z logičnimi sklepi iz tega, kar je rečeno) in pogovorne, ki so povezane z maksimami sodelovanja (Grice 1975: 45). Vendar pa razlikuje med *namenom (ilokucija)*, ki ga želi tvorec doseči s sporočilom, in *implicitnim pomenom sporočila (implikatura oz. sporočeni pomen)*, ki ga lahko razberemo le iz *konteksta*.

Na uspešno medsebojno sporazumevanje med tvorcem in naslovnikom tako pomembno vpliva zlasti kontekst, v okviru katerega so govorniki zmeraj. Ljudje se vedno sporazumevajo v kontekstu – sporočene pomeni (tj. vse vrste posredovanja pomenov, aktualiziranega dobesednega, implicitnega in namen) razbirajo tudi iz aktualiziranega konteksta. Kontekst imenujemo okoliščine (tj. nejezikovni kontekst, pri katerem opazujemo *tvorca in naslovnika, mentalni* – produkcijski ali interpretativni, *socialni* “institucionalni” in *fizični svet ter prenosnik* (govorni ali pisni) in *sobesedilo* (tj. jezikovni kontekst, pri katerem opazujemo kohezijo, koherenco in medbesedilnost). *Sobesedilo* je jezikovni kontekst izbranega jezikovnega znaka ali skupine znakov. *Besedilo* pa je zaporedje v diskurzu (ta je lahko govorni ali pisni), uporabljenih jezikovnih znakov, ki pomenijo funkcionalno zaokroženo celoto. Včasih so imeli kontekst za vnaprej določeno in stabilno okolje, novejša teorija pa govori o t. i. aktivnem kontekstu, po katerem je ta le delno določen vnaprej, delno pa se med komunikacijo sproti konstruira in spreminja.

S tem ko tvorec in naslovník vzpostavita komunikacijo, trčita drug ob drugega dva različna sveta. Elemente fizičnega, socialnega in mentalnega sveta namreč opazujeta vsak iz svojega zornega kota, tako da se njuna sveta le delno prekrivata, in včasih so celo elementi skupnega ozadja na prekrivajočih se področjih lahko videti drugačni, ker se zorni kot vedno vsaj malo spremeni. S tem si lahko razlagamo trditev Olge

Kunst - Gnamuš, da “/s/poročeno ni nikoli enako z razumljenim” (Gnamuš Kunst 1983: 43) in da je torej sporazum vedno le nesporazum. Takšna trditev je seveda skrajna in temelji na predpostavki, da nastane nesporazum vedno, ko se ne *razumemo povsem*. Na splošno velja, da se pojavi nesporazum, kadar naslovnik nehote razbere iz sporočila delno ali bistveno drugačen aktualizirani dobesedni pomen ali implicitni pomen od tistega, ki mu ga je želel sporočiti tvorec, ali nehote pripiše tvorcu delno ali bistveno drugačen namen, kot ga je ta želel doseči. Nesporazum je torej nenameravan dogodek. Če tvorec namenoma sestavi sporočilo, s katerim bi naslovnika zavedel (npr. z njim je prijazen zato, da bi ga pripravil do nekega dejanja, ne pa zato, ker bi ga imel res rad), nesporazum ne nastane, niti če naslovnik razume sporočeno vsebino tako, kot želi tvorec, niti če prepozna tvorčev resnični namen (Verdnik; 2005: 6–7).

Na splošno velja, da se pojavi nesporazum, kadar naslovnik nehote razbere iz sporočila delno ali bistveno drugačen aktualizirani dobesedni ali implicitni pomen od tistega, ki mu ga je želel sporočiti tvorec, ali nehote pripiše tvorcu delno ali bistveno drugačen namen, kot ga je ta želel doseči. Po tej definiciji tipov komunikacijskih dogodkov, ki jih bom navedla, ne moremo imeti za nesporazum: – naslovnik iz tvorčevega sporočila ne razbere nobenega sporočilnega namena, tj. ne ve, kaj mu hoče tvorec sporočiti, – naslovnik ne prejme tvorčevega sporočila zaradi motnje v kanalu (hrup, pretiho izrečeno sporočilo, nečitljivo napisano), – naslovnik namenoma ne sprejme tvorčevega sporočila (ga noče prebrati, se naredi, kot da ga ni slišal), naslovnik namenoma interpretira tvorčev sporočilni namen narobe (sprenevedanje).

Enako kakor se tvorec in naslovnik sporazumeta v okviru določenih njima znanih okoliščin, tudi nesporazum nastane pod vplivom posredovanja namena, pa tudi nerazumevanja aktualiziranega konteksta – kakor hitro se spremeni ta, se spremenijo pogoji za nastanek nesporazuma.

Nesporazuma pa ne smemo zamenjati s konfliktom, v katerem vsaka stran zagovarja svoja stališča o neki temi, vendar to še ne pomeni, da se udeleženci diskurza med seboj ne sporazumejo. Prav tako za sporazumevanje ni pomembno, ali uskladijo stališča o tej temi ali ne. Konflikt lahko vpliva na nastanek nesporazuma (npr. če sta tvorec in naslovnik v sovražnem odnosu, bo naslovnik v ustreznem kontekstu vsako tvorčevo opazko, ki bo povezana s temo, glede katere je nastal konflikt, razumel kot napad, čeprav je bila morda mišljena čisto nedolžno, recimo kot ocena razmer) in nasprotno, nesporazum lahko vodi v konflikt, če ga tvorec in naslovnik ne prepoznata in ne odpravita njegovih posledic.

Oglejmo si še konkreten primer – elemente (jezikovne ali nejezikovne), ki zmanjšujejo ali zvišujejo) stopnjo sporazumevanja. Verdonik le-te predstavlja na podlagi spremljanja Odmevov (leta 2003):

B: No, to ne drži. To je trditev gospoda Janše, to je trditev v vašem dokumentu, toda če veste, kolk ... kolk sredstev je v letošnjem recimo proračunu namenjenih za urjenje rezervne sestave ... mogoče veste ... 0,7 sredstev za slovensko vojsko ali 0,5 odstotka za celotno ministrstvo za obrambo. In s temi 0,5 odstotka, to bi bil čudež, če bi to bila podlaga za bojno sposobnost slovenske vojske, pa tudi tisti, vsak tisti, ki pozna rezervne sestave, ve, da vojna sposobnost slovenske vojske ni v rezervnih enotah.

P: Poglejte, zadeli ste bistvo, namreč to je tisto, kar je narobe v našem obrambnem sistemu. Za financiranje oporečnikov porabimo petkrat toliko sredstev kot za urjenje rezervne sestave, in če bomo s tem predlogom tudi to nesorazmerje spremenili, potem smo že veliko naredili, in sedaj so se resni pogovori začeli. Sistem financiranja je bil popolnoma zgrešen in mi želimo, da enkrat preidemo na ... na realna dejstva, realna tla in da začnemo planirati tako, kot je potrebno.

Primer kaže, da ni nujno želja udeležencev v diskurzu sporazumeti se. Tukaj P. namenoma interpretira repliko B. tako, kot najbolj ustreza njegovemu stališču. To se dogaja v konfliktnih situacijah, v debatah, ob javnem zagovarjanju svojih stališč ..., ko je pred *sporazumeti se* želja *dokazati svoj prav*. Pomanjkanje želje po uspešnem sporazumevanju je pogosto tudi v zelo konfliktnih situacijah, ko udeležence diskurza obvladujejo čustva. (Po: Verdonik; 2006: 8; http://www.elektronika.unimb.si/Elektronika/Pdf_files/424a89810f2a1JiS_Darinka_Verdonik_zadnjaverzija.pdf).

III Sklep

Z esejem sem hotela zbrati razmišljanja o najbolj “problematičnih” točkah človekovega življenja na enem mestu. Hotela sem pokazati, da so problemi, nesporazumi, paradoksi in konflikti neizogibni, še več, nujni del našega življenja in da se je zato z njimi treba ukvarjati, ne pa se jim izogibati. Toda ker protislovja, konflikte, probleme, nesporazume doživljamo kot izraz nepopolnosti, kot nekaj, kar se ne izide brez preostanka, in nam to povzroča takšno in drugačno trpljenje, še do zdaj nismo razumeli njihovega globokega in neizbrisljivega pomena za naše življenje.

Če izberemo pozitiven, afirmativen pogled, lahko dobimo sklep, da so ključna točka najglobljih uvidov in napredka prav paradoksi, nesporazumi, konflikti in problemi, ki nas na koncu silijo k prožnosti, ki nam omogoča spremembe. To lahko pomeni, da niso nekaj negativnega, ampak pravzaprav

pomenijo točko preobrata, drugačnega pogleda, in zato tudi uvid v nekaj “novega” oziroma točko “nepredvidljivega” preobrata.

V končni fazi pa za omenjene “teme” velja znano reklo: “To, česar ne moreš spremeniti, sprejmi.” Navsezadnje lahko omenjene teme prav tako navdihnejo pogled na svet, ki s svojimi točkami “odpora” naredi svet veliko bolj skrivnosten, kot bi si želeli.