

10:01 SIMBOZIJ

**Zbornik
10. kulturološkega simpozija**



Društvo kulturologov Kult.co

Ljubljana, 2017

Uvodne besede

Društvo kulturologov Kult.co izdaja že deveti zbornik, tokrat o eni izmed esencialnih družboslovnih in humanističnih tematik – simbolih in simbolnem. Ker sta družbeni in kulturni svet sestavljena predvsem iz simbolov kot nosilcev tistih pomenov, ki jih je moč prebrati in (iz)govoriti, ki jih lahko kodiramo in dekodiramo in ki jih moramo za vključitev v družbeno življenje v konkretni kulturi primerno zaznavati in artikulirati, se je v luči povedanega v simbole več kot smiselno poglobiti. Tako na videz preprosta beseda simbol označuje tisti potencial človeškega delovanja, ki svet naredi vidno polidimenzionalen, barvit in kdaj pa kdaj tudi neskladen. Šele v takšnem svetu lahko ljudje spoznavamo in razumevamo družbeno realnost, ki je sestavljena še iz drugih simbolov, katerih pomeni se navezujejo še na druge simbole itn. Ustvari se pajčevina misli, mreža, v katero se vpenjajo in vpletajo številni simboli. Tako nastane kovinska mapa, nastane (simbolni) zemljevid simbolov, na katerem najdemo že preteklo mišljenje oziroma znanja in mentalna orodja, s pomočjo katerih lažje procesiramo in organiziramo družbeni svet.

Simboli nikakor niso nedolžni, čeprav se včasih zdijo arbitrarni. Nekateri imajo dolgo zgodovino, drugi so kreirani sproti. Nekateri so del ritualne govorice, drugi vzniknejo v živi govorici. V vsakem primeru so del motiviranega človeškega dejanja in nosijo tiste pomene, za katere se dogovorimo, da jih lahko nosijo. Včasih se zdijo nezavedni, neozaveščeni psihični motivatorji, ki sprožajo avtomatizme človeškega dejanja. So nosilci in katalizatorji psihične energije, s katero posamezniki upravljamo v vsakodnevnem življenju in s katero sploh sodelujemo v človeških zadevah. Tako stvarne objekte kot tudi izmisleke pretvorimo v kompleksnejši, organiziran sistem simbolov, ki oblikuje naš topos, naše gledišče. Vsa človekova dejanja in človekove stvaritve morajo biti simbolizabilne in posledično tudi simbolizirane, če želimo neko misel ali sugestijo artikulirati navzven.

V duhu idealističnega gledanja na kulturo skozi prizmo Clifforda Geertza je kultura sistem simbolov, s katerimi človeške skupine podeljujejo pomene svojim lastnim izkustvom, ki jih v kognitivni formi oblikujemo v ideje in vrednote in izrazimo v simbolih. V luči Geertzovega razumevanja kulture kot teksta, ki ga moramo zgolj prebrati, je vsaka interpretacija zgolj poskus branja, je antropološka vaja v hermenevtiki. Skupaj z Webrovim

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

316.7(082)

KULTUROLOŠKI simpozij (10 ; 2017 ; Ljubljana)

Mati, simbolov bi : zbornik 10. kulturološkega simpozija / [avtorji Franc Mali ... [et al.] ; urednika Sebastian Pepelnak, Katja Kac ; spremna beseda Sebastian Pepelnak]. - Ljubljana : Kult.co, društvo kulturologov, 2017

ISBN 978-961- 93857-3- 9

1. Gl. stv. nasl. 2. Mali, Franc 3. Pepelnak, Sebastian, 1993-
292941568

Verstehen tako človeka lahko razumemo predvsem kot posedovalca in upravljavca simbolov, ki visi v pomenskih mrežah, ki jih je stkal. Vsakič ko beremo in pišemo tekst, ga hkrati tudi ustvarjamo na novo. Simbole beremo in interpretiramo, jim zamenjujemo pozicije na mreži. Družboslovno pisanje je vselej družbena konstrukcija družbene konstrukcije, saj skozi družboslovno terminologijo (re)konstruiramo človeške zadeve, pri tem pa vselej zavzamemo vsaj eno gledišče, s katerega opazujemo. Naša lastna pozicija tako zaznamuje tekst bolj, kot si laično lahko mislimo, saj ga do neke mere določi in obremeni z avtorjevim toposom, ki je zgolj eden izmed mnogih. Tako poskus branja simbolov, ki so se ga lotili avtorji in avtorice v pričujočem zborniku, ni odkrivanje večnih resnic, temveč delni prikaz tega, kako lahko še mislimo na določene človeške dejavnosti in človeške zadeve, kako lahko še razumemo simbole in kako lahko avtorji sami prevajamo in interpretiramo konkretne simbole.

Simbol je vedno relativno odprt znak, je most med jezikom in svetom, med očitnim in zakritim, med zavestjo in nezavednim, med imanenco in transcendenco. Zdi se, da je arbitraren, na dvoje presekan in da lahko predstavlja nekaj konkretno realnega in nekaj presežnega. Nekatere simbole lahko vidimo, so udejanjeni kot fizična ali vizualna reprezentacija pomena; spet druge lahko samo evociramo, da z njimi mobiliziramo duševne in psihične mehanizme posameznikov. Simbol pa vendarle ne deluje sam, saj je vedno povezan z drugimi simboli, ki jih skupaj drži kontekst, ki jim dodeljuje širši pomen. Tako gre vsak simbol skozi procese kontekstualizacije, ki določajo njegove razsežnosti, določajo pravila in okvire interpretacije, ustvarijo povezave med pomeni in pomenskimi strukturami. Kontekstov pa je nešteto, npr. individualni mentalni kontekst posameznika, domačinski, skupinski, nativni, nacionalni, državni, časovni, zgodovinski, strokovni, filozofski, kulturološki kontekst in še bi lahko nadaljevali. Neznani simboli morajo biti interpretirani in njihovi pomeni naučeni oziroma prejeti; so predmet izkustva in izkustvenih vsebin.

Več simbolov se (lahko) združi v strukture simbolov, v simbolne forme, ki konstruirajo simbolni svet, ki ga lahko izkusimo. Simbolne forme so simbolne reprezentacije konkretnih stvari in izmislekov, so vezi med notranjim in zunanjim svetom, ki povezujejo izkustva in pomene. Skupaj imajo moč tvoriti simbolni imaginarij, klasično

razumljen kot kraljestvo simbolov, iz katerega črpamo zavestne in nezavedne vsebine. Imaginarij je sumacija mentalnih podob, ki imajo svojo manifestno, realno, materialno ekvivalenco v kolektivnem in

individualnem (vsakdanjem) življenju. Tako se zdi, da smo ohlapno zaključili krog razumevanja simbolov in odgovorili na vprašanje, kako ti konstruirajo časovne in prostorske razsežnosti družbenega življenja, saj bi za kompleksnejšo in temeljitejšo razpravo potrebovali več prostora in več časa.

Avtorji pričujočih prispevkov so skozi svoje specifično znanje, tako kulturologije, politologije, sociologije, psihoanalize kot umetnostne zgodovine, in razumevanje simbolov poskušali interpretirati določen in konkreten simbol oziroma elemente in usedline človeških zadev, ki nosijo določene pomene. Tako raznoliki prispevki sestavljajo Zbornik 10. kulturološkega simpozija z naslovom 10:01 SIMBOZIJ.

Sebastian Pepelnak

In memoriam:
Toni Pustovrh
 1979-2017



V lepem spominu bomo nosili tvoje profesionalno delo,
 tvojo prijaznost in nenazadnje tudi tvoj nasmešek.

Hodil si po preiščeni liniji, med znanostjo in
 poljudnostjo, med profesionalnostjo in skromnostjo.

Hvaležni smo ti za tvoj neomajen pogum, s katerim si
 raziskoval še neznano in nam svetil z lučjo, da lahko
 tudi mi raziskujemo še ne raziskano.

Večno hvala, Toni!

*Društvo kulturologov Kult.co,
 Oddelek in katedra za kulturologijo FDV,
 študentke in študenti kulturologije*

Kazalo

SEZNAM POVZETKOV	8
I. <i>prof. dr. Franc Mali</i> Simbolne forme in razumevanje sociokulturnih pojavov	16
II. <i>Eric Ušić</i> The barbed wire as a symbol and locus of symbolic conflict	28
III. <i>Eva Smrekar</i> Črni kvadrat na belem ozadju (1915).	36
IV. <i>Jasper Klomp</i> This Ain't California, but what is it? Reflexive Documentary, the 'Real', and Ostalgie	46
V. <i>Matic Ferlan</i> Portret kot detektivka in tihožitje kot basen – iskanje skrite simbolike v klasičnih umetninah	56
VI. <i>Patricija Šošter</i> Kadilec kot simbol zla v 21. stoletju – vizualna in tekstovna analiza opozoril na tobačnih izdelkih	70
VII. <i>Sebastian Pepelnak</i> Meduza in njen pogled: <i>simbol grožnje kastracije ali identifikacije</i>	78
VIII. <i>Tinca Lukan</i> »Squatting Slavs in tracksuits« kot simbol odnosa milenijske generacije do sveta	92
IX. <i>Vinko Drača</i> Semiotics of Paranoia: Symbols of Oppression in 19th Century Mental Patients	102
X. <i>Žan Bokan</i> Politični ritual kot način vstopanja simboličnega v politiko sodobne družbe	112
XI. <i>Timon Kokalj</i> Kdo je ustvaril kaj? Temeljita razprava brez temeljev	120
XII. <i>Jure Ponikvar</i> Antikomunizem kot simbol neoliberalizma in neofašizma	126
XIII. <i>Bor Bevc</i>	130

Seznam povzetkov

I. prof. dr. Franc Mali

Simbolne forme in razumevanje sociokulturnih pojavov

Avtor v prispevku obravnava vlogo in značaj simbolnih form v razumevanju sociokulturnih pojavov. Potem ko v uvodu poda izhodiščno spoznavnoteoretsko in etimološko opredelitev kategorije simbola, se v osrednjem delu prispevka ukvarja z vprašanjem simbolnih form pri klasikih kulturološke znanosti. Največ pozornosti je namenjene nemškemu teoretiku Ernstu Cassirerju, ki je v svojih delih, v katerih se je izčrpno ukvarjal z epistemološkim statusom simbolnih form v mitologiji, umetnosti, religiji in znanosti, postavil temelje sodobni kulturologiji. Avtor prispevka skozi analizo Cassirerjeve teorije simbolnih form pokaže, kako so njegovi koncepti in pojmi, ki jih je avtor, podobno kot Max Weber ali Georg Simmel (ravno tako klasika in utemeljitelja kulturologije), teoretsko elaboriral že na začetku prejšnjega stoletja, izredno pomembni zlasti za današnje epistemološke in kulturološke razprave o vlogi in značaju simbolnega jezika. Kot je v prispevku namreč zelo jasno in nedvoumno zapisano, je zanemarjanje te klasične filozofske dimenzije simbolnih form vzrok zelo omejenega in deloma tudi poenostavljenega gledanja avtorjev bazičnih učbenikov za kulturologe v Sloveniji na semiotiko oziroma razmerje med kategorijami simbolov in znakov.

II. Eric Ušić

The barbed wire as a symbol and locus of symbolic conflict

The aim of this analysis is to examine different aspects of the symbolic dimension of the barbed wire that has been constructed on the Slovenian-Croatian border in the late 2015. The analysis is divided into three parts. The first one examines how the Slovenian Government conceptualized the barbed wire in order to grasp the symbolic meaning of the wire in the Government discourse. The second part is focused on a set of practices, interventions and actions by local people, protesters, activists and artists, who (re)interpreted and (re)conceptualized the barbed wire and generated a series of symbolic conflicts. The third part will sketch and examine certain »contradictions« and problematic aspects that emerged through symbolic practices on both sides – the Government and the protesters. The purpose of this analysis is quite modest: to offer a broader frame for understanding different aspects of the barbed wire and symbolic processes that were set in motion by its physical construction.

III. Eva Smrekar

Črni kvadrat na belem ozadju (1915)

Leta 1915 je Kazimir Malevič s sliko črnega kvadrata na belem ozadju vzpostavil nove smernice jezika likovne umetnosti ter skupaj s teoretskimi besedili začrtal modernistični diskurz osvobajanja predmetnosti in grajenja novih vizualnih struktur. Prispevek dotično Malevičevo delo umesti v daljši zgodovinski razvoj simbolne podobe črnega kvadrata in spremljevalnega polja razmislekov o prisotnosti in odsotnosti, niču in bivanju. Preko dela okultnega filozofa Roberta Fludda, barvnih teorij in njihove obravnave črne barve, ambivalentnega statusa slepote v antičnem kulturnem okolju, romana Laurence Sterne, ter francoske politične in socialne karikature 19. stoletja, na katero se je v svojem kvadratu iz leta 1915 neposredno naslonil tudi sam Malevič, tako sledimo vpetosti konkretne podobe v kolektivni imaginarij. Zgodovinski pregled črnega kvadrata postavlja mnogo vprašanj o problemu nepredmetnosti in sami naravi podob; o objektih, ki skozi zgodovino prevzamejo vlogo simbola in njegovih značilnosti; o povezavi med vizualnim simbolom in tekstualno podlago; o zgodovinski metamorfozi simbola in njegovemu definiranju 'stanja duha' določenega kulturnega prostora in časa. Navsezadnje pa obravnava tudi glavno vprašanje: Zakaj ravno črni kvadrat? Zakaj je med vsemi podobami, ki prežemajo našo vizualno kulturo in celotno 20. stoletje, ravno črni kvadrat tisti, okoli katerega se tke tako močna mreža analiz, diskusij in navsezadnje tudi iskanja nove duhovnosti?

IV. Jasper Klomp

This Ain't California, but what is it? Coping with the Baudrillardian Hyperreal and the Problematic Nature of Historical Truth through Reflexivity

For his 'dokumentarische Erzählung' *This Ain't California* (2012), which deals with the emergence of the skateboarding scene of the German Democratic Republic (GDR) in the 1980s, director Marten Persiel has adopted a reflexive style. The article elaborates on the movie's significance for the documentary genre and our perceptions of the 'real'. In connection to this, it is argued that throughout this movie, Jean Baudrillard's notions of a 'plethora of truth' and the 'fourth and final phase of the image' can be countered. Hereby, the article focuses on Persiel's use of symbols and the symbolic, mostly in connection with the film's main character Denis—the pivot of its reflexivity. It is argued that because of the movie's explicit constructedness, the director has managed to add another layer to the relation between the concept of 'Ostalgie' and German cinema. Through its

reflexivity, This Ain't California contributes to a more balanced understanding of life in the GDR.

V. Matic Ferlan

Portret kot detektivka in tihožitje kot basen – Iskanje skrite simbolike v klasičnih umetninah

V tem prispevku je na praktičnih primerih pokazano delo umetnostnega zgodovinarja – kako lahko s pomočjo široke humanistične izobrazbe in poglobljenega razumevanja Zeitgeista posameznih obdobij identificiramo, dešifriramo in razložimo simbole, ki so laični publiki navadno skriti. Najprej je pojasnjena ključna strokovna metoda, ki se za tako delo uporablja – konološko-ikonografska analiza. Analiza treh klasičnih slik iz renesanse oziroma baroka pa pokaže, kako poteka branje simbolov v umetnosti in kakšne dramatične narative lahko nosijo v sebi na videz povsem neposredne umetnine.

VI. Patricija Šošter

Kadilec kot Simbol zla v 21. stoletju - vizualna in tekstualna analiza opozoril na tobačnih izdelkih

Tobak velja za boga z dvema obrazoma, »nevarni trs«, ki »nakloni enemu življenje in drugemu smrt« (D'Aglié v de Pracontal 1999). Česa se najbolj otresa sodobna družba? Zaradi svoje obsedenosti z zdravjem in dolgim življenjem ter strahu pred vsakršnim tveganjem (re)producira predpis discipliniranega posameznika, ki skrbi za svoje telo, hodi v fitness, pije brezkofeinsko kavo in puha kvečjemu elektronske cigarete. V očeh ideologije varnega kapitalizma kadilec simbolizira utelešeno zlo, ko s predajanjem mimobežnemu užitku ruši ravnotežje fabriciranega sveta ugodja. Če je bila cigareta nekoč simbol zmagovalstva moderne dobe, »estetika sublimnega«, je v postmoderni dobila povsem drugo konotacijo. Kajenje ni več dejavnost, ki osvobaja, ampak nasprotno, je razvada, ki zasušnjuje. Kadilec postane prostaški lik, nedvomno devianten, če ne že patološki. Vprašanje, ki se poraja: Zakaj v 21. stoletju sploh še kadimo? »Opustite kajenje – OŠTANITE ŽIVI za svoje bližnje.«

VII. Sebastian Pepelnak

Meduza in njen pogled: simbol grožnje kastracije ali identifikacije

Prispevek želi poudariti relevantnost starogrških mitov v sodobnem času skozi psihoanalitično in feministično interpretacijo. Avtor na kratko povzame mit o Meduzi in izpostavi ključne točke za obravnavo. Od predolimpijske

matrifokalne boginje do žrtve posilstva in pošastnosti – Meduza je figura, ki ji je tudi Freud posvečal nekaj pozornosti v posthumno objavljenem eseu Meduzina glava. Z nekaj izbranimi koncepti, kot so grožnja kastracije in simbolnost Meduzine glave, Lacanova zrcalna faza in Atenin ščit oziroma oglevalo ter pogled (ang. gaze) Drugega, lahko mislimo relativno brezčasnost Meduzinega mita, saj odraža neko globoko spoznanje, ki je še dandanes relevantno za razmislek o konstrukciji spolov, moškosti in ženskosti ter odraža tako stanje psihe in transformacijo statusa žensk v starogrški kulturi kot tudi želje patriarhata, da inkorporira ženske in ženskost pod okrilje, ki mu služi. Meduza je pristala na drugi strani, je grožnja moškemu in moškemu kapitalu, saj mu grozi s subjektivnostjo prvega Velikega Drugega, s subjektiviteto Matere.

VIII. Tinca Lukan

»Squatting slavs in tracksuits« kot simbol odnosa do sveta milenijske generacije

Namen prispevka je očrtati analogijo med internetnim fenomenom »Squatting Slavs in tracksuits« in odnosom milenijscev do sveta. V prispevku tematiziramo milenijsce, torej posameznice in posameznike, ki so rojeni po padcu Berlinskega zidu, in njihov odnos in delovanje v družbenem svetu, ki kaže, da sedanost današnjih odraslih ni prihodnost današnjih mladih. Raziskujemo spopad z današnjostjo, ki pravzaprav ni spopad, ampak metamoderna afirmacija, ki združuje moderno naivnost in informirani postmoderni skepticizem. Izhodiščna predpostavka je, da je Facebook fenomen »Squatting Slavs in tracksuits« z ironizacijo družbene realnosti in hkratnim zavedanjem neprijaznosti sveta do mladih simbol za percepcijo družbene realnosti milenijscev. Simbolika se torej odraža skozi virtualni svet, na takšne ali drugačne načine pa intervenira v realnost.

IX. Vinko Drača

Semiotics of Paranoia: Symbols of Opression in 19th Century Mental Patients

The author presents two case studies of patients who were confined in the Royal and Land Asylum of the Insane in Stenjevec (19th century name for the Clinic for Mental Disorders Vrapče) in Zagreb at the end of the 19th century. The cases were described in »Liečnički Viestnik« (Physician News), the only medical journal of the time that was published in the Croatian Language. Both of the patients were diagnosed with paranoia, and their cases are remarkable in the way they offer a unique insight into the subconscious

anxieties of the late 19th century society that embarked on the path of rapid modernization and industrialization. The first of them was a discharged soldier from the Croatian Military Frontier who threatened to murder his father because he had not provided him with a plot of land. During his confinement in Stenjevec he expressed various delusions regarding freemason plots directed against him. The symbolical structure of those plots is revealing of more than an individual's disturbed personality: it reveals complex and confusing patterns of thought that had emerged in the multiethnic, patriarchal and militaristic milieu of the »Krajina« geographic region of the Croatian Viceroyalty that bordered the Ottoman Empire. The second case speaks of the philosophy student charged with the destruction of a portrait of the hated viceroy of Croatia Karol Khuen-Hedervary. His paranoid delusions form an intricate net of symbols, some of which show him obsessing over metaphorical and metaphysical meanings of certain words, phrases and particular geometrical shapes, while he expressed anxieties regarding the notions of filth, guilty conscience and impure thoughts and desires through others. The extraordinary element of this case is the presence of a totalitarian system of discipline and surveillance that surpasses political notions of the »police state« and postulates a deeply internalized system of self-oppression, a sort of ideological super-ego that forces the patient to act in certain socially undesirable ways.

X. Žan Bokan

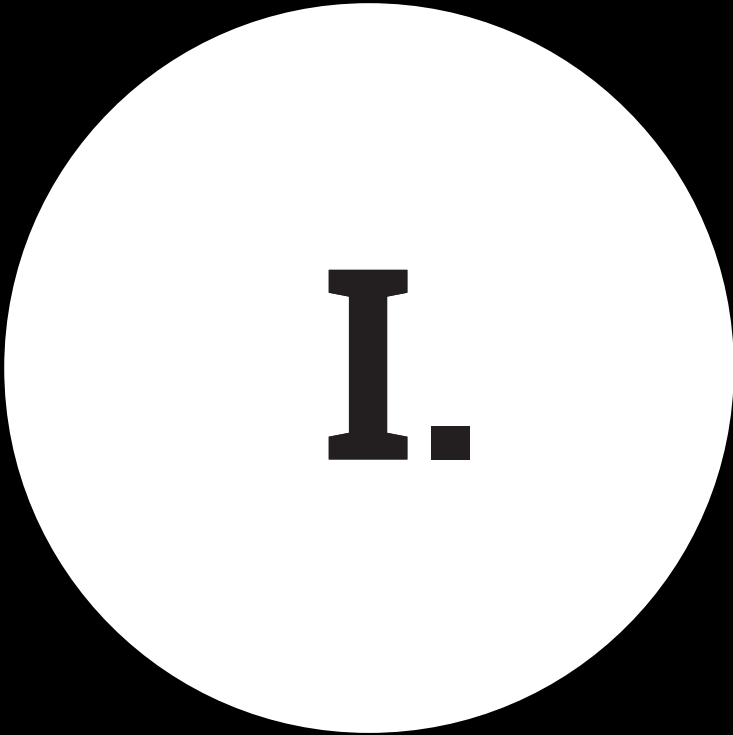
Simboli v politiki na primeru političnih ritualov

Namen prispevka je prikazati pomen simboličnega delovanja v politiki sodobne družbe. Politika in vsakokratna oblast se namreč spretno lotevata (zlo/upo)rabe simbolizma v političnem življenju. Rituali in ritualizacija oblasti veljajo za specifično obliko družbene organizacije in družbenih razmerij, inherentno pa gre obenem tudi za svojevrstno in posebno manipulacijo. Ritual je tako sredstvo delovanja, spreminjanja in popravljanja družbenih razmerij. Če želimo resnično razumeti politični proces sodobne družbe, je tako proučevanje političnih ritualov in njihovega načina vstopanja v politično realnost ter posledic potrebno, če ne celo nujno. Ilustrativen primer (neuspele) rabe ritualizacije oblasti lahko denimo opazimo v obliki nedavne državne proslave ob otvoritvi spomenika žrtvam vseh vojn. Pričujoči prispevek niti ne analizira ritualnega dogajanja omenjene proslave niti se ne ukvarja z vprašanjem sprave, predstavlja pa uvodno čtivo v polje političnih ritualov in načinov njihove rabe s strani politične oblasti.

XI. Timon Kokalj

Kdo je ustvaril kaj? Temeljita razprava brez temeljev

Tekst je kontemplacija preseganja socialnega jaza. V njem avtor obdeluje ideje zen budizma, panšamanizma, psihomagije (praksa, ki jo je ustvaril umetnik Alejandro Jodorowsky), obenem pa se ne ustavi pri nobeni izmed ideologij nič dlje kot za kratek hip. Lahko bi obdelal eno tradicijo in ji posvetil več časa in papirja, a bi tako zgrešil enega izmed ključnih faktorjev: mitološki imaginariji različnih kultur imajo številne podobne zgodbe, ki izhajajo iz neka-kšnega hipotetičnega »pramita«. Entuziastična ideja tega prispevka je ideja o resničnosti »pramita« – da je ta le brezčasna zgodba o človekovem delovanju onkraj zmožnosti razuma, ki ima korenine v resničnem svetu. Psihološke omejitve nam je skozi ideale predstavila družba, mi pa smo jih ponotranjili – in lahko jih presežemo na nešteto ustvarjalnih načinov. Skozi umetnost, šok ali temeljito psihoanalizo, človek ima metaforično razsvetljenje ves čas na doseg. Skrito je v tišini, predvsem v odsotnosti strahu pred neizmernostjo samega sebe.



I.

prof. dr. Franc Mali

Simbolne forme in razumevanje sociokulturnih pojavov

1. Simboli in njihov pomen za razumevanje družbe in kulture

Že starogrški filozofi so kategorijo simbola dojemali kot nekaj, kar povezuje dele s celoto. Izvorno se je starogrški pojem »symbolon« nanašal na nekaj, kar je vrženo skupaj, sestavljeno, združeno, povezano, vendar hkrati tudi primerljivo (Schlesinger 1912). Kategorija simbola se je v antiki uporabljala tudi v pomenu ujemanja dveh polovic razcepljenega prstana. Tako je v takratni razlagi gostoljubje pomenilo, da tisti, ki ima v lasti polovico prstana, lahko uživa zaupanje gostitelja, ki ima v lasti drugo polovico prstana. Zlasti pri Aristotelu je bila prisotna misel, da gre pri simbolih za povezovanje razcepljenih delov v celoto. Trdil je, da imata ogenj in zrak nekaj skupnega, in sicer toploto.

Tudi vsa kasnejša zahodna teoretska misel, ki izvira iz antične filozofije, se ni mogla izogniti vprašanju, kako po poti simbolnih upodobitev priti do celostnega razumevanja sveta. Največkrat se je soočala z vprašanjem, kako na temelju različnih vrst simbolnih form doseči kompletnost dveh skrajnih členov ontološke dvojnosti, tj. subjekta in objekta. V svoji kratki razpravi bom skušal pokazati, da je ta dilema simbolnih form, namreč enotnosti v različnosti, pa naj gre za mitologijo, umetnost, religijo ali znanost, stopila v ospredje tudi pri klasikih kulturološke znanosti. V osrednjem delu razprave bom tako največ pozornosti namenil nemškemu teoretiku Ernstu Cassirerju, enemu izmed klasikov kulturološke znanosti, ki je v svojih delih, v katerih se je izčrpno ukvarjal z epistemološkim statusom simbolnih form, postavil temelje sodobni kulturologiji. Seveda, če sodobno kulturologijo razumemo kot vedo, ki se ukvarja z družbo kot kulturnim pojavom, ne da je ta veda zreducirana na raven opazovanja ožjih segmentov družbene prakse (primer takšnega redukcionizma je obravnava kulturologije kot vede, ki se ukvarja zgolj z vprašanji popularne umetnosti). Tudi Cassirer je tako kot njegovi številni filozofski predhodniki zastopal stališče, da se v vsaki simbolni formi, ne glede na njeno funkcijo in značilnost, posamično kot tako umika in daje prostor »integraciji posameznih delov v celoto« (Cassirer 2010, 53)¹. Cassirerjeva

¹ Cassirerjevo delo »Philosophie der symbolischen Formen« (Cassirer 2010), ki

elaboracija simbolnih form je pomembna zlasti v kontekstu današnjih epistemoloških in kulturoloških razprav o naravi simbolnega jezika znanosti. Temu bom nekaj več besed namenil v zadnjem delu razprave.

Pogledom Ernsta Cassirerja so v svojih razmišljanjih glede simbolnih form blizu tudi drugi teoretiki z začetka 20. stoletja, ki jih štejemo med utemeljitelje moderne kulturološke znanosti. Tu mislim predvsem na Georga Simmla in Maxa Webra.² Tudi onadva sta sintetično zmožnost simbolnih form uporabila v okviru študija različnih vrst sociokulturnih fenomenov. Ingo Rill, dober poznavalec Cassirerjevega teoretskega opusa, ocenjuje, »da pri Cassirerju in njegovih sopotnikih niso bili interpretirani kot rezultat simbolne organizacije toliko abstraktni miselni koncepti, temveč predvsem konkretni sociokulturni pojavi« (Rill 1995, 47).

Prav tako ni nobeno naključje, da je imel ravno Cassirerjev simbolni funkcionalizem, ki ga avtor ni razvijal samo v knjigi »Philosophie der symbolischen Formen« (Cassirer 2010), temveč tudi v delu »Substanzbegriff und Funktionsbegriff« (Cassirer 2000), zelo velik vpliv na dva ključna družboslovna teoretika druge polovice 20. stoletja, ki sta se ukvarjala s širšim vprašanjem sociokulturnega razvoja, tj. na Talcota Parsonsa in njegov družbeni sistemski funkcionalizem ter na Niklasa Luhmanna in njegovo teorijo avtopoetičnih družbenih sistemov. S širšimi vidiki Luhmannove avtopoetične teorije sociokulturnih pojavov sem se obsežno ukvarjal v knjigi Znanost kot sistemski del družbe (Mali 1994). S sociokulturnimi in antropološkimi vidiki Parsonsove teorije se je v Sloveniji v svoji doktorski disertaciji najbolj celovito ukvarjala Vesna V. Godina (Godina 1990). Spregledati ne bi smeli niti dejstva, da so posamezni avtorji, ki so se ukvarjali z interpretacijo Cassirerjevega simbolnega funkcionalizma, našli zanimivo povezavo med njim in Marxom (Giest 2010). Po teh interpretacijah naj bi Marx namreč vseskozi razvijal neko lastno

je izšlo v treh delih, predstavlja neke vrste prolegomeno moderne kulturologije. Prva knjiga z naslovom »Die Sprache« je izšla leta 1923, druga z naslovom »Das mythische Denken« leta 1925, tretja z naslovom »Phaenomenologie der Erkenntnis« pa leta 1929. Cassirer je leta 1928 spisal še en obsežen tekst, ki mu je začasno dal nekoliko ironičen naslov »Zur Metaphysik der symbolischen Formen«. To delo je izšlo po njegovi smrti zgolj kot delovno gradivo, tako da lahko njegovo osrednje delo »Philosophie der symbolischen Formen« obravnavamo kot trilogijo.)

² O vlogi Maxa Webra kot enega izmed utemeljiteljev moderne kulturološke znanosti pišem več v knjigi Epistemologija družbenih ved (glej: Mali 2006).

predstavo o »simbolnih formah«, četudi eksplicitno ni uporabljal pojma »simbolna forma«. Cassirerjev pristop h kategorijam simbolov in metafor v že omenjenem delu »Substanzbegriff und Funktionsbegriff« se je še bolj kot v delu »Philosophie der symbolischen Formen« približal njihovemu sociokulturnemu in ne zgolj formalnologičnemu pomenu. Če izhajamo iz predpostavke, da si Cassirerjev sociokulturni svet lahko predstavljamo kot povezanost njegovih različnih form, potem seveda tukaj ne gre toliko ali samo za prazne (miselne) označevalce, temveč za njihovo dejansko družbeno funkcijo. Na enak način oziroma še bolj izrazito lahko razmišljamo v primeru Marxove političnoekonomske analize form vrednosti. Marx si je v okviru političnoekonomske analize form vrednosti vedno prizadeval družbene procese logično rekonstruirati na način, da analiza na ostala na ravni prazne funkcionalne sistemske abstrakcije.

Na tem mestu bi želel opozoriti, da so tudi moderne semiotične teorije, ne glede na to, ali jih imamo za teorije znakov ali teorije simbolov, v središču svojega zanimanja postavljale vlogo simbolov v (hermenevtičnem) razumevanju sveta. Celó za Ludwiga Wittgensteina, pri katerem simbolni jezik predstavlja bolj sredstvo filozofske skepse kot sredstvo za napredek filozofskega spoznanja, kar je deloma posledica njegovega logičnega pozitivizma, velja, da je vprašanja formalne logike povezoval tudi z vlogo simbolnih podob (Wittgenstein 2016). Še bolj ta ugotovitev velja za Charlesa S. Peirca, ki ima ob de Saussurju največ zaslug za uveljavitev sodobnega semiotičnega diskurza. V Peircovi semiotiki znak predstavlja tridelno celoto (ikona, indeks, simbol), znotraj katere imajo osrednjo vlogo ravno simboli, saj kot pravi Peirce, »... bi simbol izgubil svojo značilnost, ki ga dela za znak, če bi umanjkal interpretant. Takšno je vsako govorno izražanje, ki nekaj pomenja le na podlagi tega, da razumemo, da ima tak pomen.« (Peirce 2004, 16).

Glede na vse predhodno povedano je več kot nenavadno, da študentje kulturologije na FDV v učbeniku Cooltura – Uvod v kulturne študije, ki je bil izdan leta 2002 pri Študentski založbi, izvedo zelo malo ali nič o simbolih oziroma simbolnih formah. Zanimivo je, da v Slovarčku ključnih besed in pojmov, ki se nahaja na koncu omenjenega učbenika, sploh ni podana nobena osnovna pojasnitev pojma simbol, četudi bomo tam našli vrsto pojmov, ki ne sodijo nujno v osnovni kulturološki geslovnik. Predpostavljam, da je eden izmed razlogov za takšen manko zelo ozko in omejeno razumevanje semiotike kot znanstvene vede pri avtorjih omenjenega učbenika. Področje semiotike je v tem učbeniku zreducirano na

raven obravnave kulturnih objektov in praks kot znakov, ne da bi se upoštevalo dejstvo, da moderna semiotika ni samo teorija znakov, temveč (predvsem) teorija simbolov. Seveda to zadnje velja, če sodobne semiotike ne zreduciramo zgolj na teorijo Rolanda Barthesa, kar so (spet zelo poenostavljeno) storili avtorji FDV-jevskega učbenika za kulturologe.

Simbolne forme kot temelj spoznavanja kulture

Cassirerjevo delo ponuja vseobsežno fenomenologijo teoretskega vedenja o kulturi. V tej klasični epistemološki teoriji kulturoloških znanosti se simbolne forme izražajo skozi (vsakdanji) jezik, mitologijo, religijo, umetnost, pravo in nenazadnje tudi skozi znanost samo. V okviru refleksije o Cassirerjevem doprinosu k nastanku in razvoju moderne kulturološke znanosti je treba predvsem opozoriti, da gre kar nekoliko v pozabo, da je njegova teorija simbolnih form del njegovega širšega intelektualnega zanimanja za kulturološka in antropološka vprašanja človeka in družbe. Navsezadnje je ravno on človeka definiral kot »animal symbolicum« (Cassirer 2010), za katerega velja, da se v »svetu« kot njegovem simbolnem univerzumu srečuje s samim seboj.

V tem kratkem prispevku se bom ustavil pri treh ključnih spoznavnoteoretskih predpostavkah teorije simbolnih form: (1) pri obstoju različnih pojavnih oblik simbolnih sistemov, (2) pri ideji enotnosti simbolnega sveta, ki se v svoji mnogoterosti vedno zvaja tudi na nekaj skupnega, vendar ne na način prazne abstrakcije, ter (3) pri konceptu »simbolne pregnance« kot najvišji stopnji simbolne reprezentacije objektivnega sveta. Gre sicer za precej abstraktne koncepte, vendar je njihovo razumevanje nujni predpogoj za to, da si lahko vsaj v osnovi predstavljamo, kako so raznoliki simbolni »jeziki« v zgodovini sociokulturnih praks (epistemološko) sploh nastali in se razvijali.

Simbolne forme kot aktivni dejavnik v oblikovanju sveta kulture

Simbolne forme lahko razumemo bodisi kot »polja kulture« bodisi kot »stvaritve kulture«, ki so odvisne od vsakokratnega človekovega dojemanja stvarnosti. Četudi naj po Cassirerju med simbolom kot izrazno obliko vedenja (spoznanja) in predmetom samega vedenja (spoznanja) ne bi bilo nobene razlike, pa naj svet simbolov ne bi predstavljal neke pasivne, zgolj čutne zaznave stvarnosti. Simboli se vedno nahajajo v vlogi aktivnega dejavnika preoblikovanja predmetnega sveta. V vsakem jezikovnem

‘znaku’ se neka simbolno izražena duhovna vsebina, ki po sebi in za sebe presega vse čutno, pojavlja kot preobražena v obliko čutnega, tega, kar je mogoče videti, čutiti in česar se je mogoče dotakniti. Pojavlja se nek samostojni način upodabljanja, neka specifična aktivnost zavesti, ki se razlikuje od vse danosti neposrednega čutenja ali opazovanja, da bi potem vendarle uporabila ravno to danost kot sredstvo izražanja. Za Cassirerja ta zmožnost »samokonstituiranja« oziroma »osmišljanja« sveta velja za vse vrste simbolnih form, naj si gre za simbolni svet umetnosti, znanosti, mitologije, religije itd. Vsak od teh simbolnih svetov živi v svojem lastnem sistemu podob, ki ga ni mogoče reducirati na raven pasivnega odražanja empirične danosti kot take. Po Cassirerju se »... nobena od teh simbolnih struktur ne utaplja v drugo, niti se ne more izpeljati na drugo, temveč prej izraža nek specifični način duhovnega razumevanja ‘stvarnosti’, ki jo ustvari sama iz sebe». (Cassirer 2010, 27). Skušajmo zadevo ilustrirati s primerom, ki ga je podal Cassirer. Trdil je, da ornament lahko dojemamo kot geometrijsko figuro, estetsko umetniško upodobitev ali magijsko pomembno formo, vendar tega ni nikoli mogoče storiti sočasno z enega in istega zornega kota. Na podoben način bi lahko – če navedem kakšen lasten primer – interpretirali princip kavzalnosti. Obstaja razlika v uporabi načela kavzalnosti v znanstvenih in mitoloških simbolnih formah. V simbolnem svetu starodavnih mitologij bomo sicer naleteli na princip kavzalnosti, saj so ga te arhetipske simbolne forme mišljenja uporabljale v okviru teogonije in kozmogonije z namenom tolmačenja pojavov naravnega sveta, vendar je bil ta princip v skladu s takratnimi predpostavkami mišljenja razumljen samo kot del telosa in je bil temu telosu podrejen. Takšna arhetipska teleološka razlaga kavzalnosti ni imela veliko skupnega z modernim konceptom kavzalnosti, ki je nastopil z novoveško znanostjo in ki je izhajal iz strogo determinističnih predstav vzroka in učinka (Turner 2003).

Enotnost in mnogoterost simbolnih svetov

Ob upoštevanju različnih simbolnih oblik izražanja sveta pa Cassirer ni nikoli pozabil poudariti, da v mnogoterosti simbolnih svetov lahko iščemo tudi neko načelo enotnosti. Trdil je, da »... četudi naj bi bil razpon pomenov, ki obdajajo simbolno, še tako širok, se enotnost tega pojma zaradi tega ne razkroji« (Cassirer 2010, 244). Cassirer je sicer izhajal iz predpostavke, da se entitete sociokulturnega sveta vedno vzpostavljajo skozi množico svojih pojavnih oblik. Vedno pa se je trudil z iskanjem

njihovega skupnega imenovalca. Ali kot je Cassirerjevo prizadevanje po iskanju enotnosti v simbolni mnogoterosti na jedrnat način podal Frederic Vandenberghe: »Kljub dejstvu, da se kulturne forme pri Cassirerju vedno pojavljajo v množini, jih je mogoče dešifrirati edinole na način modulirane izražanja oziroma udejanjanja neke enotne funkcije, namreč funkcije simbolizacije.« (Vandenberghe 2001, 484). Lahko bi torej dejali, da načelo enotnosti pri Cassirerju ne nastopa kot prazna abstrakcija, temveč kot nek (dialektični) princip izražanja skupnega v njegovi mnogoterosti. Celota ni možna brez dela in del ni možen brez celote!

Simbolna pregnanca

kot izraz simbolne prezentacije objektivnega sveta

Pri Cassirerju gre za aktivno, kreativno vlogo simbolov. Ta kreativna in na nek način tudi razvojna dimenzija, v okviru katere – zgolj pogojno rečeno – bolj »primitivne« simbolne prezentacije sveta (mitologija, religija) predstavljajo razvojno predstopnjo višjim in bolj »sofisticiranim« simbolnim reprezentacijam (umetnost, znanost), še zlasti stopi v ospredje v Cassirerjevem konceptu »simbolne pregnance« (»symbolische Pregnanz«).³ Cassirer je s kategorijo simbolne pregnance preciziral pojem »simbola« (»Symbol«) glede na pojem »podobe« (»Gestalt«).⁴ Zanj se simbol vtisne v neko stvar oziroma postane pregnanten, ko se »neka načeloma nenazorna vsebina izrazi v nazorni podobi« (Cassirer 2010, 450). S tem je nemški teoretik in filozof pokazal jasno distanco do pojma simbola kot golega znaka, kar se je pogosto zgodilo v kasnejših semiotičnih teorijah. Vrednosti simbolov najrazličnejše vrste in porekla namreč ne opredeljuje njihovo fiksiranje neke konkretno čutne posamične danosti, temveč odmikanje od te neposredne čutne danosti. Cassirer navaja primer umetniške stvaritve: »Umetniška slika je to, kar je, in se razlikuje od čiste mehanične reprodukcije samo zato, ker zanemarja ‘dani’ vtis. Ni projekcija danega vtisa v njegovi čutni totaliteti, temveč pri njem spodbuja določene ‘pregnantne’ momente, tj. tiste momente, s pomočjo katerih se to, kar je dano, razširja preko njegovih lastnih okvirov« (Cassirer 2010, 53).

3 V nemščini se pojem »Praeganz« nanaša na nekaj, kar daje stvari nek pomen oziroma pečat. Glagol »praegen« pomeni vtisniti, kovati, ustvarjati. Eden od možnih prevodov tega koncepta v slovenščino bi bil 'simbolni odtis'.

4 Nemški pojem »Gestalt« v filozofskem smislu praviloma prevajamo kot podoba.

Po Cassirerju naj bi pregnantnost simbolov prišla najbolj do izraza ravno v intelektualni sferi znanosti. Simbolni svet znanosti, v katerem se postopki abstrahiranja imanentno povezujejo z reprezentacijo objektivnega sveta, vodi do najvišje stopnje simbolne pregnance. Nemški teoretik govori v primeru znanosti o »čisti pomenski funkciji simbolov« (»die reine Bedeutungsfunktion von Symbolen«).⁵ Na primer, pojmi v najbolj abstraktni znanosti (matematiki) se nanašajo bolj na relacije kot na substance, ki vstopajo v te medsebojne odnose. V tem se zlasti abstraktna naravoslovna znanost razlikuje od mitologije ali vsakdanjega mišljenja (»common sense«).

V mitologiji imamo opravka z »izrazno funkcijo simbolov« (»Ausdrucksfunktion von Symbolen«). Tu je simbolika, ki se nanaša na izkustveni svet okrog nas, v celoti prežeta z emocionalnimi in afektivnimi pomeni. Tu tudi ni nobene razlike med simbolom in tem, kar simbol izraža, med življenjem in smrtjo, med sanjami in izkustvenim doživljanjem sveta itd. Plesalec v magijskem plesu, ki si nadene masko, je tudi sam bog.

V naravnem jeziku je poudarek na reprezentativni funkciji simbolov (»Darstellungsfunktion von Symbolen«). Reprezentativni simbolni pomen v okviru naravnega jezika oziroma »common sense« ima bolj instrumentalno in zato pragmatično vlogo v spoznavanju sveta. Skozi medij naravnega jezika konstruiramo »intuitivni svet« običajnega čutnega zaznavanja na temelju, kot se je izrazil Cassirer, »intuitivnega časa in intuitivnega prostora« (Cassirer 2010, 301). Tisti deli oziroma momenti naravnega jezika, ki se nanašajo na njegovo taktilno dimenzijo, specifičirajo lokacijo zaznavnega objekta glede na stalno spreminjajočo se pozicijo govorca (glede na »zdaj in tukaj«). Na tej osnovi se vzpostavlja nek enoten prostorsko-časovni red, v okviru katerega ima vsak objekt, ki ga simbolno označimo, natančno določeno relacijo do govorca, zorni kot in potencialni okvir praktičnega delovanja. Tako lahko razlikujemo predmetno substanco oziroma bistvo stvari od njenih stalno spreminjajočih se pojavnih manifestacij, ki so posledica različnih zornih kotov opazovanja in različnih situacij, s čimer dosežemo temeljno razliko med pojavno obliko in realnostjo. Ta temeljna razlika je po Ernstu Cassirerju v najbolj

5 Slovenski filozof Marko Uršič v okviru svoje obravnave Cassirerjevih simbolnih form namesto izraza »čista pomenska funkcija« uporablja izraz »signifikativna funkcija« (Uršič 2010). Menim, da gre za isti vsebinski pomen izrazov, le da se prvi nanaša na izvirno, nemško verzijo Cassirerjeve trilogije, drugi pa na njegov angleški prevod.

dovršeni obliki izražena v (lingvistični) ideji propozicijskega pojma resnice in potemtakem tudi v propozicijski kopuli. V zvezi s Cassirerjevim pojmom logične resnice je sicer treba reči, da je omenjeni nemški teoretik ogromno spoznavnoteoretskih nastavkov za svojo teorijo simbolnih form črpal iz Kantove spoznavne filozofije. Vendar je kljub oznaki, da je »marburški neokantijanec«,⁶ znotraj lastnega modela reprezentativne funkcije simbolov razvil nek avtentičen filozofski oziroma epistemološki pogled. V tem oziru njegovih kategorij intuitivnega časa in intuitivnega prostora ne moremo enostavno izenačiti s Kantovimi transcendentalnimi kategorijami.

V okviru teoretične znanosti naletimo na tretjo, že omenjeno čisto pomensko funkcijo simbolov, ki se po Cassirerju najbolj jasno izraža v »čistih kategorijah odnosnosti oziroma relacij« (Cassirer 2010, 301). V okviru znanstvenega pogleda na svet se čisti relacijski pojmi, ki so značilni za matematiko, logiko in matematično fiziko, končno osvobodijo omejitev, ki izhajajo iz čutne intuicije. Na primer, do matematičnega sistema naravnih števil pridemo, ko abstrahiramo od vseh konkretnih aplikacij računanja in namesto posamične progresije upoštevamo potencialno neskončne aritmetične in geometrijske progresije. Tu pride do izraza čisti sistem formalnih relacij, v okviru katerega je intuitivni koncept substancialne stvari nadomeščen z relacijsko-funkcionalnim konceptom univerzalnega zakona (predvidljivega odnosa med substancialnimi stvarmi). Zanimivo je, da je Cassirerjeva teoretska refleksija, ki jo je avtor razvil v okviru teorije simbolnih form že v začetku prejšnjega stoletja, aktualna tudi pri nekaterih epistemoloških vprašanjih, ki se odpirajo v okviru danes najbolj naprednih znanosti. Kot primer bi lahko vzeli sintezno biologijo. O tem želim podati nekaj kratkih razmislekov v zadnjem delu razprave.

6 Zgodovina filozofskih idej v grobem loči dve šoli neokantijanizma: logistično šolo iz Marburga, v katero se je med drugim uvrščalo Hermana Cohena, Paula Natropa in seveda Ernesta Cassirerja, in aksiološko šolo iz Heidelberga, v katero se je uvrščalo Wilhelma Windelbanda in Heinricha Rickerta. Obe smeri neokantijanizma naj bi se ločili glede na to, kateri Kantovi miselni zapuščini so njeni člani dali večjo prednost. Marburška šola naj bi stavila zlasti na preučevanje logično spoznavnih temeljev Kantove filozofije, heidelberška šola pa naj bi več stavila na njegovo moralno filozofijo (glej več: Vandenberghe 2001; Giest 2010).

Teorija simbolnih form in epistemologija moderne znanosti

V duhu teorije simbolnih form in njene kategorije simbolne pregnanosti je tudi v sintezni biologiji mogoče gledati na postopke (znanstvene) reprezentacije kot na odprt in kreativen sistem uporabe simbolov, analogij, metafor. V primeru sintezne biologije gre za namreč za izredno kreativno in imaginativno rabo simbolnega jezika in simbolnih analogij z namenom reprezentacije (biološke) realnosti (stvarnosti), ki jo ta veda preučuje. V okviru sintezne biologije se v celoti potrjuje misel, ki jo je pred več kot sto leti v zvezi z naravo teoretskega znanstvenega mišljenja zapisal Cassirer: »Znanstvena teorija se lahko približa realnosti le v primeru, da vzpostavi določeno distanco do te realnosti ... Podobe ('Gestalten'), zaradi katerih se prirodoslovni znanstveni nazor ohranja in dosega svojo spoznavno moč, se tvorijo zaradi zmožnosti tega posebnega distanciranja strogo teoretskih pojmov« (Cassirer 2010, 332).

Četudi se je danes težko sklicevati na neko enoznačno definicijo sintezne biologije (Mali in Kramberger 2014), je pri tej znanosti, ki se ukvarja s spreminjanjem celičnih struktur bioloških organizmov z namenom priti do povsem novih lastnosti, zanimivo predvsem naslednje dejstvo: sintezna biologija se želi vedno bolj reprezentirati kot bioinženiring. Vsi koncepti, tudi kategorialni aparat (analogije, metafore) in vizualizacije postopkov raziskovanja, so pogosto v celoti vzeti iz mehanskega inženiringa, čeprav se uporabljajo za razlago žive (biološke) materije.⁷

Zaporedja DNK se reprezentirajo kot »deli«, ki na višji ravni oblikujejo »krogotoke«; ti se na višji ravni povezujejo v »sisteme«, ti zopet naprej v celične »šasije«. Uporabljajo se najrazličnejše metafore, ki aludirajo na postopke s področja mehničnega inženiringa: na primer, ko sintezni biologi primerjajo DNK z računalniškim programom, uporabljajo kot substitut idejo »software«. Četudi DNK v resnici ni računalniški program, se zdi večini raziskovalcev na tem področju ustrezno razmišljati na tak način. Takšen način razmišljanja je tako postal nekaj povsem vsakdanjega.

⁷ Največkrat se skuša na področju naravoslovja v zvezi z reprezentacijo govoriti zgolj v smislu vizualne reprodukcije. Vendar znanost temelji tudi na manj eksplicitno izpeljanih načinih ponazarjanja, tj. na podatkih in metaforah. V vseh tipih reprezentacije se del izvirnega pomena predmeta vedno izgubi. Tudi v primeru prikazovanja zaporedja DNK kot »dela« se del njegove specifičnosti izgubi.

Vendar to polje simbolne reprezentacije, ki je na področju sintezne biologije trenutno prevladujoče, očitno ni nujna in edina izbira. Možne so tudi alternativne oblike simbolne reprezentacije, ki v polju sintezne biologije predstavljajo vmesni člen med postopki teoretske abstrakcije in izkusnim zrenjem. Takšno alternativno obliko reprezentacije v polju sintezne biologije bi lahko predstavljal t. i. model »sonifikacije«. Sonifikacija je pretvorba biogenetskih informacij v zvočne signale oziroma prenos tako zapisanih informacij. S tem pojavom imamo opravka tudi v številnih drugih situacijah (oddajanje zvoka pri rešilnem avtomobilu, računalniku, Geigerjevem števcu itd.). Sonifikacija lahko prevzame vlogo simbolne reprezentacije tudi na področju neke abstraktne naravoslovne znanosti. Ta ideja sploh ni tako tuja naravoslovcem in filozofom narave. V okviru projekta z naslovom »Synthetic Aesthetic« Chris Chafe, direktor Centra za računalniško raziskovanje glasbe in akustike Univerze Stanford, in Mariana Legula, sintetični biolog na kalifornijski Univerzi v Berkeleyu, razvijata projekt takšne vrste (glej več: Chafe in Legula 2014). Osredotočila sta se na plazmid, tj. zaokrožen delček DNK, in razvila različne metode za reprezentacijo genske strukture skozi zvok.

Na temelju takšnih projektov, kot jih razvijata Chris Chafe in Mariane Legula, lahko sklepamo, da postopki reprezentacije v neki tako abstraktni znanosti, kot je sintezna biologija, pogosto predstavljajo stvar kreativne izbire. V naprej dani shematizmi niso na razpolago. Simbolni svet znanosti kreiramo mi, seveda pa vedno ostaja vprašanje, katera pot je najboljša za spoznavanje kompleksne strukture sveta.

Ravno to sem želel v svoji kratki razpravi o simbolih in njihovi vlogi pri razumevanju in interpretaciji družbenega in kulturnega sveta posebej poudariti. Človek si simbolnega sveta ni ustvaril samo zaradi iskanja smisla svojega življenja, temveč tudi in predvsem zato, da bi prišel do novih spoznanj o svetu, v katerem živi. Eden največjih doprinosov teorije simbolnih form je zato spoznanje, da nimamo samo enega pojma resnice o svetu. Pojem resnice o svetu je več, saj je pojem resnice v svetu znanosti drugačen od pojma resnice v umetnosti, ne glede na to, kako resničen je ta poseben in neprimerljiv temeljni odnos med »notranjim« in »zunanjim«, »bistvom« in »pojavom«. Vsako simbolno formo je namreč treba presoati iz nje same, ne pa z merili drugih simbolnih form.

Literatura

1. Cassirer, Ernst. 2010[or. 1923–1929]. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1–3. Hamburg: Meiner Verlag.
2. Cassirer Ernst. 2000 [or. 1910]. Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen ueber die Grundfragen der Erkenntnistheorie. Hamburg: Meiner Verlag.
3. Chafe Chris in Mariana Legula. 2014. Synthetic Sound from Synthetic Biology. V Synthetic Aesthetic. Investigating Synthetic Biology's Designs in Nature, ur. Alexandra Dainsy Ginsberg, Jane Calvert, Pablo Schyfter, Alistair Elfick in Drew Endy, 219–231. Boston: MIT Press.
4. Giest, Joern. 2010. Ideen zur Kritik gesellschaftlicher Erfahrung. Erstes Heft: Substanzbegriff und Funktionsbegriff by Ernst Cassirer und Karl Marx. Berlin: Verlag von Ignaz Wrobel.
5. Godina V., Vesna. 1990. Pozicija posameznika v socializacijskem procesu: razdelava klasične Parsonsove sociološke zastavitve. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
6. Mali, Franc. 1994. Znanost kot sistemski del družbe. Ljubljana: Založba FDV.
7. --- 2006. Epistemologija družbenih ved. Ljubljana: Založba FDV.
8. Mali, Franc in Anton Kramberger. 2014. Recent challenges in the social regulation of new emerging technologies: the case of synthetic biology. Teorija in praksa 51 (5): 850–856.
9. Peirce S., Charles. 2004. Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmatizizmu. Ljubljana: Krtina.
10. Rill, Ingo. 1995. Symbolische Identitaet: Dynamik und Stabilitaet bei Ernst Cassirer und Niklas Luhmann. Würzburg: Verlag Koenighausen & Neumann GmbH.
11. Schlesinger, Max. 1912. Geschichte des Symbols: ein Versuch. Berlin: L. Simon Verlag.
12. Turner, Stephen. 2003. Cause, the Persistence of Teleology, and the Origins of the Philosophy of Social Sciences. V Philosophy of the Social Sciences. ur. S. Turner in P. Roth, 21–42. Oxford in Melbourne: Blackwell Publishing.
13. Uršič Marko. 2010. Štirje časi – Jesen. Daljna bližina neba. Ljubljana: Cankarjeva založba.
14. Vandenberghe Frederic. 2001. From Structuralism to Culturalism: Ernst Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms. European Journal of Social Theory 4 (4): 479–497.
15. Wittgenstein Ludwig. 2016[or. 1958]. Modra in rjava knjiga. Ljubljana: Krtina.


 II.

Eric Ušić

The barbed wire as a symbol and locus of symbolic conflict

In November and December 2015, the Government of Slovenia reacted to the so-called 'refugee crisis' with the construction of a barbed wire on the border with the neighboring state of Croatia. During and after the construction, multiple reactions and protests took place on the border and in the media, articulating different (re)interpretations of the barbed wire. The Government of Slovenia had its own ways of interpretation and conceptualization, while individuals and large groups of protesters articulated different, oppositional meanings of the barbed wire. In short, the barbed wire – in addition to its material and physical dimension – had (and still has) a strong symbolic dimension, which became a locus of symbolic conflicts in a short time. The aim of this paper is to examine certain aspects of the symbolic dimension of the barbed wire through several examples of symbolic practices and conflicts that were provoked by and related to the barbed wire. The text¹ is divided into three points of analysis: the symbolic form(s) of the barbed wire in the discourse of the Government; the symbolic form(s) of the barbed wire in the discourse(s), practices and activities of oppositional groups and individuals; the »contradictions« and problematic aspects of dominant (Government) and oppositional (protesters') symbolic practices.

The argument of the first point is that the Slovenian Government, beside and parallel to the physical construction, had to conceptualize and discursively shape the barbed wire in order to formulate a *meaning* that could be comprehensible and acceptable to a wider number of people. In Gramscian terms, the Government had to put forward a symbolic expression of the barbed wire that could be *self-explanatory* in order to gain consent of the governed. In short, the construction of the barbed wire had to be conceptualized as an understandable, unquestionable and inevitable practice. In that sense, the barbed wire was discursively represented and defined as a mechanism of *defence*, an instrument of *protection* or,

1 In this paper I will give a broader elaboration of some theses and observations that I have sketched in a previous paper, in which I have analysed the media representation(s) of the barbed wire (see: Ušić 2016).

as the Slovenian prime minister Miro Cerar put it, a 'technical barrier', 'temporary solution' and 'security measure' for the people living in the border zone (see: net.hr 2015; index.hr 2015). In the framework of J. B. Thompson's ideology-theory, it could be argued that these discursive constructions are an example of symbolic forms that mobilize *meaning* in the service of power, the goal of which is to sustain the relations of domination and to enable the enforcement of power (Thompson 1990). These symbolic forms implied the existence of an external threat that requires an adequate response while simultaneously implying internal questions of (in)security, (in)stability, nationhood and identity. In short – the border is the problem, the barbed wire is the (only) solution, or, more precisely, the border is the question and the barbed wire is the right answer. In such a context, the conceptualization of the barbed wire as, for example, a »mechanism of defence« tried to legitimize and rationalize the actions and the position of the Slovenian Government. To paraphrase Henri Lefebvre (1991), the barbed wire as a spatial practice produced – and successively reproduced – a »new« form of (social) space, which was symbolically represented and discursively shaped through the logic of the discourse of the dominant position – the Slovenian Government.²

The argument of the second point is that the hegemonic and dominant attempts of symbolic construction of the barbed wire were not successful³, at least not for a large number of people living in the border zone – the same people the barbed wire was supposed to defend, protect and provide security for. Instead, they generated a variety of *oppositional* symbolic expressions and practices. In other words, the barbed wire quickly became a locus of symbolic conflicts that generated a multiplicity of subversive, political and artistic (re)actions and interventions by activists, artists and local people, who entered in and modified the symbolic field (and, of course, the material field through direct actions) of the barbed wire. To borrow from Stuart Hall (2006), the counter-hegemonic »reading« of the barbed wire and its media/government representations generated a variety of different, oppositional (re)interpretations

2 A broader analysis of this point would take the text in another direction. I have elaborated this point from a different perspective in Ušić 2016.

3 I am not arguing here that there was no one who accepted and supported the actions of the Government. For sure, there was a large number of those who supported the construction of the barbed wire as a »mechanism of defence«, but they are not of interest in this text.

and symbolic (re)constructions of the wire. In this manner, the barbed wire became a symbol of Fascism and World War II, a symbol of politics of exclusion, xenophobia and (radical) nationalism, while on the other hand it signified a certain cut in the social space of local communities living on the border and thus became a destabilizing factor of local social customs, relations, values and processes of identification (Ušić 2016). There were numerous symbolic actions that temporarily and symbolically appropriated and transformed the barbed wire. For example, the artist Josip Pino Ivančić used the wire in his performance »*Slovenski hulja hop*«, in which the wire was ironized and transformed in a hula hoop (Hrgović 2016), while in Marko Breclj's performance, in which the visitors were invited to cut a piece of the barbed wire and conserve it as a lasting memory, the wire was (re)named as the »*EU-NATO wire*« (Angeleski 2016). In short, these artists cut off and took a piece of the wire, re-contextualized it both physically and symbolically. Through the process, different meanings were attributed to the wire; meanings that were in conflict with the meanings mobilized by the symbolic forms of the position of power and governmental discursive logic. Local people, activists and protesters reacted and acted in a similar way, but intervened »directly« on the barbed wire, without the physical re-contextualization, using different techniques and materials which additionally modified, broadened and re-shaped the symbolic dimension of the wire. For example – the barbed wire was transformed in a symbolic volleyball net and a 'barbed Christmas tree' (hrt.hr 2015), while many protesters expressed their critique and discontent through particular symbolic gestures, slogans, stickers, performative acts and different forms of symbolic/semiotic practices. In short, the one-dimensional, one-sided and ideologically constructed meaning of the barbed wire »from above« was contested by the multilayered, versatile and oppositional symbolic practices »from below«. So, in addition and simultaneously to many subversive direct actions that contested the construction of the barbed wire, a particular »symbolic conflict« took place; beside the direct and »physical« resistance, a specific form of »symbolic resistance« took place on the border, in the media and – through the process of re-contextualization – in other contexts, institutions and places.

If we examine the situation more carefully, it can be seen that contradictions, incoherencies and problematic aspects emerged during the construction of the border and the symbolic conflicts; the third and last point

of the analysis argues that the symbolic conflicts and practices generated a number of contradictions on the symbolic level of both involved parties – the Government (dominant) and protesters (oppositional). For the Slovenian Government, a problematic aspect of the barbed wire emerged on those parts of the border with significant tourist interest (Ušić 2016). Tourism, a social, cultural and economical practice and activity of great economic value and interest for both the Slovenian and Croatian side, basically impelled the Slovenian Government to adopt a different strategy of fencing the border. The thing that was problematic in this aspect was the question of *image* and *reputation*, namely the problem of the *tourist gaze*. The question behind the decision of adapting different »security measures« and constructing different »mechanisms of defence« on that part of the border was connected to the imagining a »civilized« German, Austrian or French citizen/tourist, and his/her supposed decoding of the symbolic dimensions of the barbed wire. In his or her eyes, what will the barbed wire symbolically represent? It could be argued that it would probably provoke a negative symbolic and associative effect that would once again invoke the politics of exclusion and radical nationalism, anti-liberal politics and xenophobia, which could in turn have a negative effect on the image and reputation of this touristic region. So, the border was fenced with *panels* – symbols of, so to speak, a 'more human and (touristically) acceptable' way of fencing the border. Here, it could be said that the Slovenian Government in fact recognized the problematic aspects and negative effects of its own practices, and indirectly and partially acknowledged and confirmed the stance and critiques of the protesters.

As for the protesters, there are two interesting situations. First, during the protest(s) held on December 19th 2015, which gathered a large group of people from Slovenia and Croatia, the wire was covered with tapes representing the slogan »*Demilitarizirano!*« along with the symbols of the City of Pula, whose representatives in fact organized the protest on the Croatian side of the border (index.hr 2015). What is interesting, and possibly problematic here, concerns the tapes and slogans that were not made specifically for the protest, but were actually a part of the existing promotional material of Pula's candidacy for European Capital of Culture 2020. So, it could be argued that the wire was symbolically instrumentalized and used as a site of »alternative representations« – as an appropriate site for the *promotion* of Pula's ECC program. In addition to this, the slogan »*Demilitarizirano!*« is indirectly connected to one

of the key principles of the ruling political party in Pula and the Istria County – the IDS (Istarski demokratski sabor) –, the principle of demilitarization of *ex-military zones* situated mostly in the Southern part of the peninsula and in the area of the City of Pula. The IDS's demilitarization – according to previous practices and programs of the party – basically means privatization and *turistification* of ex-military zones. What is symptomatic in the ECC slogan »Demilitarizirano!«, which was placed on the barbed wire, is that the IDS, while supporting the ECC program and trying to implement their political and economic concept of demilitarization, resolutely rejected not only the possibility of accommodating the refugees in the ex-military zones in Istria, but of accommodating them *in Istria* altogether. The argument was that ex-military zones have an »enormous investment potential«, which is connected to the possibility of development of tourism, and that refugees should receive help, but »outside of Istria« (Glas Istre 2015). In other words, the refugees became a specific form of »symbolic threat« to investment and turistification processes. To sum up – while the barbed wire and the Slovenian Government were »attacked« and contested because the wire was seen as a symbol of Fascism and politics of exclusion, which cut through the social space and customs of local inhabitants, it was, on the other hand, symbolically instrumentalized through the cooptation of the protest and actually used as a type of a »billboard« promoting the concept of demilitarization, a concept of great political and economic interest of Pula's ECC program and the Istrian ruling party.

Second, and more recently, there was a protest – manifested mostly in the media – that was a reaction against the installation of a *fence* as a new substitution for the barbed wire on the ancient Roman wall, the *limes*. The argument was that the fence is destroying protected cultural heritage, a symbol of the Roman »defence wall against barbarian tribes«, which has a great »tourist potential« (Krmpotić 2017). From a wider perspective, the Roman wall is perceived and conceived basically in the same way that Miro Cerar defined the barbed wire – as a *mechanism of defence*. What is different between the two is the *symbolic value* that the Roman wall has in the context of cultural, historical and, of course, *tourist* interests. But the function of the two objects is actually the same – to stop the »invasion« of groups of people that are perceived as threats. So, following this line of argumentation, the question is: can the barbed wire, as a historical and political symbol of modern times, become – in the near or distant future

– a symbol of cultural heritage with great tourist potential? Leaving irony aside, one of the possible conclusions of the struggle with the barbed wire is pretty simple – do not mess with tourism.

Literature

1. Angeleski, Z. 2016. *Kulturni i politički udar na Verudi*. Glas Istre. Available at: <http://www.glasistre.hr/multimedija/mozaik/kulturni-i-politicki-udar-na-verudi--518631> (15 March, 2017).
2. Glas Istre. 2015. *IDS se protivi smještaju izbjeglica u Pulu i Istru*. Available at: <http://bit.ly/2r5Sf1I> (27 April, 2017).
3. Hall, Stuart. 2006. Kodiranje/dekodiranje. In: *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, ed. Duda, D. Zagreb: Disput.
4. Hrgović, M., 2016. 51. Zagrebački salon: Više svjetla, više čovječnosti. *Novi List*. Available at: <http://bit.ly/2tadIGD> (15 March, 2017).
5. hrt.hr. 2015. *Odbojkom protiv žilet-žice na hrvatsko-slovenskoj granici*. Available at: <http://www.hrt.hr/313715/vijesti/odbojka-preko-zilet-zice> (15 March, 2017).
6. index.hr. 2015. *Cerar: Žica na granici ostaje jer je moguć još veći izbjeglički val, Hrvatska ne suraduje dovoljno*. Available at: <http://www.index.hr/vijesti/clanak/cerar-zica-na-granici-ostaje-je-moguc-jos-veci-izbjeglicki-val-hrvatska-ne-suraduje-dovoljno/864353.aspx> (15 March, 2017).
7. Krmpotić, M. 2017. Bušenje povijesti: Slovenci kod Prezida postavljaju ogradu na - važan rimski zid. *Novi List*. Available at: <http://www.novolist.hr/Vijesti/Hrvatska/Busenje-povijesti-Slovenci-kod-Prezida-postavljaju-ogradu-na-vazan-rimski-zid> (15 March, 2017).
8. Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
9. net.hr. 2015. *Cerar otkrio koliko će žica biti na granici: »Riječ je o privremenoj mjeri«*. Available on: <http://net.hr/danas/svijet/cerar-otkrio-koliko-ce-zica-biti-na-granici-rijec-je-o-privremenoj-mjeri/> (15 March, 2017).
10. Thompson, John B. 1990. *Ideology and Modern Culture*. Stanford: Stanford University Press.
11. Ušić, Eric. 2016. »Žilet-žica« na granici: praksa, reprezentacija, reakcija. *Diskrepancija: studentski časopis za društveno-humanističke teme* 14(20/21): 46-56. Available at: <http://hrcak.srce.hr/175039> (1 July, 2017).



III.

Eva Smrekar

Črni kvadrat na belem ozadju (1915)

Leta 1915 je Kazimir Malevič na razstavi *0,10 zadnja futuristična razstava* s sliko črnega kvadrata na beli podlagi prevetрил temelje likovne umetnosti ter vzpostavil nove smernice razvoja avantgardnih gibanj in širšega kulturnega prostora turbulentnega 20. stoletja.

S trdno programsko usmerjenostjo jezika geometrijskih likov v iskanju nične, začetne točke izgradnje nove, vsega predmetnega osvobodjene strukture sveta je ruska avantgarda z Malevičem na čelu utemeljila odmik od upodabljanja materialnega in prevlado likovnoizraznih sredstev, ki je rezultirala v avtonomiji umetnine skupaj z njeno skoraj stoletno željo po izmiku iz primeža estetske interpretacije. S svojo inventivno naravo dviga nad predmetno gledanje preko nepredmetnih likovnih del neskončne, kozmične narave je odprla nova polja estetskega in umetnostnozgodovinskega diskurza, *Črni kvadrat na belem ozadju* pa je postal eden izmed simbolov nove epohe in metamorfoze kulturnega kanona.

A ravno črni kvadrat, reprezentacija nečesa novega, ahistoričnega, nepredmetnega, prekinjajočega s tradicijo, točka nič, iz katere se vse poraja, v sebi nosi zgodovino svoje simbolne vrednosti; črni kvadrat ni invencija ruske avantgarde, temveč podoba, ki je skozi zgodovino označevala linijo razmisleka o prisotnosti in odsotnosti, niču in bivanju, konceptov, ki jih lahko dojemamo kot napoved Malevičeve ideologije mistične nepredmetnosti.

Et sic in infinitum

Enega izmed prvih črnih kvadratov najdemo v obsežnem delu *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa*¹, ki ga je med leti 1617 in 1621 izdal okultni filozof Robert Fludd. Ta je v svojem pisanju združeval alkimijo, pitagorejsko glasbeno teorijo, neoplatonizem in krščansko kabalo. Svojo kozmološko razpravo o nastanku in materialni strukturi sveta, ki je seveda povezana z alkimističnim delovanjem in posegi Boga ter vpeta v širšo formo pitagorejskih glasbenih razmerij in harmonije, je pospremil tudi s spekulativnim poglavjem, v katerem je poskušal

1 Digitalna različica dostopna prek Internet Archive.

identificirati in konstituirati bitnost, obstoječo pred samim nastankom vesolja. To stanje neskončnosti, praznosti, negacijo kasneje formiranega in zamejenega sveta, torej ponovno tisto točko nič, začetek, iz katerega se porodi celoten univerzum, je Fludd ilustriral s črnim kvadratom kot ilustrativno reprezentacijo ne- oziroma predvesolja (Godwin 1979).

Črni kvadrat v tem in tudi kasnejših primerih ni neka v sebi zaključena umetniška forma, temveč didaktični simbol, označevalec, ki gledalca oz. bralca napoti onkraj svoje ploskovne in barvne zamejitve. Na robovih Fluddovega kvadrata piše »*Et sic in infinitum*« ali »In tako v neskončnost« – ilustracija kvadrata torej z zanikanjem lastne forme reprezentacije formulira prostor neskončnosti in začrta ontično ambivalentnost nič, kar nakazuje tudi raba črne barve skupaj z njenim vedno spreminjajočim se ontološkim statusom, ki mu lahko sledimo v analizah mnogih barvnih teorij in v vpetosti s črnino povezanih fenomenov v strukturo mita.

Goethe, Schopenhauer, Tejrezias

V vrsti obravnav barve, zaznavanja in svetlobe je najohlapnejšo umeščeno doživela ravno črna barva – romantični pesnik Goethe v svoji *Teoriji barv* (1810) na primer o njej piše v kontekstu odsotnosti (domnevno božjega) daru svetlobe, ki omogoča vid, Schopenhauer pa črno in belo barvo definira bodisi kot posledico deprivacije svetlobe, bodisi kot nekaj, česar v resnici ne vidimo, kar pa je nujno potrebno za formiranje totalne barvne percepcije, bodisi kot posledico nedelovanja mrežnice, torej kot posledico očesa brez vida (Thacker 2013).

Ravno ta nedoločljivost črne barve, v kateri se odpira popolnoma novo diskurzivno polje vida, nas vodi do posebnega filozofskega statusa teme, ki je razviden že v obravnavi slepote v nekaterih primerih antične literature in zgodovine. Izguba, deprivacija vida je umeščena znotraj širše institucije kaznovalnih gest ob kršitvi zakona ali moralnih normativov, ki se spreminjajo na podlagi volje bogov – zakladnici takšnih primerov sta med drugim tudi Homerjeva *Iliada* in *Odiseja*, omenimo naj samo oslepitev Likurga² in Demodokosa (Tatti-Gertziou 2010). Oslepitev tako v določenih primerih določa hierarhično razmerje med tistim, ki vid odvzame,

2 »Tega poslej so črtili bogovi, lahkotno živeči
Zeus ga je oslepil celó in kmalu zatem je poginil,
Toliko mrzek je bil vesoljnim bogovom nesmrtnim.«
(Homer 1950, 136, slov. prev. Anton Sovrè)

in tistim, ki mu je vid odvzet. To je lahko razvidno v primeru Argosa, giganta z vzdevkom *panoptes* (»tisti, ki vse vidi«), ki je imel sto oči, spal pa je lahko s petdesetimi odprtimi in petdesetimi zaprtimi očmi. Hermes ga je moral, zato da ga je kasneje lahko obglavil, najprej uspavati s posebno piščalko, mu torej 'odvzeti vid', kar osvetljuje hieratično pozicijo vida nad vsemi drugimi čutnimi zaznavami, ki je v vlogi mehanizma političnega telesa prepoznana tudi na primer v Alkmenini oslepitvi že mrtvega kralja Evristeja, v okviru česar je oslepitev znotraj ritualnih praks političnega rivalstva in bojevanja tista končna gesta ponižanja premaganega sovražnika, ki služi ponovni vzpostavitvi pravice.

Slepota služi kot kazen tudi v primeru enega najbolj slavnih vidcev antične mitologije Tejreziasa, pri katerem pa se motiv deprivacije vida nadaljuje v odprtje novih sposobnosti globljega uvida in vedeževalstva, ki je omogočeno ravno zaradi nezmožnosti gledanja sveta objektov. V *Kralju Ojdipu* tako Tejrezias kot »slepec, ki vidi,« služi kot kontrast Ojdipu, ki vidi, a vseeno ne uvidi uresničenja prerokbe in svojega prekletstva³, hkrati pa je tudi napoved Ojdipove samokaznovalne geste oslepitve, s katero v nadaljevanju preseže kategorijo človeškega bitja ter zabriše meje med smrtnostjo in božanskostjo znotraj strukture vednosti (Grelka 2013). Odsotnost materialnega sveta v predstavnostni sferi teme torej omogoča popolno spoznanje in delovanje notranjega očesa, ki ga ne zastira svet varajoče predmetnosti.

Anatomija melanholije

Ravno tako se je pod vplivom antike in takratnih medicinskih praks črno barvo skozi stoletja povezovalo tudi z melanholijo oz. duševnim stanjem potrnosti in otožnosti brez zunanje, objektivnega razloga, stanjem, ki ga opredeljuje prevelika količina črnega žolča, enega izmed štirih telesnih

3 Kot Ojdip reče Tejreziasu:

»O, ti, ki vidiš vse, kar um razkrije
kar skrito mu na nebu je, na zemlji!

Čeprav ne vidiš, vendar veš, o videc,
za kakšnim zlom nam mesto gine. V tebi

zdaj vidimo edinega rešnika.« (Sofokles 2008, 91, slov. prev. Kajetan Gantar)

Ali na drugem mestu Tejrezias Ojdipu:

»Povem ti, ker si me s slepoto zmerjal:

ti gledaš, pa ne vidiš, v kakšnem mraku,

ne kje prebivaš, in ne, s kom živiš.« (prav tam, 97)

sokov hipokratske medicine. Melanholijo se je skozi sočasni razvoj njenega ikonografskega programa in povezav s Saturnom, ki mu od *septem artes liberales* oz. sedmih svobodnih umetnosti pripada geometrija, začelo upodabljati tudi preko geometrijskih teles in ji pripisovati matematična znanja, ki so seveda še poudarila intelektualni status melanholije kot bolezni učenjakov (Klibansky in drugi 2013).

Povezovanje znanosti in melanholije je morda najbolj razvidno v famozni Dürerjevi grafiki iz leta 1514, na kateri je upodobljen magični kvadrat s števili, katerih seštevek je vedno 34. Tovrstni magični kvadrati so se pod vplivom islamskih učenjakov in kasneje tudi zahodnjaških okultistov pogostokrat pojavljali znotraj širše zastavljenega imaginarija planetarne, elementarne in matematične homogenizacije strukture sveta oz. vesolja, ponovno pa kažejo na ambivalentno simboliko samega kvadrata, ki je imel predvsem v renesansi v nasprotju s krogom kot popolno, božjo formo tudi bolj »zemeljsko« funkcijo in status antiteze transcendentalnega, kar se na primer dobro kaže tudi v *Vitruvijevev človeku* Leonarda da Vinci (Chevalier in Gheerbrant 2006, 299).

Alas, poor Yorick!

Eno izmed najbolj znanih del, ki enciklopedično popisuje vrste in lastnosti melanholičnega obolenja, je *Anatomija melanholije* Roberta Burtona. Odlomke iz tega dela je v svojem romanu *The Life and Opinions of Tristram Shandy* iz leta 1759 uporabil tudi pisatelj Laurence Stern, ki jih je (skupaj z deli Rabelaisa, Francisa Bacona in drugih) izkoristil za kreacijo humorističnega in kritičnega narativa, pri čemer gre pravzaprav za prvoosebno pripoved naslovnega junaka, v čigar pripovedovalskih (ne)zmožnostih pa se skriva humorna nota literarnega dela. Junak ne zna ničesar povedati strnjeno, tekoče, prostorsko-časovno logično, njegova pripoved poteka po dolgih ovinkih nepomembnih detajlov in osebne refleksije, kar nakazuje tudi vizualna podoba romana. Že sama oblikovanost teksta z mnogimi neumestnimi ločili, presledki, odstavki, skupaj z ilustracijami, ki ne služijo svojemu namenu podpore tekstu, ampak poudarjajo zagonečnost junakovega narativa, dodatno manifestira bizarnost in nelogično naravo romana v službi satire. Na začetku dela beremo o smrti enega izmed osrednjih likov Yoricka. Za ilustracijo tega dogodka na koncu poglavja je avtor izbral črn pravokotnik, ki v svoji formi zaobjame emocionalno vrenje naslovnega junaka ob Yorickovi smrti. Pravokotnik torej

služi kot nadomestilo za ponazoritev notranjega doživljanja, ki ga same besede preprosto ne morejo zapopasti; hkrati pa ne moremo spregledati ironičnega podtona, s katerim avtor pristopi k Tristramovi bolečini in njegovemu sentimentalnemu načinu upovedovanja čustev.

Črni kvadrat se je v službi satire obsežno pojavljal tudi v nemški in francoski karikaturi 19. stoletja, ki se je dotikala predvsem vprašanj sodobne umetnosti in njenega počasnega prekinjanja s konservativnim akademizmom. Najbolj odmeven primer rabe črnega kvadrata tistega časa najdemo v sliki *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit* dramatika in pesnika Paula Bilhauda iz leta 1882 (kasneje jo je reproduciral tudi njegov prijatelj Alphonse Allais), razstavljeni na razstavi *Les Arts Incoherents*, zasnovani v okviru salona, ki ga je kot nasprotje tradicionalizmu ustanovil Jules Levy. Slika »prikazuje« skupino temnopoltih ljudi, ki se bojujejo v tunelu, kar je seveda razvidno zgolj in samo iz tekstualne podpore samemu naslovu (Rosenberg 2011).

Na Allaisevo reprodukcijo se je sicer naslonil tudi sam Malevič – najnovejše rentgenske povezave so pokazale, da je pod plastjo črne barve svojega kvadrata zapisal naslov dotičnega dela in tako vzpostavil dialog s prejšnjimi deli francoskih ustvarjalcev, hkrati pa se je posledično razširilo tudi referenčno polje umetnika, ki odpira prostor novih interpretacij te ikonične umetnine. (The Guardian 2015) Le-to je povzročilo pravi *boom* rabe črnega kvadrata v komercialne namene in v iskanju novih umetniških izraznih možnosti, ki ravno preko črnih platen pogostokrat služijo iskanju novih miselnih in religioznih sistemov skozi zavestno držo distance do ritualiziranih, institucionaliziranih diskurzivnih praks – najboljši primer je morda *Rothkova kapela* z notranjščino črnih platen, ki (dokumentirano) v obiskovalcih izzovejo tudi zelo burne čustvene reakcije (Elkins 2004).

Estetika tišine

Ob tem kratkem zgodovinskemu pregledu simbolike in rabe črnega kvadrata se poraja vprašanje o vzroku njegovega tako pomembnega statusa znotraj kolektivnega imaginarija. Kaj na tej podobi, ki ne reprezentira ničesar, je tako enigmatičnega, vabljivega, kaj konstantno poraja nova interpretacije in analize, kaj jo umešča kot povod, sredstvo novodobnega izkustva sublimnega ali osebne duhovne izkušnje? Torej, zakaj ravno črni kvadrat?

Že sam Malevič je s pozicioniranjem svoje slike v kot sobe, kjer navadno stojijo ruske pravoslavne ikone, ter teoretskimi teksti vzpostavil analogijo med črnim kvadratom in oblikovanjem drugačne semiotike čaščenih podob. Bizanc je svojo »teorijo ikone« zgradil na odnosu do znaka, ki temelji na Platonovem *anamnesis* oz. »spominjanju«, ponovnem odkrivanju prapodob (idej) in znani formuli Psevdo-Dionizija Areopagita, da so »stvari, ki so se pojavile, tudi v resnici ikone nevidnih stvari« (Areopagit v Uspenski 2013, 197). Torej, ikona predstavlja odsev prapodobe, ki se od nje seveda razlikuje, vendar pa dovoljuje, da je del neke 'energije' prapodobe v njej resnično navzoč. Ikona torej ni le podoba neke osebe, temveč je v njej zamejen tudi nek resničen delec narave te upodobljene osebe. Tak odnos je seveda zahteval strukturiranje posebnih liturgičnih gest in specifično semiotiko ikon, ki temelji na združevanju ideografskega in jezikovnega teksta, slednji pa je v sistemu znakov ikone ključen. Napisi, ki se pojavljajo na ikonah, so njihov obvezen element, saj je čaščenje ikon namenjeno tako podobi kot tudi imenu oz. identifikacijskemu napisu, brez katerega sveta podoba ne more obstajati (Uspenski 2013).

Nasplošje je odnos med podobo in tekstom v primeru ruskih ikon in ikonopisja v ospredju, kakor je bil ta odnos v ospredju pri večini upodobitev črnega kvadrata, ki smo si jih ogledali; čeprav črna ploskev sama po sebi ne predstavlja ničesar, je v relaciji do spremnega teksta, torej svojega označevalca, dobila neko strukturirano idejno plat znaka. V primeru Maleviča in kasnejših črnih kvadratov pa ta podoba stoji sama zase, brez podpornega sistema oz. tekstualne strukture kot napotila gledalcu v odnosu do slike. Torej, ne le da črni kvadrat sam na sebi ne reprezentira ničesar, prav tako ni zunanjih elementov, ki bi ničnost te podobe zanikali z neko vsebinsko dopolnitvijo. Ravno ta lastnost Malevičeve slike je tista, zaradi katere jo je Gerard Wajcman poleg Duchampove *Fontane* izbral za objekt stoletja; pred nami se namreč razpira podoba, stkana iz popolne *odsotnosti*, odsotnosti objekta, ki reprezentira 20. stoletje ne kot stoletje objekta, temveč kot stoletje odsotnosti; stoletje tovarniškega proizvodjanja odsotnosti koncentracijskih taborišč in *shoah* (Wajcman 2007). A odsotnost se ni proizvodjala le v politični in socialni sferi, konstantno se je proizvodjala tudi v umetnosti – ne samo v likovni, temveč (med drugim) tudi v glasbeni. John Cage se je na primer leta 1952 s svojo kompozicijo 4' 33", v kateri glasbenik štiri minute in trintrideset minut ne igra na svoj inštrument, le pridružil že obstoječemu toku nemih glasbenih kompozicij (ali pa tudi njihovih omemb v raznih

romanih) – njegovih predhodnikov je bilo kar nekaj, med drugimi tudi Alphonse Allais, Erwin Schulhoff in Yves Klein. 20. stoletje je bilo torej na vseh področjih zares stoletje odsotnosti, razvoja samosvoje estetike tišine, ki pa ravno v tej negaciji prisotnosti nudi možnosti za vnovično strukturiranje okvirov duhovnosti moderne družbe. Ne gre namreč le za odsotnost, tišino, absolutno negacijo objekta – gre za to, kaj se v tej odsotnosti skriva. Kar je skupno skoraj vsem prej navedenim primerom, Fluddovemu nevesolju, Tejreziasovi slepoti, je ravno nek presežek v vsebini, ki jo odsotnost nosi v sebi – tako kot Cageova kompozicija tišine nikakor ni (in ne more biti) nema, saj jo konstituira drobni in najbolj vsakdanji šumi poslušalcev in okolja, ki v povsem novi luči izostrene pozornosti in poudarka privrejo na dan ravno zaradi glasbenega dela, tako tudi črn kvadrat v sebi nosi vsebino, ki jo ustvarja sam gledalec in v kateri lahko vidimo duhovni potencial podobe; le-ta ni ruska ikona, ki bi s svojo likovno ureditvijo gledalcu predočala, podarila sebe kot objekt čaščenja, temveč je njen negativ, je polje, ki od gledalca jemlje in ustvarja prostor refleksije, odtujene od vsakršnih institucij ali ritualnih praks. Ta gesta dajanja gledalca pa je tisti presežek, zaradi katerega je bil črni kvadrat tolikokrat uporabljen kot simbolni označevalec transcendence odsotnosti in umeščen v polje nove duhovnosti.⁴ Absolutna tišina, odsotnost ne obstajata, v njiju se namreč razkriva tisto, kar je drugače skrito, nevidno – vprašanje je: »[K]aj nam dela, ki jih vidimo (kar zbudi užitek očesa in razveseli dušo), pravzaprav pokažejo v tem, kar nam dajo videti? In kaj, če so umetnostna dela očala?« (Wajcman 2007, 31)

V gesti »nevidno narediti vidno« črnega kvadrata prehodimo dolgo pot od začetne točke nič do izgradnje novega miselnega sveta prostranih dimenzij (kar je bil tudi Malevičev vzgib)⁵. V tej luči tako omenimo še

4 Zgleden primer bi bil lahko tudi spis Dionizija Areopagita *O mističnem bogoslovju*, v katerem opisuje spoznanje Boga v »mističnem mraku nevedenja«, za primer: »[...] kjer so preproste, absolutne in nespremenljive skrivnosti bogoslovja skrite v mraku, ki je nad lučjo, mraku molka, ki uvajajo v skrivnost skritosti; v najmračnejšem sijajo bolj kot najsvetlejša ter v popolni nedotakljivosti in nevidnosti nadlepih bleščav nadizpolnjujejo ume, ki so brez oči« (Areopagit 2008, 160).

5 »Malevičevi »kvadrati« niso ne abstrakcija realnih form ne njihovo izčiščevanje v približevanju čisti esenci forme. Prav tako niso nulta točka ali tisto, kar edinole še ostane kot zadnja tančica pred ničem. So prej prva tančica po nič« (Zupančič 2001, 133).

zadnji »črni« kvadrat, grafiko *Nočno nebo* Vije Celmins iz leta 1997 – črni kvadrat, ki pa zdaj razkriva nočno nebo in neskončnost vesolja, ponujajoč se našemu pogledu – v odsotnosti torej prisotnost.

Literatura

1. Areopagit, Dionizij. 2008. *Zbrani spisi*. Ljubljana: Slovenska matica.
2. Chevalier, Jean in Alain Gheerbrant. 2006. *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
3. Elkins, James. 2004. *Pictures & Ters. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York: Routledge.
4. Godwin, Joscelyn. 1979. *Robert Fludd: Hermetic philosopher and surveyor of two worlds*. London: Thames and Hudson Ltd.
5. Grelka, Maciej. 2013. On the question of Knowledge and Blindness in Sophocles' Oedipus Tyrannus. V *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae XXIII/1*, ur. Elżbieta Wesołowska, 19–33. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Dostopno prek: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/12180/1/Grelka_Symbolae_Philologorum_Posnaniensium_2013_1.pdf (1. julij 2017)
6. Homer. 1950. *Iliada*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
7. *Internet Archive*. Dostopno prek: <https://archive.org/details/utriusquecosmima01flud> (1. julij 2017).
8. Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky in Fritz Saxl. 2013. *Saturn in melanholia*. Ljubljana: Beletrina.
9. Rosenberg, Raphaël. 2011. De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrai. V *L'art de la caricature*, ur. Ségolène Le Men, 27–40. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre.
10. The Guardian. 2015. *Russia discovers two secret paintings under avant-garde masterpiece*. Dostopno prek: <https://www.theguardian.com/world/2015/nov/13/russia-malevich-black-square-hidden-paintings> (1. julij 2017).
11. Sofokles. 2008. *Kralj Ojdipus*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
12. Tatti-Gartziou, Ariadni. 2010. Blindness as Punishment. V *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, ur. Menelaos Christopoulos, Efimia D. Karakantza in Olga Levaniouk. Plymouth: Lexington Books.
13. Thacker, Eugene. 2013. *Black on black*. Dostopno prek: <http://www.metamute.org/editorial/occultural-studies-column/black-black> (1. julij 2017).

14. Uspenski, Boris. 2013. *Semiotika umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
15. Wajcman, Gérard. 2007. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
16. Zupančič, Alenka. 2001. *Nietzsche: filozofija dvojega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

IV.

Jasper Klomp

This Ain't California, but what is it? Reflexive Documentary, the 'Real', and Ostalgie

Introduction

«Dieser Film ist Denis 'PANIK' Paraceck gewidmet. 1970–2011».¹ The movie *This Ain't California* (Persiel 2012), which presents the skateboarding scene of the German Democratic Republic (GDR), begins with this opening statement. In this movie, the emergence of the skateboarding scene is mostly represented by focusing on the life story of Denis. Through this medium, life in the GDR and, more specifically, the struggle between skateboarders on the one hand and their social environment and state officials on the other hand, are thematised. The latter at least initially opposed this 'Western' sport. Three key events outline the main structure of *This Ain't California's* narrative: First, Denis's acquaintance with skateboarding. Second, his disappearance from the scene shortly before the fall of the Berlin Wall in 1989. Third, his death and funeral in 2011, which bring together a number of other members of the GDR's skateboarding scene. The filmic material of this reunion and the accompanying interviews – recorded testimonies on life in the 1980s – are combined with archival fragments, e.g. parts of news broadcasts, as well as Super 8 clips and animations. It is the use of the latter that most clearly points at the constructedness of at least a part of the material with which Denis's life story and the emergence of the skateboarding scene in the GDR are represented.

This Ain't California's story is presented in seven sequences, complemented by a prologue and an epilogue. As will be elaborated later, the prologue already contains a number of cues pointing at Denis being a fictional character. The first sequence, which is called 'Die Legende', starts with an animation on the way Denis met his childhood friends. These two boys would eventually become his skateboarding buddies. The animation shows that their meeting happened after Denis jumped out of his bedroom window. The voice-over says that Denis has invented this legend himself. That is, a fictional character has invented the immediate cause of

the meeting that is crucial for the film's narrative. At the end of the sequence 'Die Legende', Denis's connection with his father, who forced him to put all his energy in becoming a professional swimmer, is presented. In an animation on one of Denis's matches, all of a sudden he stops when he reaches the middle of the swimming pool. The voice-over explains that this is a typical Denis-story; it is made-up.

Movie directors use fictional characters, e.g. Denis, in order to tell a story. However, *This Ain't California* is not only presented by its makers as a movie, but as a 'dokumentarische Erzählung' as well. Through these tags the connection between this – partially fictional – movie and the documentary genre is emphasised. This article will elaborate on *This Ain't California's* significance for the documentary genre, the interpretation of information on past events in general, and for the relation between the concept of *Ostalgie* and German cinema. I will also reflect on Jean Baudrillard's notion of the *hyperreal*. It is argued that the use of reflexive elements in accounts on past events and/or developments contributes to a more balanced understanding of them. In line with this, Baudrillard's observation of a 'plethora of truth, of secondary objectivity, and authenticity' is criticised, since the existence of diverging interpretations of the past is essentially human, essentially 'real' (Baudrillard 1994, 6–7). Persiel's reflexive style and its consequences will be elucidated by an analysis of symbols and the symbolic in *This Ain't California*.

Theoretical framework

In his book *Introduction to Documentary* (Nichols 2010), film scholar Bill Nichols presents a conceptual scheme that identifies six documentary *modes*. The fact that the makers of *This Ain't California* decided not to call it a documentary is but one of the many aspects that put emphasis on the fact that this movie radically differs from more 'traditional' documentaries. Through his narratological and cinematographic choices, Persiel continually points at *This Ain't California's* story being an invention. According to Nichols, the *reflexive mode* 'calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking'. It '[i]ncreases our awareness of the constructedness of the film's representation of reality' (Nichols 2010, 31–32).² Reflexive documentaries 'are 'about' the

1 'This movie is dedicated to Denis 'PANIK' Paraceck.'

2 The first sequence of *This Ain't California* states that Denis, like a lightbulb which can be turned on with a switch, always became active as soon as a

events depicted, but they are also 'about' the way that those events have been mis-represented in the past' (Ward 2005, 50).

Baudrillard's *Simulacra and Simulation* (Baudrillard 1994) threatens to diminish the esteem of the documentary genre and accounts on past events and developments in general. The main claim of this book is that 'it is now impossible to isolate the process of the real, or to prove the real'—now is the era of simulation, the era of the hyperreal (Baudrillard 1994, 21). According to Baudrillard, *simulation* – which was once understood as an imitation of a thing, situation, or process, or the action of pretending – should be interpreted differently. He writes: »It is no longer a question of imitation, nor duplication, nor even parody. It is a question of substituting the signs of the real for the real« (Baudrillard 1994, 2). For Baudrillard, imitation, duplication, and parody leave 'the principle of reality intact', that is, in a situation in which 'the difference is always clear', simulation 'threatens the difference between the »true« and the »false'', the »real« and the »imaginary''' (Baudrillard 1994, 3). Baudrillard enumerates four phases of the image. According to him, the final phase of the image is that 'it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum' (Baudrillard 1994, 6).

Since *This Ain't California*'s story is a representation of an aspect of life in the GDR, the concept of Ostalgie and its relation to German cinema need to be introduced. With this German term, nostalgic feelings after 1989/90 for material and immaterial aspects of life in the GDR are described. An immaterial aspect often referred to in relation to Ostalgie is the sense of community in the GDR (Blum 2004, 249). Although the term Ostalgie was coined in 1992, its use became more widespread through movies such as *Sonnenallee* (Haußmann 1999), *Good Bye Lenin!* (Becker 2003), and *Kleinruppin Forever* (Fiebler 2004), and the critiques and discussions they provoked. These movies were interpreted as tools offering former inhabitants of the GDR the possibility to keep the memories of their lives before German unity alive (Enns 2007; Cooke 2003), and at the same time as parodic critiques on Ostalgie (Dale 2007). Discussing

camera was there. He is only a 'man' when there is a 'movie camera'. The connection between *This Ain't California*'s narrative and the title of Dziga Vertov's influential film *Tschelowe s kinoapparatom* (The Man with a Movie Camera, Vertov 1929) is worth mentioning, since the latter is presented by Nichols as one of the prime examples of reflexive documentaries (Nichols 2010, 34).

the phenomenon of (n)ostalgia, in *Simulacra and Simulation* Baudrillard emphasises an implication of his statement on the image as 'its own pure simulacrum'. He claims: »When the real is no longer what it was, nostalgia assumes its full meaning. There is a plethora of myths of origin and of signs of reality« (Baudrillard 1994, 6–7). The next chapter will reflect on how *This Ain't California* relates to Baudrillard's claims and the concept of Ostalgie.

Reflexive use of symbols in This Ain't California

Adopting Baudrillard's enumeration of the consecutive phases of the image, it could be argued that Denis is a clear-cut example of the image's fourth phase; he is a 'pure simulacrum' (Baudrillard 1994, 6). The main character of *This Ain't California* is the outcome of a process in which the life stories of three people who actually started skateboarding in the GDR of the 1980s have been merged. Thus, Denis is a copy without a well-defined original. However, I will argue that through the symbol(ic) Denis – the pivot of the movie's reflexivity – Persiel transcends the fourth phase of the image. Because of the reflexive style, Baudrillard's negative stance towards the current condition of the 'real', the 'hyperreal', is challenged.

In *This Ain't California*'s prologue Persiel sets the stage for the story and its not so common characteristics. Short archival fragments and staged scenes with a skateboarding Denis follow each other in a rapid way. Thus, from the very beginning of the movie, Persiel reflects on the documentary genre, or even cinema in general. Symbols of the GDR, e.g. Berlin's Marx-Engels-Forum, Plattenbau, members of the Freie Deutsche Jugend, etc., are used to set the story in time and space. However, in this case it is not just about positioning the story, but about reflecting on how directors of documentaries usually use a strategy like this as well. During the succession of scenes in the prologue, a voice-over, which later turns out to be one of Denis's 'friends', says among other things: 'Sad people are sad because they know that everything they feel connected to will be gone one day.' As mentioned before, shortly before the fall of the Berlin Wall, Denis will be gone as well. The main character, a narratological tool that appears in every blockbuster and in a lot of documentaries as well in order to grasp the attention of the audience, will be gone. The end of the prologue is worth mentioning as well. Denis lays on the ground, with what seems to be blood on his face. He stares into the camera with a rather

hollow expression, and then starts laughing. It becomes clear that Denis's actions should not be taken too seriously.³

The next part of the article will focus on symbols and the symbolic. On the one hand, *This Ain't California* contains symbols, which are used in a reflexive way: Denis's nickname 'Panik' (panic), Plattenbau as East Germany, McDonald's as the West. On the other hand, the whole movie is a symbol that highlights the importance of reflexivity in the documentary genre and other encounters with the past. In the second sequence, one of Denis's friends moves to Berlin with his mother, and Denis will follow soon after. This change of surroundings is introduced with a number of Berlin symbols: yellow U-Bahn trains, Ampelmännchen on the traffic lights, the Alexanderplatz, etc. In another sequence, a group of GDR-skateboarders, among which is Denis, are going to Prague for an international tournament. While some shots of their way back by train to East Berlin are shown, the voice-over shares his memories on their feelings at that point, after having met skateboarders from other countries, e.g. France, the United States, and West Germany. Mentioning the GDR, he says: '[I]t was our country.' In the short animation that follows, the Fernsehturm, symbolic for East Berlin, is presented as the centre of the world, the centre of their world, the centre of the space in which Persiel has set his story.

A considerable amount of tangible symbols in *This Ain't California* are related to religion. Firstly, the narrative is presented in seven sequences, a highly important number in the Bible and in Christianity in general. Persiel is sort of a God, who has not created Earth in seven days, but has built up his world, his narrative, in seven sequences. Besides that, the way the director has set up the story is connected to the notion of Solo Christo in Protestantism, that is, salvation cannot be obtained without Christ, who serves as the mediator between God and human beings. Denis's life story is called a 'Jesus-like story' by the voice-over. The protagonist tries

3 By explicitly playing with the notions of true- and falseness, Persiel tries to wipe out existing boundaries on multiple levels. In an interview with *VICE*, he elaborates on this: »[I]f you're a filmmaker [...] you're going to have to slog it either through the documentary section or the fiction section. Those are basically the only two doors in, and I like to compare it to a public toilet in a train station. You have to piss, and you either go in the ladies' or gents'. If you're a hermaphrodite, you're stuck. And no matter what you do, someone's going to get pissed off with you. That's basically what happened with our project.« (Clifton 2013).

to serve as a mediator between GDR authorities or the State – God – on the one hand and the skateboarders or even the State's subordinates in general on the other hand. When the authorities, who want to professionalise skateboarding in a way they did with other sports, offer Denis a job as coach for young skateboarders, he accepts it. However, he turns out not to be a Jesus-like mediating type, ends up in conflict with state officials, and decides to leave the program and its physical appearance. In an animation that contributes to this development in the story, Denis sets fire to the building in which the training sessions took place. His hair is replaced by flames. As in this animation, hair and fire are connected in the Bible as well: 'A third part [of your hair, JK] you shall burn in the fire in the midst of the city, when the days of the siege are completed' (Ezekiel 5:2). As should be clear by now, *This Ain't California* is not some kind of Christian narrative. For Denis, the days of the 'siege' are about to start. At this moment, he adopts the nickname 'Panik'.

As 'Panik', the protagonist becomes more radical, starts to defy the authorities more directly, and ends up in jail because of this. According to the voice-over, the last sign he and the other skateboarders received from Denis was a letter about the noises he heard in jail during the night that followed the fall of the Berlin Wall. The voice-over says: 'Denis is gone. In Germany, a new era starts.' We can call this Denis's first 'death', which Persiel has used to mark the start of a new era. At the time, this era was welcomed by a majority of GDR-citizens, who foresaw more freedom and prosperity. Denis's second 'death', in 2011, creates the possibility for the skateboarders to gather again, and to reflect on what life in the 'Western' world has actually brought them. It goes without saying that this opportunity to reflect, this second death, did not come about by coincidence. The director chose to let Denis die while he was serving in the German army. On a mission in Afghanistan, the main character decides to stand up during an armed fight. So, considering that he is an easy target, this death is similar to suicide. Denis is a constructed martyr whose multiple 'deaths' serve to mark stages in the lives of people who were skateboarding in the GDR.

In the last minutes of the documentary, the voice-over says that when he thinks about his young days, he is paying attention to his friends instead of the fact that he spent his first years living in the GDR. In other words, it was possible to have a pleasant youth in East Germany despite the fact that the Socialist Unity Party (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*,

SED) controlled the political, economic, and social structure of the state. This serves as an explicit example for Persiel's plea for a more balanced understanding of life in the GDR. This claim is strengthened through *This Ain't California's* reflexive style.

In his documentary, the essence of Baudrillard's notion of simulation has consciously been put centre stage by Persiel. Because of this, Baudrillard's claim that the image's fourth phase is as well its final phase can be remonstrated. By explicitly pointing at the constructedness of the story, the director has managed to let both Denis and *This Ain't California* transcend the fourth phase of the image. Continually emphasising the awareness of the fact that all forms of collective memory are 'manufactured, manipulated and above all, mediated' gives Persiel's balanced understanding of life in the GDR an even deeper meaning (Hoskins 2010, 334).

Conclusion

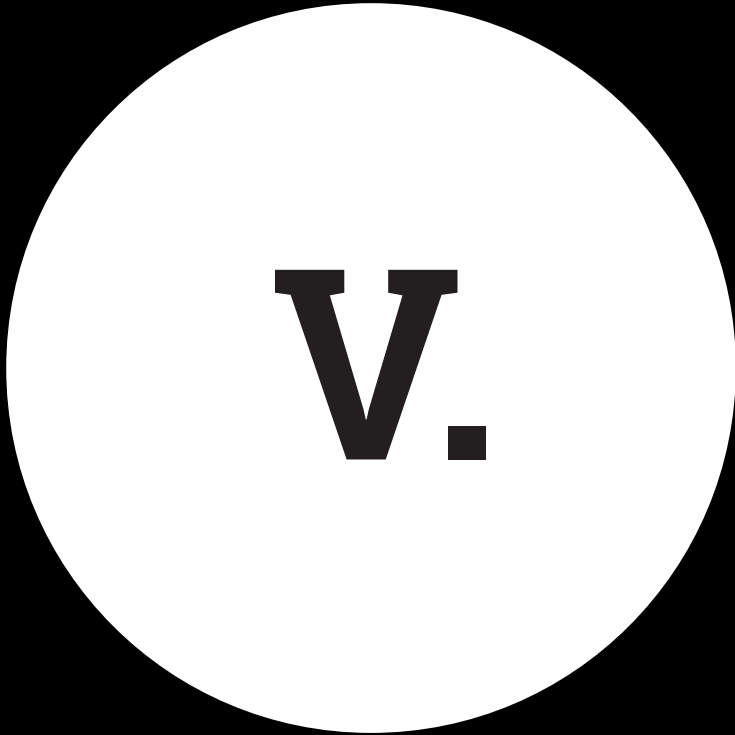
Through his reflexive style, Persiel shows that he is aware of the problematic nature of historical truth(s). However, *This Ain't California* is, in a way, a lot less pessimistic than Baudrillard, who states that '[n]ever again will the real have the chance to produce itself' and that '[t]he apocalypse is finished' (Baudrillard 1994, 2–3, 160). For me, it is essentially *This Ain't California's* explicit fakeness, constructedness, through which Persiel manages to make crucial claims on both past and present day reality. Cues point at Denis being a construct, and thus at an inherent characteristic of all narratives in which we deal with past events: the fact that their level of truth is at least to a certain extent unknown. Although the cues through which Persiel points at the constructedness of the narrative are numerous, they do not form a postmodern bombardment of signs which would cloud the intended meaning of the movie.

In my view, with *This Ain't California* Persiel has added another layer to the relation between Ostalgie and German cinema. Although the 'dokumentarische Erzählung' is not at all a plea to return to the political state of affairs in the GDR, its director has managed to transcend the presence of binary oppositions in discourses surrounding life in the GDR. There was oppression from the state, but this created a unique situation in which a true sense of community among like-minded people – the skateboarders – who opposed the SED could gain ground. Therefore, *This Ain't California* is in my opinion a symbol both against Ostalgie (in its literal and

ironic appearance) and over-individuation. Through his style, Persiel presents himself as an advocate for open debate on past events. To come back to Baudrillard's notions of the 'fourth and final phase of the image' and the 'hyperreal', I argue that these need to be challenged. A 'plethora of truth' is impossible, because an individual's own personal interpretation of past events is essentially 'true' and 'real'. As an example of the fifth phase of the image, *This Ain't California* convincingly contributes to an understanding of the GDR's 'Betonwelt' as neither completely black (Stasi) nor white (more intense social relations), but grey.

Literature

1. Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
2. Blum, Martin. 2004. Remaking the East German Past: Ostalgie, Identity, and Material Culture. *The Journal of Popular Culture* 34 (3): 229–253.
3. Clifton, Jamie. 2013. East Germany's Secret Police Used to Spy On Skateboarders. Marten Persiel made a film about 1980s skateboarders putting up with the Stasi. *VICE*, November 26. Available at: https://www.vice.com/en_uk/article/east-germanys-secret-police-used-to-spy-on-skateboarders-marten-persiel (22 June, 2017).
4. Cooke, Paul. 2003. Performing 'Ostalgie': Leander Haussmann's Sonnenallee. *German Life and Letters* 56 (2): 156–167.
5. Dale, Gareth. 2007. Heimat, »Ostalgie« and the Stasi: The GDR in German Cinema, 1999–2006. *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 15 (2): 155–175.
6. Enns, Anthony. 2007. The Politics of Ostalgie: Post-Socialist Nostalgia in Recent German Film. *Screen* 48 (4): 475–491.
7. Hoskins, Andrew. 2010. New Memory: Mediating History. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21 (4): 333–346.
8. Nichols, Bill. 2010. *Introduction to Documentary*, 2nd ed. Bloomington, IN: Indiana University Press.
9. Persiel, Marten. 2012. *This Ain't California*. Farbfilm, Wildfremd.
10. The Holy Bible. English Standard Version. *ESV*. Available at: <https://www.esv.org> (22 June, 2017).
11. Ward, Paul. 2005. *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower Press.



V.

Matic Ferlan

Portret kot detektivka in tihožitje kot basen – iskanje skrite simbolike v klasičnih umetninah

Uvodni ekskurz v teoretično podstavo umetnostnozgodovinskega gledanja umetnine preko ikonološko-ikonografske analize

Naslovna tema tega besedila orisuje enega od segmentov umetnostnozgodovinskega raziskovanja v praksi. Na treh konkretnih slikarskih primerih bom namreč predstavil branje nemalokrat skritih simbolov, v katerih pogosto tiči narativni *corpus* umetnine. Naj že takoj opozorim, da je skritost teh simbolov navadno kulturno-časovno pogojena. To pomeni, da je večina umetnin v okolju, v katerem je nastala, dejansko povsem dobro razumljena, četudi danes včasih potrebujemo šolanega umetnostnega zgodovinarja, da prebere simbole in nam tako pove, o čem slika sploh govori. Temu botruje več dejavnikov – lahko nam je neka politična situacija iz preteklosti, ki se navezuje na določeno umetnino, povsem tuja in je promptno ne zaznamo, pogosto pozabimo na versko situacijo v preteklosti, zanemariti ne smemo niti modnih trendov in literarnih uspešnic, prav tako moramo v zakup vzeti posebej pomembne momente v občem življenju in pogosto tudi razne anekdote iz življenja slikarja, skratka celoten *Zeitgeist*. Umetnostni zgodovinar je – v tem kontekstu – torej šolan zgodovinar, ki vse te elemente zazna in jih zna prebrati – se zna vživeti v čas nastanka umetnine.

Neko umetnino lahko raziskujemo, o njej razglabljamo ali jo preprosto gledamo z več različnih gledišč – vloga umetnine z zgodovinskega ali političnega, finančnega, literarnega, modnega, konec koncev tudi estetskega in umetniškega vidika. Umetnostnozgodovinski način gledanja je hkrati poseben samostojen način gledanja umetnine in tudi način, ki se s koherentno vključitvijo vseh naštetih disciplin (h katerim jih je treba pridati še kar nekaj) trudi biti najbolj vseobsegajoč in temeljit. Prav tako tudi znotraj umetnostne zgodovine obstaja več različnih principov obravnave umetnine – arhivsko-zgodovinski, kontekstualni, kritiški, muzeološki, formalnoanalitični, morfološkoanalitični, ikonološko-ikonografski in še kar nekaj drugih (Germ 2006a, 8–9; Panofsky 1994, 38–40; Van Straten 2003, 9–10).

Ta kratki vpogled v razvejanost koncepta gledanja slike naj služi kot poudarek, da bodo umetnine v pričujočem besedilu obravnavane zgolj po enem od mnogoterih načinov, ki so nam na voljo; tako bi eventualno lahko taiste slike analizirali po povsem drugih principih. Glede na to, da je ta prispevek nastal na podlagi mojega predavanja na kulturološkem simpoziju, ki je v srž zanimanja postavil simbol, sem se odločil za ponazoritev ikonografsko-ikonološke analize. Gre za eno bolj uporabnih in uporabljanih umetnostnozgodovinskih pomožnih disciplin, ki preko tristopenjskega analitičnega modela umetnino najprej opiše (deskripcija), jo razloži (ikonografska analiza) in jo postavi v širši kontekst (ikonološka analiza).¹ »Šolski primer« ponazoritve take analize je katerakoli upodobitev Jezusa na križu. V okviru ikonografsko-ikonološke analize bomo upodobitev najprej opisali in prepoznali nekega moškega, ki je pribit na križ; ikonografska obravnava bo na podlagi raznoterih simbolov prepoznala Jezusa kot osebo iz *Biblije*, ki je za svoje zločine zoper rimsko nadoblast visela na križu do smrti; ikonologija pa bo ta moment in predvsem njegov pomen brala znotraj krščanske mitologije o Kristusu, odrešeniku sveta, ki je s svojo smrtjo na križu ljudem omogočil posmrtno življenje (Germ 2001, 8–15; Germ 2006a, 8–9; Panofsky 1975, 19–22; Panofsky 1994, 38–40; Van Straten 2003, 9–22).

Ikonografska klasifikacija je na makro nivoju razdeljena na profano in sakralno ikonografijo. Slednja se seveda navezuje na krščansko religijo,² medtem ko je temeljna predispozicija profane strani obravnava nesakralnih motivov.³ Profana ikonografija je lahko literarna (z mitološkimi ali

- 1 Naj opozorim, da obstaja več variacij ikonološko-ikonografske analize. Ta, ki je uporabljena v tem tekstu, se v veliki meri naslanja na metodo Erwina Panofskyjeva. (Panofsky 1994).
- 2 Sam pridevek *sakralen* se sicer v splošnem nanaša na neko verstvo. A glede na to, da je klasična umetnostna zgodovina evropski produkt in se ukvarja skoraj izključno z Zahodno Evropo (z nekaj odstopanji predvsem v zelo starih oziroma zelo mladih obdobjih), je samo po sebi umevno, da se nanaša na krščansko vero.
- 3 Na tej točki naj opozorim, da profana in sakralna ikonografija nista v medsebojni diskrepanci, saj velik del zgodovine konec koncev tega sploh ne omogoča. Vera je bila tako močno vpeta v vsakdanje življenje, da zelo težko najdemo kakšne absolutno profane motive. To bo vidno tudi pri treh nosilnih primerih, ki bodo uporabljeni v tem besedilu – vsi spadajo v profano ikonografijo, a pri vseh bo narativna konotacija precej izrazito krščanska.

nemitološkimi temami) ali neposredno spoznavna, kamor uvrščamo portret, žanr, krajino, tihožitje in akt (Germ 2001). Ravno zadnjih pet motivov obča javnost v galerijah navadno hitro pogleda in odide naprej – neiščoč neko skrito simboliko, češ kaj se pa sploh lahko zanimivega skriva v preprostem šopku cvetja v vazi, portretu baročne matrone ali izseku iz romantične, dišeče krajine?

V jedru tega besedila so po omenjeni metodi analizirana tri slikarska dela, ki sem jih izbral povsem na podlagi njihove zanimive vsebine in kopice simbolov, ki jih opredeljujejo. V praksi bo hitro vidno, kako lahko interpretiranje takih simbolov postane kar nekoliko detektivsko delo. Na videz povsem običajen portret mlade italijanske plemkinje (*Ritratto di principesa* [Portret princeze, glej Sliko 2.1]) se sprevrže v reševanje njene identitete in v ugotavljanje, ali je bila sploh upodobljena za časa življenja ali gre morda za posthumni portret, ki je nastal po njeni prerani smrti. Preprosto tihožitje s sadjem (*Canestra di frutta* [Košara s sadjem, glej Sliko 2.4]) po pozornem branju vsakega detajla zaživi kot basen, saj od žuželk pogrizeno sadje v krščanskem duhu aludira na motiv *memento mori* (pomni smrt) in opominja, da nas bo samo zgledno življenje poneslo v nebesa. Baročna slika *Veselo omizje* (tudi *Kvartopirci I*, glej Sliko 2.5) pa združuje elemente portreta in tihožitja ter v sebi skriva nekaj etičnih sporočil, ki jih lahko dešifriramo samo s pomočjo nekoč izjemno popularne, danes pa praktično pozabljene holandske knjige emblemov.

Prikaz ikonološko-ikonografske analize kot sredstva za iskanje in razlago simbolike v umetnosti na praktičnih primerih

Za prvi prikaz ikonološko-ikonografske analize v praksi sem na primeru portreta izbral delo *Ritratto di principesa* (Portret princeze, glej Sliko 1), ki jo je okrog leta 1440 naslikal italijanski slikar Antonio di Puccio Pisano – Pisanello. Na prvi pogled gre za povsem običajen portret iz preloma pozne gotike in zgodnje renesanse (Germ 2011, 221–222). Kot bomo videli, pa se v sliki skriva napeta zgodba o mladi plemkinji, neuslišani ljubezni in smrti.

Na sliki je profilno upodobljena ženska figura, ki gledalcu kaže svoje levo lice. Po draperiji sodeč gre za predstavnico višjega sloja; postavljena je pred grmičasto-cvetoče ozadje, ki ga obletavajo metulji. Glede na zanimiv tip konstelacije portreta in obilje rožnatih nageljnov, ki so tradicionalni simbol poroke in ljubezni, bi lahko trdili, da gre za poročni diptih. Stroka



Slika 1: Antonio di Puccio Pisano – Pisanello, *Ritratto di principesa* (Portret princeze), 1435–1445, tempera na platno, 43 × 30 cm, Musée du Louvre, Paris. Vir: Web Gallery of Art.



Slika 2: Antonio di Puccio Pisano – Pisanello, *Ritratto di Lionello d'Este* (Portret Lionella d'Este), 1441, tempera na platno, 28 × 19 cm, Accademia Carrara, Bergamo. Vir: Web Gallery of Art.

je portret dolgo časa povezovala s sliko *Ritratto di Lionello d'Este* (Portret Lionella d'Este, glej Sliko 2), češ da je to pogrešani par diptiha. Upodobljenka bi bila tako Margherita Gonzaga, ki je bila po arhivskih virih sodeč Lionellova soproga. Glavna argumenta te hipoteze sta avtorstvo, saj je to sliko prav tako ustvaril Pisanello, in datacija: podobno kot *Ritratto di principesa* naj bi tudi ta slika nastala okrog leta 1440. A že ob hitri primerjavi obeh slik lahko opazimo, da je ta presumpcija nekoliko nenavadna, saj imata sliki več razhodišč kot stičišč. Obdelava figur se razlikuje, proporcionalna zasnova prav tako, obravnava ozadja je lastna vsaki sliki, na soproginini polovici ni emblema družine Gonzaga, za nameček pa se ne pokrivajo niti mere platen; *Portret Lionella d'Este* se pne na 28 × 19 centimetrov velikem platnu, *Portret princeze* pa obsega 43 × 30 centimetrov površine⁴ (Cooper 2004, 30; Germ 2011, 221–222).

Recimo, da so nas zgornji argumenti prepričali, da omenjeni sliki vendarle nista par in ženska figura ni Margherita Gonzaga. Da bi lahko odkrili identiteto upodobljenke, bomo morali uporabiti naslednjo stopnjo naše analize – ikonografijo. V obzir bomo vzeli šest detajlov, ki se bodo v ikonološkem zaključku sestavili v konvergirano pripoved o skrivnostni upodobljenki.

Že omenjeno obilje rožnatih nageljnov, ki se bohotijo po grmičevju za upodobljenko, so tradicionalen simbol poroke in zakonske ljubezni,

⁴ Da bi si bralec bolje predstavljal, kako je videti šolski primer zgodnjerenesančnega poročnega diptiha, naj si ogleda diptih Pierra della Francesca *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (Portret Federica da Montefeltra in njegove žene Battiste Sforza, glej Sliko 3 na naslednji strani).

tako da še vedno lahko povsem legitimno zagovarjamo dejstvo, da gre za poročni portret (morda diptih). V nenavadni jukstapoziciji temu rožnatemu cvetju pa so prav tako množično zastopane orlice, ki pendantno simbolizirajo žalost in trpljenje. Že na tej točki je simbolno sporočilo tega poročnega portreta sila nenavadno, metulji pa vse skupaj še bolj navdajo z melanholičnim prizvokom. Te živali namreč po krščanski interpretaciji predstavljajo človeško dušo, odrešeno telesnih spon. Do te razlage pridemo preko življenjskega cikla metulja, saj je ta tristopenjski tako kot človeško življenje – gosenica predstavlja naše zemeljsko življenje, buba v zapredku našo smrt in metamorfoziran metulj naše večno življenje v nebesih. Na rokavu upodobljenkine draperije je razbit glinen vrč, iz katerega kvišku moli posušen osat. Motiv razbitega vrča srečamo že pri Ciceru in od takrat dalje je razmeroma pogosto prisoten v krščansko-humanističnih krogih, saj aludira na antično reklo *corpus quasi vas est animi*.⁵ Ta motiv se precej sklada s pomenom metuljev in se poveže tudi z orlicami, saj posušen osat v vrču predstavlja smrt in žalovanje (Cooper 2004, 27–28, 30–31; Cirlot 1962, 33–34; Hall 1975, 55; Germ 2006b, 130–133; Germ 2011, 221–222).

Poleg vseh teh pomenskih polj je treba še omeniti, da je vrč na mlađenkinem rokavu emblem plemenite italijanske družine Este. Ker gre za precej razvejano družino, nam ta podatek še ne da natančne identifikacije. A če v interpretacijo vključimo še brinovo vejico, pripeto na obleko, se bolj približamo odgovoru. Brin lahko sicer predstavlja čistost in neomajnost, še bolj verjetno pa je, da se navezuje na upodobljenkino ime. Brinu se po italijansko reče *ginepro*, kar je etimološko precej blizu imenu Ginevra. In



Slika 3: Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (Portret Federica da Montefeltra in njegove žene Battiste Sforza), 1465–1466, tempera na leseno ploščo, 47 × 66 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze. Vir: Web Gallery of Art (2017).

ob hitrem pogledu v družinsko drevo rodbine Este bomo ugotovili, da je v Pisanellovem času živela samo ena Ginevra d'Este – hči kneza Niccolaja III. in njegove žene Parisine. Ta se je res poročila (rožnati nageljni), a ker je šlo za dinastično poroko, je v zakonu trpela (orlice) in njena slabotna psiha in nemirna duša (glinen vrč) ji pri tem nista pomagali, zato je skrušena hitro umrla (posušen osat in metulji), stara rosnih 21 let. Slika je tako skoraj gotovo nastala kot posthumni portret v spomin na žalostno preminulo princeso (Cooper 2004, 90; Germ 2011, 221–222).



Slika 2.4: Michelangelo Merisi de Caravaggio, *Canestra di frutta* (Košara s sadjem), 1599, olje na platno, 46 × 64,5 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milano. Vir: Web Gallery of Art (2017).

Drugi primer uporabe ikonološko-ikonografske analize za branje simbolov med neposredno spoznavnimi motivi je tihožitje. Izbral sem nekoliko mlajše delo: *Canestra di frutta* (Košara s sadjem, glej Sliko 2.4) italijanskega baročnega slikarja Michelangela Merisija de Caravaggia iz leta 1599. Vidimo lično urejeno tihožitje s sadjem, ki je postavljeno na mizo. V maniri prejšnjega lova za bogato simboliko smo lahko prepričani, da se nam nekaj podobnega obeta tudi v tem primeru (König 1997, 31–32; Moir 1984, 100; Hibbard 1988, 80–85).

V pleteno košaro je zloženo sadje in nekaj listov. Kompozicija je zasnovana zelo centralno in nekompleksno, ozadje je preprosto in izčiščeno, samo tihožitje pa naslikano s tako prefinjenim naturalizmom, da brez težav prepoznamo vse vrste sadja, načeloma tudi liste, nekateri posamezniki pa lahko na podlagi ugrizov žuželk identificirajo celo storilca samega ugriza. Kljub temu da gre za nadvse kvalitetno in lepo sliko, ki resnično kaže virtuoznost Caravaggia, bi večina ljudi v galeriji po zadovoljtvu estetskega poželjenja hitro odšla naprej, iščoč kaj bolj atraktivnega. A storili bi napako, saj jim to lahko nudi že ta slika (König 1997, 31–32; Moir 1984, 100; Hibbard 1988, 80–85).

V umetnosti je simbolika rastlin ena najbolj obširnih ikonografskih podskupin in praktično ni rastline, ki ne bi bila nosilka vsaj enega posebnega pomena. Caravaggiovo tihožitje vsebuje kutino, dve vijolični in dve beli figi, jabolko, hruško, breskev, štiri grozdne stroke – belega, rdečega,

5 Človeško telo je kot posoda duše, op. a.

črnega in zlatega – ter listje breskve, kutine, fige in nekaj listov vinske trte. Jabolko navadno aludira na sadež spoznanja in ga tako povezuje z grehom, napuhom, vednostjo;⁶ kutina predstavlja zakonski stan in plodnost. Grozdje se nanaša na Kristusovo kri in posledično na zadnjo večerjo, čemur je sledilo Jezusovo križanje. Poleg tega pogosto naznačuje Jezusov prvi čudež, ko je na svatbi v Kani Galilejski vodo spremenil v vino. Tako grozdni strok lahko predstavlja tudi čudež v splošnem. Breskev povezujemo s čistostjo, resnico in odrešenjem; hruško pa s Kristusovim utelešenjem, posredno lahko tudi s plodnostjo. Simbolika hruške je pogosto podobna tisti jabolka – če je jabolko simbol greha z bolj izraženim moškim potencialom (Adamov sadež), je hruška inačica tega simbola, a z bolj ženskim potencialom (Evin sadež). Od sadja nam ostane še figa, ki jo lahko razumemo v glavnem na dva načina. Po Genezi naj bi si Adam in Eva, ko sta zaužila sadež spoznanja, genitalije pokrila s figovim listom. V tej interpretaciji figa predstavlja skromnost, seksualnost in smrtnost. V navezavi na to lahko figa predstavlja božjo neomajnost in klenost⁷ in lahko tako ob prisotnosti drugih simbolov neko sporočilo še dodatno potrjuje ali odobrava. Drugi način branja pa se koncentrira na dejstvo, da je figa tretje drevo, ki se omenja v *Bibliji*, in se tako navezuje na Sveto trojico. V našem primeru ta verzija ni tako ustrezna, saj so v tihožitju štiri fige⁸ (König 1997, 31–32; Moir 1984, 100; Hibbard 1988, 80–85; Cooper 2004, 14, 66, 76, 127–128, 133, 136; Cirlot 1962, 14, 116; Hall 1975, 30, 121, 142, 238, 257).

6 Glede na to, da je baročni čas tako prežet s krščanskim duhom, moramo praktično vse simbole brati v tej maniri. 'Vedenje' je tako mišljeno v smislu Geneze – Adam in Eva sta se po užitju sadeža spoznanja (ki je po izročilu jabolko) zavedala svoje golote, s čimer je simbolno nakazan trenutek, ko sta spoznala, da sta smrtna.

7 'Božja neomajnost' je tu mišljena v navezavi na Genezo – Bog je rekel Adamu in Evi, da bosta trpela posledice, če bosta jedla z drevesa spoznanja; na koncu so bile posledice res hude.

8 Lahko bi sicer iskali neke interpretacije, a bi bile te izpeljane bolj na silo – nekaj v smislu fige kot simbola Svete trojice, ki je največja krščanska skrivnost, torej posredno simbol celotnega krščanstva. Numerično vrednost štirih fig bi lahko navezali na štiri velike zahodne cerkvene očete (sv. Ambrož, sv. Avguštin, sv. Hieronim, sv. Gregorij Veliki) – ljudi iz cerkvene zgodovine, ki so ključno prispevali k rojstvu teologije in celotne Rimskokatoliške cerkve. Štiri fige bi v tem kontekstu lahko predstavljale modrost Cerkve. A, kot rečeno, ta interpretacija je zelo na silo iztrgana iz konteksta in skoraj gotovo ne zdrži ikonografskih trendov Caravaggieve dobe.

Celotno kompozicijo lahko beremo na več načinov. Upoštevamo lahko specifične konstelacije sadja v zanimive jukstapozicije in iščemo sporočilnost v koherentnosti delov kompozicije. Precej bolj na dlani pa se zdi branje po principu, da vse različne simbole združimo v skupine in tako dobimo tri večje celote: v prvi so simboli s pozitivno oziroma dobro konotacijo, v drugi simboli z negativno oziroma slabo konotacijo in v tretji simboli, ki se nanašajo na čudežno naravo Cerkve in krščanstva. Povsem legitimno bi dejali, da se celotno tihožitje nanaša na Rimskokatoliško cerkev kot institucijo s fundamentalnimi doktrinami in dogmami – kar je na svetu slabega, je treba po božjem posredovanju transformirati v dobro. Povedano v krščanskem duhu – iz grešnikov je treba narediti vernike (König 1997, 31–32; Moir 1984, 100; Hibbard 1988, 80–85).

To sporočilnost košare kot metafore Cerkve potencira tudi neverjetni naturalizem, v katerem je slika izdelana. *Trompe l'oeil*⁹ daje gledalcu močan občutek pristnosti, kristjanu pa morda celo čudežnosti in sublimnosti pred bogom. Ta estetska plat je zgodovinsko gledano eden ključnih principov igranja na vest krščanske publike. Bolj kot umetnina sledi principu *mimesisa*,¹⁰ bolj bo razumljena kot sveta, kot božja (König 1997, 31–32; Moir 1984, 100; Hibbard 1988, 80–85).

Zadnji primer, ki sem ga izbral, pa je slika, ki združuje portret, natančneje skupinski portret, in tihožitje. Gre za delo slikarja Almanacha z naslovom *Veselo omizje* (tudi *Kvartopirci I*, glej Sliko 2.5), nastalo v tretji četrtini 17. stoletja. Upodobljenih je osem figur, ki so razdeljene v tri skupine. Leve tri osebe igrajo igro *mora*, naslednje tri pa *trapollo*. Zadnji dve osebi presekata kompozicijo s svojo pozicijo, a hkrati ohranjata izrazito izokefalijo¹¹ (Košak 2005, 3–5; Klemenčič in Murovec 2005, 9; Komelj 1999, 55–56; Komič 2007, 7).

Če pogledamo malce širše, bomo hitro ugotovili, da so tri glavne entitete slike pijančevanje, kajenje in kvartanje. Zakaj bi Flamec Almanach, ki je večinoma deloval na Slovenskem v času vpliva močnih krščanskih vrednot, naslikal skupinski portret takih družbenih prostakov in promoviral

9 *Trompe l'oeil* je *terminus technicus*, ki se nanaša na skrajno realistični stil slikanja. Umetniki želijo doseči tako močan naturalistični učinek, da gledalec včasih sploh ne loči umetnine od narave; op. a.

10 *Mimesis* je termin iz antične umetnosti in filozofije, pomeni pa karseda zvesto posnemanje stvarnega sveta v vseh aspektih, ki so *ad hoc* možni; op. a.

11 Izokefalija je princip konsteliranja skupine figur v isto vertikalno linijo, pri čemer imajo vsi glave na isti višini; op. a.



Slika 5: Almanach, *Veselo omizje (Kvartopirci I)*, 1650–1675, olje na platno, 163 x 281 cm, Narodna galerija, Ljubljana. Vir: Komelj (1999, 55).

njihove slabe navade? Že na tej točki lahko precej suvereno domnevamo, da mora obstajati še kak drug vidik, ki smo ga spregledali. V prvem planu slike vidimo diagonalno postavljeno tihožitje, ki je v prostor vpeto središčno. To se na prvi pogled *incognito* zliiva z žanrskim okoljem kranjske beznice, a dejansko gre za povsem samostojen element. Za nameček je pručka s tihožitjem dejanski nosilec sporočilnosti celotne slike (Košak 2005, 3–5; Klemenčič in Murovec 2005, 9; Komelj 1999, 55–56; Komič 2007, 7).

Tihožitje je sestavljeno iz štirih elementov, ki med seboj niso v konkretni smiselni korelaciji – dve majoliki različnih dimenzij, steklen kozarec *façon de venise* in tleča, v zanko zvita vrvica tobaka. Tudi tokrat bomo odgovore poiskali v knjigi. V zakup moramo vzeti podatke, ki jih imamo – gre za sliko, ki jo je naslikal flamski slikar v 17. stoletju. Med osrednjima elementoma slike (skupinski portret in tihožitje) obstaja nekakšna diskrepanca; tihožitje je sestavljeno iz naključnih primerov, ki skupaj tvorijo neko sporočilo. Ko oboroženi s temi podatki pogledamo v umetnostni sistem na Flamskem oziroma Holandskem v 17. stoletju, bomo hitro naleteli na knjigo *Die Sinnepoppen* iz 1614, katere avtor je Roemer Visscher. Gre za knjigo, ki je bila svoj čas res zelo popularna predvsem med severnoevropskimi slikarji (na območju Flamske in Holandske je bila druga najbolj

brana knjiga – takoj za *Biblijo*, seveda). Emblem je kombinirano znamenje slikovnega in besedilnega dela, ki skuša likovno predstaviti različne koncepte, ideje, pojme. Dejansko gre za nekakšen dogovorjen slikovni slovar pojmov: ko je moral umetnik upodobiti nekaj, kar nima likovne pre-

zence, je v roke vzel knjigo emblemov in uporabil predlagano podobo (Košak 2005, 3–5; Klemenčič in Murovec 2005, 9; Komelj 1999, 55–56; Komič 2007, 7; Germ 2001, 54–55).¹²

Če prelistamo Visscherjevo uspešnico, bomo kmalu naleteli na dva emblema – *Elck wat wils* (glej Sliko 6) in *Evanescet* (glej Sliko 7). *Elck wat wils* je sestavljen iz dveh kovinskih vrčev različnih dimenzij in steklenega kozarca – tako kot Almanachovo tihožitje, ki ga sestavljata dve različno veliki majoliki in *façon de venise*. *Elck wat wils* je sicer večpomenski moto, v glavnem pa predstavlja zmernost. Razlaga se nanaša na krčmarske dnevnikarje iz nemških dežel v tem času – ker je bilo pijančevanje v takem razvratu, se je spilo in polilo vse preveč vina, zato so se gostilničarji odločili, da bodo vino stregli z vodo. Če bi torej takrat prišli v neko beznico in naročili dva decilitra rujnega, bi dobili le polovico tega in deciliter vode. Tako se je varčevalo z vinom in preprečevalo pretirano pijanost. Zato so dva vrča (večji za vodo in manjši za vino) in vinski kozarec simbol zmernosti. Drugi emblem – *Evanescet* – pa sestoji iz vehementno goreče tobačne vžigalne vrvce. Zopet motiv, ki ga lahko vidimo tudi v Almanachovem tihožitju, le da je tam tlenje prikazano nekoliko bolj subtilno. Motiv predstavlja



Slika 6: Roemer Visscher, Emblem *Elck wat wils*, *Die Sinnepoppen*, 1614. Vir: Lubej (2005, 39).



Slika 7: Roemer Visscher, Emblem *Evanescet*, *Die Sinnepoppen*, 1614. Vir: Lubej (2005, 39).

¹² S pomočjo emblemov lahko tako ilustriramo veliko konceptov, ki nimajo neke univerzalne manifestacije; na primer pojme, celine, države, človeške lastnosti in karakterje, grehe in vrline in tako naprej. Emblem je torej simbol v svoji primarni definiciji – materializacija arbitrarne asociacije brez logične korelacije med podobo in pomenom (Germ 2001, 55–54).

minljivost, češ da se naše življenje obnaša kot vžigalna vrstica – močno gori, a zelo na hitro ugasne (Košak 2005, 3–5; Klemenčič in Murovec 2005, 9; Komelj 1999, 55–56; Komič 2007, 7).

Če bi oba emblema povezali v preprosto enotno sporočilo, bi se to lahko glasilo: »Če hočeš ta kratek čas, ki ti je namenjen, živeti dobro, ga živi zmerno.« Sporočilo slike je skoraj nedvomno opozorilo na pogubnost razvad tedanjega časa – kart, tobaka in alkohola (Košak 2005, 3–5; Klemenčič in Murovec 2005, 9; Komelj 1999, 55–56; Komič 2007, 7).

Zaključek

Umetnostna zgodovina je res zelo široka veda, ki poleg obvladovanja splošne zgodovine in razvoja umetnosti zahteva tudi poznavanje botanike, zoologije, zgodovine mode, heraldike, poglobljen vpogled v zgodovino Cerkve in profane politične situacije na določenih območjih, poznavanje šeg in navad, ljudskega izročila, knjižnih uspešnic, vsaj pasivno znanje veliko tujih jezikov itd. In vse naštetu je bilo potrebno samo za analizo treh primerov, ki so bili uporabljeni v tem prispevku. S tem prispevkom sem poleg ravni zahtevnosti umetnostnozgodovinskih raziskovalnih postopkov želel v praksi prikazati, da ima vsaka umetnina neko svojo zgodbo, pa najsi je na prvi pogled še tako preprosta in neposredna.

Pomemben del tega teksta je tudi praktični prikaz ene glavnih umetnostnozgodovinskih metod – ikonografsko-ikonološke analize. Ta s svojo prefinjeno in premišljeno strukturo resnično omogoča najbolj celovito interpretacijo umetnine, ki smiselno rase od povsem bazičnega opisa (deskripcije) preko prvega prepoznavanja simbolov (ikonografije) do umestitve v najširši kontekst (ikonologija). Tri slike, ki so bile analizirane v tem tekstu, so pokazale tudi, da je treba pri interpretaciji v zakup vzeti vsak najmanjši detajl, saj je verjetnost, da ima ta točno določen simbolni pomen, večja, kot pa da gre za brezpomenski žanrski element.

S prebiranjem detajlov, katerim sprva morda ne posvečamo toliko pozornosti, smo lahko razložili sporočilo slik. V prvem primeru smo se tako zanašali predvsem na branje rastlinja in uporabo heraldike, za ključni preskok v razumevanju pa smo potrebovali tudi nekaj znanja italijanščine in latinščine. Ko smo temu pridali arhivske vire, se nam je razgrnila žalostna zgodba mlade italijanske plemkinje Ginevre, ki je bila zaradi dinastičnih načrtov svojih staršev primorana stopiti v zakon z neljubljeno osebo. Od vsega slabega je kmalu zbolela in umrla. V drugem primeru smo

lahko videli, da imajo še tako preproste stvari, kot je sadje, lahko izrazito globok pomen. Caravaggiova *Canestra di frutta* konec koncev predstavlja Rimskokatoliško cerkev. Zadnja slika pa je v igro vključila še poznavanje literature. Tako smo lahko nek naključen del slike identificirali kot premišljena življenjska vodila, ki so morda na prvi pogled v kontradikciji s povsem vizualno platjo slike. Naslikano je pijansko veseljačenje kot nekaj izrazito pozitivnega, a sporočilo slike je ravno nasprotno.

Moj kratek prispevek naj na koncu služi predvsem kot pokazatelj, da umetnost vedno govori zgodbo. Treba jo je samo znati prebrati.

Literatura

1. Cirlot, J. E. 1962. *A Dictionary of Symbols*. New York: Philosophical Library.
2. Cooper, Jean Cambell. 2004. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
3. Germ, Tine. 2001. *Uvod v ikonografijo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
4. --- 2006a. *Podoba in pomen v likovni umetnosti*. Maribor: Založba Pivec.
5. --- 2006b. *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan.
6. --- 2011. *Evropska umetnost poznega srednjega veka*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
7. Hall, James. 1975. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: John Murray.
8. Hibbard, Howard. 1988. *Caravaggio*. London: Thames and Hudson.
9. Klemenčič, Matej in Barbara Murovec. 2005. Almanach, slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem in stanje umetnostnozgodovinskih raziskav. V *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem*, ur. Barbara Murovec, 9–20. Ljubljana: ZRC SAZU Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta.
10. Komelj, Miklavž. 1999. Pomenska dvojnost Almanachovih Kvartopircev I. V *Acta historiae artis Slovenica*, ur. Ana Lavrič, 55–58. Ljubljana: ZRC SAZU Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta.
11. Komič, Renata. 2007. *Almanach*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
12. König, Eberhard. 1997. *Caravaggio*. Köln: Könemann.
13. Košak, Tina. 2005. *Almanachovi kvartopirci*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
14. Lubej, Uroš. 2005. Slikar Almanach in njegovi naročniki. V *Almanach in slikarstvo druge polovice 17. stoletja na Kranjskem*, ur. Barbara Murovec, 21–58. Ljubljana: ZRC SAZU Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta.

15. Moir, Alfred. 1984. *Caravaggio*. Beograd: Prosveta in Vuk Karadžić.
16. Panofsky, Erwin. 1975. *Ikonološke študije*. Beograd: Nolit.
17. --- 1994. *Pomen v likovni umetnosti*. Ljubljana: ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
18. Van Straten, Roelof. 2003. *Uvod v ikonografiju*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
19. *Web Gallery of Art*. Dostopno prek: <http://www.wga.hu/index.html> (17. junij 2017).



VI.

Patricija Šošter

Kadilec kot simbol zla v 21. stoletju – vizualna in tekstovna analiza opozoril na tobačnih izdelkih

*Nekoč nekdo, na smrt obsojen,
ker nekadilca je ubil,
izrekel je poslednjo željo,
da bi še eno pokadil.*

*Pa so mu rekli vrli rablji:
– Kaj, cigareto? Rajši ne,
veš, nikotin škoduje zdravju,
daj, bodi mož – premagaj se!*

*Pomisli, da se uničuješ,
raje na zdrav način umri,*

*s kajenjem tudi nam škoduješ,
ker dihaš isti zrak kot mi;*

*veš zdravje prva je vrednota,
tobačni dim je pa strupen,
a mi ti hočemo le dobro,
vsak človek nam je dragocen.*

*No, pa so gavge zaškripale
pa so ga spravili s sveta.*

*Umrle je s kletvijo na ustih –
in spet je eden manj, haha.*

(Svetlana Makarovič, *Prekleti kadilci*)

Tobak je skozi zgodovino obveljal kot simbol boga z dvema obrazoma, »nevarni trs«, ki »nakloni enemu življenje in drugemu smrt ...« (D'Aglié v de Pracontal 1999). To drugo je tisto, česar se najbolj otesa sodobna družba, včasih celo za ceno prvega. Zaradi svoje obsedenosti z zdravjem in dolgim življenjem ter strahu pred vsakršnim tveganjem reproducira predpis discipliniranega posameznika, ki skrbi za svoje telo, hodi v fitnes, pije brezkofeinsko kavo, spolno občuje po misijonarsko in puha kvečjemu elektronske cigarete. V očeh ideologije varnega kapitalizma kadilec simbolizira utelešeno zlo, ko s svojim predajanjem mimobežnemu užitku ruši ravnotežje fabriciranega sveta ugodja. Če je bila cigareta nekoč simbol zmagoslavja moderne dobe in estetike sublimnega in je igrala pomembno vlogo pri emancipaciji žensk, je v postmoderni dobila povsem drugo konotacijo. Kajenje ni več dejavnost, ki osvobaja, ampak nasprotno, je razvada, ki zasušnjuje. Kadilec postane prostaški lik, nedvomno devianten, če ne že patološki. Vprašanje, ki se poraja: Zakaj v 21. stoletju sploh še kadimo?

Ali za začetek bolje: Zakaj danes ne kadimo več? Razloga za izrivanje kulturne prakse kajenja iz javnega življenja ni smiselno iskati v odkritju škodljivosti tobaka, saj je ta znana že od samega začetka zgodovine

uporabe rastline, ki sega vsaj tja do Aztekov in Majev. V postmoderni pride do zamenjave ideala, in če je cigareta prej simbolizirala ideal moderne – eleganco, velikodušnost in šarm –, je danes glavni upornik idealu zdravega telesa z ravnim trebuškom in čistimi pljuči (de Pracontal 1999). In če to povežemo z delovanjem tega, kar je Foucault (2000) imenoval biooblast, katere naloga je popolno ustoličenje življenja s pomočjo stroge regulacije teles, lahko rečemo, da so cigarete pač za zdravje škodljive; in to naj bi bil zadosten kriterij za njihovo prepoved. Po dolgih letih protitobačnega boja pa vidimo, da zdravje očitno še ni najpomembnejša ponotranjena vrednota vsaj 20 % ljudi na svetu – kadilcev. In ker si seveda želimo zdrave družbe, so nova zdravstvena opozorila na tobačnih izdelkih naredila premik od poskusa delovanja logičnih apelov o škodljivosti cigaret za zdravje k bolj emocionalnim apelom, ki kadilca bolj kot kadarkoli prej stigmatizirajo kot nasprotnika vrednot večinske družbe.

Opustite kajenje – ostanite živi za svoje bližnje. Napis jasno kaže, kaj je treba narediti, da, prvič, rešimo sebe, in drugič, potencialnega trpljenja rešimo pomembne Druge – svoje bližnje, kot jih Slovenci včasih poimenujemo. Na sliki ob napisu vidimo profil kadilca, moškega srednjih let, ki leži na bolniški postelji, v njegovem nosu pa so cevi, skozi katere mu dovajajo kisik (verjetno krit iz denarja davkoplačevalcev, ki gre v javno zdravstvo). Njegov pogled je usmerjen naravnost in je prazen, usta so narahlo razprta, njegova polt je pretirano sfotošopirano sivo-modre barve ... Če ni že mrtev, bo pa kmalu. Ob njem sta najverjetneje njegova žena in hči. Njun pogled je usmerjen v kadilca, deklica ga drži za roko. Na pultu za njimi so sveži oranžni tulipani. Vzglavje postelje je nekoliko dvignjeno. Čeprav je naš kadilec videti že popolnoma hladen, lahko začutimo upanje v pozah žene in hčere ter ostali scenografiji. Skratka, naš kadilec bo ali pa je že s svojo smrtjo razočaral svojo institucijo družine, hkrati pa še institucijo, ki kljub njegovi lastni malomarnosti upa in mu skuša povrniti zdravje. Luzer, ki je imel v življenju le eno nalogo, to je preživeti, on pa je umrl za cigareto.

Četudi s kajenjem ne ubiješ sebe, je še mnogo drugih razlogov, zakaj si zguba. Eden od primerov pravi, da *Kajenje povzroča tveganje za impotenco*, ob opozorilu pa na družinski postelji, postlani z modro odejo, v položaju fetusa leži (bolje, trpi) razgaljen mladenič. Njegovo orodje ne deluje in najverjetneje je to razlog, zakaj si tako veliko posteljo deli sam s sabo. »Erekcija je simbol moškosti in hkrati eden izmed najboljših

kazalcev zdravja» (Impotenca.si). Sicer na videz fit mlad moški na sliki ni zdrav, ker je impotenten; in impotenten je, ker kadi. In če njegova nezmožnost erekcije najbolj prizadeva njega (in nemara njegovo partnerko), pa je vsekakor tudi družbena skrb. Tukaj se nanašam na še eno opozorilo, to je, da *Kajenje zmanjšuje plodnost. Ampak kje se skriva večje družbeno zlo? V tem, da zaradi kajenja postaneš neploden in posledično nezmožen reproducirati vrsto, ali v tem, da ti nekako uspe priti do otroka, pri katerem nato kot kadilski starš reproduciraš svojo hibo kajenja?*

Otroci kadilcev pogosteje tudi sami začnejo kaditi. To naj bi bil racionalen stavek z vso potrebno podlago v statistiki, vendar pa njegovo legitimizirano logičnost dokončno zamegli sličica ob njem – modrook, svetlolas malček rdečih lic, oblečen v belo majčko z lepo narezljanim ovratnikom, skratka personificirana nedolžnost. V ustih ima dudo, v katero je vpeta napol pokajena cigareta, in prav v cigareti najverjetneje tiči razlog, zakaj je izraz na njegovem obrazu videti na meji izbruha joka in kričanja. Nedvomno se nova zdravstvena opozorila bolj kot stara tekstovna osredotočajo na načine, kako kadilec vpliva na Druge. Tako iz globin latentnih pomenov vznikne še ena ideologija, v Sloveniji poznana pod sloganom *Za otroke gre.*

Kajenje lahko ubije vašega še nerojenega otroka. Noseča kadilka je za »normalnega« mimoidočega, torej tistega, ki je že ponotranjil vsa tveganja v zvezi s tobakom, kot nam jih narekujejo znanstvene raziskave, nagnusna podoba, neodgovorna oseba, nedvomno zlovesča po značaju. Njena razvada ubija nekaj, kar še ni rojeno. Ta tekst je zanimiv prav z vidika, da čisto samoumevno določa, kdaj je fetus že živo bitje, otrok, ki je lahko ubit; apelira na to, da je splav umor. Za smrt še nerojenega otroka je kriva cigareta, ampak ker cigareta sama po sebi ne more biti storilec, je kriv subjekt, na katerega je cigareta pripeta, to je kadilec oziroma v našem primeru izrecno kadilka.

Opozorila bi še na eno opozorilo, in sicer na fotografijo ob napisu *Kajenje povečuje tveganje za slepoto.* Na sliki je obolelo oko s sivo mreno. Fotografija je *close-up* očesa, tako da ne vemo točno, za čigavo oko gre. Šarenica z ekstremno razširjeno zenico je postavljena v sredino, v zenici je svetlo siv madež v obliki kroga, njegovo središče pa se prekriva s središčem zenice. Kar želim pojasniti, je, da je oko videti, kot da strmi naravnost predse, torej v kadilca, ki pograbi škatlico cigaret ali zavojček tobaka. Oko je brez vprašanja in najprej simbol, ki vrača pogled. Opozorilo na škatlici gleda kadilca. Menim, da sličica očesa, prej kot da

prenaša realno zdravstveno opozorilo o možnih posledicah kajenja na oči, povzroča občutek gledanosti s strani oblasti; ne nazadnje je država tista, ki opozarja. Če gremo dalje, to oblast poganjajo kolesca progresivne Evropske unije, ki delujejo na gorivo ideologije zdravega življenja. Pogled, ki ga kadilcu vrača oko, je obsojajoč in nadzorujoč, in čeprav tekst ob sliki nekoliko pokvari vrhunec delovanja biooblasti na opozorilih, se pravi tekst skriva pod očesom – če odpremo zavojček tobaka, piše: *Kajenje ubija – prenehajte zdaj.* To je tisto, kar nam v resnici govori pogled očesa. Informira nas o morilski cigareti in hkrati obsoja naše dejanje kajenja, ker rokujemo s tako nevarno stvarjo. Za pomišljanjem pride trenutek nadzora, ki nam veleval, naj prenehamo. Navsezadnje smo s čikom v roki izmeček družbe, ki diha za zdravje, to pomeni, diha v svoja čista rožnata pljuča zrak, ki pa nikakor ne more biti pravica vseh, saj se pravica nekadilcev do dihanja neomadeževanega zraka izključuje s pravico kadilcev, da v ta isti zrak puhajo *Tobačni dim* (, ki) *vsebuje več kot 70 snovi, ki povzročajo raka.* In ker je ne kaditi normalno, je kadilec odgovoren za to, da se s svojo patološko razvado premakne drugam.

Kadilec je patološki. Kadilec je odvisnik. Zasvojen je z drogo. Zasvojen je z uživanjem tobaka. Niso le patološki subjekti bolj nagnjeni k temu, da postanejo kadilci, temveč je kajenje samo po sebi že lahko označeno kot duševna motnja – v priročniku DSM–5 Ameriškega psihiatričnega združenja (American Psychiatric Association 2013, 571–575) je »Motnja uporabe tobaka (Tobacco use disorder)« v vsakdanu določena tudi z (1) prižigom čika med tridesetminutno hojo, (2) dnevnim prižiganjem cigarete, (3) kajenjem po več cigaret dnevno in (4) kajenjem ponoči. Nepatološki kadilec je torej le tisti kadilec, ki samega sebe ne bi označil za kadilca, ampak prej kot: »Ja, včasih, ko pijem, skadim kakšno cigareto, ampak to je itak samo za vikend ali pa ob sredah ...« Spet se vrnemo k vprašanju, zakaj za vruga v 21. stoletju sploh še kadimo. Kadimo zato, ker si cigarete želimo. Ampak želja po cigareti je že označena kot sramoten gon, nizkotna potreba, ki izhaja iz naše zasvojenosti z nikotinom.

Še enkrat, isto vprašanje, parafrazirano: Zakaj uživamo cigarete? Ustavimo se pri besedi »uživanje« – živ, življenje. Užitek nam daje vedeti, da smo v resnici živi. V svoji dovršni velelni obliki »užij« pa nas napeljuje h konzumaciji, potrošnji nečesa. Kapitalizem ne bi obstajal, če ne bi trošili, in ljudje res ne bi trošili, če ob tem ne bi čutili nekega užitka. Tukaj se skriva paradoks potrošniške družbe; po eni strani si želi potrošnje in posledično ali pogojno užitka, vendar le do neke mere, čez

to mero pa je lahko užitek največje družbeno zlo (Koltaj 2004). Kulturni kontekst določa, katero uživanje je normativno in katero nesprejemljivo, vendar bi lahko rekli, da je vsakršna potrošnja že sama po sebi patološka. Izhaja namreč iz želje, ta želja pa se vrti okoli našega prizadevanja nadomestiti neko pomanjkanje. Po Lacanu je *l'objet petit a* tisti skriti zaklad, ki bo zapolnil osrednjo praznino naše želje. Patologija potrošnje se skriva v tem, da noben proizvod ni nikoli zares tisti mali a in nikoli ne zapolni praznine. Blago je ustvarjeno zato, da zadovoljuje potrebe, hkrati pa je privlačno, ker obljublja nekaj več; ampak tisto več je zgolj fantazma, marketinška poteza, nateg (Žižek 2003). Pri cigareti je danes (po prepovedi oglaševanja tobačnih izdelkov) tako, da vedno, ko jo kupujemo, natančno vemo, da dobimo to, kar plačujemo – kratkočasni užitek kajenja, ki nas z vsakim potegom in izpuhom dima nekoliko uničuje.

Razlog, zakaj je kajenje v današnjem času negativen užitek, vreden preganjanja, leži prav v binarnem paru življenja in smrti, to je prav v konotaciji smrtonosnosti, ki jo nosi cigareta. Njena ambivalentnost imitira ambivalentnost življenja samega – razpetost med živeti in umreti. Prav v tej instanci razpete cigarete pa najdemo tudi odgovor na vprašanje, zakaj kljub vsem opozorilom o zdravstvenih tveganjih kajenja kadilci še naprej prižigamo čike. Cigarete so sublimne, je zapisal Richard Klein (1993). Užitek pri kajenju vključuje tudi negativno izkustvo, šok, znanje o smrtnosti in minljivosti – to je tisto, kar ga napravi še lepšega od lepega. Že Kant govori o negativnem užitku, ki je mračno lep in izhaja iz prisvojitve večnosti. Večnost v cigareti biva v grenkem priokusu, ki ga pusti cigareta v ustih, in tudi v sami praksi kajenja: začenjanja kratkotrajnega življenja cigarete s prižigom in njenega umiranja z ugašanjem, nato ponovnim prižiganjem in tako dalje. Cigareta deluje torej kot nekakšen simulaker, predstavlja simbolični samomor, ki izpostavi perspektivo Nadjaza – ta ne verjame v lastno izginotje, ko je soočen s smrtjo, se počuti neuničljivega. Cigareta, na katero je pripeta konotacija smrti, *Kajenje* (, ki) *ubija!*, predstavlja najvišje vrednote in vzvišena občutja nekomu, ki zviška gleda na prihajajočo smrt in se ji smeji.

Če smo zlo kadilca kot subjekta kajenja že obdelali z vidika, da je patološki, saj ga njegova želja po cigareti (in posledični smrti) izolira od skupnosti, ki si želi predvsem zdrave in krepke družbe, pa gre iskati predpisano zlo kajenja še v eni instanci. Kapitalizem podobno kot večina drugih političnih sistemov išče sovražnika, grešnega kozla, ideološko

nasprotje svoji progresivnosti. Z umikom komunizma je bil primoran iskati novega nasprotnika. Trenutno je to brez vprašanja Bližnji vzhod in radikalni islamizem, a vendar obstaja tudi notranji sovražnik, ki je trn v peti poznemu kapitalizmu celo že nekaj let dlje kot terorizem. Če se osredotočimo na antikomunizem in antitobačno gibanje, lahko prav v kajenju najdemo pomembno povezavo z ideologijo, ki je kapitalizmu najbolj nadležna. Dolar (2012) v svojem kratkem tekstu *Kajenje in komunizem* izhaja iz naključnega prizora zbranih kadilcev pred manhattansko stolpnico. Ti predstavljajo heterogeno združbo izobčencev iz družbe, v kateri s pritiskom na vžigalnik vzplemeni duh komunizma. Kadilci nimajo dežele, ampak kjerkoli se pojavijo, v hipu ustvarijo osvojen ozemlje in v krogu njihovih brezrazrednih združevanj je dovolj prostora tudi za častne nekadilce. Kajenje še zmeraj simbolizira svobodo in v času, ko je individualna skrb za zdravje prva vrednota, kadilci pa vztrajno ohranjajo svojo protipreživetveno držo ter skozi kolektivno puhanje dima v zrak vršijo svoj upor, »je šansa za komunizem« (Dolar 2012). In če se nekomu zdi kajenje cigaret še zmerom nekoliko preveč individualna hiba, naj omenim še kajenje marihuane kot zares krogotorno skupinsko dejanje, pri čemer se džojnt in njegov opojni dim nediskriminatorno deli med vsemi tistimi, ki si pač želijo kaditi.

Torej kadilec, »Che vuoi?« Čik, čik kot čik, brez presenečenj, čik, ki ga bom prižgal in ugasnil, čik, ki bo živel približno 5 minut, čik, ki mi bo nudil pavzo v samoti ali v družbi ostalih čikov in njihovih subjektov, čik, ki me bo za trenutek osvobodil urnika in mi dovolil sanjariti. Čika si želim, in če je treba, bom s čikom v roki tudi umrl.

Literatura

1. American Psychiatric Association. 2013. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition*. Arlington, VA: American Psychiatric Association.
2. de Pracontal, Michel. 1999. *Vojna proti tobaku*. Ljubljana: Krtina.
3. Dolar, Mladen. 2012. *Strel sredi koncerta*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
4. Foucault, Michel. 2000. *Zgodovina seksualnosti. 1, Volja do znanja*. Ljubljana: ŠKUC.
5. *Impotenca.si*. Dostopno prek: <http://www.impotenca.si/> (10. julij 2017).

6. Klein, Richard. 1993. *Cigarettes are Sublime*. Durham and London: Duke University Press.
7. Koltaj, Pavel. 2004. *Cigareta*. *Problemi* 42 (1–2): 183–211.
8. Makarovič, Svetlana. 2001. *Prekleti kadihci*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
9. Žižek, Slavoj. 2003. O človekovih pravicah v dobi Kinder jajčk. *Problemi* 41 (2–3): 5–13.



VII.

Sebastian Pepelnak

Meduza in njen pogled: *simbol grožnje kastracije ali identifikacije*

Veliko starogrških mitov si vedno znova utrne pot v sodobno vsakdanje življenje, naj bo to skozi 1) prebiranje poetičnih in estetskih prozaičnih del, v katerih se pojavi stara ali predrugačena verzija starega mita, ki izžareva arhaičnost mitološkega simbola in se v vnovični obravnavi prerodi ter znova oživi; 2) humanistične in družboslovne področne obravnave določenih mitov, iz katerih se črpajo transcendentalne in večne ideje, ki ponazarjajo brezčasne resnice ali situacijsko specifične in aplikativne domisleke; 3) popularno kulturo in dodano neoliberalno ideologijo, ki teži k vesplošni vključitvi starega in novega ter njuni konglomeraciji, ki producira svežo entiteto, za katero pa se skriva vedno ista forma.

Mogoče se brezčasnost starogrških mitov prikazuje zaradi njihove časovne daljave ali zaradi njihove vsebine; ključno za nas je, da so še vedno vpeti v postmoderni imaginarij, ki kliče po njihovi reimplementaciji in reinavguraciji, če tudi iz striktno individualnih razlogov, ki vzniknejo ob prevladujočih individualističnih težnjah, ki jih tako ali drugače predpisuje čas, v katerem živimo. Sprva so bili miti dostopni samo izbranim posameznikom, ki so imeli dostop do starogrškega znanja; sedaj zaradi demokratizacije in popularizacije šolstva, pismenosti, medijev ter svetovnega medmrežja lahko do njih pride vsakdo, kar pomeni, da so predmet individualne, kolektivno popularne ali institucionalizirane interpretacije. Nekoč so bili ključni del kozmologije in mitologije starogrške kulture, ki je sestavljala družbeno-kulturni red in aspiracijo idealnih vrednot, sedaj pa se pojavljajo predvsem v nostalgичni ali mistični formi ter opozarjajo na svoje prvotne »globoke« pomene, oživljene pa jih lahko vidimo na svojih računalniških zaslonih oziroma se v njih vživimo skozi razširjene in popularne računalniške igre, ki sprožajo dražljaje in odzive. V pričujočem besedilu bomo analizirali in interpretirali starogrški mit o Meduzi, saj ta predstavlja zanimiv objekt za raziskovanje na družboslovnem področju. Skozi kratek zgodovinski pregled predrugačenja mita o Meduzi bomo orisali ključne spoznavne elemente na podlagi psihoanalitične in feministične interpretacije. Namen dela je dognati širše spoznavno polje in nakazati na morebitne načine interpretacije Meduze.

Jung in Kerényi (2002, 125–126) pravita, da grška religija ni bila samo moško- ali ženskocentrična, ampak so Grki specifično častili tudi t. i. »maiden goddesses«, za katere v našem jeziku težko najdemo ustrezen prevod, saj »maiden« pomeni neporočeno (neoddano) žensko, kar lahko razumemo kot izpad moških lastniških pravic nad žensko. Na primer, Hera ni bila nikoli tako močno povezana z Zevsom (kljub temu da je bila njegova žena) kakor Atena, ki je bila na Peleponezu čaščena kot mati Atena, za Atenčane pa je bila »Mati« (poudarjeno z veliko začetnico, torej »not just mother, but THE mother«). Sama ni bila povezana z moškostjo, ampak z moškimi idejami in moškimi karakteristikami, kot sta intelektualna in spiritualna moč. Atena je tako »kore« – maiden – kot »parthenos« – devica –, s čimer izkazuje svojo svobodo in nedostopnost moškim. Na tem mestu omenjamo boginjo Ateno zaradi njene vključitve v Ovidovo verzijo Meduzinega mita, saj je njen ščit zadnje počivališče Meduzine glave.

Pred Ovidom lahko Meduzo najdemo že v predolimpijski zgodovini, in sicer kot kačjo boginjo libijskih amazonk. V tem kontekstu je Meduza – podobno kakor Atena v antični Grčiji – predstavljala žensko znanje in modrost. Ženski obraz s kačjimi lasmi je bil starodaven in prepoznaven simbol ženske božanskosti in Meduza je skupaj z Ateno in Neith iz Egipta predstavljala vrhovno mater in uničevalko v trojici boginj (Bowers 1990, 220; Marks 2006). Vsekakor je Meduzin najbolj prepoznan mit, da je bila svečenica v Ateninem templju. Zaradi lepote obraza in las je pritegnila pozornost Pozejdona, ki si jo je vzel v templju in ga s tem oskrnil. Atena je zaradi desekracije templja kaznovala Meduzo in ne Pozejdona. Kaznovala jo je s transformacijo, v okviru katere so njeni lasje postali kače, njene oči pa so kogarkoli, ki ji je vrnil pogled, spremenile v kamen (Marks 2006). Njena zgodba se nadaljuje s Perzejem, ki se odpravi po njeno glavo, saj želi rešiti svojo mati Danajo pred kraljem Polidektom (zgodba na tem mestu variira). Pri tem mu pomagajo Atena, ki mu podari ščit »resnice« (funkcionira kot ogledalo), Hermes, ki mu podari sandale (hitrost), in Had, ki mu podari čelado »nevidnosti«. Perzej premaga Meduzo tako, da v ščitu vidi njen odsev in ji odseka glavo. Odsekano glavo nato uporablja v bojih proti moškim nasprotnikom, dokler je naposled ne vrne Ateni, ki jo vključi v svoj ščit (ang. *aegis*, brez ustreznega slovenskega prevoda). Sumacija mita o Meduzi je osnova, h kateri se bomo vračali pri vsaki interpretaciji.

Tako videz kot figura Meduze sta se spreminjala skozi antiko, srednji vek in moderno dobo. Sprva je bila grda, nevarna, pošastna, potem lepa

in grda hkrati. V 16. stoletju se Meduza pojavi kot hiperseksualizirana in nevarna ženska (Conti v Currie 2011, 175), ki jo identificirajo z poželenjem, pogumom in aroganco, saj je zvalila boga Pozejdona v Atenin tempelj. Skoraj petsto let kasneje umetnica Nancy Farmer prav tako slika hiperseksualizirano Meduzo, za katero pravi, da je sedaj opolno-močena – kljub raznim kritikom, ki pravijo, da je Meduza tako v njenih delih kot tudi v popularni kulturi simplificirana. Francoska feministka Helene Cixous (1975) pravi, da gledamo na Meduzo na napačen način, saj je ta smejoča se in lepa. Neumann (1949) v delu »*The Origins and History of Consciousness*« pravi, da Meduza reprezentira veliko mati, od katere Perzej ne more zbežati, in da ni kastrirana, temveč *da* kastrira, torej je Perzej pod grožnjo kastracije, ki jo lahko eliminira samo skozi asistenco žensk in ženskih aspektov, ki so prijazni moškim in moškosti (Neumann v Currie 2011, 176). Bowers (1990, 225) pravi, da so Meduza in ženske, ki niso vključene v patriarhalno ureditev sveta, idealne žrtve za sakralno žrtvovanje, saj njihovo uničenje ne vzbudi maščevanja. Moška lastninska pravica namreč ni oškodovana, saj tovrstne ženske ne služijo patriarhatu, temveč ga spodkopavajo z grožnjami o ženski moči. Meduzino udomačenje se pojavi šele v romantiki, saj je imela predolimpijska Meduza status boginje univerzuma, ker je reprezentirala absolutno. Kot pravi Bettina Knapp (v Bowers 1990, 226), »pogledati v njene oči pomeni prepustiti se kolektivnemu nezavednemu, kar te prevzame in te utopi v norosti. Zato nihče ne sme pogledati v božjo domeno, v sebstvo, saj je izkušnja absolutnega nepredstavljiva in grozna, ker vsebuje uničenje ega in fragmentacijo.«

Ginocentrične boginje so bile bolj kompleksne kot kasnejše grško-rimske upodobitve; po tej transformaciji je Meduza ohranila samo tiste attribute, ki so se bili zmožni pretolmačiti skozi moško projekcijo in objektivizacijo. Uporabo Meduze v poeziji ponazorimo z Ann Stanford, ki se identificira z njo, njeno represijo, jezo in bolečino, kar jo navsezadnje izolira od sveta (Bowers 1990, 228). Svet je namreč že oblikovan po moškem pogledu, zato ženske in ženski pogled predstavljajo »Drugost« (ang. *Otherness*). Pesmi ženskih avtoric zato velikokrat vsebujejo identifikacijo z Meduzo, medtem ko moške pesmi gledajo nanjo z distance. Zato je Meduza, kot jo zariše Ann Stanford, upodobitev moderne ženske, saj je kazen za posilstvo prejela Meduza, ne Pozejdon, zaradi česar lahko Ovidov mit o Meduzi beremo skozi moškocentričen pogled.

V Ovidovi različici je Meduza perversija matrifokalnih boginj, saj Atena predstavlja moško-žensko figuro, ki kaznuje ženske in nad njimi izvaja represijo, Meduza pa je grožnja ženske moči na splošni ravni, saj vsebuje cikličnost življenja in smrti, ki je ne kontrolirajo moški, temveč ženske. To pomeni, da ureditev sveta in družbeni zakoni niso bili podvrženi moškim, temveč ženskam, bolj natančno materam. Šele prihod olimpijcev in Zevsa kot zakonodajalca (kljub njegovim kapricam) spremeni vidik in rezultat Meduzinega mita, ki izvira iz predhodno omenjene libijske kačje boginje. Nastop zakona oziroma Zakona tako nasprotuje navideznemu kaosu in ženski moči, ki jo moški razumejo kot grožnjo (kastracije) ali pa kaprico, nenadno, brezbrizno, nemoralno, absolutno voljo (Miller 2003, 222).

Poglavitni atribut Meduze in njenega mita tako postane njena transformacija (Currie 2011, 170): enkrat je deviška svečenica, žrtev posilstva, drugič nevarna zapeljivka, grožnja moškemu aspektom. Vedno pa zasede relacijsko pozicijo nasproti moškemu, predstavlja nevarnost (nekontrolirane) ženske, njena paralelna moč lepote (zapeljivosti) in petrifikacije (okamnitve, groze, grožnje) v prvem primeru Pozejdonu, v drugem Perzeju predstavlja asertivnost, moško dominanco, ki je neprimerna ženska kvaliteta. Vlogo transformatorke izpelje Atena kot del Zevsovega panteona, saj čeprav je tudi sama ženskega spola, vseeno kaznuje Meduzo zaradi posedovanja nevarne ženske moči.

Freudova interpretacija v posthumno objavljenem spisu »Meduzina glava« (ang. *Medusa's Head*) pravi, da je odsekana Meduzina glava ekvivalent kastraciji; njena grožnja namreč predstavlja kastracijski kompleks, ki ga deček občuti, ko prvič vidi ženske genitalije in odkrije, da ženske nimajo penisa. Pogled na Meduzino glavo v gledalcu (moškega spola) vzbudi grozo, ga spremeni v kamen; drugače rečeno, okamni samo njegov ud, kar mu potrdi, da ni bil kastriran in še vedno poseduje penis (Medusa's Head 2017).

Mati grožnjo kastracije po navadi preloži na očeta, ta grožnja pa deluje samo, če se deček spomni, kakšen je videz ženskega spolovila; šele takrat verjame v resnost situacije, pride pod vpliv kastracijskega kompleksa in doživi najmočnejšo travmo svojega življenja (Freud 2000, 68–69). Tudi v Ojdipovem mitu je prisotna kastracija, saj se Ojdip kaznuje, ko razkrije svoj zločin, kar služi kot simbolna nadomestitev kastracije (podobno odsekan mezinček v Freud 2005, 171–172; in obglavljenje v Freud 2006, 88). Učinki kastracijske grožnje so mnogoteri in vplivajo na vse dečkove

odnose do očeta in matere, kasneje tudi na vse odnose do obeh spolov nasploh. Otrokova moškost prvotnega pretresa ne vzdrži, zato se odpove posedovanju matere, njegovo spolno življenje postane trajno obremenjeno s prepovedjo.

Deček do očeta zavzame pasivno držo, kakršno pripisuje materi, in zaradi prepovedi opusti masturbacijo, ne odreče pa se fantazijam, v katerih se identificira z očetom, hkrati in morda pretežno z materjo. Nasledki in proizvodi preobrazbe sodelujejo v oblikovanju njegovega značaja. Deček si ne upa več ljubiti matere, hkrati pa ne more tvegati, da bi izgubil njeno ljubezen, saj je v nevarnosti, da bo izdan očetu, ta pa ga bo kastriral. Celotna izkušnja je podvržena energični potlačitvi do nastopa pubertete, ko bo seksualno zorenje oživelu stare, navidezno premagane fiksacije libida.

Mit o Ojdipu na videz nima nič skupnega s tako libidinalno zasnovo, saj se Ojdip ne zaveda svojih dejanj. Ojdipova nevednost pa je legitimna upodobitev nezavednega stanja, kamor je potonilo celotno doživetje, ki je prisililo Ojdipa v neizogibnost usode, ki je vse sinove obsodila, da preživijo Ojdipov kompleks (prav tam, 69–71). Razmerje med Ojdipovim in kastracijskim kompleksom je pri ženski drugačno, saj poteka v nasprotni smeri kot pri moškem. Pri moškem kastracijska grožnja Ojdipov kompleks zaključí, žensko pa umanjkanje penisa sili vanj (prav tam, 73–74). Druga dimenzija kastracijskega kompleksa, tj. strah pred materjo (in nato očetom) oziroma njenimi genitalijami, je prvi dokaz, da se kastracija lahko zgodi, hkrati pa je tudi instanca fetišizma. Groza pred kastracijo je dovolj, da jo prepoznamo in nato potlačimo, saj se z njo ne moremo soočiti. Namesto potrditve, da je to mogoče, si postavimo fetiš, ki nadomešča manjkajoči penis (falus) pri ženski. Fetišisti imajo potem oboje: vidijo, da je ženska kastrirana, hkrati pa to zanikajo. Zato je fetiš obravnavan z naklonjenostjo in odporom, saj predstavlja odsotnost falusa, s svojo eksistenco pa potrjuje prisotnost le-tega. Namesto da bi sprejel verjetnost simbolne kastracije, deček ignorira dejstvo, da se to lahko zgodi, z zanikanjem ženskih genitalij. Fetišist premakne svojo pozornost na drug del telesa (Mitchell 2000, 85), vendar sam pogled na ženske genitalije lahko sproži idejo kastracije, ki se je je deček pred tem že bal. Dečkovo odkritje možnosti kastracije izsili preoblikovanje Ojdipovega kompleksa in privede do nastanka nadjaza ter tako uvede vse procese, ki so usmerjeni k uvrstitvi posameznika v kulturno skupnost (Freud 2006, 144).

Torej, Meduzina mitološko zasnovana glava, polna faličnih kač, ne predstavlja samo ženskih genitalij in možnosti kastracije, ampak tudi

strah pred materjo in njeno nadvlado nad dečkom oziroma otrokom. Vendar tovrstna interpretacija zadostuje samo predolimpijskemu mitu Meduze, v katerem je bila le-ta mogočna kačja boginja, ki je kastrirala in nadvladala moške z grožnjo kastracije. V Ovidovi verziji se Meduza spremeni v pošast šele po tem, ko jo Pozejdon posili; šele takrat postane izolirana grožnja, ki jo razrešita Atena in Perzej. Torej, Perzej v tovrstni verziji premaga strah pred kastrirajočo žensko (Meduza je bila po posilstvu noseča, ni pa še rodila) in grožnjo kastracije, pri tem pa mu ključno pomaga Atenin ščit »resnice«, ki služi kot ogledalo.

Pomembnost ogledala lahko asociiramo z Lacanovo *zrcalno fazo*, ki konstituira prvi korak k realizaciji subjektivitete posameznika, da je ločen oziroma omejen na svoje telo, a hkrati samostojen in enoten. Vloga očeta je, da prereže vez med materjo in otrokom, saj je uničenje vezi ključno za otrokovo realizacijo neodvisne identitete. Učinek uničenja te vezi je simbolna kastracija, odziv na izgubo pa je potlačitev – in tako je izguba matere kot objekta potlačena (Heald 1994, 194–195), Meduza pa je premagana.

Simbolna kastracija za Lacana pomeni, da kastracija vključuje proces, v katerem dečki potrdijo, da simbolično imajo falus, šele ko ugotovijo, da ga v resnici nikoli ne bodo imeli, punčke pa sprejmejo, da nimajo falusa, ko opustijo falično identifikacijo z materjo. Oba spola sta simbolno kastrirana, imeti ali biti falus izraža samo asimetrijo spolov in posledično predstavlja dva modela identifikacije, ki pokriva primarni manko. Moški hoče imeti falus, ženska hoče biti falus. To je funkcija Ojdipovega kompleksa za Lacana, kastracija pa zanj ne pomeni samo tesnobe pred izgubo penisa, temveč priznanje manka oziroma praznine. Falus ni samo penis, ampak je penis s prištetim prepoznanjem manka.

Kastracija je simbolni proces opustitve ideje, da je nekdo lahko falus za mater, torej da lahko zadosti materinim željam, s predpostavko, da so materine želje neznane in da delujejo kapriciozno. Očetova intervencija distancira otroka od matere in premesti falus izven njegovega dosega (Homer 2005, 55–56, 95–99). Zrcalna faza, v kateri posameznik prepozna sam sebe v pogledu, povzroča ugodje, saj otrok prepozna svoj odsev, ugotovi, da ima njegovo telo meje, in se identificira s svojo podobo (Homer 2005, 24–25). Perzej je z intervencijo Ateneinega ščita videl tako sebe kot Meduzo, zato je prepoznal oba in manko obeh (predpostavka) šele s posrednim oziroma posredovanim gledanjem (premestitev falusa); tedaj je bil zmožen Meduzi odsekati glavo.

Če je Ojdipov kompleks tranzicija iz Lacanovega Imaginarnega v Simbolno skozi Ime Očeta, je moment Realnega ravno Meduzin pogled (ang. *gaze*), pred katerim se Perzej zavaruje, saj bi sicer okamnel. Sam pogled lahko beremo kot moment travme. Izkušnja travme razkrije, kako Realno nikoli ne more biti v celoti vključeno v Simbolno in socialnost realnosti – vsakokrat nekaj izostane (prav tam, 83–84), saj Realno podpira socialno realnost, hkrati pa jo ruši in spodkopava. Meduza in njen pogled sta tisti točki Realnega, ki hkrati podpirata (moškocentrično) socialno realnost, hkrati pa jo rušita in spodkopavata, saj sta delno interpretirana, delno pa izostaneta. Atenin ščit – ogledalo – namreč le rekonstruira situacijo; Perzej torej vidi, kako se premika Meduza, ne da bi dejansko gledal. Odsev je fantazmatski in sublimen, je le projekcija, vmesni prostor, kjer je simbolni prostor razpokan z elementi realnega (Dean in Lane 2001, 28).

Feministične interpretacije Meduzinega mita se osredotočajo na kritike Freuda, na pomembnost ženskega pogleda in pripovedovanje zamolčanih delov Meduze, saj jo vselej obravnavajo kot objekt, kot tisto, kar je gledano, ne tisto, kar gleda. Freud pravi, da Meduza ni reprezentacija ženske moči, ampak grožnja kastracije, zgolj reprezentacija ženskih genitalij, reprezentacija samo moške kastracije. Meduzin pogled povzroči petrifikacijo, okamnitev – erekcijo penisa. Tako moškega samo opomni, da kastracija ni potekla. Vsa Meduzina moč je tako v služenju moškemu in moškemu pogledu na svet. Celo njeni lasje, ki so kače, postanejo simbol penisa, s tem pa se izgubi pomembnost ženstvenosti (Currie 2011, 174; Marcus 2008).

Bowers (1990, 217) pravi, da nas bodo patriarhalne podobe zatirale toliko časa, dokler bodo ostajale zakodirane v naši zavesti; pravo vprašanje je, kako reprezentirati ženske na kompleksen in močan način. Mitološka figura Meduze dobro pokaže moški pogled, ki definira moško in žensko pozicijo, saj je bil ženski eros, asertivna življenjska in kreativna energija žensk, vzet, preoblikovan in prilaščen moškemu. Moški pogled poenostavlja, Meduzina glava predstavlja vagino (»neobvladljiv (materinski) kontinent«), ki reprezentira izgubo penisa, kar z družbenega vidika pomeni izgubo lastnine, socialne, politične in ekonomske moči ter samo-representacije. Moški naj se ne bi bali nemočne vagine, ampak naj bi se bali njene reproduktivne moči (predolimpijska Meduza je obvladovala cikel življenja in smrti).

Tovrstna pozicija je vselej moška, ampak hkrati tudi histerična in seksistična. Gallagher in Fishmann (1983, 55–59) pravita, da so uporniki in revolucionarji spodkopavali politično moč s simbolom ženske, zato je

simbol svobode vedno ženska. Ko svoboda (ali ženska) grozi patriarhalni moči, se njena neodvisnost prikaže kot napad na moške pravice, zanemarija pa se ženski pogled (ang. *the female gaze*) oziroma pogled »Drugega«. Culpepper (v Currie 2011, 178–179) pravi, da je relevantnost Meduze prav v njenem pogledu in njenem obrazu, saj so prvotni (moški) avtorji zapisovali, da je bila pošastnega videza, odvrčala je moške, njihove obraze je spreminjala v kamen – to je bilo varovalo, da je sploh ne bi pogledali. Culpepper se je tudi sama »spremenila« v Meduzo, ko je odgnala svojega posiljevalca s podobnim jeznim in pošastnim obrazom. Ravno identificiranje z esenco Meduze ni neresničnost, eskapizem ali romantiziranje ženske jeze, temveč se nanaša na zmožnost transformacije tako Meduze kot ženske, ki se z njo identificira, saj je njen izhod opolnomočenje in preživetje. Zato je žensko branje tekstov pomembno in relevantno, ker Meduza za interprete postane ogledalo – podobno kot Atenin ščit – v katerem vidijo vsaj dvoje, ali grožnjo ali identifikacijo.

Meduzin obraz in pogled v primeru Culpepper izpovedujeta apotropaichen aspekt Meduze, da obvaruje pred zlom in zli nameni, npr. pred zli nameni moških, kot je posilstvo. Ravno njen umor opravičuje prestop atributov predolimpijskih boginj v olimpijske boginje (Bowers 1990, 221). Ko je Meduza posiljena, izgubi svojo sakralnost, postane lastnina, ki si jo lasti moški bog Pozejdon. S ponovnim umorom si jo prilasti Perzej. Tako so miti o moških herojih, ki premagujejo pošasti, zmaje, gorgone, kače in podobne stvore, zgodbe o odpravljanju močnih in »grozljivih« ženskih figur. Mutilirano žensko telo simbolno nosi sporočilo, da so bili moški sposobni »upravljati« z žensko samo takrat, ko je bila le-ta objektivizirana in razkosana, saj je kot celota predstavljala preveliko grožnjo (prav tam, 218).

Namesto zdajšnjih krščanskih idealnih podob Device Marije in Marije Magdalene je Meduza prežeta s senzualnostjo in telesnostjo, ki jima ni bilo moč odstraniti matriarhalnega izvora. Feministično branje prikazuje ravno to, da je Meduza ikona ženskega pogleda, močna ekspresija ženske subjektivnosti in kreativnosti. Freud utemeljuje vlogo Meduzine glave s tem, da ne pristane samo na Ateninem ščitu, temveč tudi na njenih oblačilih in oklepu; šele z vključitvijo Meduzine glave postane Atena nedostopna moškim in odbija vsakršno moško seksualno pozele-nje, saj prikazuje grozljive genitalije matere. Glede na to, da so bili Grki v glavnem *močno homoseksualni*, je vključitev reprezentacije tovrstne nedostopne ženske, ki grozi in kastrira, neizogibna. Ravno pogled matere je

prvi pogled Drugega, v katerem so tudi moški objekt, predmet kategorizacije, predsodkov, sodb, predstav, še preden so tudi sami postali subjekt. Meduzin kompleks reprezentira ravno strah pred tem, da se moške zreducira zgolj na objekte. Patriarhalni moški so se pred tem objektivizirajočim pogledom morali zaščititi. Taka predstava je zakoreninjena v moškem pogledu, to je posledica »groznega pogleda« matere, ki nas gleda z močjo lastne subjektivnosti.

Groza Meduzinih žrtev ni bila v tem, da so jo pogledali, saj so s tem po Freudovem mnenju zgolj potrdili, da niso kastrirani. Groza je bila v tem, da jih je Meduza gledala nazaj, da so se soočili z njenim pogledom (Bowers 1990, 219–220). Ko jih je torej Meduza gledala nazaj, so moški postali samo objekt, subjektivnost jim je bila odvzeta, zreducirani so bili na stvar in se metaforično spremenili v kamen.

Šele z romantiko postane Meduzino posilstvo pomembnejše. Njena viktimizacija in Atenina prisilna transformacija, s katero je kaznovala žrtev posilstva in ne posiljevalca, postane ključna romantična ikonografija trpeče lepe ženske. Namesto da bi bila Meduza prepoznana kot žrtev, je postala pošast. Marcus (2008) trdi, da je mit živa legenda, ki jo vsakokrat znova interpretiramo in umestimo v kontekst, tako da njegova funkcija variira glede na interpreta, ne glede na vsebnost samega mita. Pravi, da je mit o Meduzi mit o dveh osebah, tako o Meduzi kot o Ateni. Ker so bile svečenice razumljene kot žive verzije boginje, je Pozejdon posilil tako Meduzo kot Ateno. To dejanje potem šteje tudi kot incest in psihična seksualna travma, ki nastane, ko subjekt ni pripravljen na tovrstne prežgodnje in prepovedane dražljaje, zaradi katerih nastanejo razpoke, skozi katere zeva realno (Homer 2005, 83; Marcus 2008).

Meduza je prikaz sproščene Atene, ki pooseblja njeno drugo naravo, njeno skrito ženskost v zasebnosti – je brez oklepa in ščita, saj je v privatnosti lastnega templja. Šok posilstva Ateno spremeni v pošast, saj se kaznuje sama, zato nikogar ne more pogledati v oči. Čuti jezo in zaradi sramu vse spreminja v kamen. V drugem delu Meduze Atena prosi Perzeja, da jo odreši, zato ga opremi s ščitom resnice – z ogledalom (malo paradoksalno, glede na to, da gre za Atenin ščit), s pomočjo katerega bo Perzej premagal Meduzo. Žrtev posilstva niti svojih storilcev niti drugih ne morajo pogledati v oči zaradi sramu in gnusa nad tem, kar se jim je zgodilo. Meduzino umorjeno telo nato sprosti napetost, saj rodi Pegaza, njena glava pa je vrnjena Ateni, ki jo postavi na ščit – tako ji služi kot apotropaični emblema in jo obvaruje pred nadaljnjim zlom. Atena tako

zaključi krog posilstva z zdravljenjem: premagana je z ogledalom, torej sprevidi svojo pošastno podobo, v katero se je spremenila, vendar je ne pozabi. Sedaj je opolnomočena in brez sramu, kljub temu da storilec posilstva še vedno ni kaznovan (Marcus 2008). Tovrstna interpretacija je singularna in služi bolj za hkratno glorifikacijo posilstva in viktimizacijo njenih žrtev, saj ne obrazloži, zakaj so se je moški pravzaprav sploh bali. Zaradi njene desakralizacije, oskrunjenja, ker je bila žrtev posilstva, tudi ščit, ki ga uporabi Perzej, služi bolj deformaciji njene moči kot pa njeni samorealizaciji, da je žrtev in da potrebuje Perzejevo pomoč pri lastni odrešitvi. Pri tem se tudi Atena poniža v žrtev posilstva in prizna svojo manjvrednost vpricho drugih bogov. V taki interpretaciji umanjata Meduzin pogled in njena grozovita moč, ki je v moških vzbujala strah in grozo.

Tretja interpretacija Meduzine glave, ki smo jo kot apotropaičen emblema omenjali že prej, vsebuje karakteristiko ženstvenosti. Meduzino glavo lahko tako razumemo kot obrambni mehanizem, kot masko. V patriarhalni družbi so ženske svojo ženstvenost prisiljene skrivati, zato nosijo maske, da zakrijejo pridobljeno moškost. Intelektualna ženska predstavlja grožnjo moškemu ravno zaradi prikrivanja ženstvenosti skozi moškost in intelekt. Posledično je njegova kolegica, kar pa v moškem vzbuja strah in tesnobo, saj mu je enakovredna v sferi intelekta (Homer 2005, 100; Rodina 2013).

Ključna polemika je seveda, da se intelektualna in na začetku omejena duhovna moč nahajata samo pri moškem. Meduzina glava je maska, ki zavaruje moške pred ženskami, saj moški ženskam niso pripravljeni priznati ekvivalentne intelektualne pozicije. Rodina (2013) omeni tudi vlogo Perzeja kot posedovalca moške in ženske moči – slednjo si je pridobil z Meduzino glavo, ki jo je uporabljal proti moškim nasprotnikom in s katero je rešil svojo mater Danajo pred svojim očimom. Izpostavljamo možnost, da tudi moški s pridobivanjem (ali posedovanjem) in realizacijo ženske moči, ki jo predstavlja Meduzina glava, predstavljajo nevarnost drugim moškim. Problematičnost ženskega pogleda in identificiranja z Meduzo se prikazuje tudi ob gledanju filmov, ki so, kot pravi Rodina (2013), večinoma režirani z moškim pogledom in v katerih se ženska znajde ali v pasivni ali v mazohistični poziciji, razen če se identificira z moškim, pri čemer pa se maskulinizira. Neustrezne ženske vloge, ki, nonšalantno rečeno, ne ustrezajo reproduktivnim potencialom in poželenjem moškega, umrejo, pristanejo v bolnišnici ali

postanejo nesrečne. Šele z nastopom ženskih režiserk se lahko manifestira ženski pogled. Atenin ščit v tej interpretaciji predstavlja filmsko platno, na katerem se prikazujejo različne igrane vloge, s katerimi se lahko identificiramo.

Pri razumevanju mita o Meduzi se nam zdi vredno opozoriti na njen status javnega in zasebnega simbola, pri čemer prva opredelitev ustreza grožnji kastracije pri moškem, druga pa iskanju notranje kreativne energije, prej imenovane ženski eros, pri ženskah. Individualne izkušnje obeh spolov se tako pretolmačijo v simbol in nato v mit, ki se nadalje konvencionalizirata in razširita. Ravno branje, razumevanje in spoznanje pomena Meduze je v njeni subjektiviteti in pogledu Drugega. Predolimpijsko Meduzo so udomačili in transformirali iz močne ženske v žrtev posilstva, da bi ji zagotovili mesto v patriarhalni ureditvi sveta ter si jo prilastili na podoben način, kot ga zabeleži Freud (2006, 73–89) v delu *Tabu devištva*. Njena grožnja kastracije, t. i. kastracijski kompleks, je hrbtna plat Ojdipovega kompleksa, ki ga morajo razrešiti vsi otroci.

Omenjena Lacanova zrcalna faza je postopek, kako prepoznati lastno subjektiviteto skozi prestop iz imaginarnega v simbolno. Vse, kar se ni moglo simbolizirati, torej nesimbolizabilno, ostane v realnem in se kaže skozi razpoke. Vendar te razpoke in grožnje občutijo samo moški, ki so Meduzi vrnili pogled, saj jih je le-ta gledala z lastno, močno subjektiviteto. Moč ženskega pogleda je enaka moči moškega pogleda, je zgolj obrnjena relacija subjekta in objekta. Naš poskus interpretacije skozi psihoanalitično in feministično področje prikazuje nekaj bolj temeljnega, saj pripoveduje o osnovnem odnosu med materjo in otrokom, ki vodi v stalno odvisnost od matere, če se nadaljuje. Tako mati ostane središče univerzuma, saj je njen pogled prvo srečanje s subjektiviteto Drugega. V luči povedanega je zanimivo morda predvsem to, da Meduza nikoli ne spregovori. Tako nam pri analizi izostane tudi dialog, skozi katerega bi sama izražala lastno voljo ali motiviranost. Meduza grozi samo s pogledom.

Izostanek na ravni izjav je morda ključni del, ki smo ga pri interpretaciji izpustili, in je mogoče ravno tisto mesto, skozi katerega zeva realno. Moč Meduzine subjektivitete je morda grožnja moškemu, ženskam pa bi potencialno lahko predstavljala odkritje novega kontinenta, možnost nove identifikacije, če je cilj 1) apotropaičen, nekakšna osvoboditev iz okov patriarhata, ali 2) osvetljevanje *izgubljene* ženske modrosti in opolnomočenje z intelektualno in duhovno močjo.

Literatura

1. Bowers, R. Susan. 1990. Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal* 2(2): 217–235.
2. Currie, Charlotte. 2011. Transforming Medusa. *Amaltea. Revista de mitocrítica* 3: 169–181.
3. Dean, Tim in Christopher Lane, ur. 2001. *Homosexuality and Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press.
4. Freud, Sigmund. 2000. *Očrt psihoanalize (1938)*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
5. --- 2005. *Spisi o psihoanalitični tehniki*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
6. --- 2006. *Spisi o seksualnosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
7. Gallagher, Fineman in Hertzfel Fishman. 1983. *More about »Medusa's Head«*. *Representations* 4: 55–72.
8. Heald, Suzette. 1994. Every man a hero: Oedipal themes in Gisu circumcision. V *Anthropology and Psychoanalysis*, ur. Heald, Suzette in Ariane Deluz, 184–209. New York: Routledge.
9. Homer, Sean. 2005. *Jacques Lacan*. New York: Routledge.
10. Jung, Carl Gustav in C. Kerényi. 2002. *Science of Mythology. Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. London, New York: Routledge Classics.
11. Marcus, Divenna. 2008. One with her shield. *Hohonu, A Journal of Academic Writing* 6: 44–48. Dostopno prek: <https://hilo.hawaii.edu/academics/hohonu/documents/Vol06x11OneWithHerShield.pdf> (20. julij 2017).
12. Marks, Tracy. 2006. *Medusa in Greek Mythology*. Dostopno prek: <http://www.webwinds.com/thalassa/medusa.htm> (20. julij 2017).
13. *Medusa's Head*. 2017. Dostopno prek: https://en.wikipedia.org/wiki/Medusa%27s_Head (20. julij 2017).
14. Miller, Jacques-Alain. 2003. Teorija kaprice. *Problemi* XLI (2–3): 221–240.
15. Mitchell, Juliet. 2000. *Psychoanalysis and Feminism. A Radical reassessment of Freudian psychoanalysis*. England: Penguin Group.
16. Rodina, Elena. 2013. Perseus vs. Medusa = Defensive Masquearede. *Women, Cinema, History* 17 (10). Dostopno prek: <http://offscreen.com/view/perseus-vs-medusa-defensive-masquerade> (20. julij 2017).



VIII.

Tinca Lukan

»Squatting Slavs in tracksuits« kot simbol odnosa milenijske generacije do sveta

Uvod

Internetni pojav »Squatting Slavs in tracksuits« je simbol odnosa milenijcev do družbene realnosti. Poteka v virtualnem svetu, vendar se na različne načine materializira v realnem svetu, na primer kot tematski »Squatting Slavs žur« v ljubljanskem študentskem klubu Compañeros jeseni 2016, fotografije uporabnikov družabnih omrežij v čepečih pozah in podobno. Zygmunt Bauman je tovrstne fenomene poimenoval z izrazom garderobne skupnosti. Po njegovi definiciji so takšne skupnosti izmuzljive, minljive, imajo en aspekt in en smoter. Njihova življenjska doba je kratka in polna praznih besed; paradokso, svojo moč črpajo iz negotovosti in nezanesljive prihodnosti. Zaznani sta previdnost in emocionalno investiranje, ki glasno govori o krhkem obstoju. Takšne skupnosti svojim članom nudijo eskapizem in kompenzacijo ter začasen oddih od vsakdanjih bojev (Bauman 2002, 251). Kot garderobno skupnost bomo razumeli tudi fenomen »Squatting Slavs in tracksuits«, za katerega pravimo, da kljub minljivosti in krhkosti ter pojavljanju predvsem v virtualnem svetu odraža duh časa.

Zanima nas simbolna, sporočilna vrednost fenomena. Naša hipoteza je, da zaradi priljubljenosti na spletu odslíkava stanje, ki je tukaj in zdaj, in odnos mladih do družbene realnosti. V prvem delu predstavimo teoretska izhodišča: prvo izhodišče je teorija metamodernizma, drugo teoretsko izhodišče pa so novejša raziskave o mladih in njihovi percepciji sveta. V drugem delu prispevka interpretiramo izbrane fotografije, objavljene na Facebook strani *Squatting Slavs in tracksuits*.

Metamodernizem

Metamodernizem je filozofski okvir, ki nam bo v pomoč pri analizi današnjosti. Trdimo, da so odzivi na družbeno realnost v veliki meri metamoderni. Smer se pojavlja v umetnosti, literaturi, politiki, ekonomiji in drugih sferah človeškega delovanja (Vermeulen in van den Akker 2010).

Avtorja smeri, Timotheus Vermeulen in Robin van den Akker, pravita, da je metamodernizem »drža in odnos današnje generacije« (prav tam). Gre za neprestane spremembe in oscilacije v odnosu do mnogoterih

pravil in norm, ki poveljujejo kompleksnim sistemom družbene realnosti, kar rezultira v »informirani naivnosti«, ki se navezuje na nepremostljiva vprašanja, izhajajoč iz nasprotujočih si interesov (Gardner 2016).

Modernizem – postmodernizem – metamodernizem

Predpogoja za metamodernizem sta moderna in postmoderna. Vermeulen in van den Akker (2010) pravita, da se metamodernizem zgodovinsko nahaja onkraj postmodernosti, ontološko pa med modernostjo in postmodernostjo. Značilnosti postmodernizma se v metamodernizmu preoblikujejo in pridobijo nov pomen in smer.

Metamodernizem nastaja skozi napetost med moderno željo po smislu in postmodernim dvomom v smisel. Velikonja pravi, da pravzaprav ne gre za napetost, ampak povezavo med moderno željo po smislu in postmodernim dvomom. Umešča se v kontekst konca zgodovine, ideologije in velikih zgodb, hkrati pa predstavlja nove začetke, ki se na starih elementih povezujejo v nove, konkretne artefakte. Tako prinaša ponovne utopije, ki se umeščajo med naivno upanje in melanholijo ter oscilirajo med modernim entuziazmom in postmoderno ironijo (Vermeulen in van den Akker 2010; Velikonja 2014, 298).

V delovanju in mišljenju znotraj metamodernizma prihaja do oscilacij od enega pola k drugemu. Tako zaznamo hkratnost diametralno nasprotnih idej, kot so resnost in iskrenost, entuziazem in ironija, naivnost in vednost, totalnost in fragmentacija, enotnost in pluralnost, iskanje resnice in beg pred slednjo, aktivizem in apatija, upanje in melanholija, moderna naivnost in postmoderni skepticizem, krivda in tesnoba, pokvarjenost in nedolžnost, permanentnost in minljivost ter preteklost in prihodnost, če naštejemo zgolj nekatere (Vermeulen in van den Akker 2010; Gardner 2016).

Cinizem in odtujitev se pojavljata skupaj s subverzivnimi vzgibi, ki očarajo in zabavajo ter ironizirajo obstoječi položaj. Metamodernistični diskurz govori, da zgodovine ni konec, ironija služi za doseganje modernističnih aspiracij; lahko govorimo o »pragmatičnem idealizmu« (prav tam).

Strukturna umeščenost mladih

Karl Marx je napisal, da so ljudje tvorci lastne zgodovine, vendar je ne delajo v okoliščinah, ki so si jih izbrali sami, ampak v okoliščinah, kakršne so jim bile dane, v katere so neposredno zadeli in ki so bile ustvarjene s tradicijo (Marx in Engels 1973).

Tako so današnji milenijci, torej mladi, rojeni po padcu Berlinskega zidu, dediči družbenih bojev, ki so ali pa niso bili izbojevani. Že desetletja nam je znan razkol med vse močnejšimi in vse bolj brezmočnimi, med tistimi, ki imajo, in tistimi, ki nimajo. Vrednote in cilji niso absolutni in dokončni; zdi se, da je najpomembneje ostati v tekmi in iz življenjske biografije napraviti umetnino (Bauman 2002, 94–99).

Družbeno realnost, v kateri se strukturno nahajajo današnji mladi, lahko opišemo z naslednjimi besedami: »Tu pri nas, da boš vedela, moraš teči, kolikor te noge nesejo, da ostaneš na istem mestu. Če hočeš priti kam drugam, pa moraš teči najmanj enkrat tako hitro« (Caroll v Bauman 2002, 69).

V kontekstu mnogoterih pravil in norm, ki poveljujejo kompleksnim sistemom družbene realnosti, vidimo nepremostljiva vprašanja in nasprotujoče si interese (Gardner 2016). Imperativi glavnega toka za delovanje v družbenem svetu so vlaganje vase, ubiranje strategij po načelih homo economicus, biopolitično zbiranje referenc in dojemanje posameznika zgolj kot človeškega kapitala, ki poseduje znanja in jih lahko proda na trgu (Foucault 2015, 230).

Opazovanje družbenega sveta kaže na zavedanje mladih, da tudi če tečejo dvakrat hitreje, to še ni zagotovilo za napredovanje. Prihodnost se ne kaže kot obljuba, ampak kot grožnja in nejasna vizija. Zato mladi živijo v sedanosti. Galimberti govori o grozljivem gostu, nihilizmu, ki da se je prikradel med mlade in povzroča tragično življenje, ker prvič v zgodovini zahoda mladi nimajo vizije prihodnosti (Galimberti 2009, 27).

Vendar mladi niso zgolj objekti različnih institucij in moči, pač pa so subjekti, ki posedujejo moč za produktivno spreminjanje socialne realnosti in upravljanje s slednjo (Ule 2008, 113). Raziskovalca mladine Heitmayer in Hurrelmann (v Ule 2008, 114–115) sta v devetdesetih letih prejšnjega stoletja postavila tipologijo treh strategij oziroma model predelave družbene realnosti:

1. Odgovori mladinskih subkultur kot produktivno ali protistrukturno predelovanje realnosti. Zaznavanje razmer v družbenem kontekstu je inherentno subkulturnim stilom. Jasen razvoj ciljnih predstav. Ne identificirajo se z utečenimi normami in standardi, značilne so provokacije.
2. Drugi odgovor je tiha in nekonfliktna vključitev v družbo z zavedanjem, da obstaja neskladje med realnostjo in vrednotami. Ni dolgoročnih ciljev, družbenih utopij in perspektive prihodnosti ter

dolgoročnih ciljnih predstav.

3. Nihanje med zasnutki identitete in brezpogojnim prilagajanjem družbenim standardom, normam in pričakovanjem. Avtorja kot primer navedeta skupine nogometnih navijačev, ki v času nogometne tekme iluzionistično zaznavajo družbene razmere in skupinsko doživljajo svet. Ta strategija deluje kot zavarovanje pred konkretno stvarnostjo, omogoča pobege, ki so nujni za normalno delovanje v vsakdanjem svetu. Predelava stvarnosti je simbolna, zaznani so ironizacija in konformno prilagajanje stvarnosti ob zavedanju o izgubi perspektive ter časovno omejen izstop iz vsakdana v iluzorno skupnost.

Pragmatični realizem in pragmatični idealizem

Zdi se, da se v današnjosti godi metamoderna oscilacija med Hurrelmannovo in Heithmeyerjevo triado predelovanja družbene realnosti in delovanja v slednji. Opažamo hkratnost protistrukturnega delovanja, nekonfliktne vključenosti in zatekanja v iluzorno skupnost. Mladi so soočeni z visoko stopnjo nezaposljivosti in slabimi objektivnimi priložnostmi. Neenakost raste, pojavljajo se strukturni viri težav, vendar izsledki zadnjih mednarodnih raziskav kažejo na rastoč optimizem in zadovoljstvo z življenjem med mladimi. Prilagoditve življenjskim pogojem potekajo na povsem drugačen način kot pri prejšnjih generacijah; današnji mladi se prilagajajo tako, da zmanjšajo in prilagodijo želje, aspiracije in cilje realnim možnostim in delujejo po principu »če nečesa ne morem imeti, tega ne želim«. Mirjana Ule govori o pragmatičnem realizmu, ko posamezniki sprejmejo in prilagodijo želje na raven mogočega; tako izgi-nejo dolgoročni plani in investicije v daljno prihodnost (Ule 2016).

Milenijci so generacija, ki je socializirana v neprijaznost sveta, v strah, katastrofičnost in floskule, da alternative ni. Posledično posedujejo zmožnost upravljanja s kontradiktornimi danostmi. Optimistični so zato, ker so pripravljeni na vse, hkrati pa preizprašujejo objektivne danosti (prav tam).

Drža in odnos današnje generacije sta torej metamoderna. Zaznamo metamodernizmu inherentno informirano naivnost, zavedanje, da je objektivni položaj slab, ter hkrati optimizem in zadovoljstvo ter metamoderno oscilacijo med željo po spremembah in afirmacijo lastne pozicije, pri čemer ne gre za povzpenjanje z družbenega dna ali moralno pot, pač pa za čisto afirmacijo (Vermeulen in van den Akker 2010; Kaluža 2016; Ule 2016).

Pragmatični idealizem

Metamodernizem avtorja smeri opišeta kot pragmatični idealizem, sestavljen iz moderne naivnosti in informiranega postmodernega skepticizma. Poleg avtorjev metamodernizma izraz pragmatični idealizem uporablja tudi že omenjeni Klaus Hurrellman, ko pravi, da mladi spremembe dosežajo iz mikrosvetov in ne več v direktni konfrontaciji s strukturami (Hurrellman v Ule 2016).

Tako zaznavamo Galimbertijev (postmoderni) nihilizem, vendar se ta pojavlja skupaj z iskanjem smisla. Ne gre za nihilizem, ampak za kreativno zaznakanost, hkratnost kritike in afirmacije lastne pozicije. Milenijci se prilagodijo življenjskim pogojem, reducirajo in prilagajajo želje realnim možnostim, tako da znižajo namere in želje ter se izogibajo težavnim situacijam.

Čepeči Slovani, metamodernizem in milenijci

V nadaljevanju sledi interpretacija fotografij s Facebook strani »Squatting Slavs in tracksuits«. Tovrstne fotografije se v velikem številu vsakodnevno pojavljajo na družbenih omrežjih, vsem pa so skupna v nadaljevanju opisana sporočila in vzorci pojavljanja. Naslednje fotografije so bile izbrane za obravnavo, ker gredo v skrajnosti in predstavljajo najbolj idealnotipski prikaz fenomena. Slednji obstaja kot simbol odnosa milenijske generacije do sveta in po našem mnenju in branju teksta, v tem primeru fotografij, nosi pomembno sporočilno vrednost in odraža duh današnjega metamodernega časa. Kaluža (2017) je obravnavani fenomen nedavno označil za »Slav Squat Gibanje«, ki da je lahko revolucionarni produkt in sam po sebi parodija trenda, simbol vrednosti nevrednega. Svojo prepoznavnost gradi s tem, da sistematično pretvarja »lame« v »cool« in se zoperstavlja večvrednosti na ravni identitete, v tem pa vidi neke vrste junaštvo in enega izmed redkih izstopov iz tržne logike delovanja. Starc (2014) v delu Zgodba o trenirki – Športna oblačila med modo in stereotipi omenja gopnike, čepeče moške, oblečene v trenirko, po navadi s cigareto v roki, vendar ostaja na ravni trenirke in oblačenja.

Fotografije¹ odražajo metamoderno ironizacijo skupaj z latentno kritiko obstoječnosti, afirmativno zaznakanost in nihilizem. Osrednji lik fotografij je čepeč moški, oblečen v trenirko, po navadi s cigareto v

1 Vir vseh fotografij v tem poglavju je Facebook.

ustih, imenovan gopnik. Beseda gopnik izhaja iz organizacije GOP, ki je po oktobrski revoluciji skrbela za nastanitve revnih, h kriminalu prisiljenih mladih (prav tam, 343).

Že sama beseda Slovan večinoma simbolizira bedo, slabo življenje in podrejenost. Ameriški forumi so polni zapisov o Slovanih, ki naj bi jih bilo mogoče od ostalih ljudi ločiti po tem, da veliko čepijo, nosijo kratke pričeške, so pogosto alkoholizirani, nasilni, leni in nosijo trenirke (prav tam).

Simmel in Veblen govorita o tem, da je obleka najpomembnejši način za umeščanje sebe in drugih v družbeni svet (Simmel in Veblen v Luthar 2014, 228). Goffman pravi, da je obleka rekvizit v družbeni interakciji in služi za samokonstrukcijo in samoreprezentacijo v družbenem uprizorjanju ter pomaga družbenim akterjem pri dramatizaciji in oživitvi nevidnih motivov in morale, ki jo skušajo reprezentirati (Goffman 2014, 70). Trenirke že nekaj desetletij služijo kot osrednje mesto za stereotipizacijo določenih družbenih skupin, simbolizirajo brezbržnost, nezanimanje in marginalizacijo.

Na ravni gestikulacije oziroma telesa-v-rabi vidimo čepenje, ki ga lahko razumemo kot znak podrejenosti in slabega položaja. Hkrati položaj kaže tudi udobje in brezbržnost do okolice. Vidimo cinizem in odtujitev skupaj z neresnimi vzgibi.

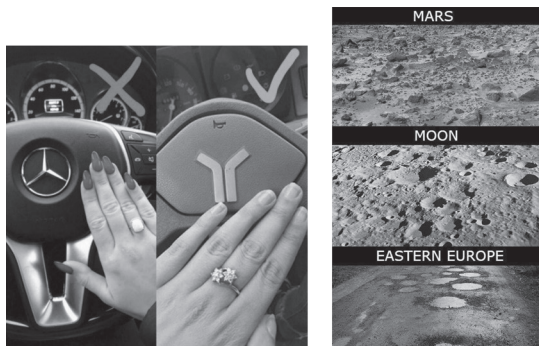


Prejšnja fotografija jasno kaže odnos do sveta, ki ga je Mirjana Ule poimenovala pragmatični realizem, v okviru katerega mladi ubirajo strategijo »če nečesa ne morem imeti, tega ne želim« (Ule 2016). To pozicijo hkrati metamodernistično ironizirajo.

Fotografija kaže izpodbijanje dominantnih oblačilnih diskurzov in izrecno kaže, da ne obstaja nikakršna želja po vzpenjanju po družbeni lestvici – tovrstna prizadevanja se ironizira. Pripadniki skupnosti odklanjajo imperativ glavnega toka, ki po Baumanu (2002) zahteva, da iz življenja napravimo umetnino in tečemo dvakrat hitreje, če ne želimo ostati na istem mestu. To kaže na afirmacijo obstoječnosti in kreativno zaznakanost, humor ob zavedanju, da se določenih družbenih standardov ne dosega.

Še tako tragične zadeve so zvedene na vsakodnevno banalnost. Vidimo metamoderni odmik od frivolnosti, igrivosti in izobilja ter prihod drugačne, nove resnosti. Pojavlja se tudi hkratnost modernega upanja in postmodernega razočaranja, med katerima metamodernizem lovi ravnotežje (Kadagishvili 2013).

Fotografija tako kot metamodernizem kaže, da je boljša prihodnost že za nami, in



zopet kaže na humorno, ironično dojemanje sedanosti, ki služi kot kompenzacija in posledica brezbrčnosti, značilne za metamodernizem.

Zaključek

Obravnavane fotografije lahko razumemo kot simbol odnosa milenijske generacije do sveta. Med milenijce štejemo posameznice in posameznike, rojene po padcu Berlinskega zidu. Odzivi milenijcev na družbeno realnost v veliki meri kažejo na značilnosti metamodernizma. Posamezniki oscilirajo med diametralno nasprotnimi idejami in optimizem najdejo v objektivno slabih možnostih. Hkrati lahko govorimo o nihilizmu in kreativni zaznakanosti, o moderni želji po smislu in postmodernem dvomu. Tudi strategije, s pomočjo katerih se mladi soočajo z družbenimi danostmi, metamodernistično oscilirajo med seboj; hkrati opažamo provokacije in protistrukturno predelovanje realnosti ter tiho, nekonfliktno vključitev v družbo in simbolno predelovanje stvarnosti, ki mu pritičeta ironizacija in zatekanje v iluzorno skupnost.

Fotografije internetnega fenomena »Squatting Slavs in tracksuits« so odraz čiste ekspresije brez sojenja in cenzure ter so mnogokrat videti banalno. Vendar ravno banalnost pogosto kaže na globlje pomene. Fotografije izražajo drugačna stališča in vrednote od zapovedanih, na njih najdemo simbolno izraženo nasprotovanje obstoječim zahtevam oziroma osvobajajoča sporočila, da ne tečemo še enkrat hitreje, ker v resnici ne želimo nikamor priti, saj nam je na mestu, kjer smo, prav udobno.

Ponovne utopije, ki naj bi jo prinašal metamodernizem, na obravnavanih fotografijah nismo zaznali v dovoljšnji meri, lahko pa zaznamo metamoderna nihanja med naivnim upanjem in melanholijo, med tragičnostjo in kreativno afirmacijo stanja. Poleg tega na njih prepoznavamo cinizem in odtujitev skupaj s subverzivnimi vzgibi, ki zabavajo in ironizirajo, hkratnost humorja in kritike sedanosti. Zdi se, da se obravnavani fenomen v oscilaciji nekoliko bolj nagiba k postmodernemu nihilizmu.

Fenomen vsebino v veliki meri črpa iz preteklih zgodovinskih obdobij, kar sproža premislek o tem, da je bila metamoderna poza zaradi specifičnih geopolitičnih okoliščin in posledične polperiferosti na Vzhodu prisotna že mnogo prej, ko je na Zahodu še prevladoval modernizem ali postmodernizem.

Literatura

4. Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekoča moderna*. Ljubljana: cf*.
5. Foucault, Michel. 2015. *Rojstvo biopolitike: Kurz na College de France 1978–1979*. Ljubljana: Založba Krtina.
6. Galimberti, Umberto. 2009. *Grozljivi gost: Nihilizem in mladi*. Ljubljana: Modrijan.
7. Gardner, Lauren. 2016. Metamodernism: A new Philosophical Approach to Counseling. *Journal of Humanistic counseling* 55: 86–98. Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/johc.12026/full> (29. junij 2017).
8. Goffman, Erving. 2014. *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
9. Kadagishvili, Dali. 2013. Metamodernism as we perceive it (quick review). *European Scientific Journal* 2: 559–565. Dostopno prek: <http://ejournal.org/index.php/esj/article/viewFile/2400/2273> (29. junij 2017).
10. Kaluža, Jernej. 2016. *Trap trash in teorija*. Dostopno prek: <http://radiostudent.si/dru%C5%BEba/odprti-termin/tr%E2%92%B6p-trah-inteorij%E2%92%B6> (29. junij 2017).
11. --- 2017. *Revolucija na trgu?* Dostopno prek: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/revolucija-na-trgu> (30. avgust 2017).
12. Luthar, Breda. 2014. Moda in razred: vzpostavljanje meja in uprizarjanje razlik. V *Moda in kultura oblačenja*, ur. Maruša Pušnik in Elena Fajt, 225–242. Maribor: Založba Aristej.
13. Marx, Karl in Friedrich Engels. 1973. *Komunistični manifest*. Ljubljana: Komunist.
14. Starc, Gregor. 2014. Zgodba o trenirki – športna oblačila med modo in stereotipi. V *Moda in kultura oblačenja*, ur. Maruša Pušnik in Elena Fajt, 327–345. Maribor: Založba Aristej.
15. Ule, Mirjana. 2008. *Za vedno mladi? Socialna psihologija odrasčanja*. Ljubljana: Založba FDV.
16. --- 2016. Downward mobility is now a reality for a new generation of young people: Comparative analysis 1985-2015. *Teorija in praksa* 53: 1295–1308.
17. Velikonja, Mitja. 2014. »Jugovintage?« – Ohranjanje in ustvarjanje spomina z oblačenjem. V *Moda in kultura oblačenja*, ur. Maruša Pušnik in Elena Fajt, 293–307. Maribor: Založba Aristej.
18. Vermeulen, Timotheus in Robin vanden Akker. 2010. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture* 2: 1–14. Dostopno prek: <http://dx.doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> (29. junij 2017).



IX.

Vinko Drača

Semiotics of Paranoia: Symbols of Oppression in 19th Century Mental Patients

On paranoia and power: Introduction to case studies

When we read case studies of paranoid schizophrenics and similar patients who suffer from persecutory delusions and similar symptoms that get described as paranoid in medical or everyday discourse, we will sooner or later start thinking in a sort of political way, meaning that we will get enmeshed in sets of power relations between the paranoid self and the objects of his fear and anxiety (which pose as perceived subjects of persecution), which can be perceived as analogous to certain expressions of political power. Expressions of political power that we can find in people tormented by paranoid delusions are usually the ones we identify with excessively violent aspects of politics, namely oppressive and/or totalitarian politics. Indeed, the language of the paranoid is rich with references to involuntary influence, coercion, brainwashing, punishment, pervasive supervision, threats, conspiracy and violence, the same kind of references that are used to describe authoritarian regimes like Stalin's USSR or Nazi Germany. In a way, paranoia can be described as a specific state of mind in which the relationship between the Self and the Other is conceptualized as that of persecution and oppression. Those relations are increasingly affecting the paranoid's perception of the world. Indeed, one can say that a paranoid individual constructs the persecutory world in which they attempt to function by projecting feelings of guilt, anxiety and fear outwards (Resnik 1998, 30). This persecutory world is the image of the everyday world in which observed objects are re-conceptualized as symbols of persecution. To analyze the ways in which the persecutory world was construed in the gaze of two 19th century paranoids, I will use the typology of paranoia in relation to the construction of the objective Self by Trower and Chadwick, together with the notions of social history of emotions and social construction of the Self as presented by Michael Foucault and Ann Goldberg.

The semantics of paranoia would then consist of attempts to interpret ways in which that oppression is symbolized. Here we must bear in mind that according to Trower and Chadwick paranoia can take two different

forms considering the relation of the Self to the Other – the »poor me paranoid« who blames others and feels vulnerable and the »bad me paranoid« who perceives himself or herself as guilty and feels that he/she is being justly punished by imagined persecutors (Trower and Chadwick 1995). The types of paranoids are closely tied to two major forms of threat to the construction of the self – the insecure Self and the alienated Self (ibid). The construction of the insecure self is characterized by the absence of the Other, to be precise, the reaction of the Other to the constructed, objective Self is such that the subjective Self as an agent of construction feels neglected, abandoned, worthless and unloved¹. The subjective Self has excessive freedom but his/her need to find the Other that will objectify his/her desired construct of the Self remains unfulfilled, leading to an experience that can be described as »existential nothingness« (ibid). Within the individual, the lack of recognition can be rationalized as persecution, which can lead to the development of the »poor me« paranoia. The »poor me paranoid« often feels the reason for this persecution is in the envy of others, which brings him or her a sense of their own superiority and constructs the other as malicious and morally inferior. The »poor me paranoid« sometimes even puts himself or herself in the center of a vast conspiracy (ibid). The second form of paranoia, the »bad me« paranoia is related to the threat of the alienated Self. The alienated Self means that the subjective Self feels that he/she has no agency in the construction of the objective Self. The objective Self is influenced and indeed constructed by the Other. The individual feels like an object and is often beset by shame and sense of increased self-awareness. The threat of the alienated Self contributes towards a development of the »bad me« paranoia, as certain aspects of the Self are understood as foreign objects. There is no sense of superiority of the self as in the »poor me« paranoid; instead there is a sense of engulfment of the externally received flawed self that seeks to avoid recognition by the other (ibid), because the involvement of the other means judgment. Since there is no freedom to develop the objective Self independently of the impressions of the Other, the persecution is understood in the symbolical terms of guilt because of the failed expectations set by the Other.

¹ In my paper, just like in the Trower and Chadwick's article, the objective Self refers to the self-presentation behavior of an individual, the subjective self refers to the agent of said Self-presentation, while the Other is the perceived observer of the said self-presentation (Trower and Chadwick 1995).

The cases I have chosen to discuss could serve us as a kind of an illustration of these two Trover and Chadwick's types, but through them I am trying to point to another set of processes. These processes can be defined as processes of the cultural and historical construction of the modern Self. In order to analyze these processes we must accept one simple notion: the construction of The Self is not something determined solely by the psychosocial relationship between the Self and the Other, but also by the broader historical context that serves as a backdrop to those dynamic relationships. The cultural construction of the Self in paranoia cases can always be read as an act of symbolical positioning of the objective Self within a network of oppressive power relations. Within those networks, the objective self of the paranoids can, as we will see on the example of our Stenjevec patients, take two different positions that are analogous to the models of Trover and Chadwick.

The conspiracy world of the Croatian Military Frontier – the case of M.M.

The first paranoid inmate, whose case I will use to show how oppressive relations get projected into the kind of persecutory world, is M.M., who was described in the second issue of »Liečnički Viestnik« by the superintendent of the Royal and Land Asylum for the Insane in Stenjevec in the year 1896. According to case notes, M.M. was born in an unnamed settlement in the Croatian Military Frontier. He was a man of disordered life who started out as a soldier, gaining the rank of the master of the guards, abandoning military life to work as a scribe, where he was tried for embezzlement, before setting out for a career of a farmer, which soon resulted in another one of his financial failures. After all of that, he started leading a life of a »jobless drifter« (Žirovčić 1893, 33).² His arrival to the Stenjevec asylum happened after he came to the post of the local militia and reported that he had attempted to kill his father by firing four shots at him from his revolver. He did this because his father had squandered their communal property. He also demanded of his father to give him a plot of land (ibid).

During his stay at the Asylum he displayed various kinds of persecutory ideas, all of them centered upon some kind of conspiracy undertaken by

² The quotes from »Liečnički viestnik« were translated by the author of the paper.

the »Freimauern« (Freemasons) and the Jews. This alleged conspiracy was undertaken with a single goal to deprive him of his deserved property and social status and to make him insane. As he himself admits, at first he had thought his father was at the center of the conspiracy before he changed his mind:

»To be completely honest with you I really planned to murder my father, because I judged it was all his fault. But now I think differently, er muss der Hacken anderwärts wo liegen ... (the hoeing, the digging must lie elsewhere). My father sold himself to the state, King or something ...« (Žirovčić 1896, 34).

The conspiracy in the case of M.M is centered on four different events he keeps retelling while in police custody and inside the insane asylum. The first event is the alleged attempted murder of his father. He claimed that his father had squandered the communal property in order to live with »some old peasant woman, a common village tramp« (ibid). He took his revolver, went to his father's house and fired four times, but all four shots have misfired due to »political bullets« (ibid). The second event he often recalls was the time when he got beaten by some ruffians, who he keeps calling »Herrenklub« and »Freimauern«. The third was the time when two policemen came to his house; one of them really was a policeman and the other was in disguise »like when Italian dresses up a monkey« (Žirovčić 1896, 35). Finally, once he had written a letter to the King on eight sheets of paper but it was not sent because »the entire postal service would have conspired to lose his letter along the way« (ibid).

In his Self-presentation, M.M. considers himself above others – he says he does not know the commandments of God because he makes his own laws (Žirovčić 1896, 57). He also says that his intention to kill his father was justified »in the laws of God« because fathers must leave some inheritance to their children – it is not enough to raise them; »that might be right by Hungarian law but not by the law of God« (Žirovčić 1896, 36). He also expects of these Freemasons to buy him a noble title if they are so interested in him (ibid). Such conception of the objective Self-Other relation betrays the type of paranoia called the »poor-me paranoia« by Trover and Chadwick.

We must pause here and see what those delusions about Freemasons represent on a symbolical level. It is known that the Jews and the Freemasons are a common trope in the conspiracy theories of the late 19th century; they are a kind of a floating signifier for groups that act as agents

of conspiracies. Doctor Žirovčić asked the patients who he has in mind when he speaks about the »Freemasons« and he says that he considers every educated government servant to be a Freemason. When he talks about conspiracies he often uses the term »political« (as in »politische Patronen«). The agents of the persecution are in turn his father (who sold himself to the state), the policemen, the post office and the bureaucrats of the state administration. All of them can be considered »Freimauern« and members of the elusive »Herrenklub«.

The reasons for such symbolical identification of his persecutors lie in the specific social situation present in parts of Croatia that belonged to the Croatian Military Frontier until their reincorporation into the Croatian vice-royalty (which was, at the time, part of the Hungarian half of the Empire of Austria-Hungary). The frontier area was historically supposed to be a heavily militarized line of defense against the Ottoman Empire that was under direct command of the Hapsburg Emperor. Those lands had an administrative and juridical system that was entirely different than that of the rest of the Empire; e.g. heavy militarization meant that most of the administrative and peacekeeping work was done by the Imperial Army (Buczynski 1994, 79). That meant stricter regulations, but since most of the people who lived in the Croatian Military Frontier had some experience as soldiers, that kind of discipline was self-explanatory for them. With the integration of the Frontier into the territory governed by the Croato-Hungarian civilian government, they faced a new type of administration: instead of a strict but just law of the military officers, there was an incomprehensible and arcane world of civil servants. That shocking change – combined with the decomposition of patriarchal »zadrugas« (agricultural communities of the Frontier in which the eldest member ruled and provided for financial needs of younger members until his death) – served as an ideal canvas for projection of the persecutory delusions. With his father abandoning the zadruga to live in a concubinage and refusing to provide for his troublemaker of a son (his father was probably better adapted to the changes) and with the new administration composed of educated urban folks that were traditionally mistrusted by the Frontiersmen, M.M. interpreted political changes in a somewhat unique way: as a conspiracy of the new bureaucrats designed to pauperize the frontiersmen – an opinion that in a way reflected a popular sentiment in the Frontier (Pavličević 1980, 36).

Paranoia of a young philosopher – the case of I. M.

On 23rd July, the year 1907, the portrait of the ex viceroy of Croatia, the controversial Karoly Khuen-Hedervary, exhibited at the offices of the Royal Regional Department for Religion and Education in Zagreb was found vandalized, the piece of canvas with the Imperial Order of the Golden Fleece cut out. Exactly a week later the philosophy student I.M. approached a police officer in one of the downtown streets in Zagreb and admitted that he committed the act. He claimed that the motives for his act were strictly political: »The fight of our people for its freedom and its language, together with recent political events upset him and it seemed odd to him that outside people were protesting against the hated viceroy, while in here they were bowing down to his portrait.« (Žirovčić 1909, 289). The years in question were certainly among the more turbulent in the modern history of Croatia, with the current viceroy, the Slavonian nobleman Teodor Pejačević, stepping down because of the strong opposition to his attempts to introduce the Hungarian language as the official language of railways in Croatia. However, we are more interested in a certain set of paranoid delusions that eventually led to the hospitalization of I.M. A day after his act of political vandalism, I.M. started to believe that detectives already knew he was guilty of this act. Here is the intriguing episode he related to Žirovčić:

On the Zrinjski square, a singing man approaches him and sits next to him on a park bench and starts talking to him. Then another man walking arm in arm with a woman comes. They all start rough-housing as though they are drunk and also start talking to him. Those guys are detectives who came to him in order to awaken guilt inside him. The one who came first wanted to win over the woman. The woman, on the other hand, coming with her husband was fighting the urge to commit adultery. I.M. later thought about it and came to the conclusion that there is not only a material force, but also a mental force that helped this woman resist the urge and forced him to give himself up. This mental force is mainly used by detectives (Žirovčić 1909, 290).

I.M.'s postulation of mental force is interesting if we look at it in the context of cultural history of emotions. The emergence of a mental force that awakens the feeling of guilt was well documented among the historians of emotions and historians of the psychiatry, which also revealed one of the more pervasive ideological functions of the total institutions

of modern state – the internalization of a disciplinary individual. According to Foucault, discipline is the model of exercise of power that can be applied to the society as a whole – all the way to the single individual in whom the agents of supervision are internalized in the form of conscience (Foucault 1977, 215). The internalization of conscience during the modern era, which is achieved by the institutions of discipline such as prisons, schools, insane asylums and the bourgeois family, has forever changed one's perception of the Self: the issues of freedom and guilt are no longer defined in relation to the world of social (and sometimes even spiritual or supernatural) connections but as functions of an integrated individual ruled by reason (Goldberg 1999, 81). What we can repeatedly observe in the persecutory world of I. M. is that he is constantly hunted by police agents who are attempting to discipline him. In a way he is projecting his feelings of guilt, symbolically personalizing them in the system of constant surveillance. Another interesting detail is that he, according to Foucault, quite correctly pinpoints the ideology that lies behind the formation of conscience. According to his medical history he often complained that »his surrounding aims to force its political values onto him – this kind of interference is »cameralism« (Žirovčić 1909, 291). In this conception, he identifies the ideology of a strong state within the emergence of a disciplinary society.

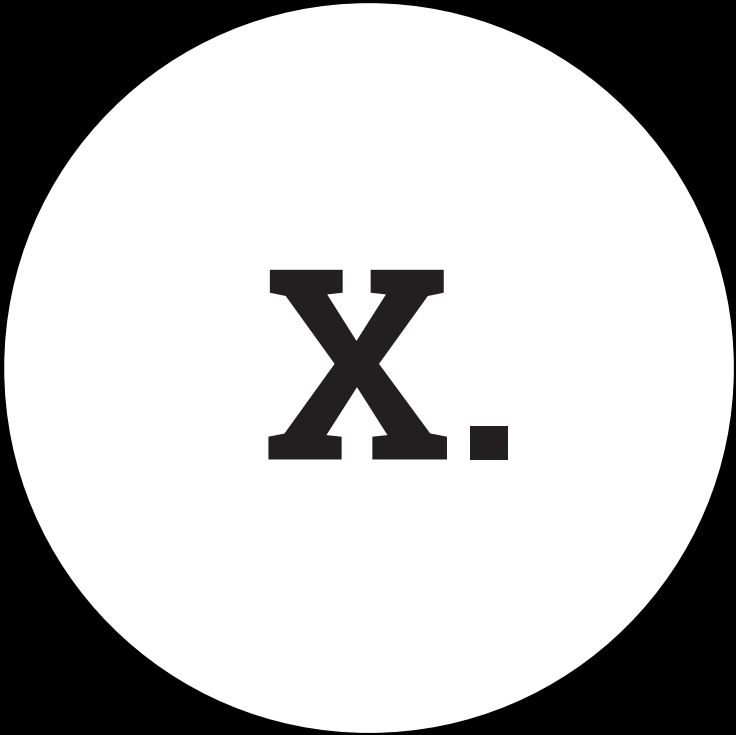
Conclusion

If M.M.'s case presents us with the reaction of the insecure Self to changes in the regional administration, the case of I.M. provides us with a different typology of paranoid – in his case, we are clearly confronted with the alienated Self and the »bad me paranoid». However, their differences fade when we identify similarities of the persecutory worlds they are constructing. In a way, it seems that the agents of their persecutions symbolize the disciplinary power of the modern society; these agents act in a conspiratorial and non-personalized way, making their power dispersed and invisible. They are always metaphorically represented as proxy agents of state's political authority (whether as educated bureaucrats or as police detectives). This perception draws its roots from particular historical circumstances – in the case of M.M., this was the demilitarization of the Croatian Military Frontier, while in the case of I.I., the historical processes that made the emergence of the super-ego possible. In a way we can say

that sometimes, paranoid discourses can be read as suppressed narratives that present relations of power in a different light.

Literature

1. Buczynski, Alexander. 1994. Organizacija policije i pravosuđa u Vojnoj krajini. *Povijesni prilozi* 13: 77–109.
2. Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punishment. The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
3. Goldberg, Ann. 1999. *Sex, Religion, and the Making of Modern Madness: The Eberbach Asylum and Germany Society, 1815-1849*. New York: Oxford University Press.
4. Pavličević, Dragutin. 1980. *Narodni pokret 1883. u Hrvatskoj*. Zagreb: Sveučilišna zaklada.
5. Resnik, Solomon. 1998. Being in a persecutory world: the construction of a world model and its distortions. In *Even paranoids have enemies – new perspectives on paranoia and persecution*, ed. Joseph H. Berke, Stella Pierides, Andrea Sabbadini and Stanley Schneider. London: Routledge.
6. Trower, Peter and Paul Chadwick. 1995. Pathways to Defense of the Self: A Theory of Two Types of Paranoia. *Clinical psychology: Science and Practice* 2 (3): 263–278.
7. Žirovčić, Ivo. 1986: Crtica iz kriminalne psihologije. *Liečnički Viestnik* 2-3: 33–60.
8. --- 1909. Umobolan oskrbnitelj umjetnine. *Liečnički Viestnik* 12: 289–293.



Žan Bokan

Politični ritual kot način vstopanja simboličnega v politiko sodobne družbe

V pričajučem prispevku želimo na kratko razpravljati o političnih ritualih, s čimer postavljamo izziv prevladujoči paradigmi racionalizma oziroma modela racionalne izbire, izziv pa bomo nadgradili z vidiki politične mitologije, za katero skušamo ugotoviti, ali deluje skladno s političnimi rituali pri zagotavljanju vsaj pasivne konformnosti vladanih.

Izziv modelu racionalne izbire v politologiji postavljamo z dveh vidikov: prvič, če je politični svet resnično simbolično strukturiran in je predmet manipulacije nosilcev politične moči, potem nima smisla govoriti o racionalnem procesu; drugič, model racionalne izbire namenja zelo malo oziroma nič prostora čustvom, ki vplivajo na dojetje realnosti ali odločitve o političnem delovanju. V modelu politike, katerega zagovor predstavljamo, so čustva pomemben element. Antonio Gramsci (v Kertzer 1996, 156–157) pravi, da če imajo ideologije, rituali, miti ipd. zares vpliv in učinek, morajo ljudje »filozofijo izkusiti kot vero«. Pri tem seveda v resnici ni mislil na vero oziroma religijo v neposrednem pomenu besede, pač pa na čustveno dimenzijo človekovega bivanja. Gramsci je bil prepričan, da če bi bile politične orientacije utemeljene zgolj na racionalni argumentaciji, bi se pogosto znašli v psihološko nevzdržni situaciji, saj bi bili primorani nenehno spreminjati svoja stališča: vsakič, ko bi nekdo bolje informiran ali bolje izobražen predstavil boljše argumente od obstoječih. Preden se zares posvetimo načinu, kako politični ritual deluje, naj uvodoma razširimo zagovor raziskovanja političnega rituala in političnih mitologij. Neredko se je namreč treba soočiti z očitki, dvomi in vprašanji o smiselnosti oziroma celo odvečnosti političnega rituala. Študije politike v modernih državah praviloma ne posvečajo pozornosti vlogi simboličnega v političnem procesu; izjeme so redke in zgolj potrjujejo našo trditev. Politična znanost namreč pogosto izpušča pomen simbolnega v sodobni družbi. Pomemben delež zaslug za dejansko stanje lahko pripišemo tradicionalnemu pogledu na ritualizacijo. Če k temu dodamo dejstvo, ki pravi, da je verjetnost ritualizacije političnega večja v tradicionalnih sistemih nasproti kompleksnim političnim sistemom v sodobni, moderni družbi, potem je odsotnost proučevanja političnega rituala razumljiva. Ritual se namreč pogosto enači z religijo, in vse odkar je zahodna družba

bojda sekularizirana, posvetna oblast pa strogo ločena od religije in s tem cerkvene oblasti, so torej politične zadeve ločene od verskega življenja. Tako obstaja prepričanje, da je ritual ohranil svojo vlogo samo v manj naprednih družbah. Pikalo (2000) na eni strani v zvezi s tem dodaja, da so po njegovem poglavitni razlogi podrazvitosti simbolne dimenzije predvsem v široki uporabi empiričnih metod raziskovanja, kar se prikazuje in postavlja kot »čisto znanost« (prav tam, 940). Še več, pravi, da »pri poudarjanju prednosti kvantitativnih metod 'pravi' raziskovalci poudarjajo, da tisti vidiki politike, ki se jih ne da kvantificirati, niso pomembni. Krog se sklene s tem, da empirični rezultati študij, 'proizvedeni' s strani raziskovalcev, samo še potrdijo in učvrstijo mnenje, da moderno politiko določa zgolj racionalna akcija«. Podobno pravi tudi Velikonja (2003), in sicer da tudi drugi verovanjski elementi sveta ne delajo usluge webrovski podobi sodobnega človeka kot »racionalnega, utilitarnega in individualnega« (prav tam, 18). Prehod iz 19. v 20. stoletje tako zaznamuje spoznanje, da je racionalen posameznik, ki bi deloval in se odločal na osnovi racionalnega premisleka, tj. treznega tehtanja argumentov, zgolj evropocentrična iluzija (Abeles 1988; Cheal 1992; Kertzer 1988; McLeod 1999; Simonič 2009). Simonič (2009) dodaja, da je politični človek kulturno bitje, ki materialni svet doživlja in ocenjuje skozi simbolni aparat, se pravi tudi iracionalno – »skozi filter lastne osebnosti (intime in persone) in glede na družbene tradicije, znotraj katerih se 'svobodno' odloča in s katerimi se 'identificira'« (prav tam, 29).

O **političnih ritualih** kot pretežno ohlapni zvrsti lahko rečemo, da predstavljajo tiste prakse, ki tvorijo, prikazujejo in spodbujajo moč političnih institucij ali političnih interesov. Geertz (v Bell 1997) dodaja, da politični rituali ne dajejo samo oblike politični moči, pač pa so obenem tudi sredstvo tvorjenja le-te. Sodobna demokratična oblast svojo vladavino upravičuje s soglasjem vladanih, vendar pa kljub temu v ritualnih praksah ostajajo prizivi k višjim silam in kreacijam. Oblast tako v svoj kozmološki način vladanja vključuje ustvarjanje celovitih ritualnih sistemov, ki vladarja in oblast dvigujejo nad vse normalne človeške interakcije. V praktičnem smislu se drugačen položaj in moč vladarja prikazuje tudi kot fizična razdalja, ki ga ločuje od ostalih. Oblasti je namreč s tem dano, da vzpostavlja dejansko razlikovanje med seboj in množico, ki ji vlada. Gramsci omenjeno dihotomijo opredeljuje v delitvi družbe na dva velika nadstavbna nivoja. Prvega imenuje »civilna družba«, drugega pa »politična družba« oziroma »država«. Nivoja na eni strani ustrezata funkciji

‘hegemonije’, ki jo dominantna skupina izvaja v družbi, in na drugi strani ‘neposredni dominaciji’ ali ukazu, ki ga izvaja skozi državo ali ‘pravno’ vlado (Gramsci 2003, 13).

Rituali posledično zelo pomembno vplivajo na dojetje in kreacijo politične realnosti. To je tudi izredno pomemben dejavnik legitimacije vsakokratne politične oblasti. Ponovno se naslonimo na Gramscijevo ugotovitev, da so družbe svetovnega Zahoda uporne. S tem jasno misli, da mora skupina ljudi, ki vlada, zavzeti hegemonsko pozicijo tako v materialnem svetu kot tudi na ravni duha. Ko je namreč Gramsci raziskoval načine, kako uspešno izpeljati prevrat oblasti, je ugotovil, da mora biti družbena skupina hegemonika, še preden pridobi moč. Z drugimi besedami, prevratniška skupina mora biti vodilna tudi na duhovni ravni, če želi, da bo njen poskus prevrata uspešen. Isto ugotovitev lahko preslikamo tudi na družbene skupine, ki so na oblasti in so v hegemoniki poziciji. Skozi ritualno prakso, katere inherenten del je tudi simbolika, prepoznavamo nosilce moči, z manipulacijo le-te pa njeni nosilci krepijo svoj ugled. Sposobnost konstrukcije in manipulacije simbolov je sama po sebi zavidljivo sredstvo. Na polju političnega pa ob upoštevanju ugotovljenega predstavlja tudi močno sredstvo pridobivanja in ohranjanja politične moči.

Na tem mestu velja na kratko spregovoriti še o **virih moči političnega rituala**. Obravnavali bomo dva vira: čustvenega in sakralizacijo oblasti.

Kertzer (1988) pravi, da če ritual vzpodbuja in utrjuje določeno interpretacijo sveta, to v veliki meri počne zahvaljujoč močnim čustvom, ki jih vzbuja. Geertz (1973) dodaja, da se duševna stanja ne morejo tvoriti v odsotnosti simboličnih modelov čustev. Da si usvarimo mnenje, moramo namreč obenem tudi vedeti, kaj in kako čutimo o določenih stvareh. Dodaja, da za to potrebujemo javne podobe razpoloženja, ki pa jih lahko zagotavljajo samo trije mediji – ritual, mit in umetnost. Resnična moč rituala ne izvira samo iz družbene matrice, pač pa je njen vir psihološka podstat. Ti dve dimenziji sta medsebojno inherentno povezani, saj so naša dojetja v veliki meri plod interpretacij, na katere pa močno vplivajo čustvena stanja. Ritual prav tako podaja legitimnost izvajalcem, saj ponuja načine združevanja določenega pogleda na svet z močnimi čustvenimi konotacijami. Rituali so namreč zgrajeni okoli simbolov, ki utelešajo določen pogled na svet. Ritual mobilizira ljudi v standardizirani, pogosto čustveno nabiti družbeni dejavnosti, obenem pa simbolom pripisuje pomembnost in spodbuja čustveno navezanost na njih. Ritualna

praksa, seveda, predstavlja stik med vladajočimi in vladanimi. Že omejeno dejstvo je, da so čustva vsaj tako pomembna za politično pripadnost in posledično tudi politično delovanje pripadnikov, kot je zaznavanje. Vendar pa se genialnost rituala skriva v spodbujanju vzvišenih čustvenih stanj, ki jih poveže z določenimi družbenimi vezmi in določenim svetovnim nazorom, z ritualno izvedbo pa jih prikazuje v takšni obliki, da odvrta vsakršno kritično preizpraševanje njihove sporočilne vrednosti (Kertzer 1996).

Nekoliko več prostora bomo namenili *sakralizaciji oblasti*, pri čemer bomo skušali potrditi tudi načine, kako politična mitologija prispeva k delovanju in učinkom političnega rituala.

Avra svetosti, ki jo pripisujemo oblasti, je namreč močno hranjena in dodatno okrepljena z ritualnimi izvedbami. Nadalje pa z manipulacijo lastništva nad svetimi simboli nosilci moči demonstrirajo svoj poseben status v družbi in legitimirajo svoje zahteve po oblasti. Nujno se je zavdati, da ljudje nenehno skušamo sakralizirati svoje socialno-politično okolje, tako da pripisujemo kozmološke pomene lastnemu političnemu redu; vse to v veri in prepričanju, da je naša družba nekako urejena po višji, božji volji in posledično odraža tudi višji namen (Kertzer 1988). Pogosto se soočamo s trditvami, da sta sakralizacija in sveta legitimnost prežitek, anahronizem nekih preteklih, primitivnih družb, nekaj, kar nikakor ni del sodobne družbe. Tem kritikom odgovarjamo: res je. Politika je v sodobni družbi stvar posvetnega in nikakor ne svetega. Vendar pa naj ob tem opozorimo na prej omenjeno dejstvo, da sodobna družba sakralizira svoje okolje, ne glede na začetku prispevka prikazano webrovske ‘odčaranje’ sveta po racionalnem vzoru. Južnič (1989) tako kot primer naroda, ki je »spomin spomina« spremenil iz zgodovinskega mita v pomemben delotvorni ideološki dejavnik svoje izjemnosti, izpostavlja Izraelce z njihovo idejo o »izvoljenem ljudstvu«, kar je radikalna sakralizacija naroda, s tem pa tudi njegove države. Tudi v t. i. sekularizirani politiki imamo pogosto opravka s čustveno gorečnostjo, kar označuje polje svetega, ne glede na dejstvo, da je politika v sodobni družbi stvar posvetnega in ne svetega. Oblast se namreč potrjuje in zagotavlja tako, da izpostavlja svojo svetost. Pri tem nikakor ne mislimo samo na primitivne oziroma tradicionalne vrste oblasti (Južnič 1989; Lewellen 2003). Južnič v zvezi s tem še dodaja, da je sakralizacija »način, kako se oblast ‘postavlja na oder’ pred svojimi državljani« (prav tam, 265) in si zagotavlja vsaj pasivno toleranco. Obenem se obdaja s skrivnostnostjo in dejansko vzpostavlja

svojo ločenost. Z njegovimi besedami: »[P]ričujočnost svetega je seveda očitna in neizogibna, tudi ko ni več tesne povezanosti posvetne in duhovne oblasti, države in cerkve. Oblasti se lahko razmakneta, ostane pa sakralni dekor, ceremonije, ritual« (prav tam, 266). Antropologi so večkrat dokazovali tovrstno splošno usmeritev predvsem v primitivnih družbah in prišli do zanimivih podatkov na področju, ki ga lahko opišemo kot odnos ritualnega z oblastjo, pri čemer je vidna ritualizacija oblastnih struktur. Mitologija mnogih družb namreč kaže jasno povezanost sakralnega in oblasti. V zvezi s tem je zanimive ugotovitve podal Malinowski, ki govori o mitih kot »družbeni listini« in opisuje uporabo mitologije kot instrumenta politične manipulacije. V praksi se to manifestira na ravni ideologiziranja politične oblasti, privilegijev in lastnine. Velikonja (2003) o sodobni politični mitologiji pravi, da je ena izmed zgodovinskih oblik sociocentričnih mitologij. Le-te definira kot organizirano in sankcionirano zavest članov skupine ali družbe kot celote, ki priča o njeni »posebnosti, izbranosti, večvrednosti« v primerjavi z drugimi, predvsem rivalskimi. V tem smislu gre za pozitivno podobo o družbi sami, o njeni ureditvi, njenih vrednotah ter o preteklosti, sedanjosti in (svetli) prihodnosti. Dodaja, da je tako vsaka mitologija samolaskanje, zgodba o uspehu. Sodobna mitologija se izrazito razlikuje od predmoderne, kar je treba izpostaviti in česar se je treba zavedati od samega začetka. Pomembne razlike se navezujejo tako na same mitske poetike in kompozicije, na medije prenašanja in sprejemanja kot tudi na same spremembe, ki so se zgodile v širši družbi. V zvezi s slednjim avtor dodaja, da so sodobne družbe izrazito kompleksnejše in funkcionalno diferencirane. Nekdanje vrednostne, kulturne in verovanske sisteme in družbene integratorje so zamenjali novi. Tako so religijo, ruralno kulturo in družino nadomestili množična kultura, nacionalizem in različne politične mitologije. Sodobne politične mitologije tako lahko razumemo kot nove oblike definiranja skupnosti, kar prispeva k družbeni in politični solidarnosti ter povezanosti. Prav tako gre za novo obliko »politične imaginacije«, s tem pa obenem tudi »politične transcendence«, kar je inherentno povezano s fenomenom mitiziranja in simboliziranja ter sakralizacijo politike, politične skupnosti in političnih osebnosti.

Namesto sklepa naj zaključimo z ugotovitvijo, da se politika še vedno izraža skozi simbolizem, zato je raziskovanje in izpostavljanje političnega rituala kot sredstva manipulacije, ki je dano vsakokratni oblasti, potrebno, če ne celo nujno. Politika in politična dejanja v svojem delovanju za doseg svojih ciljev redko uporabljajo neposredno silo oziroma

prisilo. Čeprav so za politični proces prav tako ključnega pomena materialna sredstva, pa je njihova distribucija in uporaba v glavnem oblikovana skozi simbolična sredstva. Če želimo zares razumeti politični proces, je nujno razumeti kompleksne načine vstopanja simbolike v politiko, načine zavestnega in nezavestnega manipuliranja s simboli in načine povezovanja simboličnih dejanj z materialno osnovo politične moči (Kertzer 1988). Namen prispevka je s pomočjo akumuliranega znanja antropologije, sociologije in zgodovine, ki so že kmalu odkrile (zlo)rabe ritualov, osvetliti politični proces, ki se v sodobni družbi še vedno pomembno dogaja skozi simbolično konstrukcijo realnosti, katere pomembno sredstvo so politični rituali. Spočetka tako prispevek izzove teorijo racionalne izbire, ki jo (vsaj na polju političnega) ovrže, nadaljuje s splošnim opisom političnega rituala in načina njegovega delovanja, zaključuje pa z viri njegove moči. Čisto za konec ugotavljamo načine, kako politična mitologija skozi svoj prispevek k družbeni in politični solidarnosti ter povezanosti predstavlja komplement političnemu ritualu in še eno v vrsti orožij v arzenalu politične oblasti.

Literatura

1. Abeles, Marc. 1988. Modern Political Ritual: Ethnography of an Inauguration and a Pilgrimage by President Mitterand. *Current Anthropology* 29 (3): 391–404.
2. Bell, Catherine. 1997. *Ritual: Perspectives and dimensions*. New York in Oxford: Oxford University Press.
3. Cheal, David. 1992. Ritual: Communication in Action. *Sociological Analysis* 53 (4): 363–374.
4. Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Fontana Press.
5. Gramsci, Antonio. 2003. State and Civil Society. V *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, ur. Quintin Hoare in Geoffrey Nowell Smith, 13–260. New York: International Publishers.
6. Južnič, Stane. 1989. *Politična kultura*. Maribor: Obzorja.
7. Kertzer, David. 1988. *Ritual, Politics, and Power*. London: Yale University Press.

8. --- 1996. *Politics and Symbols: The Italian Communist Party and the Fall of Communism*. New Haven and London: Yale University Press.
9. Lewellen, Ted. 2003. *Political anthropology: an introduction*. Westport: Praeger Publishers.
10. McLeod, James R. 1999. The Sociodrama of Presidential Politics: Rhetoric, Ritual, and Power in the Era of Teledemocracy. *American Anthropologist* 101 (1): 359–373.
11. Pikalo, Jernej. 2000. Sie wissen es nicht, aber sie tun es: Ameriški kongres med obredjem in vednostjo. *Teorija in praksa* 37 (5): 939–950.
12. Simonič, Peter. 2009. *Kaj si bo narod mislil?: ritual slovenske državnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
13. Velikonja, Mitja. 2003. *Mitografije sedanjosti: študije primerov sodobnih političnih mitologij*. Ljubljana: Študentska založba.



XI.

Timon Kokalj

Kdo je ustvaril kaj?

Temeljita razprava brez temeljev

Idejo shizofrenosti kot naravnega ali zaželenega stanja človeka na poti k spoznanju lahko zasledimo v mnogih ideologijah in religijah preteklosti. Je nekakšna mistična in nevarna atmosfera, prisotna v umetnosti, ki predstavlja ločnico med resničnim in namišljenim svetom, zabrisano mejo ali vrata v neznano. Kvantna fizika s svojimi daljnosežnimi teorijami multiverzuma ruši standarde, spreminja dejstva in predstavo o naravi sveta; nekaj je to počela religiozna ali mistična introspekcija, danes v urbanem svetu to počne znanost. A kaj nam pravi, da nima čisto vsak od nas trenutkov, ko prevprašamo lastno psiho in njeno stabilnost? Ko se um vpraša, kaj pravzaprav je, kaj doživlja življenje, postavi na kocko dožemanje sebe kot ločene enote v svetu. Pretresljivo shizofreno spoznanje, da med svetom in nami ni razlike, nas lahko vodi v globok razmislek o sestavnih delih naše osebe in zveznosti, v zanikanje ideje zaradi strahu, v manično raziskovanje stanj zavesti itd. Obstaja nešteto načinov za spoprijemanje s seboj in s paradoksom, ali smo ustvarjalec ali le sprejemalec. Torej, v zvezi s trdnostjo našega malega jaza: eden od načinov spremembe ali (začasnega) uničenja osebnostne zveznosti so halucinogene substance, a glede tovrstnih eksperimentov bi morda lahko rekli: ko uloviš ribo, odvrzi trnek. Seveda lahko človeka občasni ali redni sestanki s psihedeličnimi izkušnjami spominjajo na skrivnostno naravo obstoja in njegove neskončne humorne paradokse, a to izkušnjo je povsem možno prenesti v trezno stanje. Morda ne bomo imeli barvitih prividov, ki poosebljajo naša trenutna razsvetljenja, a uvide si lahko vsekakor zapomnimo in jih uporabimo v praksi (Jodorowsky 2012, 220–223). Ne gre za nekakšne posebne tehnike, prej morda za dejansko odsotnost vsakršnih napotil, za zlitje s svetom, pripoznanje sebe kot nekaj onkraj subjekta ali objekta, brezčasno zavest, ki iz nič konstruira svoje okolje in objektivne danosti tolmači na povsem samosvoj in izviren način. Vsak doživeti trenutek ima v svojem bistvu potencial, da z zastrašujočo ravnodušnostjo veselja, ki mu je vseeno za življenje in smrt, razsvetli posameznika, saj je že sam obstoj nasičen s podatki in dogajanjem. Priučili pa smo se, malo sami, malo s pomočjo »socializatorjev«, pripisovanja pomembnosti nečemu in nepomembnosti nečemu drugemu. Tako tolmačenje sveta – lahko bi mu rekli hegemonsko,

čeprav izraz tu ni povsem ustrezen – promovira čudaške ideale, ki se nam v luči socialne sprejemljivosti ne zdijo čudni, zato smo skozi stoletja postali lovci na senzacije (s čimer morda ni nič narobe, dokler nas ideja ne zasvoji). Življenje posledično na videz postane izključno fizična stvar, oropana čarobnosti in diverzitete, ki jo prinaša osvobajajoči element shizofrenosti. Ta nam omogoči, da stopimo izven samih sebe, izven omejitev osebnostnih lastnosti in zaživimo s polnimi pljuči. Spoznanje, da osebnost ni trdna in determinirana sama po sebi, da je poljubna in po želji neomejena stvar, je prav gotovo nadvse osvobajajoče. Takemu stanju bi v šali lahko rekli zavestna norost; in tako človek v praksi dobi svoj osebnostni »volan« v roke (ko ga, paradoksalno, izpusti). V vsakem trenutku si lahko izbere, da bo karkoli, kdorkoli, in posameznik tako ni le dolgočasna posledica izbir, ki jih je napravil za statična načela.

Alejandro Jodorowsky pravi, da že eno samo dejanje, izvedeno izven dolgočasnega cikla rutin in navad, ozdravi precejšen zalogaj posameznikov »patološkosti« in ga odreši velikega dela škodljivih in okostenelih vzorcev vedenja. Mnogo je teoretskih variant tovrstnega psihološkega »pobiranja energije« iz preteklih travm in rušenja nekoristnih prepričanj, a psihomagija Jodorowskega je radikalno praktična zadeva, v okviru katere ima sicer spet glavno vlogo zavesten izstop iz sebe, a predpisana »terapija« stopi v neposreden stik z osebno obarvanimi jungovskimi arhetipi in freudovskimi kompleksi. Posameznik se skozi proces sooči s strahovi in lastnimi avtomatizmi ter na nek način zleze iz svoje premajhne kože. Kaj potemtakem človek sploh je, ko izbriše vse oporne točke identificiranja? Lahko bi rekli, da sam »drive«, veselje do izkušanja, gledalec in igralec obenem, pasivna priča in aktivni udeleženec. Patologizacija shizofrenije kot take postavlja izkušnje, ki bi jih nekatere kulture štele za mistične in svete, izven spektra pričakovanega in s strani družbe toleriranega vedenja. De Castro piše, da smo eni drugim »Drugi« in drugi prvim ravno tako (De Castro 2014, 51); ta moment zlitja dvojnosti v enost, transformacija občutka ločenosti od sveta v občutek vseobsegajoče enosti, to je temeljna in večno živa ontološka plat tako filozofije kot življenja. Tau se ne moremo izogniti – četudi mislimo, da ne živimo v skladu s seboj in da bi marsikaj moralo biti drugače, je Tao nespremenljiv, vseobsegajoč, popoln tak, kot je. Jodorowsky je želel kot režiser in igralec s svojim nezaslišanim filmom in teatrom, kasneje pa še z lastno prakso psihomagije izluščiti iz sodelavcev in obiskovalcev njihovo srčiko, to, kar bi bili, če bi lahko bili karkoli. Posameznikov družbeni jaz paradoksalno imenuje »original«, njegovemu

pristnemu, največkrat zatrtemu in neizraženemu jazu pa pravi »dvojnik«. Zanj je »dvojnik« resničen in »original« lažen (Jodorowsky 2012, 63). Tu bi bilo pametno opomniti bralca, da ta članek ni le neutemeljena hvalnica norosti, napisana iz sovražnosti do »resničnega sveta«, temveč radovedna študija pojavov, ki jih jemljemo za banalne in samoumevne. Srečal sem številne ljudi, ki so jim naprtili diagnozo shizofrenije, in nekateri izmed njih so delovali mnogo bolj prisebni, preden so odšli na zdravljenje z zdravili. Pred zdravljenjem so imeli t. i. epizode, a ko so minile, so bili spet oni sami. Po začetku zdravljenja pa se je njihova osebnost spremenila, postali so odtujeni in trajno čudaški.

Kaj, če je razsvetljenje že ves čas tu? Če je le razkritje skrivnosti, da smo vsi kreator, da vsi ustvarjamo »resničnost«, da lahko zaživimo z njo kot eno? Seveda tako na nek način izgubimo tla pod nogami, saj ni več ničesar, s čimer se lahko identificiramo. Razen vsega. Življenje postane nepretrgana komunikacija s samim sabo v obliki naključij in malih presenečenj; edino, kar moramo biti v tem primeru pripravljeni storiti, je živeti zavestno. To bi lahko bil zen, to je lahko bhakti (predanost) Krišni – Krišna je en sam, a Krišna je v vseh. Gre za neskončno gledišč iste zavesti (Watts 1973, 81), to je tudi Buda, on ni on, on ni individuuum – Buda je nelokalno stanje zavedanja. S tega zornega kota šamani postanejo bogovi praktikanti. Če vsak iz nič ustvarja svojo resničnost, potem lahko v sanjah ali stanjih zamaknjenosti skonstruiramo enako zvezno resničnost, ki morda kljubuje nekaterim fizikalnim zakonom ali je videti fantazmagorično; iz teh premis sledi, da lahko en posameznik v lastno zavestno ustvarjeno sanjsko resničnost popelje drugega posameznika. Obstajajo mitične zgodbe o nelokalnih kvantnih bitjih, ki so lahko hkrati na dveh ali več krajih ob istem času – gotovo se da v to nelokalno večprisotno izkušnjo s seboj popeljati še koga. Po poročilih prič šamanskih obredov gre za nedoumljivo past pozornosti, ki posameznika vrže v želeno stanje, v katerem se lahko zgodi karkoli – od operacije, v kateri se obolela živa jetra zamenja z zdravimi mrtvimi, do letenja. Če Deleuzovemu miceliju kot neskončni multipliciteti vsak osebek (ali vsaka žival, rastlina, predmet) doda neko novo lastnost in občutje, potemtako je resničnosti neskončno, tako »notranjih« kot »zunanjih«, čeprav je ta dihotomija tukaj precej neumestna. Za zunanjo resničnost bi lahko šteli dogovorjeni družbeni svet konvencij, v katerem živimo v skupnostih kot ljudje, za notranjo pa vsa ostala stanja zavesti, tj. misli, sanje, delirij, halucinacije ipd. Revolucionarni praktični korak vračev, zdravilcev, psihomagov

in vseh raziskovalcev zavesti je prepletanje običajno neprepletenih slojev življenja, podzavestnih in zavestnih vlaken, ki skupaj tvorijo naš obstoj in pogojujejo naše vedenje ter zamisli o svetu. Gre za nekakšno vdiranje v dele posameznikove psihe oziroma energije, do katerih po navadi še sam nima dostopa. Spoznanja iz tovrstnih izkušenj in takšna globinska srečanja s samim seboj iz oči v oči (mnogokrat s svojimi poosebljenimi strahovi in neuresničenimi željami) osebo – povsem logično – zdravijo na vseh nivojih. Omogočijo ji, da se zlije z obstojem in sama postane ta »micelij«, saj se njena posameznost raztopi v nedefiniranosti. Zanimivo je tudi, da se pri psihedeličnih izkušnjah in sanjah zdi, da so brez začetka in konca. Nekako se znajdemo tam, v določeni znani intenziteti izkušanja – in se iz nje počasi izvijemo. Deleuze bi rekel, da plato in rizom nimata začetne in končne točke, vedno sta v sredini, intermezzo (Deleuze 2000, 53). Taka je sedanjost za zen mojstre, samo dogajanje, človek postane akt in ni več *biti mali jaz*.

Je možno, da smo vsi isto bitje, če vsak doživlja osebno evolucijo, lastno le njemu kot individuuumu? Je vse le kozmična igra s samim seboj? Morebiti smo vsi obdarjeni s svojo individualnostjo, da obogatimo obstoj in pustimo pečat v brezčasnem blagu vesolja samo zaradi radosti, ki jo doživljamo ob samouresničitvi. Coelho je zapisal, da vse stvarstvo stoji ob strani človeku, ki izpolnjuje osebno legendo. Vse, kar nam je storiti, je zgrabit priložnosti, ki nam iskreno dišijo, in ves čas bodo prihajali novi izzivi, rasli bomo in se veselili. Dobimo, izkusimo, izpustimo, negujemo spomin in uporabljamo praktično znanje, povsem spontano pa postanemo vsesplošno spoštljivi, saj nas povsod čaka kaj zanimivega in vznemirljivega. Če se oklepamo pridobljenega, pa gre lahko marsikaj narobe (še zmeraj izhajajoč iz vseh postavljenih premis); morda nam ni odvzeto prav materialno imetje, temveč notranji mir – malce smešen, a posrečen poskus razlage brezčutnosti, pomanjkanja empatije in ravni depresije bogatih elit. Gre za mešanico idej z vseh vetrov, za koncept nekakšnega »naravnega« moralnega kompasa, ki stremi k čim manjšemu poseganju v svet, saj je svet naša stvaritev in nas bo preskrbel z vsem. Brezbrižni zen, bojevnikova brezgrajnost, spokojnost sufijskega mistika, bhaktijeva večna radost. Če imaš palico, ti dam palico; če palice nimaš, ti je ne dam, tako gre zenovski koan (uganka). Po Delli Van Hise je Dvojnik poosebljena kvantnost zavesti, dostopna vsem, ki se odločijo za to pot. A to ni pot, ki je že ustvarjena, prehojena in nakazana s kažipoti, ti oziroma jaz sem tisti, ki jo ustvarja (čeprav paradoksalno že obstaja v sočasnosti vsega z vsem).

V tem smislu je Tao popoln tak, kakršen je, vse nas že čaka, če se znamo prepustiti in prepoznati priložnosti. Transcendenca izgubi svoj pomen – pa ne zato, ker ne obstaja. Samo zato, ker ima vse svoj čas in nas včasih transcendentalne izkušnje najdejo kar same od sebe, ko pa jih poskusimo ponoviti, zapademo v škodljiv vzorec. Jodorowsky piše, da nas halucinogeni dvignejo iz kleti na teraso, a le zato, da vidimo, kako dolga (in vznemirljiva) pot je še pred nami (Jodorowsky 2012, 221). Ne zato, da bi se kopali v nezasluženem luksuzu, ki kmalu zastara.

Vsem na očeh se skriva nevidna, a mogočna ideološka past: če dojemamo posamezen sistem znanja in podajanja informacij kot (edino) resnico, nas bo le-ta omejila, pa naj bo kolikor hoče neskončna. Neskončnost je le antropomorfna beseda, in če dojemamo svet kot šamanske sloje resničnosti, kot micelij, kot Tao, kot božje kraljestvo, se bomo ujeli v sicer prekrasno, a vendarle grozno omejujočo besedno resničnost. Eden izmed načinov premagovanja tovrstnih zagat je neprestana odprtost in izkazovanje dobrodošlice vsemu, kar nam pade pod noge. To je gesta sprejemanja spremembe, ki nam v svojem duhu omogoča fluidnost. Tako ne bomo obtičali v prijetni oazi eksistencialnih pojasnil in konceptov, temveč se bomo širili in večali in se smejali absurdom in ljubili z močjo kozmosa ... Naj končam v posmehljivem duhu zena: »vse, kar je tu zapisanega, so le borne besede, ki krasijo nič in jemljejo lepoto resnici.«

Literatura

1. Deleuze, Gilles in Felix Guattari. 2000. *Micelij*. Koper: Edicija Hyperion.
2. Jodorowsky, Alejandro. 2012. *Učitelj in čarovnice*. Nova Gorica: Založba Eno.
3. Suzuki, Shunryu. 2002. *Duh zena, duh začetništva*. Ljubljana: KUD Logos.
4. Viveiros de Castro, Eduardo. 2014. *Cannibal Metaphysics*. Minneapolis: Univocal.
5. Watts, Alan. 1973. *The Book: On The Taboo Against Knowing Who You Are*. London: Sphere Books Ltd.



XII.

Jure Ponikvar

Antikomunizem kot simbol neoliberalizma in neofašizma

»Dol komunizem«, »Laž je nesmrtna duša komunizma«, »Better dead than red«, »Socializem je bolezen«, »Jebeš rdečo golazen«, »Prosti trg je bolje kot socializem«.¹ To so grafiti, ki jih vidimo na ljubljanskih ulicah. Ali »pošast komunizma« zopet hodi po Evropi? Žal ne. Od razpada realnih socializmov prejšnjega stoletja je komunistično gibanje praktično na zgodovinskem minimumu. Mednarodnega revolucionarnega gibanja, ki se zavzema za odpravo zasebne lastnine produkcijskih sredstev, že dolgo ni. Nasprotno. Po Evropi in svetu se krepita neoliberalna in neofašistična desnica. Boj proti komunizmu je fantazma skrajne in ekstremne desnice. Antikomunistični mit pravi, da naj bi po razpadu deklarativno socialistične Jugoslavije vodenje državnih institucij, državnih podjetij in državnih bank še naprej vodilo omrežje bivših komunističnih tovarišev, njihovih potomcev in lutk, ki jih imajo bivši komunisti pod nadzorom vse do danes. Škodljivi zakoni, sprejeti v parlamentu, korupcija v državnih institucijah, slabo upravljanje podjetij in ugodna klientelistična posojila državnih bank so procesi, ki naj bi se izvedli v interesu elitnega omrežja zakrinkanih komunistov.

Skrajna desnica kot antipod klientelizmu, korupciji, elitizmu, slabemu upravljanju in posledicam gospodarske krize ponuja neoliberalne »rešitve«. Zavzema se za komercializacijo in varčevanje javnih institucij, šolstva, zdravstva in kulture ter privatizacijo bank in podjetij v državni lasti. Skrajna desnica predstavi procese, ki so povsem skladni z delovanjem kapitalističnega sistema in kapitalistične države, v okviru katerih nad družbenim dobrim prevlada zasebni interes, kot anomalijo prežitka jugoslovanskega socializma in komunistične mentalitete. Skrajna desnica predlaga reforme, ki poglobljajo pogoje, ki so privedli do škodljivih procesov, proti katerim se domnevno borijo. Antikomunizem je simbol neoliberalizma. Antikomunizem ima tudi nacionalistično dimenzijo. Komunisti naj bi po zmagi nad zgodovinskim fašizmom v homogen slovenski narod z nasilnim prevzemom oblasti vnesli razkol.

¹ Za fotografije grafitov glej Ponikvar (2017).

Ob razpadu socialistične Jugoslavije naj bi se slovenski narod enotno uprl komunistični nadvladi. Vendar naj bi se pri virih moči obdržali bivši komunisti, njihovi potomci in lakaji, ki razdirajo enotnost slovenskega naroda in skrivoma paktirajo z globalizacijskimi agenti finančnega kapitala, kot je na primer George Soros. Tovrstne (antisemitistične) teorije zarote so slepe za razkole, ki jih povzročajo razredna razklanost slovenskega naroda v pogojih kapitalizma. Preživetvena strategija v pogojih zaostrene mednarodne konkurence za neofašiste ni mednarodni delavski razredni boj, temveč tekmovanje med enotnimi nacijami. Nacionalizem, ne multikulturalizem. Antikomunizem je simbol neofašizma. Pri antikomunizmu gre za protisocialen in nacionalističen interpretativni okvir tegob, ki jih porajajo pogoji razredne družbe, buržoazne države in mednarodne tržne konkurence.

Literatura

1. Ponikvar, Jure. 2017. *Antikomunizem z zidov*. Dostopno prek: https://www.academia.edu/32877140/Antikomunizem_z_zidov (1. julij 2017).



XIII.

Bor Bevc

Deseti kulturološki simpozij, poimenovan Simbozij, je bil posvečen tematici simbolov. Težje se spomnim bolj tipičnega »simbolnega« praznovanja, kot so t. i. okrogle obletnice. Deseta ima še posebno vlogo, saj je prva. Ob tej priložnosti je seveda treba čestitati Društvu kulturologov Kult.co kot lucidnemu, a hkrati stalno spreminjajočemu se subjektu. Ob želji, da mu podarim darilo, ki bi mu bilo všeč, sem začel opravljati intervjuje z nekdanjimi predsedniki društva in glavnimi organizatorji preteklih simpozijev. Cilj je bil narediti zgodovinski pregled, izpostaviti zanimivosti in ključne momente preteklih simpozijev. Vsem intervjuvancem (Žan Debevec, Mateja Visenjak, Tina Osvald) se zahvaljujem za sodelovanje, v isti sapi pa se opravičujem, saj teh pogovorov ne bom uporabil. Preprosto me je prešinilo, da bi takšen prispevek izpadel preveč klišejsko. Tega Kult.co po mojem mnenju ne mara. Upam, da mu je bližje naslednja obravnava – zakaj moramo namreč praznovati ravno deseto obletnico? Komu na čast in zakaj ravno deseto?

Prepričujem se, da je glavni razlog uporaba desetiškega sistema (štetje do deset) v naši kulturi, kjer deset predstavlja zaključeno celoto, saj izrabi vse enote (števke) merske lestvice. Ta zaključen cikel vzpostavi neko arbitrarno obletnico, ki jo pač praznujemo. Okrogle obletnice pa niso unikatna posledica uporabe desetiškega sistema. Standard minimalne telesne pripravljenosti (deset sklec), osnovna enota čakanja (deset minut) in zaporedna številka brata, ki je včasih moral zapustiti dom. Vse te primere pogojuje desетка, čeprav bi bilo v resnici to vrednotenje lahko drugačno.

Nekateri avtorji trdijo, da se je štetje do deset začelo tako hitro, kot se je začelo oblikovanje jezika. Verjetno je to blizu resnice, vsekakor pa ne potrjuje dejstva, da štejemo ravno do deset. Kot glavni argument zgovornikom te teorije služi dejstvo, da imamo na rokah deset prstov, kar naj nas bi »naravno« privedlo do tega, da pač štejemo do deset. Ta argument bom v nadaljevanju dodatno ovrgel, zaenkrat pa naj zadostuje, da je takšna argumentacija posplošena, naturalizirana in izhajajoča iz današnje perspektive. Je pa res, da je desetiški sistem uporabljalo kar nekaj starih kultur, kar lahko razberemo iz zapisov (Arabci, Egipčani, Grki).

Obstaja še nekaj sklepanj, zakaj štejemo ravno do deset. Vse od Pitagorejskega poveljevanja števila deset kot božanskega, saj iz desetih števk lahko sestavimo enakostranični trikotnik, pa do navezovanja argumentov

na uporabo arabskih števil. Tudi nobena od teh razlag me ne prepriča ravno. Sem pač sprejel (kruto) dejstvo, da kulturni vzorci niso (vedno) retrospektivno razložljivi, ne delujejo optimalno, kaj šele, da bi bili logični, kar koli že to pomeni.

Obstaja tudi možnost uporabe drugih številskih sistemov. Vpeljava drugačnega sistema bi verjetno privedla do tega, da bi obletnice praznovali drugače. Verjetno. Nekatera ljudstva še uporabljajo drugačne številске sisteme. Med drugim so tudi ti povezani s štetjem prstov. Do 20 (prsti na rokah in nogah) so šteli Maji, štetje do osem (prsti na rokah brez palcev ali prostori med prsti) lahko zasledimo v jeziku yaki, do 60 (pet prstov ene roke krat 12 blazinic štirih prstov druge roke) so šteli Babilonci. Meni najljubši je dvanajstiški sistem (dvanajst blazinic štirih prstov ene roke ali dvanajst členkov štirih prstov ene roke), za katerega sem prepričan, da je boljši kot desetiški. Nisem edini. Največje entuziaste najdemo v združenjih, posvečenim ravno preučevanju in promoviranju dvanajstiškega sistema, pri čemer izstopata ameriška in britanska skupnost (*The Dozenal Society of America* in *The Dozenal Society of Great Britain*). Glavni argument za ta sistem je praktična vsakodnevna uporabnost, ki je tesno povezana tako z matematiko in nekaterimi še obstoječimi kulturnimi artefakti, ki dokazujejo uporabo/uporabnost tega sistema tako v preteklosti kot v sedanjosti naše kulture.

Še prej pa naj na kratko predstavim, kako bi bilo lahko to potencialno videti¹. Šteli bi: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, X (deset), E (elf), 10 (ducat). Nam, ki smo vzgojeni v desetiškem sistemu, to na prvi pogled deluje begajoče. Datum 13. 12. 2017 bi recimo v dvanajstiškem sistemu zapisali kot 11. 10. 1201, uro 16.26 kot 14.22. Ključno pri tem je, da bi se v matematiki spremenila le zapis in izgovorjava števil (v nekaterih primerih tudi to ne – tri

1 V slovenščini nisem zasledil podobnega poizkusa, zato sem privzel besedo »elf«, ki se uporablja tudi v teoriji drugih jezikov (npr. v angleščini). Brez problema bi obdržal tudi besedo enajst. Elf je izposojenka iz nemščine, ki se lepo ujema s simbolom E, prav tako pa je prikladna za slovensko *enajst* in angleško *eleven*. E in X je uporabil tudi F. Emerson Andrews v knjigi *New Numbers: How Acceptance of a Duodecimal Base Would Simplify Mathematics* (1935). X spominja na rimsko 10, oba simbola pa se hkrati dovolj razlikujeta od ostalih. Seveda je možnih zapisov več – zasledimo lahko črki A in B, uporabo grških črk, zelo pogosto tudi na glavo obrnjeni števili 2 in 3. Prav tako vidim več možnosti za branje in izgovorjavo števil – 30 bi lahko brali kot *tri ducat* ali *trido*, 1000 kot *velik gros* ali *jurja*; če bi desetiški sistem popolnoma opustili, bi imela tudi beseda tisoč enoznačni pomen.

krat tri bi ostalo devet), vse zakonitosti pa bi ostale popolnoma enake. Zamislimo si torej, kaj bi to pomenilo za obeleževanje Kult.covih obletnic. Okrogla bi še vedno bila 10. obletnica, le da bi jo praznovali po 12 letih (saj bi prej imeli še X. in E. simpozij). Težko je napovedati, kakšen zapis ali izgovorjava bi obveljala pri nas. Nenazadnje to sploh ni tako pomembno. Kaj bi to pomenilo za praznovanje obletnic, je prav tako nesmotrno napovedovati.

Jezikov, ki uporabljajo dvanajstiški sistem, je malo – nigerijski jeziki, kot so janji, gbiri-niragu in piti, chepangski jezik iz Nepala in mahl iz Indije. Germanski jeziki sicer imajo posebni besedi za 11 in 12, potomki protogermanščine, a sta obravnavani kot izpeljavi iz desetiškega sistema. Prevzeta beseda iz staronemške *tutzet* se je pri nas usidrala kot *ducat*. Prav ta beseda nakazuje na preteklo uporabo izpeljanke dvanajstiškega sistema pri nas. Uporabljal se je pri veliko starih merskih enotah (čevlji, unče, grosi), še vedno pa je prisoten v t. i. imperialnih enotah – 12 *inčev* je 1 *čevlj*, 1 *trojanski funt* je 12 *unč* itd. Še vedno je prisoten tudi ostanek iz babilonskega šestdesetiškega sistema – namreč 60 sekund v minuti. Tudi tu gre za čisto arbitrarnost, ki ji ne moremo pripisati drugega specifičnega vzroka za obstanek, kot je navada.

Naj še omenim, da zgodovinsko navezanost na številko 12 lahko pripišemo tudi dejstvu, da ima leto 12 polnih lun, kar zagotavlja, da je bilo to število uporabljeno v velikem številu kultur. Zato se velikokrat tudi pojavlja 12 mesecev v letu, 12 tradicionalnih razdelitev časa v kitajskem letu, 12 zodiakalnih znamenj v horoskopu, 12 živalskih znamenj v kitajski astrologiji, 12 apostolov in še primerov bi se našlo.

Ključna pridobitev uporabe tega sistema bi bila vsakodnevna praktična uporabnost, ki v trivialni matematiki pokaže svoje prednosti. Uporaba ure bi postala lažja, ducat je mesecev v letu, 360 stopinj v krogu je lepše deljivo z ducat. Znebili bi se nekaterih pogostih grdih neskončnih periodičnih decimal, ki jih dnevno srečujemo. Ena tretjina bi bila zapisana kot 0,4, ena šestina kot 0,2, zraven pa bi pridobili še lepšo četrtno 0,3 in dvanajstino 0,1. Polovico bi le zapisali drugače. Res je, da bi s tem uničili desetino in petino, a menim, da ju uporabljamo redkeje. Med drugim je Alexander Craig Aitken dokazal tudi, da učenje dvanajstiške poštevanka poteka hitreje.

Naj ne dolgovezim. Želim le povedati, da štetje do deset ni nekaj naravnega, nespremenljivega ali idealnega. Prej obratno. Obstaja vrsta alternativ, ena od katerih še posebej izstopa. Morda bi se jo dalo dokaj

neboleče sprejeti. Ali pa tudi ne. Kakor koli že, štetje do deset hote ali nehote sooblikuje našo kulturno realnost. Del tega je tudi praznovanje Kult.covih obletnic. Ponovno mu čestitam za izpeljan deseti kulturološki simpozij in hkrati napovedujem, da bom vsaj jaz praznoval tudi ducatega.

Literatura

1. Andrews, Frank Emerson. 1935. *New Numbers: how acceptance of duodecimal (12) base would simplify mathematics*. New York: Essential Books.



Mercator
najboljši sosed

ŠTUDENTSKA ORGANIZACIJA

Sofdv

FAKULTETE ZA DRUŽBENE VEDE



stiks

društveno stičišče ŠOU v Ljubljani



Univerza v *Ljubljani*
Fakulteta za *družbene vede*

PRITLICIJE

10:01 SIMBOZIJ

Zbornik 10. kulturološkega simpozija

Urednika:

Sebastian Pepelnak, Katja Kac

Recentzentski odbor:

izr. prof. dr. Anton Kramberger,

izr. prof. dr. Karmen Šterk,

doc. dr. Nena Močnik

Avtorji:

prof. dr. Franc Mali, Eric Ušič, Eva Smrekar,
Jasper Klomp, Matic Ferlan, Patricija Šošter,
Sebastian Pepelnak, Tinca Lukan, Vinko Drača,
Žan Bokan, Timon Kokalj, Jure Ponikvar,
Bor Bevc

Spremna beseda:

Sebastian Pepelnak

Izdalo in založilo:

Društvo kulturologov Kult.co

Oblikovanje:

Martin Fir

Lektorica:

Urška Honzak, Društveno stičišče STIKS

Tisk:

Grafis Trade d.o.o.

Ljubljana, 2017