

Denis
Diderot

Mit

Kognitivna
estetika

The background of the cover is a complex engraving. It depicts a horse standing in a landscape with palm trees and mountains. The horse's body is cut open, revealing a network of internal organs and a complex system of pipes or tubes. Above the horse's back, a basket is suspended by ropes, containing a winged, angelic figure with a halo and a sword. In the foreground, several chickens are pecking at the ground. The overall style is that of an 18th-century scientific or philosophical illustration.

časopis
za
kritiko
znanosti

let. XXVII, 1999, št. 194

Revijo subvencionirajo Ministrstvo za znanost in tehnologijo RS in Ministrstvo za kulturo RS.
Po mnenju Ministrstva za kulturo RS, št. 415-96/98 – mb/sp, šteje revija med proizvode,
za katere se plačuje 5-odstotni davek od prometa proizvodov.

vsebina

Darij Zadnikar 5 ZA BALKANIZACIJO EVROPE!

DENIS DIDEROT

Denis Diderot 9 NARAVNO PRAVO
(ČLANEK IZ ENCIKLOPEDIJE)

Igor Pribac 13 DIDEROT IN PRAVO VPRAŠANJE O PRAVU

MIT

Bronislaw Malinowski 33 VLOGA MITA V ŽIVLJENJU

Majda Hrženjak 45

ELEMENTI DRUŽBOSLOVNE ANALIZE
MITA: ALI JE MOGOČA CELOVITA ANALIZA
MITA

Suzana Štular 65

MIT O MATERINSTVU

Vitomir Belaj 77

NOVI MITI O STARIH HRVATIH

Majda Hrženjak 89

PRIMER ETNOLOŠKE REKONSTRUKCIJE
SLOVANSKIH MITSKIH MOTIVOV IZ
FOLKLORNEGA GRADIVA

KOGNITIVNA ESTETIKA

Miško Šuvaković 107 UVOD V KOGNITIVNO ESTETIKO:
STATUS IN KONTEKST KOGNITIVNE
ESTETIKE

Matjaž Potrč 123 ZAZNAVAVNJE IN POJMI: TEMELJI
REALISTIČNE ESTETIKE

Gregor Tomc 133 ESTETSKO OBČUTENJE

Tomaž Krpič 157 GOTSKA KATEDRALA: UPORABA
KOGNITIVNE TEORIJE V DRUŽBOSLOVJU
PRI POJASNJEVANJU NEKATERIH
ESTETSKIH DRUŽBENIH FENOMENOV

Christian Kaden 171 UTELEŠANJE IN POSREDOVANJE

Čitalnica

183

recenzije

185

Andrej A. Lukšič, KRIZA GLOBALNEGA KAPITALIZMA
Tomaž Krpič, TEORETSKA KONTINUITETA: OD MODERNE K POSTMODERNI

prikazi in pregledi

192

Luc Ferry, NOVI EKOLOŠKI RED (Igor Pribac)
Zmago Šmitek, KRISTALNA GORA (Majda Hrženjak)
Vitimir Belaj, HOD KROZ GODINU (Majda Hrženjak)
Janez Strehovec, TEHNOKULTURA – KULTURA TEHNA (Metka Cotič)

povzetki

199

Za balkanizacijo Evrope!

Slovenska nacionalna televizija občasno pripravi oddaje, ki naj bi presegale komercialno-spotovsko raven, bile resnobno-aktualne in ponujale množicam neprostovoljnih "naročnikov" vpogled v globljo naravo stvari. Ta poglobljen vpogled na nacionalki dosežejo tako, da soočijo nekaj intelektualcev z razumniki, ki jim je akademska iniciacija podelila status privilegiranih govorcev. To, kar potem slišimo ima več zveze s privilegiranim statusom in ritualnim govoričenjem, kot z razumnim vpogledom. Brez posebne škode, saj je večina neprostovoljnih "naročnikov" medtem že preskočila na drug kanal. Obstali so le tisti, večinoma tudi intelektualci in razumniki, ki bi bili radi na tekočem z aktualnimi kulturnimi praktikami.

Zdaj so prišla na vrsto "omizja" o zadnji balkanski vojni in zlasti o nepojmljivih razsežnostih ti. "etničnega čiščenja". Z mitteleuropskega študijskega fotelja slišimo o "genocidni" in "zločinski" naravi Srbov, ki se je pustila zlahka zavesti Miloševićevi mitomaniji. Edino zdravilo je, da se Srbe potolče, poniža in spravi na kolena, kot nekoč Nemce, se jih spravi pod protektorat in mogoče civilizira. Civilizira s silo in standardi Zahoda. Srbe je treba potegniti iz balkanske zaostalosti v mednarodno skupnost naprednih demokracij.

Zgodba ima eno pomanjkljivost: srbske genocidne zločine in etnično čiščenje, nezaslišana in obsodbe vredna grozodejstva bodo premagali mojstri genocida in nacionalnega poenotenja. Združene države Amerike so, praktično v nespremenjenem demokratičnem ustavnem okviru, izvedle najtemeljitejši in najgrozovitejši genocid nad staroselci, svoje ozemlje pa širili in poseljevali po osvajalnih vojnah proti Mehiki. Britanski kolonialni imperij je zgodovinski primer rasističnega zatiranja in izkoriščanja. Francozi v tem niso zaostajali, obenem pa so svojo nacionalno identiteto, uspešneje kot Angleži v Britaniji in na Irskem, vzpostavili na temeljih izkoreninjenja številnih nacionalnih manjšin. Italijani so sledili "naprednim" trendom; deležni smo jih bili tudi Slovenci in Slovenke. Nacistični holokaust je krona takšnega zgodovinskega "napredka": Nemčija je iz svojega nacionalnega prostora praktično "počistila" vse Jude. Za kazen so Rusi počistili Vzhodno Prusijo, Poljaki Šlezijo, Beneš Češko. Jedro zahodnih demokracij tako temelji na etnično jasno zarisanih nacionalnih mejah. Za pojem nacionalne razdrobljenosti, pomešanosti in nepreglednosti, skratka: za pojem "zaostalosti", velja Balkan.

Miloševićeva zločinska politika genocida in etničnega čiščenja je v tem pomenu "napredna". Sledi velikim mojstrom, ki se mu danes zoperstavljajo z združenjem NATO, čeprav je njegova politika v bistvu politika debalkanizacije. Srbska politika se odreče otomanskega vzora, ki se zadovolji z določeno hegemonijo znotraj nacionalno pisane kohabitacije - kar je veljalo še v mejah Jugoslavije - in se od osemdesetih let dalje evropeizira. Miloševićeva evropeizacija srbske politike je seveda groteskna, ne samo zato, ker ne sprejema zgodovinske realnosti in dobesedno verjame mitom, s katerimi manipulira volilce, ne samo zato, ker ne sprejema trenutno aktualnih ideoloških maksim zahoda, temveč zato, ker de facto izvaja etnično čiščenje Srbov. S svojim programom etničnega čiščenja, in nasploh zločinsko politiko za vse balkanske narode, je sprožila hrvaški vihar ni Endlösung - ob aktivni pomoči z ameriškega ladjevja. Rezultat etničnega čiščenja Albancev na Kosovu je dejansko izgon preostalih Srbov.

Pri tem se, na drugi strani, za ideološkim celofanom pseudohumanitarizma kaže taista politika nacionalne homogenizacije, normalizacije in transparentnosti, z drugimi besedami: moderna evropska politika predvidljivosti in obvladljivosti. Zadnja balkanska vojna je, kot govorijo dejstva in ne politiki, vojna za varianto etničnega čiščenja. V Krajini so zmagali Hrvati in Američani, Na Kosovu NATO in OKV. V Bosni in Hercegovini smo bili priče pirove zmage Srbov tako, da so se tuje sile vpletle, šele potem, ko se je dežela etnično razdelila in "počistila" tako, da je situacija postala pregledna in obvladljiva oz., ko se je debalkanizirala. Debalkanizirati bo treba še (FYR?!) Makedonijo in še koga.

Modrostnice in modrijani s slovenske nacionalke jemljejo svojo (mittel)evropskost za samoumevno. Upravičeno: slovensko nacionalno telo je primer narodnostne čistosti. Nekoliko jo, kot grožnja

rebalkanizacije, kazijo "čefurske" primesi, a v osnovi je dežela vzorno čista. Na primeru Koroške se nismo, tako kot Srbi ob Kosovu, pustili ujeti pustolovski mitomaniji in nasploh se nihče ne razburja, ker Avstriji tamkajšnjim Slovencem ne nudijo niti tistega, na kar jih obvezuje ustava in lastni zakoni. Da tam čez par desetletji Slovencev ne bo, je pač cena zgodovinskega "napredka". Resnici na ljubo pa je etnična čistost Slovenije rezultat določenih, do drugih narodnih manjšin nič kaj prijaznih zgodovinskih "okolščin in postopkov". Nemško prebivalstvo je izginilo po prvi svetovni vojni, zadnje otočke nemške manjšine so počistili po drugi vojni. Primorska in Istra sta bili prvo polovico stoletja pod pritiski italijanizacije, z zmago partizanske vojske in priključitvijo Cone B se je pričelo temeljito čiščenje teh krajev v drugi smeri. Obmorska mesteca, v katerih niso Slovenci nikoli živeli, so danes poseljena s Štajerci, Prekmurci, Bosanci in premožnejšimi vikendaši. Morebiti je res večina domačinov odšla, tako govori uradno zgodovinopisje, po svoji volji, ko jim je bila dana izbira, da ostanejo ali gredo. Kot da postavitev te izbire ni sama na sebi grožnja! Priče vedo povedati, da je bila izbira podkrepljena s pripravljenimi tovornjaki in še s čem. Dejstvo je, da se je Slovenija etnično očistila in dokončno zarisala svoje nacionalne meje po dveh svetovnih vojnah in bila znotraj Jugoslavije evropsko-nebalkanski tujek.

Očitati Srbom prirojeno genocidnost in zločinskost s piedestala evropske naprednosti, ki počiva na nesreči nešteti izkoreninjenih, pa je zločin vsaj proti zdravemu razumu, ki naj bi določal slovensko razumništvo. Srbom lahko, na nacionalno-metafizični ravni očitamo le tisto, kar lahko vsak Evropejec očita sebi. Zato je razumljiv ameriški pragmatizem, ki Srbom očita le Miloševića, češ da je diktator, čeprav jim je znano, da je - kot je to pravilo tudi v ZDA - izvoljen na formalno poštenih, dejansko pa korumpiranih volitvah. Milošević se je v svoji nespretni in za vse pogubni politiki naslonil na napačno (tj. šibkejšo stran). Namesto da bi tradicionalne zahodne srbske prijatelje (socialistično Francijo in Britanijo) izigral v svojo korist, kar mu je v Bosni deloma še uspevalo, se je naslonil na shirano Rusijo. Odgovor NATA je bil samoumeven: degradacija oz. rusifikacija celotne gospodarske in civilne osnove Jugoslavije. Američani so pragmatično podprli Albance, ker so večina na Kosovu in je izgon Srbov enostavejši in manjši zločin, ki ga je mogoče doseči z manj nasilja, kot so to počeli Srbi pri izganjanju Albancev. Ohranitev Srbov na Kosovu se je sicer že pred desetletji izkazala za utopično, ker se ne more upreti "orožju" albanske demografije. Humanitarne zgodbi generalov na televizijskih talkshowih niso najbolj prepričljive, pri zakrivanju pragmatične politike. Humanitarne katastrofe so posledica vojn, vojne niso reševanje humanitarnih katastrof. So pa večstransko koristne s stališča profita mednarodnih korporacij, spraznjenja zalog, ki spodbudi nov proizvodni cikel itd.

Problem je le v tem, da zgodba še ni končana. Balkan je še vedno odprt za procese evropeizacije oz. nacionalnega izčiščevanja. Kosovo mora kot Piemont realizirati svoje geostrateške cilje: povezati se z protektoratom v Albaniji, "rešiti" fyr-makedonske sonarodnjake, prav tako v Črni gori itd. Balkan je še vedno sod smodnika in naslednje stoletje se bo tu dogajalo tudi v duhu pričetka iztekajočega stoletja. Kdo ve? Tudi ranjen medved je menda hudo nevarna zver. Na Jelcinov prestol čaka vrsta nič kaj pragmatičnih korenjakov.

Alternativa je v tem, da se Evropa nauči česa pozitivnega iz svojega balkanskega ozadja. Tu se narodi niso vedno med seboj zgolj neusmiljeno pobijali in preganjali, vsekakor manj kot npr. Nemci in Francozi, niso živeli samo drug mimo drugega, temveč znali ustvariti vrhunska kreativna kulturna in intelektualna središča. Nena vsežadnje središča, kjer se je dobro živelo.

Evropsko-razsvetljska ideja univerzalnega Človeka, ki ga na politični ravni uteleša Državljan, lahko v dejanskosti funkcionira le v relativno kulturno homogenem okolju, ki s svojimi posebnostmi ne kazi abstraktno čistost ideje. Populacijo je treba normalizirati, da bo obvladljiva, posebne stile življenja je treba spraviti v rezervate marginaliziranih subkultur, etnične neuskladljivosti pa počistiti! Ali bo Evropa preživela to svojo idejo? Na njena obzidja pritiskajo množice z Vzhoda, Azije, Afrike, pa tudi divjega Balkana. Svet se evropeizira, Evropi pa grozi multikulturna balkanizacija. Mir in ustvarjalna kohabitacija pa sta možna le onkraj ideje univerzalnega Človeka in na njemu temelječe Evrope.



Denis Diderot



Naravno pravo*

(članek iz Enciklopedije)

Naravno pravo (moral). Raba te besede je tako domača, da je skoraj vsakdo notranje prepričan, da stvar razločno pozna. Ta notranji občutek je skupen tako filozofu kot človeku, ki o tej zadevi sploh ni razmišljal. Razlika med njima je le v tem, da slednjemu ob vprašanju Kaj je pravo? takoj zmanjkajo besede in ideje, napoti vas na notranje razsodišče vesti in obmolkne, medtem ko je prvi prisiljen k molku in globljim razmislekom šele, ko zapade v blodno kroženje, ki ga privede spet na začetek, ali ga potisne v reševanje kakšnega drugega vprašanja, nič lažjega od tega, za katero je mislil, da se ga je znebil s svojo definicijo.

Vprašani filozof bo dejal, *pravo je temelj ali prvi vzrok pravičnosti*. Toda kaj je pravičnost? To je zaveza dati vsakomur to, kar mu pripada. A kaj pripada bolj enemu kot drugemu v stanju, v katerem naj bi bilo vse od vseh in v katerem morda še ne bi bilo razločne ideje o zavezi? In kaj bi drugim dolgoval ta, ki bi jim dovoljeval vse in od njih ne bi zahteval nič? Na tej točki se filozofu začne svitati, da je naravno pravo med vsemi pojmi morale eden najpomembnejših in najtežje opredeljivih. Zato menimo, da bomo v tem članku veliko storili že, če nam bo uspelo jasno določiti nekaj načel, s pomočjo katerih bo morda mogoče rešiti najtežavnejše ugovore, ki jih običajno postavljajo proti pojmu naravnega prava. Da bi to dosegli, se je treba vrniti na začetek in se vzdržati vseh trditvev, ki ne bi bile razvidne vsaj toliko, kolikor so lahko razvidne trditve o moralnih vprašanjih, in ki zadovoljijo vsakega razumnega človeka.

* Besedilo je prevedeno po izdaji Diderotovih del, ki sta jo uredila J. Lough in J. Proust. D. Diderot: Oeuvres complètes, Hermann, Pariz 1976, vol. VII., str. 25-29.

I. Če človek ni svoboden ali če njegove trenutne določenosti in celo omahovanja nastajajo iz česa materialnega, kar je zunaj njegove duše, je jasno, da njegova izbira ni čisto dejanje netelesne substance in enostavne lastnosti te substance in da v tem primeru ne moreta obstajati ne razumska dobrota ne razumska zloba, pač pa le živalska dobrota in živalska zloba; ne more obstajati moralno dobro in zlo, pravičnost in nepravičnost, niti zaveza niti pravo. Iz tega je, mimogrede rečeno, jasno, kako pomembno je zatrdno ugotoviti realnost, ne pravim *prostovoljnega*, pač pa *svobode*, ki jo vse prevečkrat pomešajo s *prostovoljnimi*. O tem gl. članka SVOBODNA VOLJA in SVOBODA.

II. Naše življenje je siromašno, konfliktno in nemirno. Imamo strasti in potrebe. Biti hočemo srečni in vsak hip se strasten in nepravičen človek čuti zanesenega drugemu storiti to, kar ne bi rad, da drugi storijo njemu. To sodbo izreka v dnu svoje duše in se ji ne more izmakniti. Vidi svojo zlobo in si jo mora priznati, ali pa priznati vsakomur avtoriteto, ki jo pripisuje samemu sebi.

III. A kaj lahko očitamo človeku, ki ga trpinčijo tako silovite strasti, da mu življenje samo postane težko breme, če jim ne ustreže, in je pripravljen odstopiti drugim pravico do razpolaganja z njegovim življenjem, če s tem pridobi pravico, da sam upravlja njihovo?

Kaj mu lahko odgovorimo, če neustrašno izjavi: "Vem, da vnašam preplah in zmešnjavo v človeško vrsto; toda biti moram bodisi sam nesrečen bodisi nesreča za druge; in nihče mi ni dražji, kot sem si sam. Ne očitajte mi te odvratne nagnjenosti, saj ni svobodna.

To je glas narave, ki je v meni najmočnejši, ko govori meni v prid. Mar je v svojem srcu ne slišim enako silovito? Ljudje, na vas se obračam! Je kdo med vami, ki pred smrtjo ne bi odkupil svojega življenja za ceno večjega dela človeške vrste, če bi bil prepričan, da bo njegovo dejanje ostalo nekaznovano in prikrito? Toda, bi nadaljeval, sem nepristranski in iskren. Če moje zadovoljstvo terja, da se znebim vseh življenj, ki so mi v napoto, moram dopustiti tudi, da se kdo drug, kdor pač že, lahko znebi mojega, če ga moti. Tako zahteva razum in na to moram pristati. Nisem dovolj nepravičen, da bi od drugega zahteval žrtev, ki mu je sam nisem pripravljen dati."

IV. Najprej opazim nekaj, kar se mi zdi, da priznavata tako dober kot zloben, namreč da je treba v vseh stvareh uporabljati razum, saj človek ni samo žival, temveč žival, ki uporablja razum; da so torej na razpolago sredstva, s katerimi je v tem vprašanju mogoče odkriti resnico; da se ta, ki zavrača njeno iskanje, odpove človečnosti, in ga morajo drugi predstavniki njegove vrste obravnavati kot podivjano zver; in da je, kdor ne sprejme ravnanja v skladu z resnico, ko je bila ta najdena, brezumen ali zloben, pri čemer je njegova zloba moralna.

Kaj naj torej odgovorimo našemu nasilnemu mislec, preden ga zadušimo? Da je njegovo govorjenje mogoče povzeti v vprašanju, ali pridobi pravico do življenja drugih, če jim prepusti svoje; ne želi si namreč le svoje sreče, biti hoče tudi nepristranski in s svojo nepristranskostjo od sebe oddaljiti vzdevek *zlobnež* – sicer bi ga morali

zadaviti, ne da bi mu odgovorili. Nato ga bomo opozorili, da četudi bi bilo to, kar opušča, tako zelo njegova last, da bi lahko s tem svojevoljno razpolagal, in četudi bi bilo stanje, ki ga predlaga drugim, zanje sprejemljivo, nima nikakršne legitimne avtoritete, s katero bi dosegel njihovo privolitev; da ima, kdor pravi *hočem živeti*, prav tako prav kot oni, ki pravi *hočem umreti*; da ima slednji le eno življenje in da s tem, ko ga opusti, postane gospodar mnogih življenj; da bi bila njegova menjava komajda nepristranska tudi, če bi na vsem zemeljskem površju bila le on in še en zlobnež; da je nesmiselno vsiljevati drugim svoja hotenja; da ni gotovo, ali je tveganje, v katero sili sebi podobnega, enako tveganju, ki se mu je pripravljen izpostaviti sam; da to, kar prepušča naključju, morda ni sorazmerno ceni tega, kar me sili, da zastavim; da je vprašanje naravnega prava mnogo bolj zapleteno od tega, kar se mu zdi; da hoče biti hkrati sodnik in stranka v sporu in da njegovo razsodišče morda ni pristojno za reševanje te zadeve.

Toda če pravico odločanja o pravičnem in nepravičnem odvzamemo posamezniku, kam naj ponesemo to veliko vprašanje? Kam? Pred človeški rod: samo njemu pripada, da odloči o njem, ker je dobro vseh edina strast, ki jo ima. Hotenja posameznikov so sumljiva, lahko so dobra ali zla, toda obča volja je vedno dobra: nikdar še ni grešila in nikdar ne bo. Če bi živali pripadale bolj ali manj istemu redu kot mi, če bi imeli na voljo sredstva za zanesljivo sporočanje med njimi in nami, če bi nam lahko jasno sporočile svoje občutke in svoje misli in z enako razločnostjo spoznale naše, na kratko, če bi lahko glasovale v splošni skupščini, bi jih vanjo morali pozvati; vprašanja *naravnega prava* ne bi več obravnavali pred *človeštvom*, temveč pred *živalstvom*. A živali so od nas ločene z nespremenljivimi in večnimi ogradami in v tem vprašanju gre za red spoznav in misli, ki so lastne človeški vrsti, ki iz njenega dostojanstva izhajajo in ga hkrati ustvarjajo.

Da bi posameznik zvedel, do kod naj bo človek, državljan, podanik, oče, otrok in kdaj je primerno, da živi ali da umre, se mora obrniti na občo voljo. Na njej je, da postavi meje vsem dolžnostim. Imate najsvečejšo naravno pravico do vsega tistega, česar vam ves človeški rod ne oporeka. Obča volja je tista, ki vas bo poučila o naravi vaših misli in želja. Vse, kar mislite, vse, o čemer premišlujete, bo dobro, veliko, vzvišeno, prelestno, če je v občem in skupnem interesu. Ni bistvene lastnosti vaše vrste, razen tega, kar zahtevate od vseh vam podobnih za vašo in njihovo srečo. Ta podobnost med vami in vsemi njimi in med njimi in vami vas bo zaznamovala, če boste izstopili iz vaše vrste ali če ostanete v njej. Zato je nikoli ne izpusťte izpred oči, sicer boste videli omajanje pojmov dobre, pravičnosti, človečnosti in vrline v vašem umu. Pogosto si recite: "Človek sem in razen pravic človeštva nimam drugih resnično neodtujljivih *naravnih pravic*."

Toda, porečete, kje je hram te splošne volje? Kje se lahko z njo posvetujem? ... V načelih zapisanega prava vseh civilnih narodov, v družabnih dejanjih divjakov in barbarov; v tiho priznavanih medsebojnih dogovorih sovražnikov človeškega rodu in celo v ogorčenju in zameri,

teh dveh strasteh, za kateri se zdi, da ju je narava položila celo v živali, da bi z njima nadomestila odsotnost družbenih zakonov in javnega maščevanja.

Če dobro premislite vse povedano, boste prepričani: 1. da je človek, ki posluša le svojo individualno voljo, sovražnik človeškega rodu; 2. da je obča volja v vsakem posamezniku čisto dejanje uma, ki v tišini strasti razmišlja o tem, kaj lahko človek zahteva od sebi podobnega, in o tem, kaj lahko drugi zahteva od njega; 3. da je upoštevanje obče volje vrste in skupnih želja vedenjsko pravilo, ki se nanaša na posameznika v odnosu do drugega posameznika v isti družbi, na posameznika v odnosu do družbe, katere član je, in na družbo, katere član je, v odnosu do drugih družb; 4. da je podreitev obči volji vez vseh družb, tudi tistih, ki temeljijo na zločinu. Vrlina je tako lepa, da njen lik spoštujejo celo tatovi na dnu svojih kavern; 5. da morajo biti zakoni ustvarjeni za vse, ne le za enega; sicer bi bilo to samotno bitje podobno nasilnemu mislec, ki smo ga zadušili v V. odstavku; 6. ker se med dvema voljama, občo in individualno, prva nikoli ne zmoti, ni težko uvideti, kateri bi morala v dobro človeštva pripasti zakonodajna moč in kakšno čaščenje dolgujemo vzvišenim smrtnikom, katerih individualna volja združuje tako avtoriteto kot nezmotljivost obče volje; 7. da bi ob predpostavki nenehne spremenljivosti vrste narava *naravnega prava* ostala nespremenjena in bi se vselej nanašala na občo voljo in skupno željo celotne vrste; 8. da je nepristranost do pravičnosti kot vzrok do učinka, ali da pravičnost ne more biti drugega kot razglašena nepristranost; 9. in končno, da so vse te posledice popolnoma jasne tistemu, ki uporablja razum, in da je treba tistega, ki razuma noče uporabljati in se odpoveduje kvaliteti človeka, obravnavati kot denaturirano bitje.

Prevedel Igor Pribac

Diderot in pravo vprašanje o pravu

Namen pričujočega članka je komentirati Diderotov sestavek *Naravno pravo* in osvetliti Diderotovo mesto v dokaj pisani zgodovini spekulacij o odnosu med pravom in naravo. Članek *Naravno pravo*, ki je bil napisan izrecno za objavo v *Enciklopediji* in je, kljub njegovi kratkosti, eno od najpomembnejših Diderotovih politično-filozofskih besedil, avtorja uvršča med najizvirnejše in najdrznejše politične mislece francoskega razsvetljenstva. Postavlja ga v ozek krog tistih mislecev, ki jih je na področju politične in moralne filozofije z večjo širino, razčlenjenostjo in prodornostjo svojih spekulacij zasenčil le Rousseau. Prav objava Diderotovega članka *Naravno pravo* v petem zvezku *Enciklopedije* l. 1754 je bila, kot to dokazuje Proust¹, povod za prekinitev izmenjave mnenj in idejnega sopotništva Diderota in Rousseauja. Nanjo se je namreč Rousseau odzval s prvo skico kasnejše *Družbene pogodbe*, ki je znana kot *Ženevski rokopis* (*Manuscript de Geneve*). V daljšem 2. poglavju tega dela, ki je v objavljeni različici *Družbene pogodbe* izpuščeno, se je Rousseau posvetil Diderotovemu članku in zelo ostro razpravljal o njegovih tezah.

Toda preden začnemo analizirati Diderotova stališča, izražena v članku, se ozrimo po glavnih obrisih naravnopravne tradicije, v katero se umeščajo. Na ta način bo namreč pridobila pri veljavi interpretativna teza, ki animira pričujoče branje Diderotovega prispevka k nastajanju modernega pojma naravnega prava. Menim namreč, da je v Diderotovi zastavitvi vprašanja po vsebini in veljavi naravnega prava mogoče prepoznati močne Hobbesove

¹ J. Proust: *Diderot et l'Encyclopédie*, Pariz 1962, str. 310 in nasl.

vplive. Hobbes je vir, na katerega se Diderot vede ali nevede opira v svoji temeljni določitvi naravnega prava, kar pa, kot bom skušal pokazati, ne pomeni, da mu sledi tudi v svojih končnih odgovorih. Diderotovo opiranje na Hobbesa postane zares pomenljivo, samo če to trditev spremlja zanikanje unitarnosti naravnopravne tradicije in zatiranje njene notranje razcepljenosti – teza, s katero se, paradoksalno, strinja večina avtorjev naravnopravnih razmišljanj in je skoraj soglasno sprejeta tudi med tistimi, ki to tradicijo preučujejo. Vendar so doseg in posledice razhajanj med avtorji, ki jih označujemo za naravnopravne, vrednotene zelo različno. Dokaj razširjeno je na primer razlikovanje med klasičnim in modernim naravnim pravom, vendar je jasno tudi, da so med posameznimi novoveškimi in modernimi glasniki modernega naravnega prava (Grotius, Hobbes, Spinoza, Locke, Pufendorf, Diderot, Rousseau, Kant – če omenimo le nekatere najpomembnejše), velike razlike. Dobro je, če si vsaj shematično ogledamo nekatere točke razhajanja.

Začnimo s temeljno delitvijo naravnopravnih teorij na klasične in moderne. Če smo že imenovali najpomembnejše predstavnike modernega prava, storimo enako še s predstavniki klasičnega naravnega prava: mednje uvrščamo teorije Platona, Aristotela in teorijo Akvinskega, ki jo je razširjala sholastika. Čeprav se univerzalizacije naravnopravnih pojmovanj različnih avtorjev v različnih dobah lahko hitro pokažejo kot nenatančne, lahko za klasično naravno pravo rečemo, da je v svojih različnih variantah (razlikujemo lahko npr. med tistimi, pri katerih je naravno pravo emanacija osebnega boga, in onimi, ki takšnega pojma boga ne potrebujejo) utemeljeno v naravni sposobnosti ljudi, da razumsko spoznajo temeljne strukture moralne strukture narave. Ne moremo torej reči, da se te teorije razhajajo v tem, da nekatere postavljajo izhodišče naravnega prava v resnični razum (*recta ratio*), ki je dosegljiv človeku, druge pa v samo naravo. Ta lažna dilema prikriva enotnost obeh odgovorov: klasično naravno pravo temelji na notranji zvezi med razumom, človekovo spoznavno sposobnostjo, ki je del narave, in “zunanj” naravo, ki zato ne more biti človeku zunanja. Razum in narava klasičnega naravnega prava nista razum in narava moderne znanosti. V spoznavanju narave so vsebovani tudi odgovori na vprašanje, kaj je dobro in slabo, pravično in nepravično ravnanje ljudi, ki delujejo kot svobodni agensi, t.j. spoznava moralnega zakona, ki določa obveznosti ali dolžnosti človeka do samega sebe, drugih ljudi in politične skupnosti. Vse to je zajeto v pojmu moralnega naravnega zakona (*lex naturalis*), ki je mišljen kot obči, običajno kot nespremenljiv, ne-dogovoren po izvoru in transcendenten kulturnim določitvam. Nespremenljiv je, ker ima svoj izvor v večnosti; obči, ker je obča narava razumskega človeka. Naravni zakon se je prevajal v pravila ravnanja, ki so človeka, pogreznjenega v spremenljivost časovne eksistence, povezovala z večnostjo: dejansko je definiral etični ideal človeka, ki naj bi postal cilj njegovih prizadevanj.

Hobbes je to tradicijo v marsičem postavil na glavo. Tako je v svoji naravnopravni teoriji npr. naravnemu zakonu odvzel osrednje mesto in ga nadomestil s prvenstvom naravne pravice, smotno vzročnost moralnih ciljev je sprevrnil v determinacijo človeškega agensa po dejavnih naravnih vzrokih, ki so predhodni svojemu učinku, in zato tudi teorijo o svobodnem človeku nadomestil s teorijo naravne določenosti človeka. Zanimal je tezo o naravni družabnosti človeka in izhajal iz hipotetičnega naravnega stanja, v katerem bi ljudje živeli brez pravnih in moralnih obveznosti do drugega človeka. Prav slednje je najmočnejša diskriminanta, ki ne zareže le med modernimi in klasičnimi naravnopravnimi teorijami, temveč tudi med modernimi naravnopravnimi teorijami samimi. S tem imenom namreč običajno poimenujemo vse "pohobbesovske" teorije. Toda, vzemimo Locka, o katerem je pogosto slišati, da ga je Hobbes močno zaznamoval. V omenjeni točki mu Locke ne sledi. Locke namreč govori o naravnem zakonu, ki človeku nalaga dolžnosti tudi v naravnem stanju (na primer spoštovanje lastnine). Če je za Hobbesa svet naraven in je morala zanj posledica človekovih dogovornih dejanj, ima svet za Locka moralno ureditev, katere del je tudi človek, ki jo zato mora spoštovati. V tem pogledu ni bistvene razlike med Lockom in Grotiusom, ki je pogosto Hobbesov konkurent za mesto očeta modernega naravnega prava. Grotius ne pozna Hobbesovega naravnega stanja, v katerem ljudje ne bi imeli dolžnosti in obvez do drugega, in se zato ne prebije do radikalnega pojmovanja pravice, ki ga Hobbes razvije kot alternativo prvenstvu naravnega zakona. Podobno velja tudi za Pufendorfa, ki je bil prav tako vpliven med enciklopedisti in razsvetljenci.² Trditev o Diderotovi naslonitvi na Hobbesa je zdaj jasnejša: če trdimo, da se je Diderot v svoji zastavitvi vprašanja naravnega prava naslanjal predvsem na Hobbesa, trdimo, da se ni naslanjal ne na predmoderne avtorje, ne na Hobbesu konkurenčne moderne koncepcije naravnega prava. Naj zdaj postrežem z nekaterimi dejstvi o sprejemu, ki ga je v Franciji doživel Hobbes, in o vlogi, ki jo je pri tem odigral Diderot.

V burnih časih angleške državljanske vojne je Hobbes preživel več kot deset let v prostovoljnem izgnanstvu v Franciji, kjer je napisal in l. 1642 tudi objavil eno od svojih treh najbolj znamenitih moralnopolitičnih razprav, O državljanu (*De Cive*). Ker *Leviathan* v 18. stoletju ni bil nikdar v celoti preveden v francoščino, so francoski intelektualci v prvi polovici stoletja Hobbesa spoznali in presojali predvsem po latinskem izvirniku *O državljanu*. Sorbičre, Hobbesov tesni prijatelj, je vseeno kmalu po prvotisku tega dela poskrbel za njegov francoski prevod, ki je l. 1649 izšel hkrati v Amsterdamu in Parizu. Druga, popravljena izdaja prevoda je izšla dve leti kasneje, leto zatem pa je Sorbičre poskrbel še za francoski prevod večjega dela Hobbesovega prvega pomembnega dela, *Elements of Law*, točneje, za prevod, ki je obsegel poglavja o naravnem stanju pa do konca dela.

² O vsem tem obširneje npr. v: L. G. Crocker: *Nature and Culture. Ethical Thought in the French Enlightenment*, Baltimore, 1963, zlasti str. 3-75.

³ Navedeno po I. M. Wilson: *The Influence of Hobbes and Locke in the shaping of the concept of sovereignty in eighteenth century France (Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol. CI), Banbury 1973, str. 47.

⁴ Ibid., str. 52.

K razširjenosti Hobbesovega nauka so prispevali tudi v Angliji izdani latinski prevodi *Leviathana* in *Elements*, in nizozemska prevoda *De Cive* (1651) in *Leviathana* (1667).

V splošnem lahko rečemo, da so bili odmevi Hobbesovih sodobnikov na njegova dela zanj ugodnejši v Franciji, kjer je bila monarhija trdno v sedlu, kot v Angliji. Med Hobbesovimi filozofskimi sogovorniki na celini najdemo Mersenna, Gassendija in celo Descartesa, ki je opozoril, da je v njegovi etiki več obsojanja vrednega kot hvale-vrednega. Pogledi nekaterih na Hobbesovo teorijo absolutne suverenosti so bili filozofu iz Malmesburyja tako naklonjeni, da je na primer ambasador Ludvika XIV. na dvoru angleškega kralja Karla II. predlagal, naj "temu branilcu kraljevske avtoritete in suverene pravice"³ podelijo rento. Zaradi svoje podreditve javne verske svobode podložnikov odločitvi o državni veri, ki jo sprejme civilni suveren v skladu s svojimi verskimi prepričanji, je bil Hobbes vendarle do te mere nesprejemljiv za katoliško Francijo, da se to ni zgodilo. Čeprav se lahko zdi, da je Hobbes ponudil sprejemljivo teoretsko podlago francoski monarhiji, je to res, samo če prezremo politično moč božjepravne utemeljitve kraljeve oblasti, ki je v Franciji prevladovala tako rekoč do revolucije. Prevladujoč vpliv klerikov na francoskih univerzah v 17. stoletju, ki je razpravo o naravnem pravu ohranjal v okvirih rimskega in božjega prava, je preprečeval širšo seznanitev s Hobbesovim naukom. Moč tega vpliva pojasnjuje, zakaj Hobbes v tem času ni doživel nobenih resnejših sistematičnih prikazov ali kritik, temveč le sodbe in recenzije, ki so zajele le nekatere nasledke njegove teorije (npr. tezo o suverenosti, odnos med grehom in civilno pravičnostjo ipd.).

Frankofonsko bralstvo, ki latinščine ni bralo, je vpogled v Hobbesovo življenje in dela dobilo v obeh predhodnikih *Encyclopédie*, v Morérijevem *Grand dictionnaire* (1674) in Baylovem *Dictionnaire historique et critique* (1697). Na razpravo o Hobbesu sredi 18. stoletja je vplival zlasti enostavni povzetek *Leviathana*, ki ga je Bayle uvrstil v članek *Hobbes* v svojem *Slovarju*. Za mnoge je tedaj to bilo bistvo njegovega nauka: "Povzetek tega dela (*Leviathana*) je, da brez miru ni varnosti v državi; da miru ne more biti brez oblasti in oblasti ne brez orožja; da orožje ne velja nič, če ni v rokah enega, in da strah pred orožjem ne more narediti miroljubnih tistih, ki jih v boj žene večje zlo od smrti, namreč razprtije o tem, kaj je potrebno za odrešenje."⁴ Članek je Bayle dopolnil še z daljšim dodatkom, v katerem je natančneje osvetlil avtorjevo življenje in povzel kritike, ki jih je sprožilo njegovo delo.

Veliko več prostora je Hobbesu namenila Bruckerjeva *Historia critica philosophiae*, katere prvi zvezek je sicer izšel šele l. 1742. Latinska inačica je vsebovala več kot petdeset strani dolg članek o Hobbesu, ki je o njegovih moralnih in političnih pogledih mnogo bolj določen in podroben, čeprav ne vedno točen. Bruckerjevo delo je Diderot dobro poznal in je bilo podlaga mnogim njegovim prispev-

kom v *Enciklopediji*. Njegov obsežen članek *Hobbisme*, s katerim je Hobbes predstavljen širšemu bralstvu kot eden najpomembnejših filozofov (v ospredju je predstavitev njegove spoznavne teorije in filozofije narave), je skoraj v celoti oprt na Bruckerjevega, ki ga v svojem dobršnem delu kratkomalo prevaja.

Med najtemeljitejše analize Hobbesa, ki so bile na voljo v 18. stoletju, nedvomno sodi tudi Pufendorfov priročnik o naravnem pravu *De jure naturae et gentium*, ki ga je Barbeyrac l. 1706 prevedel v francoščino in ga opremil s svojimi opazkami. V svojem prikazu naravnopravnega nauka Pufendorf povzema posamezne dele Hobbesove teorije in o njih razpravlja ter med drugim ugotovi, da so tisti, ki so najprej pripravljene raztrgati njegovo delo, z njim pogosto slabo seznanjeni. Čeprav se Pufendorf s Hobbesom razhaja v marsičem, je njegova stališča korektno predstavil. Poleg Pufendorfovega kritičnega prikaza Hobbesovih pogledov je treba omeniti tudi Cumberlandovega, ki ga je Barbeyrac l. 1744 prav tako prevedel v francoščino. Na recepcijo Hobbesa v Franciji v 18. stoletju je zagotovo vplival tudi francoski prevod Spinozove *Teološko politične razprave*, ki je izšel že leta 1678, osem let po izidu izvirnika. Čeprav se Spinoza ne sklicuje na Hobbesa, v 16. poglavju tega dela v osnovi sprejme njegovo konstrukcijo družbenega iz naravnega stanja človeštva, spremembe, ki jih vpelje, pa ga od Pufendorfa še dodatno oddaljujejo, saj je Spinozova izenačitev naravne pravice z aktualno močjo individualnega agensa še bolj poudarjena kot pri Hobbesu.

Hobbesov sistem je bil Diderotu najbližji, po mnenju Prousta je bil to edini sistem, ki ga je Diderot "*povsem razumel in asimiliral*"⁵. V članku *Hobbisme* je Diderot uvrstil Hobbesa med "*hommes de génie*"⁶, občuduje njegovega duha, ker je "*pravičen in širok, prodoren in globok*"⁷, o njegovi filozofiji meni, da je neobičajna, njeno napredovanje pa je čvrsto in dosledno. Gotovosti o Diderotovih branjih na področju pravne in politične filozofije ni veliko. Zdi se, da v tem pogledu ni bil posebej dobro podkovan. Z gotovostjo vemo, da si je iz knjižnice izposodil Hobbesovo razpravo *O državljaniu*, klasičen prikaz naravnopravne filozofije, in Lockovi *Dve razpravi o vladanju*. Tudi filološka analiza Diderotovih tekstov tega kroga ugotovitev ne razširi zelo. Hobbes je v njih omenjen le redko in skoraj nikoli v političnem kontekstu. Tudi Locke je v času do začetkov Diderotovega pisanja za *Enciklopedijo* navzoč le kot avtor *Eseja o človeškem razumu*, ne pa kot avtor *Dveh razprav o vladanju*. Ni jasno, ali je Diderot v tem času prebiral Pufendorfa in Burlamaquija. Te odsotnosti govorijo o Diderotovem kasnem in postopnem približevanju političnim vprašanjem, ki je odločen pospešek dobilo šele v obdobju izdajanja *Enciklopedije*. V člankih za politična gesla, ki jih je napisal zanj, je Diderot svoj naturalistični materializem s področja preučevanja človeške nravi po drobcih vnesel tudi na področje političnih kategorij, ki jih je sproti izgrajeval v veliki meri kot orožje proti božjepravni teoriji oblasti. Tako se v

⁵ J. Proust, op. cit., str. 342.

⁶ Diderota navajam po izdaji njegovih zbranih del, ki sta jo uredila J. Lough in J. Proust. D. Diderot: *Oeuvres complètes*, Hermann, Pariz 1976, vol. VII. (str. 25-29), str. 385.

⁷ Ibid., str. 406.

članku *Autorité politique*, prvem v vrsti prispevkov, v katerih je nastajala Diderotova politična vizija, že približa naravnopravni tezi o izvoru oblasti v ljudstvu in omeni Hobbesa.

Članek *Droit naturel* je nastal kot odgovor. Pred njim je v *Enciklopediji* že izšel članek s skoraj identičnim naslovom *Droit de la nature*. Napisal ga je Boucher d'Argis, ki je pri projektu *Enciklopedije* sodeloval s prispevki s področja jurisprudence. V njem je v glavnem povzemal Burlamaquijeve teze. Po njegovem mnenju je moralni čut položil v človeka bog, ki je tudi njegov avtor. Vprašanja morale človek lahko razrešuje z moralnim uvidom ali s pomočjo naravnega razuma, ki spoznava od boga ustvarjene zakone narave. Diderot, nasprotno, v svojem članku zanika neposrednost moralnega čuta in s tezo o naravni družabnosti človeka odpravi božji izvor pravičnosti. Morda pa je bila še pomembnejša točka razhajanja med obema – tista ki je Diderota, potem ko se je seznanil z vsebino Boucherjevega članka, spodbudila k pisanju nove pojasnitve naravnega prava – Boucherjeva podmena človekove svobode in njegovega posledičnega zatiranje, da je človek moralno odgovoren za svoja dejanja, s čimer je podprl svoje prepričanje o obstoju posmrtnega življenja in poplačilu v njem za grehe v prejšnjem življenju.

Pečat, ki ga je diskusiji o naravnem pravu vtisnila politična filozofija 17. stoletja, zlasti Hobbes, je v Diderotovem članku za geslo *Droit naturel* *Enciklopedije* jasno prepoznaven. Klasični naravnopravni odgovor na vprašanje Kaj je pravično?, ki občestvo zavezuje k takšni razdelitvi dobrin in časti med njegove pripadnike, po kateri vsakdo dobi to, kar mu pripada, je Diderot v svojem sestavku zavrnil z ugovorom, ki je v svoji samoumevnosti zanj bolj teatralna gesta, namenjena bralskemu občinstvu, kot resno zastavljeno protivprašanje nepreverjenih nasledkov. Med temi, ki nameravajo resno rezonirati o pravičnosti, razprava na podlagi klasičnega odgovora po njegovem mnenju ni več mogoča. Na napačnost klasičnega odgovora Diderot jedrnato opozori in to zadostuje za preusmeritev diskusije v iskanje nove podlage odgovoru. V nekaj potezah skicira kritiko klasične naravnopravne teorije, kot bi se zavedal, da ni avtor "svojega" besedila in da le pripoveduje besedilo nekoga drugega, potem ko so to pred njim storili že drugi. Njegov odgovor se že vpišuje v novo tradicijo, nima več zveze s klasično. Zaveda pa se tudi tega, da je njegovo pisanje namenjeno še mnogo številčnejši množici tistih, ki se bodo šele ob branju članka v *Enciklopediji* nad vprašanjem resno zamislili. Njegova gesta ob klasičnem naravnopravnem odgovoru, ki ga najdemo že v Platonovi *Državi*, je po vsem videzu zelo enostavno protivprašanje.

Izraz "naravno pravo", pravi Diderot, je vsem ljudem tako blizu, da ni nikogar, ki ne bi bil prepričan, da pozna njegov pomen.

Prepričanje, da je v zvezi z naravnim pravom vse popolnoma jasno, združuje filozofa in človeka, ki o naravnem pravu še ni razmišljal. Od slednjega se filozof razlikuje samo po tem, da ob vprašanju Kaj je pravo? ne obnemi. Človek, ki ne razmišlja o gotovosti svojih spoznav, in filozof, človek, ki o njih razmišlja, sta v svojih poskusih oblikovanja sprejemljive definicije naravnega prava v določenem pogledu na istem: oba sta slepa za nepomembnost tega, kar ju razlikuje; oba sta napačno prepričana, da poznata takšen odgovor na zastavljeno vprašanje, ki bo zadovoljil vsakogar. Vendar sta po Diderotovem mnenju oba v zmoti. Človek, ki o svojih spoznavah ne razmišlja in mu ob naravnem pravu *“zmanjkajo besede in ideje”*, se napoti v notranje *“razsodišče vesti”*⁸ in svojo nemoč izrazi z molkom, ki prikriva neuniverzalnost njegovega odgovora; filozof skuša problem rešiti diskurzivno in se jalovosti svojega poskusa zaveše kasneje – če se ga sploh.

Kako razmišlja filozof, ki ga ima v mislih Diderot? Pravo definira kot *“temelj ali prvi vzrok pravičnosti”*, toda ko na naslednje vprašanje, *“Kaj je pravičnost?”*, odgovori, da je to *“zaveza dodeliti vsakemu, kar mu pripada”*⁹, se njegovo razmišljanje Diderotu izkaže za nezadostno. Pravičnost določi kot zavezo uskladiti dejansko stanje z normo pravičnosti, empirijo z idealom, pri čemer ostaja ponujena definicija tega, k čemur je človek zavezan, vsebinsko prazna – le forma zaveze, ki zavezuje le k zavezanosti kot taki. Molc o vsebini obveze in kriteriju pravične razdelitve pa ob ohranitvi forme obveze možnost sprevrnitve razmerja med empirijo in normo ne le dopušča, temveč to sprevrnitev naravnost vsiljuje: če je edina vsebina norme pravičnosti zaveza k zavezanosti, lebdeče formulacije o pravičnosti izpuhtijo in na njihovem mestu ostane le dejstvo, ki ga priznava vsak, namreč da obstaja neka oblast, ki se tako razmišljajočemu kot nerazmišljajočemu človeku s svojimi grožnjami vsiljuje kot prava oblast in na ta način učinkovito odganja razmišljanje o sprejemljivosti ali nesprejemljivosti svoje podlage. Tako formulirani normi pravičnosti lahko torej vsebino ponudi vsakokratna množica običajev in utečenih ravnanj določenega okolja, njegovi nezapisani in zapisani zakoni, ki povsem arbitrarno poskrbijo za razdelitev materialnih in nematerialnih dobrin med člani skupnosti. Prav na votlost takšne definicije pravičnosti opozori Diderot s svojim uničujočim protivprašanjem: *“A kaj pripada bolj enemu kot drugemu v stanju, v katerem naj bi bilo vse od vseh in v katerem morda še ne bi bilo razločne ideje o zavezi?”*¹⁰

Temeljno načelo prava, po katerem je pravičnost prizadevanje dodeliti vsakemu, kar mu pripada, obnemi, ko bi moralo določiti načela dodelitve. Skupaj s svojo narobno stranjo, netematizirano ohranitvijo tradicijsko posredovanih vrednot zgodovinskega kulturnega okolja, ki zasedejo prazno formo, ponudi tip odgovora na vprašanje o bistvu pravičnosti, ki spraševanje po njem naredi za spoznavno nično. Prozaična resnica takšne rešitve je zaostrena

⁸ Ibid., str. 25.⁹ Ibid.¹⁰ Ibid.

inačica pravnega legalizma, ki trdi, da je treba zakone (oblast) spoštovati, ker so zakoni (oblast), in s tem vnaprej razvrstijo vsako razpravo o njih: njen prispevek je lahko samo nič in njen postopek samo odvečen. Da bi se izvilo iz tega začaranega kroga, meni Diderot, se mora pravo vprašanje o pravu znebiti tega netematiziranega vdora empirije v svoje abstraktne kategorije. Opustiti mora podmeno o veljavnosti družbenih norm in človeka presojati kot prostega vseh družbenih vezi. Odgovor na vprašanje pravičnosti, ki bi temeljil na sodniški pravičnosti Aristotelove distributivne pravičnosti, ne more biti sprejemljiv, ker ni jasno, kakšna naj bodo načela sodnikovega razsojanja. Kar Diderot zahteva, je vsem sprejemljiva sodba o načelih dodeljevanja družbenih dobrin, ta zahteva pa spodmakne tla tako zakonodajni samovolji kot arbitrarnim sodniškim interpretacijam te zakonodaje in s tem izniči tradicionalno prednost razdelilne pravičnosti pred poravnalno.

Z zavrnitvijo klasičnega odgovora se Diderot približa Hobbesovemu konceptu pravičnosti, ki je izpolnjevanje prostovoljno sprejetih dogovornih obvez. V "*stanju*", o katerem spregovori Diderot, ni težko prepoznati nekaterih ključnih potez naravnega stanja, kot ga je najprej opisal Hobbes. Že označitev človeškega življenja ("*siromašno, konfliktno, nemirno*") je zaznamovana s Hobbesovo, za katerega je življenje človeka kratko in nasilno. Tudi Diderotova zavrnitev razdelilne pravičnosti je le parafraza in odmev Hobbesove zavrnitve narave in boga kot možnih počel pravične razdelitve dobrin med ljudmi. Prvič, gre za tezo *natura dedit omnia omnibus*, s katero Hobbes kot nesmiselno odpravi vsako iskanje naravne pravičnosti; in drugič, Diderot se opre na Hobbesov opis naravnega stanja, kot predružbenega stanja, v katerem ni veljavnih zavez med ljudmi. Če naj se razmišljanje o temeljni družbeni vezi izogne blodnemu krogu, nam pravi Diderot, in preneha enačiti pravični pravni red z obstoječim, je treba za izhodišče razpravljanja o pravičnih odnosih med ljudmi privzeti ti dve Hobbesovi premisi. Njegov miselni preboj iz okvirov predmoderne moralne filozofije je stoletje zatem Diderotu na voljo kot že izdelan argument, ki ga je mogoče povzeti v enem stavku in ga vključiti v *dictionnaire raisonné des sciences*, po katerem bo v nekaj desetletjih po njegovem izidu listalo nekaj deset tisoč bralcev, torej dovršen del tedanjega evropskega izobraženstva. V 18. stoletju postane koncept predružbenega naravnega stanja človeka – ob vseh razlikah v določitvi njegovih značilnosti – prevladujoče izhodišče družbeno kritičnega rezoniranja o pravičnosti.

V čem je novost Hobbesove opredelitve pravičnosti? Začetni odgovor je lahko: v tem, da sklicevanje na naravo klasičnega odgovora jemlje resno. Če je človek naravno bitje in če je v naravi vsebovana podlaga ureditve medčloveških odnosov, potem je treba človeka misliti kot naravno bitje v naravnem okolju. Nalogo misliti človeka kot naravno bitje v naravnem okolju pa so moderni jusna-

turalisti razumeli kot nujnost iztrganja človeka njegovem socialnem okolju, t.j. kot potrebo odvzeti mu vse attribute, na katere lahko pade sum, da niso samo naravni, temveč se je v njih naravni podlagi pridružil še vpliv družbenega okolja. Naravnega človeka so razumeli v bolj ali manj ostri opoziciji z družbenim človekom, kot njegovo izključitev iz družbenega okolja, kar je impliciralo tudi njeno fiktivno razpustitev.

Poskus opustitve vseh kulturno simbolnih vsebin iz opisa naravnega človeka je zlasti pomemben, ker je odgovor na vprašanje, kaj je pravičnost, mogoče misliti kot sklop prepričanj in navad, ki jih ljudje sprejmejo od svojega socialnega okolja, jih ponotranjijo in nazadnje naturalizirajo, t.j. pripišejo jim historičnemu svetu zunanji, predhoden in večvreden izvor, ki je prav zato tudi zavezujoč. Natanko temu se Diderot skuša izogniti. Naravi ne pripisuje več sposobnosti, da nagovori ljudi in jim odkrije normo pravičnosti. Če bi narava lahko spregovorila, bi bilo njeno sporočilo lahko le nasprotno vsaki omejitvi svobode dejanj, torej tudi vsaki normativnosti. Takšno doživetje nagovora narave Diderot v svojem članku tudi uprizori. Izreče ga nasilni mislec, *“raisonneur violent”*¹¹, sogovornik, ki si ga je Diderot omislil, da bi mu lahko položil na jezik stališča človeka, ki priznava, da njegovih dejanj ne vodi moralni jaz, pač pa nezadržne strasti, in je svojo heteronomno določenost pripravljen razumsko zagovarjati.

*“Vem, da vnašam preplah in zmešnjavo v človeško vrsto; toda biti moram bodisi nesrečen bodisi nesreča za druge; in nihče mi ni dražji, kot sem si sam. Ne očitajte mi te odvratne nagnjenosti, saj ni svobodna. To je glas narave, ki je v meni najmočnejši, ko govori meni v prid.”*¹²

Argumenti nasilnega misleca le malo odstopajo od osnovnih antropoloških podmen Hobbesove politične filozofije: za oba je človek strastno in na svojo korist naravnano individualno bitje, ki je potisnjeno v interakcijo s sebi enakimi. Narava ne nagovarja človeštva, pač pa človeka posameznika, ki samega sebe ne doživlja kot pripadnika te ali one človeške skupnosti, naroda ali kar človeštva. Hobbes in Diderot soglašata, da na vprašanje o naravnem pravu ni mogoče zadovoljivo odgovoriti, če ne mislimo razpada družbene skupnosti in tega razpada ne privedemo do teze o nase naravnani individualni biti človeka. V naravnem stanju, iz katerega spregovori radikalni ugovarjalec, vsakdo dojema sebe kot vrhovno entiteto, ki je ločena od zunanjega sveta – tudi in predvsem od drugega človeka. Ta lahko v presoji nase naravnane subjekta zasede mesto le v enem izmed treh vrednostnih polj, istih treh, ki jih lahko zasede tudi katera koli druga naravna stvar: je bodisi sredstvo za doseg zastavljenega cilja, bodisi prepreka na poti k njemu, bodisi vrednostno nevtralna entiteta, ki cilja niti ne približuje niti oddaljuje. Ne glede na vrednostni predznak, ki ga prejme drugi, vselej ostaja objekt, ki mu je odvzeta možnost, da bi postal poslednji cilj dejavnosti subjekta. Vrednostno območje, ki ga lahko zasede drugi, je omejeno na

¹¹ Ibid., str. 26.

¹² Ibid.

območje relativne vrednosti, ki mu jo pripišeta subjektov cilj in strategija njegovega doseganja. Pred družbeni etični subjekt vrednoti drugega instrumentalno, do drugega na sebi je ravnodušen. Vzajemna instrumentalnost v odnosih med ljudmi, ki vsak v sebi in zase svobodno presoja, kaj je zanje dobro in kaj ni, pri tem pa prav tako svobodno, brez vsakih moralnih omejitev, izbirajo sredstva za doseg izbranega cilja, implicira razkroj temeljne družbene vezi. Nihče ni več v ničemer zavezan drugemu, naravni nareki so za nasilnega misleca le še imperativne želje. Človeštvo kot moralna skupnost je nominalna entiteta, vsem ljudem je skupno le izključevanje drugega kot cilja svojih etičnih izbir. Res je, da Diderot teh misli ne razvija v svojem imenu in da jih polaga na jezik svojemu imaginarnemu sogovorniku, toda res je tudi, da je tega sogovornika pripravljen poslušati in z njim načeti argumentativen dialog, ki pa ima – spet paradoks – že vnaprej določen cilj: njegovo zadušitev. Ob vsem tem ne smemo pozabiti, da je nastop sogovornika v veliki meri le literarna dramatizacija opisa *condition humaine*, ki ga Diderot zapiše v svojem imenu v odstavku pod II.

Zdi se torej, da je Diderot pripravljen misliti skrajne konsekvence izgube temeljnega pravila razsojanja človeških dejanj in merila distribucije dobrin. To nakazuje tudi njegova obravnava živali. Vsiljiva predstava, da gre pri opredelitvi “tega, kar nekomu pripade”, ki je zadnja beseda formalistične utemeljitve pozitivnih pravnih načel, za določitev lastninskih razmerij upravičencev družbene pravičnosti nad materialnimi in nematerialnimi dobrinami, se ob Diderotovem besedilu izkaže za prekratko. Postavitev pravičnih lastninskih razmerij je mogoča le ob jasni opredelitvi upravičenca; ne zadostuje le določitev pravičnega obsega človekove lastnine, potrebno je določiti tudi, kaj je lastno človeku kot pravnemu subjektu. To pa za Diderota med drugim pomeni, da je treba pokazati, zakaj živali ne morejo biti pravni subjekti. Na vprašanje o pravicah živali si Diderot zaradi svojih premis ne more privoščiti cenene odgovora. Če v opisu človeka poudarimo njegove strasti in od tod izpeljemo njegovo zaslepljenost za enakost drugega, kot to stori Diderot, se ločnica med človekom in živaljo izkaže za problematično. V članku za geslo *Žival* je Diderot pomaknil mejnik skupnosti bitij, ki zmorejo gibati se, čutiti in misliti, daleč navzdol po verigi živih bitij in mu določil mesto nekje na prehodnem območju med živalskim in rastlinskim svetom. V tem sestavku opozori, da človek nima v vsakem trenutku v polni meri vseh tistih lastnosti, ki ga sicer odlikujejo (na primer ko spi ali ima blodnje), na drugi strani pa v *Naravnem pravu* govori o ogorčenju in zameri kot strasteh, ki jih je narava dela tudi živalim. Do posplošitev, ki so privedle do oblikovanja bioloških vrst, je skeptičen in v delih, ki so sledila obdobju ustvarjanja za *Enciklopedijo*, zagovarja spinozovsko stališče, da je vsaka stvar do določene mere živa. Toda človeka vendarle ločuje od živali. Od živalskih vrst se človek razlikuje po svoji sposobnosti racionalnega mišljenja in govora. V biološkem

smislu je zato mogoče govoriti o človeku kot vrsti, vendar poudarjanje različnosti človeka od živali v moralni filozofiji za Diderota s tem še ni rešeno. Pripisovanje razuma in govora človeku ne pomeni nujno, da razum odloča o njegovih dejanjih. Človek je lahko podvržen strastem in v tem pomenu nesvoboden, kljub temu da je razumno bitje. Opredelitev ločnice med človekom in živaljo sega v temelje politične filozofije, ker odloča o njeni možnosti.

“Če človek ni svoboden ali če njegove trenutne določenosti in celo omahovanja nastajajo iz česa materialnega, kar je zunaj njegove duše, je jasno, da njegova izbira ni čisto dejanje netelesne substance in enostavne lastnosti te substance in da v tem primeru ne moreta obstajati ne razumska dobrota ne razumska zloba, pač pa le živalska dobrota in živalska zloba; ne more obstajati moralno dobro in zlo, pravičnost in nepravičnost, niti zaveza niti pravo. Iz tega je, mimogrede rečeno, jasno, kako pomembno je zatržno ugotoviti realnost, ne pravim prostovoljnega, pač pa svobode, ki jo vse prevečkrat pomešajo s prostovoljnimi.”¹³

Podlaga potrebe po razgrnitvi razlogov radikalnega ugovarjalca je hipoteza o heteronomni determinaciji človekovega ravnanja, ki jo Diderot zapiše v svojem imenu. Dostop do skrajnih posledic izgube naravne pravičnosti, ki jih Diderotu pred javnostjo pomaga izreči njegov umišljeni sogovornik, se nam odpre, če zanikamo človekovo svobodno voljo in zagovarjamo odločilno vlogo zunanjih vplivov na njegovo ravnanje. Če razumsko spoznavanje ni vir razlogov, ki pridobijo voljo za odločitev, na svobodo volje pade sum, da je le napačna domneva, napačno interpretiran učinek zunanjih dejavnikov, ki so resnični vzroki določenega delovanja. Posledica tega hipotetičnega sklepa je omajana ločnica med človekom in živaljo: če v človeku zanikamo atribut svobodnega bitja, z odstranitvijo človekove svobode izgubimo tudi podlago vrednotenja njegovih zaslug in krivd. V tem primeru lahko govorimo samo še o živalski dobroti ali zlobi, ne več o razumski ali iz svobodne volje porojeni, t.j. specifično človeški, moralni kvalifikaciji dejanj. “Moralna vrednotenja” tedaj veljajo le v prenesenem pomenu, ali pa imamo, ko jih izrekamo, v mislih zgolj njihove učinke za nas. Nikakor pa ta oznaka, ki morda pravilno opisuje tudi človekovo delovanje, agensom ne pripisuje avtonomnih vzgibov ravnanja. Zanikanje avtonomnosti človeka vpne v verigo naravnega dogajanja, v katerem vsakemu posameznemu bitju – ne da bi zaradi tega morali zanikati specifičnost njihovega ustroja – vlada obči red narave, ki spodnese možnost moralne presoje njegovih dejanj. Če je to res, iz istih razlogov, zaradi katerih ne obsojamo kamna, ki nam je padel na nogo, in psa, ki nas je ugriznil, ne moremo obsojati niti človeka, ki nas je oropal. Človekova dejanja ne morejo več biti “čista dejanja” duhovnega bitja, pač pa so, nasprotno, izraz nemoči dela narave, da bi se izmaknil določitvam zunanjih vzrokov – sfera morale se razkroji v naravni nujnosti. Ko se *raisonneur violent* pred obtožbami, izrečenimi s piedestala moral-

¹³ Ibid., str. 25.

¹⁴ Proust meni, da se v Diderotu vplivi angleškega materializma in kartezijanskega mehanicizma združujejo z neospinozizmom, ki so ga v začetku 18. stoletja v Franciji razširjali ilegalni rokopi. Med letoma 1754 in 1759 se med razsvetljskimi mislenci odpre živahna razprava o človeški svobodi, v kateri sta najpomembnejša glasova Diderot, ki zastopa stališče determinizma oz. Hobbesovo in Spinozovo linijo razmišljanja, in Rousseau, ki zastopa stališče svobode in nadaljuje Lockova razmišljanja.

¹⁵ T. Hobbes: *Of Liberty and Necessity*, English Works, ur. sir W. Molesworth, Aalen 1961, 4. zv., str. 240.

nega razsodišča, brani z argumentom, 'ker nisem svoboden, mi ne morete očitati mojih dejanj', češ tega, kar ne more biti drugače, ni mogoče obsojati, tezo o naravni determinaciji le prižene do končnih posledic.

Svobodo, opozarja Diderot, je treba razlikovati od prostovoljnosti. Medtem ko je slednja notranja samoznava subjekta, o realnosti te samoznave odloča šele potrditev ali ovržba domneve o zunanji določenosti tega, kar se duhu kaže kot proizvod lastnega neodvisnega delovanja. Zato Diderot opozarja na potrebo po razločevanju med prostovoljnim in svobodnim – zahteva, ki je smiselna le, če je neko dejanje lahko prostovoljno, ne da bi bilo hkrati svobodno, ali prostovoljno, ne da bi bilo svobodno. Prostovoljnost naših odločitev je morda le utvara, razmišlja Diderot, plod naše zaslepljenosti za strasti, ki nas prežemajo, in za zunanje vzroke, ki jih sprožajo. Privolitev najmočnejši strasti je v tej luči nemara le zadnja v nizu zunanjih determinacij subjekta. Distinkcije med svobodo volje in svobodo, na katero sicer opozarja, Diderot ni razrešil in je ta terminološki par v svojih delih vseskozi uporabljal moteče neeksaktno. Proust meni, da Diderot povzema distinkcijo med človekovo svobodo in svobodo njegove volje po Lockovem *Eseju o človeškem razumu* (2. knjiga, 21. poglavje), vendar njegovih rešitev ne sprejme.¹⁴ Bližji od Locka mu je Hobbes.

Deterministična teza namreč Hobbesu nikakor ni bila tuja, soglasje med Diderotovim rezonerjem in Hobbesovim človekom v naravnem stanju se v tej točki nadaljuje. Hobbesov nauk o volji je nasledek njegove teorije o zunanji povzročenosti notranjih gibanj duha. Volja, ali bolje določeno hotenje, je le rezultanta gibanj, ki ob zunanjih vzrokih nastanejo v notranjosti človeka in so posledica ustroja njegove narave in zunanje narave, ki jih je sprožila. Za Hobbesa je vprašanje, ali je človekovo hotenje svobodno, brez pomena, saj se vprašanje svobode ne postavlja na ravni volje, ki je določena z verigo naravnih vzrokov in učinkov, pač pa na ravni možnosti ravnanja v skladu z voljo: "*Kajti svoboden, da kaj naredi, je ta, ki to lahko naredi, če to hoče narediti, in se tega lahko vzdrži, če se tega hoče vzdržati ... Vprašanje torej ni, ali človek deluje svobodno, namreč, ali lahko piše ali pa se tega vzdrži, govori ali molči skladno s svojo voljo, ampak ali hotenje, da bi pisal, in hotenje, da bi se tega vzdržal, nastopita skladno z njegovo voljo ali s čim drugim, kar je v njegovi moči.*"¹⁵ Na vprašanje o svobodi volje Hobbes odgovori nikalno: "*Gona, strahu, upanja in preostalih strasti ne imenujemo prostovoljne, kajti ne izhajajo iz volje, temveč so volja, volja pa ni prostovoljna. Človek ne more nič bolj reči, da hoče hoteti, kot da hoče hoteti hoteti in tako v nedogled ponavljati besedo hoteti, kar je absurdno in nesmiselno. Kolikor je hotenje kaj storiti gon in hotenje česa ne storiti strah, so vzroki našega gona in strahu tudi vzroki našega hotenja.*"¹⁶

Diderotova zahteva po razločevanju med svobodnim in prostovoljnim se približa Hobbesovi, s to razliko, da Hobbesove trditve o razmerju med goni in hotenji Diderot formulira v vprašalni obliki in o tem vprašanju v nadaljevanju sestavka ne razpravlja več izrecno, pač pa le posredno. Posredno se tega vprašanja loteva, ko utiša radikalnega zagovornika heteronomije, a tedaj tega argumenta ne uporabi. Prav tako tega argumenta ne uporabi, ko iz svetovne skupščine izključi živali. Kakor koli že, posledica nevednosti glede človekove svobodne volje za graditev naravnopravne argumentacije terja njen prestop na teren priznavanja heteronomne determinacije človekovih dejanj. Človeku, ki je zanikal obstoj objektivnih norm in namesto prepovedi in omejitev, izrečenih v imenu najstva, ki je oblikovano v soglasju z domnevnim bistvom človekove narave, za vrhovno merilo svojih ravnanj priznal svoje ugodje in korist, "glas narave" šepeče: "Stori to, kar ti velevalo strasti. Tvoje najmočnejše strasti so moj narek." Negativno, omejevalno prisilo moralne zaveze nadomesti prisila tistih strasti, ki imperativno terjajo svojo zadovoljitev. Glas narave potemtakem človeku ne spregovori kot obči zakon, temveč je v sebi neskončno razklan, saj vsakomur narekuje, naj da prednost sebi pred drugimi. Njegova profana podoba, ki ji tudi Diderot pusti do besede, je nebrzdana sebičnost.

Kakšna možnost še ostaja za ohranitev pojma naravnega prava v času, ko narava ni več dojeta kot vrhovna zakonodajalka, ki bi določila enotne cilje in pravila ravnanja ljudi? Mar ni z izgubo mitične razsežnosti narave, od katere je odvisna zaloga njenih normativnih vsebin, tudi sama besedna zveza "naravno pravo" postala nesmiselna in se zato lahko strinjamo s Kelsenom, da je naravno pravo ideja "anarhične ureditve"¹⁷, kaotično prepletanje impulzov, ki ne spoštujejo nobenih omejitev? Končno stališče Diderotovega članka se močno razlikuje od stališča, ki v bojeviti kritiki oživlja prvi del sestavka in ki se za nazaj izkaže za dramaturgovo napenjanje loka bralčeve pozornosti. Naravno pravo Diderot ohrani tako, da zapusti raven, na kateri je začel razpravljati o njem, in se opre na razum, ki ga je samo dozdevno opustil, ko je hipotezo naturalističnega determinizma prignal vse do razpada vseh zgodovinskih moral. *Raisonneur violent*, ki v poglavitnih potezih povzema spoznavni, antropološki in strateški kontekst izbir Hobbesovega naravnega človeka, je zavrnen v imenu razuma, človeku lastne sposobnosti, da odkrije oz. postavi normo obnašanja, ki bo naravna. Izhodišče Diderotovega odgovora na radikalno razmišljanje je določitev točke konsenza vseh ljudi. Tako dober človek kot zloben človek se morata strinjati, da "je treba v vseh stvareh uporabljati razum, saj človek ni samo žival, temveč žival, ki uporablja razum; da so torej na razpolago sredstva, s katerimi je v tem vprašanju mogoče odkriti resnico; da se ta, ki zavrača njeno iskanje, odpove človečnosti, in ga morajo drugi predstavniki njegove vrste obravnavati kot podivjano zver; in da je, kdor ne sprejme ravnanja v skladu z

¹⁶ Prim. T. Hobbes: *Elements of Law* 1.12.5, ur. F. Toennies, London 1969, str. 63; prim. tudi T. Hobbes: *De Homine* 2.11, Opera latina, ur. sir W. Molesworth, Aalen 1961, 2, zv. str. 95-96. V *Leviathanu* Hobbes brani združljivost svobode in nujnosti kot notranje in zunanje določitve človekovih ravnanj: "Svoboda in nujnost sta združljivi. Kot voda, ki nima le svobode, temveč nujnost, da se pretaka po strugi navzdol, tako je tudi z dejanji, ki jih človek naredi prostovoljno: ker nastajajo iz volje, nastajajo iz svobode, toda ker vsako dejanje človekove volje, vsaka želja in vsak nagib izhaja iz kakega vzroka in ta iz kakega drugega vzroka v nepretrgani verigi, katere prvi člen je v rokah boga, prvega med vsemi vzroki, ta dejanja nastajajo po nujnosti. Tistemu, ki bo mogel videti povezanost teh vzrokov, bo jasno vidna tudi nujnost vseh človekovih prostovoljnih dejanj." (*Leviathan* 21. poglavje, English Works, 3. zv., str. 197-198.) S temi Hobbesovimi idejami se je Diderot vsaj posredno seznanil preko Bruckerja. V članku za geslo *Hobbisme*, ki je tako rekoč v francoščino prevedeno Bruckerjevo besedilo, najdemo tudi naslednjo misel: "Če obstaja celoten vzrok, bo žival nujno hotela; hoteti ni isto kot biti svoboden, to je kvečjemu biti svoboden narediti to, kar hočeš, kar ni svoboda hotenja." (D. Diderot, op. cit., str. 391) in Hobbesovo opredelitev svobode "Svoboda je odsotnost zunanjih ovir." (*ibid.*, str. 400.)

¹⁷ H. Kelsen: *Die philosophischen Grundlagen der Naturrechtslehre und des Rechtspositivismus*, Verlag Rolf Heise, Charlottenburg 1928, str. 10.

¹⁸ D. Diderot, op. cit., str. 26.

resnico, ko je bila ta najdena, brezumen ali zloben, pri čemer je njegova zloba moralna."¹⁸

Razum. Hobbes in Diderot se strinjata, da je človek razumna žival in da razum človeku omogoča univerzalizirati lastni egoizem. Moralno zlo, v katerega obstoj je Diderot prej podvomil s tem, ko je podvomil o človekovi svobodni volji, je zdaj ponovno na dnevnem redu. Podlaga ponovne uvedbe moralnega registra je človekova zmožnost iskanja moralne resnice, ki je zanj hkrati tudi obveza, da jo najde in nato spoštuje. Do česa se mora dokopati razum? Do spoznanja vzajemnosti in s tem do odgovornosti pred drugim. Spoznati mora, da moje zatiranje neomejene pravice razpolaganja z drugim pomeni tudi zatiranje enake pravice drugega nad menoj. Razumu, kakršnega ima Diderot tu v mislih, še ni treba pripisovati sposobnosti moralnega uvida. Zadostuje mnogo šibkejši pojem razuma, ki razum omeji na sposobnost mišljenja formalnih relacij, v tem primeru komutativnosti odnosa jaz-drugi. Če je razum samo-svoj del človekovega duha, ki je realno ločen od afektivnega sveta individua in od njega neodvisen – in samo tak razum zasluži, da ga izločimo iz naravne verige vzrokov in učinkov, ki vzgibljejo naše afekcijske predispozicije –, potem more – in ker more tudi mora – preseči zaprtost individualnega sveta afekcij. Ker je razum drugo strasti, ki so individualne, medtem ko sam zaseda mesto neosebne in nepristranske občosti, more in mora opazovati strasti, ki jih pomaga potešiti, kot strasti drugega. Moralna zloba, katere obstoj Diderot postavlja v odvisnost od obstoja nečesa avtonomnega v človeku, ni v sprejetju egoizma za življenjsko vodilo, pač pa v nepripravljenosti, da bi njegovo občevljivost mislili in iz tega razmisleka naredili potrebne sklepe, ki zadevajo naš varnostni položaj. Če neki empirični jaz ni pripravljen priznati vzajemnosti pravic, ki si jih jemlje v odnosu do drugega, sta samo dve možnosti: v tem primeru gre bodisi za brezumnega bodisi nemoralnega človeka, vsaka od teh možnosti pa pomeni zdrš človeka v carstvo živali. Zato je Diderot moralno zavezan nasilnemu mislecu odgovoriti, preden ga zaduši. Kar ni povsem jasno, je, zakaj ga mora zadušiti. Sogovornik se ni odpovedal iskanju moralne resnice, celo predlagal je svojo rešitev moralnega anarhizma, ki je razumsko dosledna v tem pomenu, da je obča in da temelji na enakosti in vzajemnosti odnosov med ljudmi, ki sta tudi po Diderotovem mnenju nujna rekvizita pravične ureditve. Ali Diderot sploh ima dober, t.j. teoretsko utemeljen razlog za zadušitev svojega sogovornika? Z njim ravna, kot trdi, da bi morali ravnati s podivjano živaljo, torej s človekom, ki je s tem, ko se je odpovedal iskanju moralne resnice, zapustil svojo človeško naravo. Upravičeno? V odgovor na to vprašanje naj pripomnim dvoje: v tem trenutku Diderot še ni ponudil obče volje kot izvira moralne resnice, ki bi je sogovornik ne bil sprejel in bil zato moralno kriv; na drugi strani se Diderot odpoveduje možnosti, da bi izhodišče dogovorne morale egoističnih, heteronomno določenih posamezni-

kov, ki ga je predstavil s pomočjo dialoškega drugega, razvil v odnosu do obče volje.

Koncepcija razuma, ki jo zagovarja nasilni mislec, je zelo blizu Hobbesovi. Pri obeh gre za sposobnost formalnega sklepanja in preračunavanja vhodnih spremenljivk, ki – in to je odločilno – niso razumsko proizvedene. Toda ta pojem razuma ni Diderotova poslednja beseda v tem besedilu. V sklepnem delu članka se Diderot vseeno odloči za močnejše pojmovanje razuma, za razum kot zmožnost duha z ontološkimi pretenzijami, ki sprejme razmerje med animaličnim in človeškim, strastjo in razumom ter vzpostavi avtonomno prvenstvo slednjega. Ta premik se nakazuje že v zahtevi po odkrivanju pravičnosti, ki je izrečena kot kategorična moralna zahteva, ne kot preživetvena strategija. V isto smer gre tudi njegova zavrnitev možnosti pogodbenega nastanka družbenih norm. Ko gre za vprašanja praktične filozofije, je razum za Hobbesa sredstvo uresničevanja ciljev, ki jih določa afektivnost. Diderotov članek se, nasprotno, konča z ugotovitvijo, da je razum nekaj več od tega, in v skladu s tem, da je neka pravičnost, ki je onkraj dogovora. Čeprav Hobbes trdi, da je med logičnim protislovjem in krivičnim ravnanjem analogija, ta trditev ne implicira poskusa pridobivanja norme pravičnosti iz spoznave narave. Pravičnosti, ki je za Hobbesa dosledno le spoštovanje dogovorjenega, v naravi ni.¹⁹

Diderot, ki svoj članek o naravnem pravu začne s spodbijanjem tradicionalno dojetega naravnega prava in nato prepusti besedo Hobbesovemu človeku, se na koncu članka odvrne od radikalnosti kritike, ki jo je sprožil. Vprašanja možnosti konstituiranja družbenih pravil izhajajoč iz podmene občega egoizma človeka, ki ga Hobbes rešuje s teoretsko konstrukcijo izvirne družbene pogodbe, si dejansko ne zastavi. Del sestavka, v katerem so nakazani razlogi Diderotove zavrnitve te možnosti, je gotovo najbolj zagoneten. Gre namreč za niz esklativnih, po vsem videzu med seboj nepovezanih ugovorov na teze sogovornika, ki nadomeščajo Hobbesovo rigorozno izpeljavo. Njihovo nizanje pa tudi nekaj pove. Hobbesove okvire zastavitve problema Diderot dokončno zapusti, ko posamezniku odvzame pravico, da bi odločal o naravi pravičnosti, in jo prenese pred "*človeški rod*", ki ima edini pravico, da razsodi o tem vprašanju. Ta pravica pripada človeškemu rodu, "*ker je dobro vseh edina strast, ki jo ima. Individualne volje so sumljive, lahko so dobre ali zlobne, toda obča volja je vedno dobra.*"²⁰

Tu Diderot pade pod raven strogosti Hobbesove izpeljave. Kako namreč ustrezno pojasniti subjektivacijo človeškega rodu v nezmotljivo in potemtakem absolutno "*volonté générale*", osvobojeno vseh slabosti posameznikov? Od kod naenkrat človeški rod, ta kolektivni subjekt, ki ni predstavljen kot asociacija individualnih subjektov in je osvobojen njihove prirojene slabosti, da svojim interesom dajo prednost pred interesi drugega? Je sestavljen iz posameznikov patoloških strasti ali je proizvod Razuma, ki deluje mimo indivi-

¹⁹ "Med tem, kar imenujemo krivica ali nepravico v dejanjih in občevarjih ljudi po svetu, in tem, kar imenujemo absurdno v argumentacijah in disputih raznih šol, je velika podobnost. Kajti tako kot pravijo, da je kdo prigan v absurd, če je na kakršen koli način prisiljen, da nasprotuje trditvi, pri kateri je poprej vztrajal, tako pravijo tudi, da je zagrešil nepravico, kdor je iz strasti naredil ali opustil, kar je bil poprej z zavezo obljubil, da ne bo storil ali da ne bo opustil. Tako je v vsaki kršitvi dogovorjenega pravzaprav protislovje, kajti tisti, ki se zaveže, hoče v prihodnosti kaj storiti ali ne storiti, in tisti, ki kaj stori, hoče to v tisti sedanjosti, ki je del prihodnosti, vsebovane v zavezi: in zagadeli tisti, ki prelomi zavezo, nekaj hoče in hkrati istega neče narediti, kar je povsem očitno protislovje. In tako je krivica absurdnost v občevarju, kot je absurdnost v disputih neke vrste nepravica." (T. Hobbes: *Elements of Law*, 1.16.2, ČKZ, št. 148-149, str. 66.)

²⁰ D. Diderot, op. cit., str. 27.

²¹ Ibid., str. 28.

dualnih patologij? Očitno je, da se Diderot nagiba k drugi možnosti. Nedorečenosti, vrzeli v izpeljavi in nemara tudi navzkrižja besedila se na tem mestu nevarno zgostijo. V celoti gledano Diderotove rešitve nihajo med dvema poloma, ki sta razvidna iz njegove opredelitve obče volje. Po eni strani jo razume kot miselno občo voljo s sedežem v s strastmi neomadeževani avtonomiji človekovega razuma, kot *actus purus* teoretičnega uvida, "*čisto dejanje razuma, ki v tišini strasti razmišlja o tem, kar človek lahko zahteva od sebi podobnega, in o tem, kar njemu podobni lahko zahteva od njega*"²¹, po drugi strani za njen "*hram*" razglaša vsa pravno kodificirana in nekodificirana pravila delovanja ljudi.

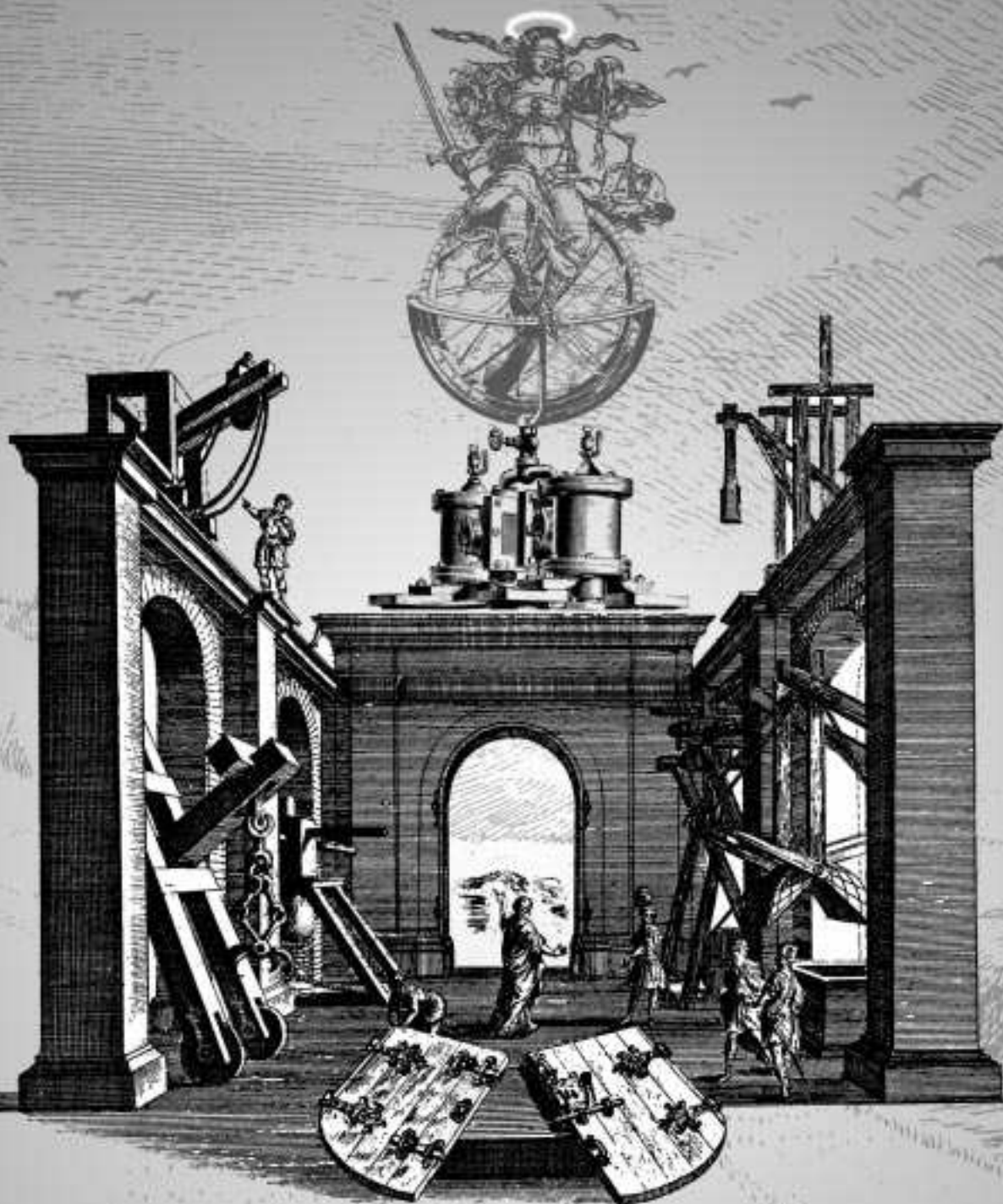
Odgovora, ki ju daje Diderot, ko govori o sedežu obče volje, se razhajata v definiciji razuma, na katero se opirata. Razumu, ki spregovori v "*tišini strasti*", t.j. razumu, ki je povzdignjen nad heteronomijo partikularnega in s svojo novopridobljeno avtoriteto nepristranske instance postavlja neovrgljive norme in kodekse ravnanja, nasprotuje razum, ki je navzoč v vsaki obliki druženja ljudi in nemara tudi živali. Razum oz. obča volja sta razcepljena, hkrati zasedata mesto sodnika in mesto stranke v sporu, kar je argument, s katerim je Diderot poprej utišal svojega sogovornika. Problematičnost prvega odgovora je v tem, da je Diderot pred tem podvomil o možnosti "*čistega dejanja netelesne substance*", da tega dvoma ni argumentirano razpršil in da je v skladu s tem prevzel Hobbesovo tezo o instrumentalnosti razuma. Problematičnost drugega odgovora pa je v tem, da je navzočnost razuma v zgodovini, nepristransko občega v posebnem, prvine, ki bi jo morda s preučevanjem utegnili identificirati in v prihodnosti okrepiti, le nedokazana podmena, ki ji z enako ali večjo plavzibilnostjo lahko postavimo nasproti podmeno o razumu heteronomni določenosti zgodovinskih oblik družabnosti. Med "*tišino strasti*" in oblikami socialnega življenja je napetost, ki ostaja nerazrešena. Ko hoče "*tišini strasti*" podeliti zgodovinsko realnost, jo Diderot navsezadnje zvede na človeško sposobnost dogovarjanja. Če je obča volja vsak učinkovit dogovor skupine ljudi o tem, kaj je pravično, in resnični sovražnik človeštva ni ta, ki kuje zarote proti njemu, marveč samo oni, ki posluša le svoja hotenja in se z drugimi ni pripravljen dogovoriti, je določitev obsega naravnih pravic dogovorna, resnica naravnega prava konvencija, sposobnost dogovarjanja pa tista lastnost, ki razlikuje človeka od živali. Jusnaturalizem se z občo voljo prevesi v kontraktualizem, njegovo tradicionalno nasprotje. Ta prehod ni hobbessovski sporazum egoističnih individuov, ki se pogajajo in pogodijo v imenu zaščite svojih interesov, ne da bi s tem dejanjem opustili ali spremenili svojo naravo. S tem ko Diderot prekine dialog z radikalnim mislecem, zavrne tudi možnost konstrukcije pravičnosti, ki bi temeljila na univerzalnem egoizmu. Toda zavračanje dialoga z razsvetljenim egoistom, ki priznava načela (instrumentalnega) razuma, ga nujno vodi v nemogočo zahtevo po

moralnem subjektu prava, ki ne bo omadeževan s svojo pristranostjo. Zavezanost razumskemu spoznavanju pravičnosti, o kateri govori, ni le zavezanost k dogovarjanju o za vse sprejemljivi meri odrekanja svojim pravicam v imenu lastnih koristi, temveč odpoved prvenstvu partikularnega pred občim.

Te težave, v katere zapade Diderot, so opazili že njegovi sodobniki. Če pustimo razpravo o že omenjeni Rousseaujevi kritiki članka v *Ženevskem rokopisu* za kakšno drugo priložnost, lahko navedemo vprašanje, ki se je v povzetku Diderotovega članka l. 1760 znašlo v spisu *La religion vengée*: "*Kako lahko iz te množice posameznih volj, ki so vse sumljive, nastane obča volja, ki naj bi nas privedla do modrosti in resnice?*"²² Na to vprašanje Diderot nima zadovoljivega odgovora in ga tudi kasneje ne bo izdelal. Avtor, ki je v članku *Animal* preučevalcem narave očital, da prehitro razvrščajo živa bitja v vrste, čeprav imajo pred seboj samo posamezna bitja, je zdaj tudi sam naredil nekaj podobnega in govoril o človeštvu kot realnem kolektivnem individuu, ne da bi pokazal, kako je nastal.

²² Navedeno po J. Proust, op. cit., str. 392.

Mit



Vloga mita v življenju¹

Menim, da sem s pregledom tipične melanezijske kulture in z obsežnim prikazom mnenj, tradicij in vedenja teh prebivalcev pokazal, kako globoko sveta tradicija, mit, sega v njihova prizadevanja in kako močno obvladuje njihovo družbeno in moralno obnašanje. Z drugimi besedami – teza pričujočega dela je, da obstaja tesna povezava med, besedo, mitom, svetimi zgodbami plemena na eni strani, ter njihovimi obredi moralnimi dejstvi, njihovo družbeno organizacijo in celo njihovimi čisto praktičnimi aktivnostmi na drugi strani.

Da bi vzpostavili vpogled v ozadje našega opisa melanezijskih dejstev, bomo na kratko predstavili povzetek sedanjega položaja v znanosti o mitologijah. Že površen pregled literature nam pove, da se, glede raznolikosti mnenj in pikrosti polemik ne moremo pritoževati nad monotonostjo. Če si pogledamo samo sedanje teorije, ki razvijajo razlago narave mitov, legend in pripovedk, moramo na prvo mesto seznama postaviti, vsaj kar se tiče njene produktivnosti in samozavesti, v Nemčiji razširjeno naturološko šolo. (Avtorji te šole trdijo, da se primitivni človek izredno zanima za naravne pojave in da je njegov interes pretežno teoretske, kontemplativne in poetske narave.) Primitivni človek v svojih prizadevanjih, da bi izrazil in interpretiral lunine mene, ustvarjalno, a vseeno spremenljivo pot sonca po nebu,

¹ Gre za prvo poglavje njegovega spisa *Myth in Primitive Psychology*, ki je del njegove knjige *Magic, Science and Religion*. (Robert Redfield, ur.; New York: Doubleday, 1954). Pričujoči prevod pa je narejen po besedilu, objavljenem v zborniku *Malinowski and the Work of Myth*. (Ivan Strenski, ur.; New Jersey: Princeton University Press, 1992).

konstruira simbolične poosebljene rapsodije. Za avtorje te šole vsak mit v svojem jedru nosi kot dokončno realnost neki naravni pojav, ki je tako dovršeno vtkan v zgodbo, da se popolnoma skrije in zabriše. Med študenti naturalistične šole ni konsenza glede tega, kateri tip naravnih pojavov je v bistvu večine mitoloških zgodb. Obstajajo skrajno lunarni raziskovalci mitov, ki so tako popolnoma mesečni od svoje ideje, da ne dopuščajo, da bi katerikoli drugi pojav, razen Zemljin nočni satelit, lahko v primitivnem človeku zbudil zamaknjene interpretacije. Društvo za primerjalne študije mitologij, ustanovljeno leta 1906 v Berlinu, ki med svoje člane prišteva tako eminentne učenjake kot so Ehrenreich, Siecke, Winckler in številni drugi, opravlja svoje poslanstvo pod znamenjem lune. Drugi, kot na primer Frobenius, menijo, da je sonce edini objekt, okoli katerega primitivni človek plete svoje simbolične zgodbe. Potem obstaja tudi šola metereoloških interpretov, ki kot esenco mita prepoznajo veter, vreme in barve neba. K tem je treba prišteti znane avtorje starejše generacije, kot sta na primer Max Müller in Kuhn. Tako silovito se ti področni mitologi borijo za prevlado svojega nebesnega telesa ali principa; drugi pa imajo bolj katoliški okus in so pripravljeni pristati na to, da je mitološka kuhinja prvobitnega človeka vsebovala vsa nebesna telesa skupaj.

Poskušal sem jasno in verodostojno predstaviti naturalistično interpretacijo mita, vendar, resnici na ljubo, se mi zdi ta teorija eden bolj ekstravagantnih pogledov, kar jih je kdajkoli razvil kakšen antropolog ali humanist – in to nekaj pomeni. Teorija je bila deležna absolutno destruktivne kritike velikega psihologa Wundta. Prav tako je izpadla popolnoma nevzdržna v luči del Jamesa Frazerja. Iz lastnih študij živih mitov med domorodci lahko rečem, da ima primitivni človek v zelo majhni meri zgolj čisto estetske ali znanstvene interese glede narave; v njegovih idejah je bolj malo prostora za simbolizem in zgodbe; in mit dejansko ni nesmiselna rapsodija, brezciljni izliv ničevih umislekov, temveč je dejavna, skrajno pomembna kulturna sila. Poleg tega, da ta teorija ignorira kulturno funkcijo mita in da primitivnega človeka obremeni s celim kupom imaginarnih zanimanj, tudi pomeša nekaj jasno ločenih tipov zgodb: pripovedko, legendo, sago in sveto zgodbo oziroma mit.

V ostrem nasprotju s teorijo, ki mit razume naturalistično, simbolično in imaginarno, je teorija, ki sveto zgodbo poimenuje kot resnično zgodovinsko sled preteklosti. To stališče, pred kratkim podprto s tako imenovano zgodovinsko šolo v ZDA in Nemčiji, v Veliki Britaniji pa ga zastopa dr. Rivers, odkriva zgolj del resnice. Nihče ne zanika, da zgodovina, tako kot tudi naravno okolje, pušča globoko sled na vseh kulturnih stvaritvah, tudi na mitih. Vendar pojmovati vse mitologije kot zgolj kronike je ravno tako napačno kot imeti jih za primitivna naturalistična razglabljanja. Tudi to pooblasti primitivnega človeka z neko vrsto znanstvenega impulza in željo po znanju. Čeprav ima domorodec o svoji kompoziciji nekaj zgodovinskega in naturalističnega, je predvsem aktivno okupiran s praktičnimi prizadevanji. Boriti se mora z različnimi težavami in ves njegov interes je naravnan na to splošno pragmatično

držo. Mitologija, sveto izročilo plemena, je, kot bomo videli, dejavno sredstvo pomoči primitivnemu človeku, ki mu hkrati dopušča njegove patrimonije. Še več, videli bomo, da je v primitivni kulturi velikanska uporabnost mita povezana z religioznim obredom, moralnim vplivom in sociološkim principom. Religije in moralni nauki v zelo omejenem obsegu pretendirajo na znanstvene interese ali na oddaljeno zgodovino, tako da je mit zasnovan na povsem drugačnem mentalnem odnosu.

Tesno vez med religijo in mitom, ki so jo sicer številni študenti prezrli, so drugi raziskovalci v celoti prepoznali. Psiholog Wundt, sociologi Durkheim, Hubert in Mauss, antropolog Crawley, klasičarka Jane Harrison – vsi ti so razumeli tesno povezanost mita in obreda, svete tradicije in norm socialne strukture. Vsi ti avtorji so bili v večji ali manjši meri pod vplivom dela Jamesa Frazerja. Čeprav je imel veliki britanski antropolog skupaj z večino njegovih naslednikov jasno vizijo sociološkega in obrednega pomena mita, bodo stališča, ki jih nameravam predstaviti, bolj natančneje razjasnila in oblikovala temeljna načela sociološke teorije mita.

Lahko bi predočil celo bolj razširjen pregled mnenj, delitev in kontroverz učenih raziskovalcev mitologij. Znanost o mitologijah je namreč stičišče različnih učenjakov: klasični humanist se mora sam zase odločiti, ali je Zeus luna ali sonce ali povsem zgodovinska osebnost; ali je njegova žena izbuljenih oči jutranja zvezda ali krava ali je morebiti poosebljenje vetra – zgovornost žena je pregovorna. Nato je treba vsa ta vprašanja prediskutirati na odru mitologij različnih plemen arheologov: kaldejskih, egipčanskih, indijskih, kitajskih, perujskih in majevskih. Zgodovinar in sociolog, študent literature, filolog, germanist in romanist, poznavalec Keltov in Slovanov, razpravljajo znotraj svojih klik. Mitologije tudi niso povsem varne pred logiki in psihologi, metafiziki in epistemologi, da ne omenjam takih obiskovalcev kot so teozofi, moderni astrologi in krščanski znanstveniki. Končno naletimo tudi na psihoanalitike, ki nas učijo, da je mit dnevno sanjarjenje rase in da ga lahko razložimo le tako, da pokažemo hrbet naravi, zgodovini in kulturi ter se potopimo v globoke vode podzavesti, kjer na dnu ležijo parafernalije in simboli psihoanalitske razlage. Ko končno pride k mizi ubogi antropolog in študent folklorja, ga tam čaka komaj še kakšna drobtinica.

Če sem zbudil občutek kaosa in konfuznosti, če sem ustvaril občutek utapljanja v neskončnih mitoloških kontroverzah, z vsem prahom in hrupom, ki ga te dvigajo, sem dosegel natančno to, kar sem želel. Kajti zdaj vabim bralca, naj izstopi iz zaprtih študij teoretikov na svež zrak antropološkega terena in mi sledi v mojem mentalnem popotovanju nazaj v leta, ki sem jih preživel med melanezijskimi plemeni v Novi Gvineji. O njihovem učenju se bomo učili veslaja v čolnu po laguni, opazovaje domačine pod žgočim soncem pri vrtnih opravilih, sledeč jim skozi zaplate pragozda, po vijugastih plažah in grebenih. In ne nazadnje, z opazovanjem njihovih ceremonij v miru popoldneva ali v senci večera, s skupinskim obedom pri ognju in s poslušanjem njihovih zgodb.

Kajti antropolog – eden in edini med številnimi udeleženci v mitoloških sporih – ima edinstveno prednost, da lahko stopi med domorodce, kadarkoli začuti, da se njegove teorije zapletajo in da tok njegove argumentacije ne zadošča. Antropolog ni odvisen od pičlih ostankov kulture, razbitih tabel, zbledelih besedil ali fragmentarnih napisov. Ni mu treba zapolnjevati velikanskih lukenj z obširnimi, a približnimi komentarji. Antropolog ima ustvarjalca mita pri roki. Ne samo, da lahko zapiše besedila v celoti, kot to obstaja, z vsemi njegovimi variacijami, ki jih lahko nenehno preverja; še več, pred njim je polnost samega življenja, iz katerega se je mit rodil. In kot bomo videli, se je v tem živem kontekstu mogoče ravno toliko naučiti o mitu kot iz same zgodbe.

Mit, kakor obstaja v primitivni skupnosti, to je v svoji živi primitivni obliki, ni zgolj zgodba, ki se pripoveduje, temveč je realnost, ki se živi. Nima narave fikcije, kakršno beremo danes v romanih, temveč je živa realnost, o kateri domorodci verjamejo, da se je v davnih časih dejansko zgodila in da od takrat vpliva na svet in človeške usode. Tak mit je za prvobitnega človeka isto kot so za vernega kristjana biblijske zgodbe Stvarjenje, Padec in Vstajenje po Kristusu, ki se je žrtvoval na križu. Tako kot naše svete zgodbe živijo v naših obedah, v naši morali in usmerjajo našo vero ter obvladujejo naše vedenje, tako tudi miti delujejo v življenju prvobitnega človeka.

Omejevanje študije mita zgolj na proučevanje besedila je usodno za ustrezno razumevanje njegove narave. Oblika mita, ki prihaja k nam v obliki klasičnih antičnih mitov in prek starodavnih svetih knjig vzhoda in drugih podobnih virov, se pred nami znajde brez konteksta žive vere, brez možnosti pridobivanja komentarjev resničnih vernikov, brez spremljajočega znanja njihove družbene organizacije, prakticirane morale in priljubljenih navad – vsekakor brez polne informacije, ki jo sicer moderni terenec lahko doseže. Še več, ni dvoma, da so te zgodbe v sedanji literarni obliki pretrpele precejšnje transformacije v rokah pisarjev, interpretov, učenih svečenikov in teologov. Treba se je vrniti k primitivnim mitologijam, da bi spoznali skrivnosti njihovega življenja v študijah mita, ki je še vedno živ – preden je bil mumificiran v svečeniški modrosti in varno spravljen v neuničljivi, a neživljenjski shrambi mrtvih religij.

Raziskovanje živega mita pokaže, da mit ni simboličen, temveč neposreden izraz svoje teme; ni razlaga, ki bi zadovoljevala znanstveno zanimanje, temveč je pripovedno oživljanje prvobitne realnosti, ki je izpolnitev globokih religioznih želja, moralnega hrepenenja, družbene podreditve, izpovedi in celo čisto praktičnih zahtev. Mit v primitivni kulturi izpolnjuje nujno funkcijo: izraža, poudari in kodificira vero; varuje in uveljavlja moralo; jamči učinkovitost oreda; in vsebuje praktična pravila za vodstvo človeka. Mit je tako vitalna sestavina človeške civilizacije; ni nesmiselna zgodba, ampak je učinkovita aktivna sila; ni intelektualna razlaga ali artistska imaginacija, temveč je pragmatičen relief primitivne vere in moralne modrosti.

Poskušal bom dokazati te trditve z analizo različnih mitov, toda da bi bila naša naliza prepričljiva, je treba najprej oceniti ne samo mit, temveč tudi pripovedko, legendo in zgodovinske zapise.

Zato v duhu zaplujemo na obale trobriandske lagune² in se vživimo v življenje domorodcev – vidimo jih pri delu, vidimo jih pri igri in poslušamo njihove zgodbe. V poznem novembru se začne deževno obdobje. Na vrtovih je malo dela, sezona ribolova se še ni razmahnila, čezmorske plovbe se nejasno nakazujejo v prihodnosti, medtem ko praznično razpoloženje še vedno lebdi po plesih in praznikih žetve. Družabnost je v zraku, čas leži na dlani, slabo vreme pa domačine zadržuje v njihovih domovih. Izstopajoč iz somraka bližajočega se večera v eno njihovih vasi sedemo k ognju, kjer migetajoča luč privablja čedalje več ljudi in pogovor se razživi. Prej ali slej nekdo začne pripovedovati zgodbo, kajti to je sezona pripovedk. Če je dober pripovedovalec, bo kmalu izzval smeh, pripombe, vpade in njegova zgodba se bo razvila v pravo predstavo.

V tem delu leta v vaseh ponavadi pripovedujejo pripovedke posebne vrste, imenovane *kukwanebu*. Obstaja nedoločeno verovanje, ki se niti ne jemlje preveč resno, da te pripovedi dobro vplivajo na nove vrtno posevke. Da bi sprožili ta učinek, morajo na koncu pripovedi recitirati kratko pesmico, ki vsebuje aluzijo na zelo plodno divjo rastlino *kasiyeno*.

Vsaka zgodba je "domena" enega člana skupnosti. Čeprav zgodbo poznajo vsi ali vsaj večina, jo lahko pripoveduje le njen "lastnik"; on pa jo lahko podari komu drugemu tako, da ga nauči zgodbe in ga avtorizira za njeno pripovedovanje. Toda ne znajo vsi "lastniki" navdušiti in zbuditi srčnega smeha, ki je eden pglavitnih namenov pripovedovanja teh zgodb. Dober pripovedovalec mora znati spreminjati glas, ko pripoveduje dialog, peti pesmico z ustreznim temperamentom, gestikulirati, skratka znati mora nastopati. Poglejmo nekaj primerov pravih pripovedk.

Veliko jih pripoveduje o devici v težavah in o njenem junaškem rešitelju. Dve ženski gresta iskat ptičje jajce. Ena odkrije pod drevesom gnezdo, vendar jo druga svari: "To so kačja jajca, ne dotikaj se jih." "Oh, kje pa! To so ptičja jaja," odvrne ona in jih vzame s seboj. Ko se kačja mati vrne, najde prazno gnezdo, zato začne iskati jajca. Pride v najbližjo vas in zapoje pesmico:

2 Trobriandsko otočje so koralni arhipelagi, ki ležijo na severovzhodu Nove Gvineje. Domorodci pripadajo Papuo-melanezijski rasi. Po svojem zunanjem izgledu, mentalni konstituciji in socialni organizaciji so kombinacija oceanskih značilnosti, pomešanih z nekaterimi lastnostmi bolj kopenske papuanske kulture. Za celovitejši pregled severnih Massimov, katerih del so Trobriandci, glej klasično študijo profesorja C.G. Seligmana, *Melanesians of British New Guinea* (Cambridge, 1910). To delo pokaže tudi odnos Trobriandcev do drugih ras in kultur na Novi Gvineji in okoli nje. Kratek pregled lahko najdete tudi v delu *Argonauts of the Western Pacific* (London, 1922) avtorja Malinowskega.

“Krenila sem vijugajoč po svoji poti,
ptičja jajca je dovoljeno jesti;
jajc prijateljev se je prepovedano dotikati.”

To popotovanje je trajalo dolgo, kajti kača je vijugala od vasi do vasi in povsod je zapela isto pesmico. Končno je prišla v vas, kjer sta prebivali omenjeni ženski. Ko je videla, da hudodelka peče jajca, se je ovila okoli nje in zlezla v njeno telo. Toda poleg je bil junak; moški iz sosednje vasi, ki je v sanjah videl dramatično dogajanje. Potegnil je kačo iz ženske, jo razsekal na koščke in oženil obe ženski ter bil tako dvojno nagrajen za svoj pogum.

V drugi zgodbi smo poučeni o srečni družini, očetu z dvema hčerama, ki so pluli od svojega doma na severnem koralnem otoku proti jugovzhodu, dokler niso prispeli do strmine skalnatega otoka Gumasila. Oče leže na ploščad in zaspi. Medtem pride iz pragozda volkodlak, poje očeta in ugrabi eno od hčera. Drugi hčeri uspe pobegniti. Iz gozda ujetnici prinese ostro palico in ko volkodlak zaspi, ga ta prereže na pol ter pobegne.

Ženska živi s svojimi petimi otroki v vasi Okopukopu na vrhu ozkega zaliva. Gromozansko velika manta pluje po zalivu, pade čez vas, vstopi v kolibo in med prepevanjem pesmice odseka ženski prst. Eden od sinov poskuša ubiti pošast, vendar mu ne uspe. Tako se vsak dan ponovi isti prizor, dokler petega dne najmlajšemu sinu ne uspe ubiti orjaško ribo.

Uš in metulj se gresta letalstvo. Uš kot potnik, metulj kot letalo in pilot. Sredi predstave, medtem ko letita nad morjem, ravno med obalo Wawela in otoki Kitava, uš glasno krikne. Metulj se od presenečenja strese in uš pade dol in se utopi.

Človek, čigar tašča je ljudožerka, precej nespametno odide in ji pusti svoje tri otroke. Mati jih seveda poskuša pojesti; še pravočasno ji pobegnejo, se povzpnejo na palmo in jo (z dolgoveznim pripovedovanjem zgodbe) zadržijo v zalivu, dokler se oče ne vrne ter jo ubije. Obstajajo še druge zgodbe: o obisku sonca, o velikanovih veličastnih vrtovih, o ženski, ki je bila tako pohlepna, da je ukradla vso hrano, namenjeno pogrebni gostiji, in številne druge.

Tukaj se ne osredotočamo toliko na besedila pripovedk, temveč na njihove sociološke reference. Besedilo je vsekakor izjemno pomembna, vendar brez sobesedila ostaja prazna. Kot smo videli, se vsebina zgodbe in njen pravi pomen stopnjujeta z načinom, kako se besedilo pripoveduje. Vsa narava predstave, glas in mimika, spodbuda in odgovor občinstva pomenijo domorodcem ravno toliko kot besedilo; in sociolog mora dojeti namig domorodcev. Poleg tega mora biti izvedba predstave pravilno umeščena, ob pravi uri dneva, v pravem letnem času, na ozadju brstečih vrtov, kjer čaka delo, in ob lahnem pridihi magije zgodb. Prav tako ne smemo pozabiti na sociološki pomen zasebne lastnine, družabno funkcijo in kulturno vlogo zabavne fikcije. Vsi ti elementi so enako pomembni; vse je treba proučiti enakovredno z besedilom. Zgodbe živijo v življenju domorodcev in ne na papirju. In če znanstvenik zapiše zgodbe, ne da bi pričaral ozračje, v katerem živijo, nam je podal zgolj okrnjen delček realnosti.

Zdaj pa preidimo na drug tip zgodb. Te nimajo posebne sezone, nimajo stereotipnega načina pripovedovanja in recitacija nima lastnosti predstave, niti nima magijskih učinkov. In vendar so te zgodbe pomembnejše od prejšnjih, kajti obstaja verovanje, da so resnične in informacije, ki jih vsebujejo, so zato več vredne in bolj verodostojne kot tiste od *kukwanebu*. Ko družba odhaja na daljni obisk ali pluje na ekspedicijo, so mlajši člani zelo radovedni glede novih krajev, novih skupnosti, ljudi in morda celo drugačnih navad. Izražajo začudenje in poizvedujejo. Starejši in bolj izkušeni sopotniki jim posredujejo informacije in komentarje; to pa vedno zadobi obliko konkretne pripovedi. Kakšen starejši človek bo morda povedal svojo lastno izkušnjo o bojih in odpravah, o slavni magiji in nenavadnih ekonomskih dosežkih. Morebiti bo s tem pomešal zgodbo svojega očeta, nepotrjeno govorico in legendo, ki prehaja iz generacije v generacijo. Tako so skozi dolga leta shranjeni spomini na veliko sušo in pogubno pomanjkanje, skupaj z opisi stisk, bojov in zločinov zagrenjenih prebivalcev.

Številne zgodbe pripovedujejo o mornarjih, ki jih je tok odnesel med ljudožrce in sovražna plemena. Nekatere teh zgod so tudi v verzih in uglasbene, druge pa so v obliki zgodovinskih legend. Priljubljene teme pesmi in zgodb so uroki, spretnosti in predstave slavnih plesalcev. Obstajajo tudi zgodbe o oddaljenih vulkanskih otokih; o vročih vrelih, v katerih so se neprevidni kopalci skuhal do smrti; o skrivnostnih deželah, naseljenih s povsem drugačnimi prebivalci, kot so ljudje; o skrivnostnih avanturah, ki so se pripetile mornarjem na oddaljenih morjih; o velikanskih ribah in hobotnicah, letečih skalah in lažnih zdravilcih. Prav tako zgodbe, nekatere davne, druge sodobne, pripovedujejo o jasnovidcih in obiskovalcih dežele mrtvih ter naštevajo njihove najbolj slavne in pomembne junaške podvige. Obstajajo tudi zgodbe o naravnih pojavih; o okamnelem kanuju, o človeku, ki se spremeni v skalo, in o rdečih sledovih na koralni skali, ki so ostali za družbo, ki je pojedla preveč betelovih orehov.

Imamo torej celo paleto različnih zgodb, ki jih lahko razdelimo na: zgodovinska poročila, katerih neposredna priča je pripovedovalec, ali pa so vsaj potrjene v spominu koga še živečega; legende, pri katerih je kontinuiteta pričanja pretrgana, vendar spada v red stvari, ki jih običajno doživljajo člani plamena; govorice o daljnih deželah in davnih dogodkih, torej o stvareh zunaj dosega sedanje kulture. Za domorodce se vsi ti tipi zgodb neopazno zlivajo med seboj. Vse označujejo z istim imenom, *libwogwo*; vse pojmujejo kot resnične; ne recitirajo jih kot predstavo niti jih ne pripovedujejo za zabavo v posebni sezoni. Vsebina teh zgodb kaže določeno uniformnost. Nanašajo se namreč na predmete, ki domorodce močno vznemirjajo; ki so povezani z njihovimi ekonomskimi prizadevanji, njihovo blaginjo, pustolovščinami, uspehi v plesu in obredni izmenjavi. Še več, ker registrirajo posebej velike dosežke na vseh teh področjih, tudi pripomorejo k dobremu imenu nekega posameznika in njegovih potomcev ali pa cele skupnosti. Zato jih pri življenju drži tudi ambicioznost domačinov, katerih prednike zgodbe povečujejo.

Zgodbe, ki pojasnjujejo posebne značilnosti pokrajine imajo pogosto sociološki pomen, ki je v tem, da naštevajo, kateri klan ali družina je izvedel določeno dejanje. Kadar ne gre za to, pa so to izolirani in fragmentirani komentarji neke naravne značilnosti kot očitni ostanki preteklosti.

Tako je še enkrat povsem jasno, da ne moremo v celoti dojeti pomena besedila, niti sociološke narave zgodbe, niti domačinovega odnosa do nje in njegovega interesa zanjo, če zgodbo preučujemo samo na papirju. Te zgodbe živijo v spominu ljudi, v načinu, kako so pripovedovane, in v kompleksnih interesih, ki jih obravnavajo pri življenju, ki pripovedovalca ženejo, da jih pripoveduje s ponosom ali obžalovanjem, ki poslušalca držijo v naraščajočih upih in pričakovanjih, da napeto in željno poslušajo. Esenca legende, celo bolj kot pripovedke, tako ni prisotna zgolj v skrbnem branju zgodbe, temveč v kombiniranem preučevanju pripovedi in njenega pomena v družbenem in kulturnem življenju domačinov.

Šele s prehodom na tretji, najpomembnejši tip zgodb, svete zgodbe ali mit, in z njihovim soočenjem z legendami, bo narava vseh treh tipov zgodb prišla bolj do izraza. Domačini ta tretji tip zgodb imenujejo *liliu* in poudarjam, da tukaj reproduciram njihovo lastno klasifikacijo in nomenklaturu ter se omejujem na nekaj komentarjev glede verodostojnosti njihovega pogleda. Tretji tip zgodb je precej drugačen od preostalih dveh. Medtem ko prvi tip zgodb domačini pripovedujejo za zabavo, drugega kot resno ugotovitev in zadovoljitev družbenih ambicij, pa tretji tip zgodb pojmujejo ne samo kot resnične zgodbe, temveč celo kot častiljive in svete, in imajo zelo pomembno kulturno vlogo. Pripovedka, kot jo poznamo, je sezonska predstava in dejanje socialnosti. Legenda, ko jo izzove s soočenje z nenavadnim vidikom realnosti, odpira perspektivo preteklosti. Mit pa nastopi takrat, ko obred ali družbeno in moralno pravilo zahteva opravičilo in potrditev preteklosti, realnosti in svetosti.

V nadaljnjih poglavjih te knjige ("Myth in Primitive Psychology", op. prev.) bom raziskal nekaj mitov v podrobnosti, ta trenutek pa se bežno ozrimo na vsebine nekaj tipičnih mitov. Vzemimo za primer letno praznovanje vrnitve mrtvih. Izvajajo se zapletene priprave, zlasti velikanska razstava hrane. Ko se približuje, praznik se začne pripovedovanje zgodb o tem, kako je smrt začela kaznovati človeka in kako je bila izgubljena moč večne mladosti. Zgodbe pripovedujejo, zakaj so duhovi morali zapustiti vas in zakaj se ne morejo udeležati praznovanja ob ognju in končno, zakaj se enkrat na leto vseeno vrnejo. V določenem obdobju leta domačini za pripravo na čezmorsko odpravo natančno pregledajo kanuje in zgradijo nove za spremljavo posebne magije. V tem so mitološke aluzije na uroke in celo sveta dejanja vsebujejo elemente, ki so razumljivi samo ob spremljavi zgodbe o letečem kanuju, njegovem obredu in njegovi magiji. V povezavi z obredno trgovino, pravili, magijo in celo geografskimi smermi je korespondirajoča ustreznost mitologiji. Nobene pomembne magije in obreda ni brez ustreznega verovanja; in verovanje je na dolgo in široko razpredeno v zgodbi o konkretnem precedenčnem primeru. Zveza je zelo tesna, kajti mit ni

pojmovan samo kot komentar in dodatna informacija, temveč je jamstvo, nekakšen zemljevid in pogosto celo praktičen vodnik za aktivnosti, povezane z njegovo tematiko. Na drugi strani pa tudi obredi, praznovanja in družbena organizacija vsebujejo občasno neposredne reference na mit in so dojeti kot posledica mitskega dogodka. Tako je kulturno dejstvo spomenik, v katerem je utelešen mit; medtem ko se o mitu verjame, da je resnični vzrok, iz katerega so vzniknili moralna pravila, socialne skupine, obredi in navade. Tako te zgodbe sestavljajo integralni del kulture. Obstoj in vpliv mitskih zgodb ne samo da presega zgolj pripovedovanje zgodb in ne samo da njihova vsebina temelji na življenju in z njim povezanih interesih – ampak miti upravljajo in kontrolirajo številne kulturne značilnosti ter tvorijo dogmatsko hrbtnico primitivne civilizacije.

To je nemara najpomembnejša točka teze, ki jo zagovarjam: trdim, da obstaja posebna vrsta zgodb, ki so pojmovane kot svete in so utelešene v obredu, morali in socialni organizaciji ter tvorijo integralni in aktivni del primitivne kulture. Te zgodbe ne živijo kot prazne zanimivosti, niti ne kot fiktivne ali celo resnične pripovedi; za domačine so to potrditve prvobitne, večje in bolj relevantne realnosti, ki determinira vsakdanje življenje, človekove usode in aktivnosti. So znanje, ki človeka oskrbuje z motivi za obredna in moralna dejanja skupaj z navodili, kako naj jih izvaja.

Z namenom, da bo bistvo ob koncu povsem jasno, še enkrat primerjamo svoje ugotovitve s pogledi sodobnih antropologov. Ne zato, ker bi hoteli zgolj kritizirati njihova stališča, temveč zato, da bi lahko povezali naše rezultate z obstoječim znanjem, dali ustrezna priznanja in jasno poudarili, v čem se razhajamo.

Najbolje bo navesti strnjeno in ugledno trditev; v ta namen sem izbral definicijo in analizo, podano v *Notes and Queries on Anthropology* gospe C. S. Burne in profesorja J. L. Meyresa. Pod naslovom "Zgodbe, reki in pesmi" je zapisano, da "to področje vsebuje veliko intelektualnih dosežkov ljudstev...", ki "pomeni najzgodnejše poskuse treninga razuma, imaginacije in spomina". Z določeno zaskrbljenostjo sprašujemo, kje so ostala čustva, interesi, ambicije, socialna vloga vseh zgodb in globoka povezanost s kulturnimi vrednotami, ki je očitna v resnejših zgodbah. Po kratki klasifikaciji zgodb v ustaljeni maniri v nadaljevanju beremo o svetih zgodbah: "Miti so zgodbe, ki imajo ta namen, ali pa ga ima vsaj pripovedovalec, da na konkreten in razumljiv način pojasnjujejo abstraktne ideje ali tako nejasne in težavne koncepte, kot so kreacija, smrt, razlike med rasami in razlike med živalskimi vrstami, različen položaj moškega in ženske; izvor obredov in navad, izrednih naravnih dogajanj ali predzgodovinskih ostankov; pomen imen oseb in krajev. Take zgodbe so včasih opisane kot etiološke, kajti njihov namen je razložiti, zakaj nekaj obstaja ali zakaj se je nekaj zgodilo."³

3 Citirano po *Notes and Queries on Anthropology*, strani 210 in 211.

To je na kratko vse, kar ima sodobna znanost najboljšega povedati o mitu. Ali bi se naši Melanezijci strinjali s takšnim mnenjem? Prav gotovo ne. Oni ne želijo "razlagati" in narediti "razumljivo" ničesar, kar se dogaja v njihovih mitih – predvsem pa ne abstraktnih idej. O teh, vsaj kolikor jaz vem, ne moremo najti nobene instance, ne v Melaneziji, ne v kateri drugi primitivni skupnosti. Tistih nekaj abstraktnih idej, ki jih imajo domačini, so konkretni komentarji o konkretnih stvareh. Ko je bivanje opisano z glagoli ležati, sedeti, stati, ko sta vzrok in učinek izražena z besedami, ki označujejo ustanavljanje in preteklost, ko različni konkretni samostalniki težijo k pomenu prostora, beseda in odnos do konkretne realnosti naredita abstraktno idejo zadostno "razumljivo". Prav tako se Trobrianeec in katerikoli drugi domačin ne bi strinjal z mnenjem, da "kreacija, smrt, razlike med rasami in razlike med živalskimi vrstami, različen položaj moškega in ženske" tvorijo "nejasne in težke koncepte". Nič ni bolj domačega domorodcu kot razlike med moškim in ženskim spolom; glede tega ni kaj razlagati. A čeprav so te razlike domače, so vendar občasno utrudljive, neprijetne ali vsaj omejujoče in zato jih je treba upravičiti, jamčiti za njihovo prvobitnost in realnost, na kratko, podpreti je treba njihovo pravilnost. Smrt, žal, kateremukoli človeškemu bitju ni nedoločena ali abstraktna ali težavna za razumevanje. Je samo nepozabno resnična, preveč konkretna, preveč razumljiva vsakomur, ki je doživel osebno slutnjo smrti ali se je ta dotaknila njegovih bližnjih. Če bi bila neresnična in nejasna, človek ne bi imel želje, da bi jo tolikokrat omenjal; toda ideja smrti je obložena z grozo, z željo po odstranitvi njene grožnje, s slepim upanjem, da bi bila ne razjasnjena, temveč pozabljena, zanikana in derealizirana. Mit, zagotavljač vero v nesmrtnost, večno mladost, v življenje po smrti, ni intelektualni odziv na uganko, temveč dejanje vere, rojeno iz najgloblje instinktivne in čustvene reakcije na najbolj grozno in tesnobno idejo. Prav tako niso zgodbe o "izvorih obredov in običajev" pripovedovane zgolj kot razlaga. Sploh v nikakršnem pogledu nič ne razlagajo, temveč vedno potrjujejo precedens, ki konstituira ideal in zagotavlja njegovo kontinuiteto, včasih pa podajajo tudi praktične smernice za različne postopke.

Tako se v vseh točkah ne strinjamo s to odlično jedrnato trditvijo sodobne znanosti o mitologijah. Ta definicija bi lahko ustvarila imaginaren, neobstoječ tip zgodb, etiološki mit, ki bi ustrezal neobstoječi želji po razlagi, prazno imenovani "intelektualni dosežek" in obstajajoči zunaj primitivne kulture in njene socialne organizacije z njenimi pragmatičnimi interesi. Celotna zastavitev je po našem mnenju napačna, ker so miti obravnavani zgolj kot zgodbe, ker so pojmovani kot primitivna intelektualna zaposlitev, ker so iztrgani iz življenjskega okvira in ker se preučuje, je po njihovem videzu na papirju in ne po njihovih delih v življenju. Ta definicija onemogoča jasno videnje narave mita in zadovoljivo klasifikacijo zgodb nasploh. Dejansko se ne strinjamo tudi z definicijama legende in pripovedke, podanima v *Notes and Queries on Anthropology*.

Predvsem pa bi bilo tako stališče usodno za učinkovito terensko delo, kajti opazovalec bi se zadovoljil zgolj z zapisovanjem zgodb.

Intelektualna narava zgodbe je namreč izčrpana z njenim besedilom, toda funkcionalni, kulturni in pragmatični vidiki vsake zgodbe se izražajo v njenem pripovedovanju, utelešenju in kontekstualnih odnosih prav tako kot v besedilu. Lažje je zapisati zgodbo kot opazovati difuzne, kompleksne poti, po katerih vstopa v življenje, ali študirati njeno funkcijo z opazovanjem obsežne kulturne in socialne realnosti, v katero vstopa. In to je razlog, zakaj imamo tako veliko besedil in zakaj tako malo vemo o njihovi naravi.

Lahko pa se naučimo pomembno lekcijo od Trobriandcev, h katerim se zdaj spet vračam. Raziskali bomo nekaj njihovih mitov v podrobnosti, tako da bomo tudi induktivno lahko natančno potrdili svoje ugotovitve.

Prevedla Majda Hrženjak

Elementi družboslovne analize mita: ali je mogoča celovita analiza mita

Uvod

Mit kot objekt analize je v križišču tako rekoč vseh humanističnih in družboslovnih disciplin, od teologije, filozofije, literarne teorije, zgodovine, pedagogike ipd. V pričujočem sestavku se omejujemo na štiri disciplinarne pristope k analizi mita: filološki, antropološki, psihoanalitski in etnološki pristop. Pregled literature o teorijah mita namreč pokaže, da so omenjeni pristopi po eni strani klasični, po drugi pa moderni. Klasični so po tem, da prav nobena predstavitev teorij o mitologijah ne izpušča Müllerjevega naturalistično-filološkega pristopa, R. Smithove šole mit-ritual, Frazerjevega načela komparativnosti, Tylorjeve definicije prežitka, funkcionalistične razlage Malinowskega, Durkheimovega sociološkega pristopa, Lévi-Straussove strukturalne metode analize mita in Freudove analize sanj (prim. Maranda 1973, Kirk 1974, Goljevšček 1982, Dundes 1984, Meletinski 1985, Ilić 1988, Hribar 1990, Bennett 1996). Modernost omenjenih pristopov pa se kaže v tem, da mit demistificirajo in ga analizirajo v funkciji družbene realnosti, ne pa kot nosilce večnih resnic in nadnaravnih vednosti.

Omejitve klasične filološke analize mita

Vse do konca 19. stoletja, ko so se za mit začeli zanimati tudi antropologi, je bila analiza mita področje, do katerega so imeli filologi

privilegiran dostop. Njihovo izhodišče analize mita je bilo besedilo, po možnosti izvirno. Konec koncev je ena od definicij mita tudi ta, da je mit predvsem sveto besedilo (prim. Belaj 1993: 82).

Filologi so tako na podlagi lingvističnih zakonov in primerjanja svetih besedil spremljali sorodnosti posameznih imen, ključnih besed, fraz in večjih delov posameznih mitskih besedil. Poleg besedila in načela primerljivosti besedil glede na jezikovno sorodnost je bil temeljni element filološke-naturalistične metode analize mita tudi simbolizem naravnih pojavov, po katerem so bili posamezni mitski liki upodobitve na primer nebesnih teles, metereoloških pojavov in podobno.

Najbolj razvpiti avtor naturalistično-filološke šole analize mita, Max Müller, je v delih *Introduction to the Science of Religion* (orig. 1873), *Lectures in the Origin and Growth of Religion, as Illustrated by the Religions of India* (orig. 1878), *Custom and Myth* (orig. 1884) in *Science of Comparative Mythology* (orig. 1897) razvijal teorijo, da je mit "bolezen jezika". To bolezen opredeljujeta predvsem dva jeziku lastna pojava: to sta polinimija, kjer ima ena beseda veliko pomenov; in homonimija, kjer eno idejo "nosi" veliko različnih besed. Najvišji bog, *Dyaus*, je tako lahko po načelu polinimije razumljen kot nebo, sonce, zrak, zora, luč, svetloba – in nasprotno – vse te besede lahko po načelu homonimije označujejo eno samo idejo, to je najvišjega boga *Dyausa* (Dorson 1965: 62). Zaradi teh značilnosti mitopoetične misli in jezika naj bi se pomeni besed izgubili in pomešali. S pomočjo etimologije naj bi ta izgubljeni pomen spet našli. Ker pa nam etimološko dešifriranje pomenov besed lahko da kakršenkoli rezultat, je treba pri takem podjetju imeti definirano smer iskanja. In Max Müller jo je imel; bogove si je zamišljal predvsem kot sončne simbole in označevalce luninih ciklusov. Slovanski mitski motiv, v katerem Jurij ubije zmaja, po Müllerju tako pomeni, da sonce prežene noč. Nekateri drugi predstavniki te šole so menili, da so glavni motivi mitov indoevropskih narodov nebo, grom, nevihta, ogenj in podobno (prim. Meletinski 1985: 24).

Z nastopom šole mit-ritual v okviru evolucionistične antropološke paradigme pa je postalo jasno, da mit ni samo sveto besedilo, temveč je sveto obredno besedilo. Mitski besedilo se namreč izgovarja samo ob posebnih priložnostih, na primer ob obredih, kjer izgovarjava mita sproža poseben učinek, ali ob iniciacijah, ko jih mladina prejme od starejših in se jih nauči na pamet ter s tem zapopade svojo vlogo v družbi, času, prostoru in vesolju.

Ali kot pravi Belaj: "Obred, njegova funkcija in pomen, v okviru katerega deluje mit, ne more biti predmet filologije, temveč etnologije in kulturne antropologije, zgodovine religije ipd." (ibid.). In še: "Mit se lahko 'v celoti' razume samo, če se postavi v družbeni in kulturni kontekst in predvsem, če se opazuje skupaj z obredom, ki mu je prvobitno pripadal. Mit sam je zgolj jezikovno ogrođje posebnega dela človeške realnosti, ki ga lahko, nekoliko nespretno,

poimenujemo verovanje. Tu nastopijo etnologi, kvalificirani za preučevanje obreda, oziroma tistega, kar je od njega ostalo, torej običaja” (Belaj 1990: 74).

Etnološki pristop k analizi mita

Med omenjenimi pristopi se prav etnologija danes nemara najbolj intenzivno ukvarja z rekonstrukcijami in interpretacijami starih mitoloških sklopov. V nasprotju z antropološko in psihoanalitsko obdelavo mito, za katero so značilni visoka stopnja posploševanja, sintetiziranja in sinhroničen pristop, se etnološka analiza mita osredotoča na logiko konkretnega. Izhaja iz elementov materialne kulture, išče njihovo krajevno in časovno razprostranjenost ter poskuša sklepati na diahron razvoj. Tako si etnologi pri rekonstrukciji in analizi mita pomagajo s splošno evolucionistično predpostavko, da je mogoče v folklornem gradivu najti številne prežitke, katerih pomen je pozabljen. Z raziskovanjem prežitkov je mogoče odkriti smisel različnih iracionalnih praks in verovanj v sodobnosti ter sklepati na dogajanje v preteklosti. Etnološka definicija mita je tako izrazito ozka – mit se običajno pojmuje kot sveta zgodba davne preteklosti, ki razlaga obred.

Mit in red – antropološki pristopi k analizi mita

V predgovoru k angleški izdaji Durkheimovega in Maussovega dela *Primitive Classification* je R. Needham zapisal: “Fokus socialne antropologije je red in ta je zagotovljen in označen s sistematično nanašajočimi se kategorijami, torej s klasificiranjem.” (V Durkheim & Mauss 1969: xI)

Ugotovimo lahko, da sta v antropološki teoriji mit in red univerzaliji. Prav tako obstaja med različnimi antropološkimi šolami konsenz o tem, da je mit dejavnik vzpostavljanja družbenega reda.

Mit je eno od sredstev reprodukcije, integracije in vzdrževanja stabilnosti družbenega reda. Še posebej se nanaša na njegove bolj problematične vidike, kot so na primer prehodi iz enega starostnega obdobja v drugo, rojstvo, smrt, produkcija in razdelitev dobrin, sorodstvena razmerja, avtoriteta institucij in posameznikov, nepredvidljivost narave in podobno.

Ker je torej v antropološki perspektivi temeljna vsebina mita družbeni red, se antropološke interpretacije mita nanašajo predvsem na iskanje vzporednic in povezav med mitom in družbenim redom.

¹ Več o difuzionističnem pristopu k analizi mita glej v zborniku Boasovih tekstov *Race, Language and Culture*. New York: Free Press, 1966.

Evolucionistični in difuzionistični pristop

Tako je evolucionistična paradigma mit raziskovala s pomočjo komparativne metode in ga interpretirala na podlagi njegove geneze in z opredelitvijo mentalnih pogojev, ki so mit generirali. Pri tem so mit opredeljevali kot izrazito iracionalen, družbe, v katerih je mit živ, pa kot primitivne. Med evolucionističnimi raziskavami mita so najbolj uveljavljene naslednje tri razlage: R. Smithova in Frazerjeva "mit-ritual" šola, Tylorjeva animistična in Langova etiološka razlaga mita. Tylor je izpeljeval mit iz verovanja v poduhovljeno naravo in ga prav tako kot Lang opredeljeval kot naivno in napačno razlago naravnih pojavov. Smithov in Frazerjev zelo pomemben prispevek k analizi mitov je bilo njuno poudarjanje družbenega konteksta religioznih praks in verovanj. Malinowski je o Smithu menil, da "je bil morda prvi, ki je jasno insistiral pri sociološkem kontekstu v vseh razpravah, povezanih ne samo z organizacijo skupin, ampak tudi z verovanji, obredi in miti" (Bennett 1996:43).

Skupne poteze evolucionističnih pristopov k mitu so vsekakor načelo komparativnosti, geneze in iskanja izvora mita.

Vendar družbena razsežnost reda pri evolucionistih ni prav pogost preblisk. V evolucionistični opciji je red nekaj apriornega, progresivno napredujočega k bolj kompleksnemu, bolj razvitemu, razumnemu in urejenemu stanju, ki naj bi imelo svojo matrico oziroma oporo v metafizični kozmični ureditvi ali v Spencerjevi različici, v organskem modelu biološkega organizma. Interpretacija mitov se zato v tej perspektivi bolj ali manj nanaša na to, kako so si spoznavno in materialno manjvredna ljudstva naivno razlagala naravni in kozmični red stvari. Morebiti je prav evolucioniste najbolj mučila iracionalnost mitov, kajti po evolucionistični teoriji je človek razumno, racionalno bitje in prav take so njegove družbene institucije. Kasnejše antropološke in sociološke teorije so človeško in družbeno iracionalnost v veliki meri integrirale v svoje razlage in jih zato ni toliko presenečala.

Difuzionistični pristop k mitu, ki ga je dosledno izvajal predvsem Boas¹, temelji na korektnem zapisu mita, na kartografiji njegove razprostranjenosti in na iskanju zgodovinskih in psiholoških motivov razprostranjenosti določene mitske zgodbe. Iz študija distribucije in kompozicije mitskih zgodb je Boas sklepal, da obstaja povezava med kulturno heterogenostjo in heterogenostjo zgodb. Tako naj bi v ameriški kulturi zaradi velike kulturne raznolikosti obstajale bolj raznolike zgodbe, medtem ko naj bi se uniformnost evropske kulture izražala tudi v uniformnosti evropskih mitov (Boas 1966: 402-403). Iz tabulacij razširjenosti mitov na severnopacifiški obali je opazil vpliv geografskega dejavnika na vsebino mitov. Bolj ko so si bila plemena blizu, bolj so si bili njihovi miti podobni in nasprotno. Sicer pa ga je proučevanje indijanske mitologije navedlo na sklep, da njihovi miti niso nastali organsko, temveč so nastali s kompiliranjem tujega

gradiva, ki so ga prevzeli že zgotovljenega, ga nato adaptirali in preoblikovali glede na svoje sposobnosti. Zaradi te "selitve" in preoblikovanja mitskih elementov, ki jih nekje najdemo, res težko sklepamo na njihov pomen. Kajti v resnici so nastali nekje druge in njihov izviren pomen je bil čisto drug. Celo pomen, ki ga interpretirajo domačini, je že drugoten (ibid: 427-428). S tem Boas predvideva, da obstaja izvorno besedilo, ki je nosilec pravega pomena zgodbe.² Sicer pa je Boas podobnosti med mitologijami na širšem geografskem območju izrecno razlagal z difuzijo. Kljub upoštevanju elementarnih oblik človeškega mišljenja se mu je zdelo nemogoče, da bi tako kompleksne zgodbe lahko nastale neodvisno druga od druge. Če na dveh območjih najdemo zgodbi, ki imata identično kombinacijo, moramo sklepati, da je njuna podobnost posledica difuzije, pravi Boas. Bolj ko so medsebojno podobne zgodbe kompleksne, večja je verjetnost difuzije in manjša je verjetnost neodvisnega izvora (ibid: 430, 438).

² Ta predpostavka je v kasnejši antropološki teoriji mita, zlasti v strukturalnem pristopu, problematizirana.

Funkcionalizem

Temeljni obrat od evolucionistične diahrone perspektive k sinhroni in funkcionalni perspektivi je, tako v antropologiji širše kot tudi pri pojmovanju in analizi mita, naredila funkcionalistična teorija. Za funkcionalizem je pri interpretaciji mita bistvena funkcija mita v družbi. V pragmatičnem funkcionalizmu Malinowskega je funkcija mita opredeljena z njegovim prispevkom k zagotavljanju univerzalnih bioloških potreb človeka. Malinowski je mitologije eksplicitno povezoval z vzpostavljanjem družbenega reda. Na splošno meni, da "tisto, kar počnejo vsi drugi, tisto, kar se zdi kot norma splošnega vedenja, tisto je pravilno, moralno in ustrezno. Pogledam čez ograjo, da vidim, kaj počne moj sosed, in si iz tega izdelam pravilo svojega vedenja" (v Strenski 1992: 33). Tako počnemo danes, tako počnejo v drugačnih družbah, tako so počeli v preteklosti in, pravi Malinowski, tako počnejo tudi Trobriandci. Striktna zvestoba običajem, temu, kar počno vsi drugi, je glavno pravilo vedenja, izraža pa se v načelu, da je preteklost pomembnejša od sedanjosti. Zato imajo mitski dogodki, ki se nanašajo na paradigmatične mitske prednike in njihovo delovanje, izjemno socialno težo. Miti prinašajo sankcije pravilnosti in spodobnosti s svojima kvalitetama univerzalnosti (mit vendar vsi poznajo in ga imajo za resničnega) ter avtoriteto preteklosti. Tako skozi operaciji univerzalizacije mita in njegove postavitve v preteklost, kar Malinowski imenuje elementarni sociološki zakon, mit poseduje normativno moč fiksiranja običajev, sankcioniranja načinov vedenja ter poudarjanja dostojanstva in pomena institucij (ibid.: 33-35).

Strukturfunkcionalisti – če omenimo samo najvplivnejša predstavnika, sta to Radcliffe-Brown in Evans-Pritchard – pa so funkcijo mita opredeljevali z njegovim prispevkom k reprodukciji in stabilnosti

³ *Med te Leach, ki sicer deli interpretacije mita na simbolistične in funkcionalistične, poleg psihoanalitikov prišteva tudi Frazerja in Cassirerja (Leach 1972: 48). Meletinski pa med simboliste prišteva tudi Campbella, Langerjevo in Eliadeja (Meletinski 1985: 46-76).*

družbene strukture. Temeljno izhodišče analize mita v funkcionalistični analizi je konkreten družbeni kontekst.

Iracionalnost mita za funkcionaliste ni več bistveno vprašanje, kajti iracionalnost je lahko funkcionalna pri ohranjanju nekonfliktnosti in stabilnosti družbenega reda. Lahko bi rekli, da je za funkcionaliste racionalno tisto, kar je funkcionalno, kar pripomore k nemotenemu delovanju in reprodukciji družbe. Zato ni pomembno, ali so posamezni miti, verovanja in obredne prakse "objektivno racionalni", temveč je bistveno to, da pripadniki določene družbe ta verovanja in te prakse dojemajo kot racionalna, logična, konsistentna in predvsem zavezujoča. Zato funkcionalisti raziskujejo družbeno specifične racionalnosti.

Srukturalna metoda analize mita

Je nemara najbolj odmevna in kontroverzna antropološka metoda analize mita.

Lévi-Strauss opaža temeljno kontradikcijo mita, ki je v tem, da je mit popolnoma naključen in poljuben, v njem lahko primeri prav vse, da ni podrejen nikakršnim pravilom logike in kontinuitete in da je v njem mogoč kakršenkoli odnos ali subjektov predikat. Če je torej vsebina mita tako poljubna, kako je potem mogoče, da so si miti na vseh koncih sveta tako podobni, se sprašuje. Podobno dilemo zaznava Lévi-Strauss v jezikoslovju "stare šole", ki predpostavlja, da določena skupina glasov ustreza določenemu smislu oziroma, v strukturalistični terminologiji, da označevalec sovпада z označencem. Zato so poskušali dojeti, katera notranja nujnost povezuje prav te smisle s prav temi glasovi. Problem pa je bil v tem, da so se v drugem jeziku isti glasovi povezovali z drugim smislom. Kontradikcija je bila, tako v jezikoslovju kot v mitologiji (vendar samo v strukturalni), rešena takrat, ko so ugotovili, da pomen v jeziku ni vezan na foneme, temveč na način, kako se ti medsebojno kombinirajo (Lévi-Strauss 1977: 215). S tem je Lévi-Strauss potegnil radikalno mejo med simbolističnimi³ metodami analize mita in strukturalno metodo interpretacije mita. Mitski simboli namreč nimajo nikakršnega apriornega, stalnega in večnega pomena, temveč njihov pomen izhaja iz njihovih medsebojnih odnosov. Tako kot so lingvisti identificirali najmanjše brezpomenske enote jezika, foneme, ki s svojo prisotnostjo ali odsotnostjo diferencirajo besede, je tudi Lévi-Strauss identificiral najmanjše enote mita, ki jih je imenoval mitemi. Odnosi med mitemi torej tvorijo pomen mita. Najbolj elementaren odnos med mitemi pa je opozicija. Binarni kod je torej kod dešifriranja odnosov med mitemi in s tem pomena mita.

Vendar mit ni navadno lingvistično dejstvo. Lévi-Straussova primerjava mita s poezijo, pri kateri se pri prevajanju velik del pomena izgubi, predvsem tisti del, ki pripada kontekstu, medtem ko

vrednost mita ne glede na prevod vztraja, kaže na to, da mit spada na področje metagovorice. Zato je miteme treba iskati na ravni stavka oziroma mitem že vsebuje odnos ali celo paket odnosov (ibid: 218, 219). Na ravni jezika je torej mitem že obremenjen s pomenom.

Mit oziroma mitski sistem, ki zaobsega vse verzije istega mita, torej vse mite z isto strukturo odnosov, pa ima dve dimenziji, sinhrono in diahrono dimenzijo. Diahrona dimenzija je časovno zaporedje mitemov, medtem ko sinhrona dimenzija pomeni različne oblike istih odnosov.

Namen oziroma funkcija mita je, kot pravi Lévi-Strauss, pragmatična. Gre za poskus vzpostavitve logičnega modela za razrešitev različnih paradoksov, ki izhajajo iz radikalnega preloma med naravo in kulturo, torej iz, za Lévi-Straussa, temeljne opozicije, ki je vir vseh nadaljnjih opozicij.

Strukturalizem je tako ravni analize mita bistveno razširil. Pomen mita namreč išče na treh ravneh: prvič, v družbenem okviru, ki ga je opredeljeval kot celoto tehnično ekonomskih oblik dejavnosti, političnih in družinskih struktur, estetskih izrazov, obrednih dejanj in religioznih verovanj; drugič, v mitskem okviru, pri čemer sta mogoči dve opredelitvi mitskega okvira: lahko gre za skupino mitov z isto strukturo ali pa za skupino mitov določene družbe; tretjič, v opozicionalnih odnosih med mitemi v posameznem mitu. Na tristopenjsko analizo mita bistveno vpliva struktura mita. Po ugotovitvah strukturalistov je mit strukturiran kot govorica na drugo stopnjo, torej kot metagovorica.

Rdeča nit antropoloških razmišljanj o mitu je tudi vprašanje razlike med mitsko in znanstveno mislijo. Glede tega vprašanja se v antropološki teoriji krešejo različna mnenja. Za najbolj plodne se izkažejo pristopi, ki poskušajo najti skupni imenovalac različnih oblik misli. Tako je Lévi-Strauss ugotavljal, da je ravno kategorija reda tisti skupni imenovalac mitske in znanstvene misli, Evans-Pritchard pa je poudarjal družbeno pogojenost in s tem relativno objektivnost različnih oblik misli.

Če povzamemo prispevke antropološke teorije k analizi mita, so ti naslednji: preučevanje mita v družbah, kjer je le-ta živ; osebna izkušnja življenja v teh družbah; korektno zapisovanje in zbiranje mitskega gradiva; analiziranje mita v skladu s kontekstom, v katerem se nahaja; odkrivanje funkcije mita v konkretni družbi; prekinitev z apriornimi simbolističnimi razlagami mitskih simbolov; uporaba odkritij strukturalne lingvistike na preučevanju mita. To so danes temeljna načela v antropološki analizi mita in pomembne novitete v zgodovini raziskovanja mita.

⁴ *Kot opozarja Freud, potlačeno je nezavedno, ni pa vse nezavedno potlačeno.*

Psihoanalitski prispevki k teoriji mita

Poleg začetnega dogmatskega simbolizma, ki ga podrobneje sploh ne bi obravnavali, ker se je večina avtorjev, ki pomenijo psihoanalitski pristop k obravnavi mita, temu podrobno in izključno posvetila (prim. Jones 1965, Campbell 1956 in 1991, Matic 1972 in 1976, Kerenyi & Jung 1973, Jung 1974, Bettelheim 1979, Devereux 1988, Hogenson 1994), je mogoče v psihoanalizi zaslediti še dva koncepta, ki osvetljujejo tudi mit. To sta Freudova metoda analize sanj ter Lacanova opredelitev fantazme.

Struktura in interpretacija sanj

Ključ za razumevanje strukture sanj je Freudova izjava, da so elementi sanj nadomestki za nekaj drugega, sanjalčevi zavesti nedostopnega, torej, da so popačeni nadomestki nezavednega (Freud 1977: 115). To, kar je v sanjah nezavedno, prikrito z elementi sanj, Freud imenuje latentne misli sanj, same elemente sanj pa poimenuje manifestna vsebina sanj in le-ta izhaja iz sistemov zavesti in predzavesti (ibid: 121). Treba je povedati, da kljub stanju primarnega narcizma, ki ga povzroči umik objektnih investicij z objektnih predstav, potlačeni delež nezavednega⁴ povsem ali delno obdrži svojo investicijo in ima zaradi potlačanja določeno mero neodvisnosti od jaza, katerega namen je v tem primeru spanje (Freud 1987: 186). Umik objektnih investicij je torej vedno le delen. Nezavedni nagib (latentna misel sanj) se poveže z vsebino sistema predzavesti, na primer z dnevnimi ostanki (manifestna vsebina sanj), katerih odpornost Freud razlaga z njihovo, že za časa budnosti prisotno povezanostjo z nezavednimi nagibi, in oblikuje se predzavestna sanjska želja, ki izraža nezavedni nagib v materialu predzavestnih dnevnih ostankov (ibid: 187). Zato so sanje, kot pravi Freud, "kraljevska pot" do nezavednega.

Odnosi med manifestno in latentno ravnijsko sanj so lahko različni: manifestni element sanj je lahko sestavni del latentnih misli ali pa aluzija nanje, lahko gre za simboličen odnos, za plastično besedno ponazoritev latentnih misli ali pa za približno ujemanje, kot velja v primeru otroških in infantilnih sanj. Za popačenje latentne misli sanj je odgovorna cenzura sanj.

Maskiranje nezavedne želje, torej prestavljanje latentne misli sanj v manifestne, očitne sanje, Freud imenuje delo sanj (ibid: 168). Delo sanj popači latentno misel sanj s plastičnim predstavljanjem, kjer gre za prevajanje misli v vizualne slike, in s sekundarno obdelavo, ki poskuša iz rezultatov dela sanj narediti neko celoto in jo za silo racionalizirati. Bistveni aktivnosti dela sanj pa sta zgoščanje in premeščanje. Zgoščanje nastaja tako, da se nekateri latentni elementi popolnoma izpustijo, da le drobci latentne vsebine sanj preide v manifestno vsebino ali pa da se latentni elementi, ki imajo kaj skupnega, združujejo. Premeščanje pa pomeni, da latentnega elementa ne nadomešča del njega samega, temveč nekaj

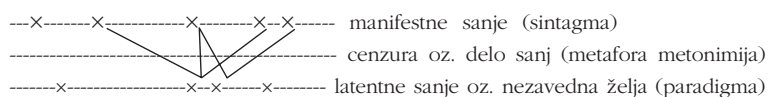
oddaljenega, ali pa da psihični poudarek preide s pomembnega elementa na drugega, nepomembnega (ibid: 169-171). Rezultat cenzure oziroma dela sanj, ki je pravzaprav prelisičenje cenzure, je ta, da predstavljeno (manifestna vsebina sanj) nima zveze s predstavljenim (latentno mislijo sanj). Ali kot pravi Lacan: "Freud (v delu *Die Traumdeutung* (1900); op. M. H.) z vsemi sredstvi ponazarja, da označevalna vrednost podobe nima nič skupnega z njenim pomenom." (Lacan 1994: 157).

Lingvistično rečeno gre pri zgoščanju za metaforo, pri premeščanju pa za metonimijo. Po Lacanu sta metafora in metonimija temeljni označevalski funkciji, s katerima označevalec konstituira pomen, oziroma sta "pobočji, po katerih označevalec vdira v označeno" (ibid: 158).

Ko delo sanj opravi svoje, smo soočeni s svojimi sanjami, ki za nas in za Freuda pomenijo rebus, ki ga je treba dešifrirati.

Prav jezikovna struktura sanj ima bistven pomen za način interpretacije sanj, torej za podajanje njihovega konkretnega smisla.

Jezik sanj torej tvori dve ravni, ki bi ju lahko opredelili tudi kot Saussurjevi sintagmatsko in paradigmatsko strukturo jezika: manifestna raven (sintagma), na kateri se sanje izkazujejo kot šifra, katere pomen je na prvi pogled neznan; in latentna raven (paradigma), ki je raven nezavedne želje, deloma in popačeno vsebovane v manifestni šifri. Vmes, med obema ravnema operira cenzura oziroma poteka delo sanj, ki opravlja zgoščanje in premeščanje manifestnih in latentnih elementov, zato med manifestno in latentno ravni ni mogoč nikakršen preprost in enoznačen odnos, ki bi resda bistveno olajšal interpretacijo sanj. Enostaven odnos bi pomenil, da se en, natančno določen element manifestnih sanj pri vsakem sanjalcu, v vsakem prostorskem, časovnem in kulturnem okviru nanaša na vedno en in isti latentni element. Dogaja pa se ravno nasprotno: nezavedna želja se v sanjah lahko pripne na več različnih manifestnih elementov, na nobenega, vsakič na drugega, skratka – označena je kompleksno in mnogostrano in vsak element sanj je nadoločen, se pravi, da ima več pomenov. V nasprotju z Jungom, vendar z njegovimi besedami, lahko rečemo, da ni arhetipskega pomena sanj. Ni neke univerzalne zbirke arhetipov, bivajočih v kolektivnem nezavednem, ki bi bila univerzalen kod za interpretacijo sanj.



Kako potem interpretirati sanje?

Preden Freud razkrije svojo metodo, omenja dve razširjeni, vendar po njegovem mnenju problematični metodi. Prva je simbolična metoda interpretacije sanj, ki temelji na že omenjenem

⁵ *Mimogrede, Lévi-Strauss je odsotnost metagovorice tematiziral s tem, da je interpretacijo mita izenačil s samim mitom oziroma s tem, da je interpretacijo postavil na isto raven kot mit. S tem je tudi prekinil s privilegiranoostjo t.i. izvornih verzij mita (Lévi-Strauss 1977: 227).*

enopomenskem in stalnem odnosu med manifestno in latentno vsebino sanj. Freud pravi: "Takšno stalno razmerje med elementom sanj in njegovim prevodom imenujemo simbolično, sam element sanj pa simbol nezavedne misli sanj." (Freud 1977: 150). Po Freudovem mnenju se simboli nanašajo pretežno na spolno življenje, zato je označenih vsebin zelo malo, simbolov zanje pa neverjetno veliko. Ernest Jones meni, da se vsi simboli nanašajo na lastno telo, sorodstvena razmerja, rojstvo, življenje in smrt (Jones 1965: 95).

Drugo metodo Freud označuje kot metodo šifriranja, ki s sanjami ravna kot nekakšnim skrivnim jezikom, katerih nerazumljive elemente po nekem ključu preobrazi v poznane znake. To je metoda sanjskih knjig (Freud 1970: 103). Problem te metode je zanesljivost oziroma univerzalnost ključa, ki prevaja elemente sanj v njihove pomene. Iz zgoraj nakazane strukture jezika sanj in lastnosti drsenja nezavedne želje pod manifestno ravni jo namreč lahko sklepamo, da univerzalnega koda ni. Ali z Lacanovimi besedami – ni metagovorice, ni metapozicije.⁵

Freud je sanje interpretiral z metodo, po kateri je interpretiral tudi spodrsrljaje, šale in nevrotične simptome, torej z metodo "svobodnih" asociacij. Bistveno pri metodi "svobodnih" asociacij je to, da asociacije nikakor niso svobodne, temveč so motivirane z nezavedno željo. Temeljna predpostavka psihoanalize je namreč deterministična: vse ima svoj vzrok ali ni naključij (prim. Miller 1983: 64).

Latentni vsebini sanj je tako v analitičnem položaju znižanega praga cenzure olajšan dostop do zavesti. Pri vsakem elementu sanj analitik spodbudi nadomestne predstave in nanje navezujoče se asociacije, vedoč, da je vsak domislek motiviran, čaka, da se iskano nezavedno samo prikaže.

Sicer pa se Freud osredotoča na posamezne dele manifestne vsebine sanj, katerih pomen šele pozneje poveže v celoto, kar je tipičen postopek reševanja rebusov. Pomen Freudovega poudarka na interpretaciji posameznih elementov sanj je, kot navaja Žižek, v tem, da gre pri tem za prehod od imaginarnega polja označenega, za katerega je značilna koherentna, neprotislovna povezanost idej ali stvari, k označevalcu in avtonomni povezanosti njegovih elementov (Žižek 1977: 25–28).

Strukturalna metoda analize mita in Freudova metoda analize sanj

Freud se je, kot smo videli, analize sanj lotil kot reševanja rebusa. Tudi Lévi-Strauss primerja mit z rebusom in pravi, da je mit vrsta rebusa, ki se razlaga le s pravili svoje konstrukcije (Eribon 1989: 155). To pa ni edina podobnost v njunih metodah. Freudova metoda analize sanj ter Lévi-Straussova metoda analize mita sta si edini tudi v tem, da izhajata iz dveh ravni – manifestne in latentne ravni oziroma

sinhrone in diahrone ravni – ter da bistveni pomen mita in sanj s posebnimi postopki (binarni kod, metoda svobodnih asociacij oziroma logika označevalca) iščeta na latentni ravni. Freud interpretira sanje na način prikazovanja latentne, nezavedne želje, Lévi-Strauss pa interpretira mit na način prikazovanja latentne, nezavedne strukture človeškega duha. Kot smo že omenili, se po Lévi-Straussu mit strukturira kot poskus razrešitve nekega nereduktibilnega družbenega nasprotja. Tudi sanje se, po Freudu, strukturirajo kot poskus realizacije onemogočene želje.

Na tej točki pa se podobnosti med mitom in sanjami, kot izhajajo iz Freudove in Lévi-Straussove teorije, nehajo. Bistvena razlika med mitom in sanjami je namreč v tem, da so sanje strukturirane kot govorica, medtem ko je mit strukturiran kot metagovorica. Sanjamo, če lahko tako rečemo, v nacionalnem jeziku ali vsaj v jezikih, ki jih poznamo. Asociacijske vezi med nezavedno željo in besednimi zastopniki kontekstualnih elementov, ki potekajo po načelu metafore in metonimije, nastajajo in so razumljive v okviru materne jezikovnega univerzuma. Ta značilnost nezavednega je morebiti še bolj očitna pri šalah in spodrsljajih. Ti fenomeni pri prevajanju v druge jezike izgubijo velik del svoje poante (pa ne samo zaradi kontekstualnih elementov, temveč predvsem zaradi logike avtonomne verige označevalcev), pogosto pa so tako rekoč neprevedljivi. Čisto drugače pa je z mitom.

Po Saussurju je za jezikovna dejstva značilna dvakratna inkarnacija: v zvoku in smislu. Lévi-Strauss je z namenom, da bi prikazal specifičnost strukture mita, vzpostavil model jezikovnih struktur, kjer ta dva pogoja jezikovnih dejstev variirata. Matematični jezik je zgolj zapis, kot tak je čista struktura, osvobojena zvoka in smisla ter je, po merilih zvoka in smisla, v opoziciji z naravnimi jeziki. Glasba je struktura, odrezana od smisla in zreducirana na zvok. Mitologija pa je struktura, odlepljena od zvoka in pritegnjena k smislu (Lévi-Strauss 1974: 30). Tako se: "... mit kot prenosnik pomena lahko odlepi od svoje lingvistične podlage, s katero je zgodba, ki jo mit pripoveduje, manj tesno povezana, kot je povezano običajno sporočilo" (ibid.). Zato pri mitu lahko popolnoma različni jezikovni izrazi prenesejo isti mitski pomen in lahko rečemo, da so torej miti absolutno prevedljivi.

Na tem mestu je nemara umestno opozoriti na razliko med mitom kot simboličnim sistemom in mitom kot metagovorico. Hipoteza o mitu kot simboličnem sistemu predpostavlja, da imajo isti ali podobni mitski simboli v različnih kontekstih isti pomen. Teza o mitu kot metagovorici pa trdi nasprotno: v različnih kulturnih kontekstih se pojavljajo različne mitske podobe, ki imajo isti pomen.

Paradoksalnost Lacanovega pojmovanja fantazme

Lacan se je upiral zvajanju fantazme na zgolj imaginarni scenarij z učinkom iluzije, ki onemogoča korektno videnje realnosti. Tako kot je za antropologe mit sredstvo vzpostavljanja, reprodukcije in vzdrževanja družbenega reda, tako je tudi za Lacana fantazma konstitutivna za realnost. Kajti tudi realnost sama v psihoanalitični teoriji ni neproblematična danost in zato do nje nikoli ne moremo vzpostaviti enoznačnega, objektivnega, "prilnega" odnosa. Realnost je namreč "skonstruirana diskurzivno" (Evans 1996: 59). Ali drugače rečeno: sredi realnosti se nahaja travmatično realno in realnost se vzdržuje tako, da to realno prikriva. Tako ne gre za dualno razmerje fantazma – realnost, pri čemer bi fantazma prekrivala realnost – le-ta je namreč vedno že fantazmično oblikovana – temveč fantazma prikriva Realno (Žižek 1980: 21). Lacan tako eksplicitno pravi: "Ta fantazma, v katero je ujet subjekt, je kot takšna opora temu, kar se v freudovski teoriji izrecno imenuje načelo realnosti." (Lacan 1985: 65). Ali z Žižkovimi besedami: "Lacanova temeljna teza je, da je neka minimalna 'idealizacija', neki poseg ali posredovanje fantazmatskega okvira, s pomočjo katerega subjekt zavzame distanco do Realnega, konstitutiven za naš 'občutek realnosti' – 'realnost' nastopi, če Realno ni (če se ne znajde) 'preblizu' nas." (Žižek 1997: 88)

Paradoksalnost Lacanovega pojmovanja fantazme je večplastna: prvič, v odnosu do Realnega, ki ga fantazma po eni strani odpira, po drugi strani pa daje oporo objektu, a kot izvržku Realnega; drugič, v odnosu do realnosti, za katero je fantazmatika, v nasprotju z običajnim pojmovanjem, konstitutivna, ker proizvaja imaginarni videz povezanosti idej in stvari oziroma nemanjkivosti Drugega; in tretjič, je fantazma kot evokacija manka bolj realna od same realnosti, ki je organizirana tako, da manko prikriva. Zato je treba poudariti, da onstran fantazmatske realnosti ni nobene bolj resnične realnosti. Fantazma, ki naj bi po utečenem pojmovanju prikrivala to resničnejšo realnost, je sama srčika družbene realnosti. Kot pravi Žižek: "...za razlago ideološke fantazmatike ne zadošča, da jo postavimo v razmerje do 'družbene dejanskosti', marveč je v igri še tretji moment: realno. Drugače povedano: nezavedna fantazmatika ni "ideološka maska", ki bi preprečevala neposreden stik z realnostjo, ne drži nas s tem, da bi nam ponudila imaginarno vizijo, ki bi naredila znosno bivanje v neznosni realnosti, marveč nas drži s tem, da ponuja že samo – fantazmatično posredovano – realnost kot beg – pred neznosnostjo realnega" (Žižek 1980: 23).

Po psihoanalitski teoriji je bistvena lastnost fantazme ta, da je ni mogoče interpretirati (v nasprotju s sanjami oziroma simptomom, ki kar sam napotuje k svoji simbolni realizaciji skozi interpretacijo). Fantazma je namreč neki imaginarni scenarij, ki je inerten in neposredovan. Kot take se fantazme ne da simbolno posredovati oziroma

razrešiti skozi interpretacijo. "Fantazma je preporosto dana, drži se je značaj neke brezdanje fakticitete" (ibid.). Je "podoba v označevalni strukturi" (Lacan 1994: 224), na mestu manka v tej strukturi. Zato pri fantazami ni česa interpretirati. V psihoanalitični praksi je konec analize opredeljen kot "prekoračitev svoje temeljne fantazme, fantazme, ki je kot osnovna 'matrica', 'aksiom', organizirala celotno njegovo (analizantovo, op. M. H.) dojemanje 'realnosti' – prekoračitev fantazme pri tem ne pomeni, da subjekt prodre 'izza' nje v nekaj, kar bi se (kot 'prava resnica') skrivalo za njo – za fantazmo ni ničesar." (ibid: 24). Izkušnje prekoračitve fantazme subjekt doživlja kot pravo opustošenje svojega sveta, saj se mu zamaje ogrodje, skozi katero je doživljal realnost.

Elementi družboslovne analize mita

Če tako strnemo prispevke etnološkega pristopa ter antropoloških in psihoanalitskih pristopov k mitu, ugotovimo, da nadaljujejo tam, kjer se filološka metoda nujno ustavi – mit analizirajo iz njegove geneze, družbenega in kulturnega okvira, funkcije in strukture, psihoanalitski pristop pa nakazuje tudi meje analize mita.

Etnološki pristop k mitu izhaja predvsem iz predpostavk šole mit-ritual in iz evolucionistične paradigme ter iz kulturne antropologije.

Socialno-antropološki pristopi k mitu so se osredotočili predvsem na družbeni okvir mita in na funkcijo mita v družbi. Metodološko je bila glavna inspiracija k temu opazovanje mita na terenu, v neevropskih družbah. Teoretsko pa je socialna antropologija izhajala iz pragmatičnega in biološkega funkcionalizma kot ga je opredelil Malinowski ter iz strukturfunkcionalizma Radcliffe-Browna, ki se je napajal tudi pri Durkheimovem sociološkem pristopu (prim. Kuper 1991: 36-68).

Tako so britanski funkcionalisti in strukturfunkcionalisti lahko na konkretnih primerih opredelili vpetost mita v družbeno življenje, njegov pomen za utemeljevanje tradicionalnih vzorcev, vrednot in institucij ter njegovo funkcijo pri družbeni reprodukciji in vzdrževanju družbene stabilnosti. S tem je socialno-antropološka analiza mita dala pred diahronim vidikom mita prednost sinhronemu vidiku, torej povezanosti mita z drugimi deli socialnega sistema.

Znotraj antropološke teorije mita je v okviru strukturalističnega pristopa, prišlo do odkritja še enega elementa, ki bistveno pripomore k celovitejši obravnavi mita. Leta 1958 je Lévi-Strauss v delu *Strukturalna antropologija* objavil spis *Struktura mita*, v katerem je, izhajajoč iz Saussurjeve strukturalne lingvistike, ugotavljal, da je mit strukturiran kot govorica, natančneje, kot metagovorica (prim. Lévi-Strauss 1977: 213-240). S tem pa so se odprle tudi nove možnosti analize mita. Tako se poleg filoloških zakonitosti izvirnega besedila, geografske razprostranjenosti mita, komparacije, poveza-

nosti mita z obredom, geneze mita, njegove vpetosti v družbeni okvir in iz tega izhajajoče funkcije mita, kot zelo ploden element analize mita izkaže tudi struktura mita. Struktura mita, kot jo je definirjal Lévi-Strauss, omogoča razbiranje pomena mita z vzpostavljanjem binarnih opozicionalnih odnosov med najmanjšimi enotami mita (mitemi) in z vzpostavljanjem prav takih odnosov med posameznimi deli mita, celimi miti ali kar celimi mitskimi kompleksi. Rezultat tovrstne analize mita je bolj ali manj preprosta enačba, ki je nekakšen nek temeljni, nerazrešljiv družbeni antagonizem.

Na tej točki lahko strnemo bistvene elemente celovite analize mita, kot so se izkazali skozi analizo primerjalno filološkega in etnološkega pristopa ter antropoloških in psihoanalitskih prispevkov k analizi mita. Jasno je, da pri praktičnih poskusih analize mita vedno prihaja do kombinacije različnih pristopov, vendar teoretska izhodišča posameznih pristopov dajejo poudarek določenim elementom analize mita, druge pa imajo za manj pomembne ali jim celo nasprotujejo. Treba je tudi omeniti, da se opredelitve posameznih elementov analize mita od pristopa do pristopa razlikujejo in tako ti elementi niso enoznačni. Te razlike bomo, tam kjer so prisotne, poskušali v grobih potezah nakazati.

Elementi celovite analize mita so naslednji:

- Izvirno besedilo. Običajno vključuje predpostavko, da gre za obredno besedilo, torej za sveti besedilo. Značilnost obrednih in svetih besedila je ta, da so frazeološko strukturirana in pisana v obliki ritmičnih verzov. Namen take oblike je lažje pomnenje obrednega besedila, kar je pogoj za pravilno izvedbo obreda. Izvirno besedilo je izhodišče analize predvsem komparativnim filologom.

- Geografska razprostranjenost mita. Je bistven element etnološkega, difuzionističnega in filološkega pristopa k mitu, predvsem kot merilo morebitne primerjave.

- Primerjava. Je eden temeljnih elementov analize mita, ki ga vključujejo tako rekoč vsi pristopi. Medsebojno pa se pristopi razlikujejo po tem, po kakšnih merilih je primerjava dopustna. Tako filologi prisegajo na merilo jezikovne sorodnosti besedilo; difuzionisti, ki sicer niso preveč naklonjeni primerjavam, dopuščajo primerjavo na podlagi geografske bližine kultur, v katerih so prisotni analizirani miti; funkcionalisti se omejujejo bolj na eno samo družbo in primerjajo mite družbe, kjer so pač na terenu; strukturalisti pa na podlagi strukture mita dopuščajo primerjavo mitov vsega sveta.

- Obred. Izhajajoč iz latinskega korena *ritus* lahko obred ali ritual poenostavljeno definiramo kot predpisano dejanje. Po predpostavkah šole mit-ritual, ki se je razvila v okviru evolucionizma, k izhodiščem svojih pristopov k analizi mita pa jo vključujejo tako etnologi kot tudi funkcionalisti, je mit obredno besedilo, ki razlaga ritual.

- Geneza. Ta element vključuje predpostavko, da obstaja izvorno mitsko besedilo, ki je nosilec pravega pomena mita. Tako na primer etnologi poskušajo na podlagi elementov materialne kulture in

folklore rekonstruirati izvirno mitsko besedilo in iz tega sklepati na zgodovinski razvoj; filologi iščejo čim bolj izvirna besedila, da lahko rekonstruirajo na primer indoevropske korene besed in s tem razložijo njihov pomen; difuzionisti pa se omejujejo predvsem na genezo "izposojanja" mitskih elementov med kulturami.

– Simbolizem. Ko je govor o simbolizmu, imamo v mislih opredelitev, po kateri se iste mitske podobe v različnih prostorskih, časovnih, družbenih in kulturnih okvirih interpretirajo z istim pomenom. Tako je na primer Müllerjeva filološka šola izhajala iz simbolizma meteoroloških pojavov, zgodnje psihoanalitske interpretacije mita pa so izhajale iz seksualnega simbolizma.

– Družbeni in kulturni okvir. Tam, kjer kot element analize mita nastaja okvir, je izključen vsak simbolizem, kajti hitro se izkaže, da imajo lahko iste mitske podobe v različnih kontekstih različen pomen. Lévi-Strauss je kontekst definiral kot "etnografijo družbe", ki vključuje "celotno družbeno življenje, od tehnično-ekonomskih oblik dejavnosti, do političnih in družinskih struktur, estetskih izrazov, obrednih dejanj in religioznih verovanj" (prim. Lévi-Strauss 1988: 160). Kontekst je bistven element analize mita tako etnološkega pristopa kot tudi antropoloških pristopov.

– Teren. Pri tem elementu gre za opazovanje učinkovanja mita v družbah, kjer je mit "živ"; nemara še pomembnejša funkcija terena pa je v tem, da gre za natančno spoznavanje okvira, iz katerega se potem interpretira mit. Teren je značilen element analize mita predvsem antropoloških pristopov.

– Funkcija. Tudi ta element analize mita so "uzakonili" antropologi. Šola mit-ritual je, kot smo že omenili, mitu določila funkcijo razlage obreda; pragmatični funkcionalizem in strukturfunkcionalizem sta funkcijo mita opredelila kot prispevek k reprodukciji in stabilnosti družbe; strukturalizem je funkcijo mita definiral kot poskus razreševanja nekega temeljnega družbenega antagonizma, pri čemer je matrica takega nezvedljivega antagonizma prehod med naravo in kulturo; v psihoanalizi pa je funkcija mita kot simptoma zadovoljitev onemogočene in potlačene želje.

– Struktura. Strukturalistični pristop k mitu je strukturo mita opredelil na podlagi jezika kot modela te strukture. Najmanjše enote mita, mitemi, se medsebojno kombinirajo – tako kot se v jeziku kombinirajo fonemi – razlike med njimi pa tvorijo pomen mita. V nasprotju s fonemi, ki so najmanjše brezpomenske enote jezika, so mitemi na ravni jezika že obremenjeni. Zato je mit strukturiran kot metagovorica. Iz take strukture mita je mogoče izpeljati tudi ustrezno metodo analize mita, ki temelji na "branju razlik" med mitemi in med miti.

– Diahron vidik. Čeprav že geneza vključuje diahron vidik, smo ga vseeno posebej omenili, kajti določeni pristopi dajejo temu vidiku izključno prednost. Strukturalistični pristop, ki je sicer izrazito usmerjen k sinhronemu vidiku, je kot diahron vidik mita opredelil sam potek zgodbe, zaporedje mitemov torej, ki pa ni nujno omejeno na

en sam mit, temveč gre lahko za diahronijo enega mitema skozi različne mite. Običajno pa se diahron vidik opredeljuje kot spreminjanje mita skozi čas.

– Sinhron vidik. Ta element je značilen predvsem za funkcionalistični in strukturalistični pristop. Gre pa vsaj za dva vidika sinhronije: povezanost mita z drugimi deli socialnega sistema, kar poudarjajo predvsem funkcionalisti; in odnosi oziroma razlike med mitemi v okviru enega mita ali celega mitskega sistema, kar poudarjajo predvsem strukturalisti.

Naslednja tabela prikazuje našteje elemente analize mita (vertikalna linija) in njihovo razporejenost po posameznih pristopih k analizi mita (horizontalna linija), kot izhaja iz teoretskih izhodišč posameznega pristopa.

pristopi k analizi mita elementi analize mita	primerjalna filologija	etnološki pristop	evolucionizem	difuzionizem	funkcionalizem	strukturalizem	zgodnje interpretacije	analiza simptoma	analiza fantazme
izvirno besedilo	×		×	×					
prostorska razprostranjenost	×	×	×	×		×			
obred		×	×		×				
geneza	×	×	×	×					
simbolizem	×		×				×	×	
primerjava	×	×	×			×			
družbeni okvir		×		×	×	×		×	
teren				×	×	×			
funkcija		×			×	×		×	
struktura						×		×	
diahron vidik		×	×	×			×	×	
sinhron vidik					×	×		×	

Medsebojna primerjava etnološkega pristopa, kulturno in socialno antropoloških ter psihoanalitskih pristopov pokaže naslednje:

– Etnološki pristop izhaja predvsem iz metodoloških in teoretskih predpostavk kulturne antropologije (znotraj nje predvsem iz Tylorjeve opredelitve prežitkov in iz Boasovega difuzionizma) in šole mit-ritual. Bistvena elementa, ki ju etnologija tako prispeva k analizi mita, sta predvsem diahron vidik, torej geneza, in povezanost mita z obredom. Pri konkretnih analizah mitov pa si etnološki pristop

pomaga z vsemi sredstvi, se pravi, da v analizo pritegne tudi druge elemente in tako kombinira različne pristope.

– Znotraj antropološke teorije je mogočih več različnih pristopov k mitu, ki se na podlagi svojih teoretskih izhodišč omejujejo na posamezne elemente analize mita. Kombinacija antropoloških pristopov vključuje vse zgoraj naštet elemente analize mita in tako se antropološki pristop izkaže za nemara najbolj celovit pristop k analizi mita, če je ta sploh mogoča.

– Psihoanalitski pristop v svojih prvih, simbolističnih poskusih se v primerjavi z etnološko in antropološko analizo mita izkaže za redukcioniističen poskus, saj vse mite interpretira s simboli ojdipskega zapleta. Freudova metoda analize sanj (simptomov) je primerljiva z dosežki celovite antropološke analize mita, predvsem s strukturalističnim pristopom, vendar je njena aplikativnost na mit dvomljiva. Sanje so namreč individualni fenomen in od posameznega individuuma lahko dobivamo svobodne asociacije. Mit pa je kolektiven fenomen in od mita ne dobivamo svobodnih asociacij. Zato se v psihoanalizi govori predvsem o individualnih mitih.

⁶ V zvezi z mejo psihoanalitske interpretacije kot se ta kaže pri analizi fantastičnih zgodbic in učinka *Das Unheimliche* prim. Dolar 1994: predvsem str. 107.

Meje celovite analize mita

Z zgodnjim simbolizmom in metodo analize simptomov pa psihoanaliza o mitu ni rekla svoje zadnje besede. Psihoanalitski koncept fantazme, njene strukture, njenega objekta in njenega odnosa do realnosti se je izkazal za primerljivega z mitom in za zelo učinkovitega pri globljem razumevanju mita. Obenem pa je nakazal epistemološke meje celovite obravnave mita.

Mitologija s svojo fantazmatsko oporo kaže na manko v realnosti, kaže na realno, ki je v jedru realnosti, hkrati pa organizira imaginarni scenarij kot beg pred realnim. Mit kot fantazma tako odpira manko, po drugi strani pa je zaslon, ki zastira realno.

Po psihoanalitski teoriji fantazme ni mogoče interpretirati, mogoče jo je rekonstruirati in "prekoračiti". Bistveno pa je to, da se onstran fantazme ne nahaja neka bolj resnična realnost kot je ta, fantazmatsko posredovana, temveč – onstran fantazme ni ničesar (prim. Žižek 2985a: 24). Ker je realnost strukturirana kot beg pred realnim, ker je vselej že fantazmatsko posredovana in ker je imaginarnost njena konstitutivna poteza, popolna analiza mita ne bi imela učinka *demitizacije* realnosti, temveč bi povzročila *derealizacijo* realnosti – realnosti bi se polastile "fantazmatske prikazni" (prim. Žižek 1994: 111).

Če je torej fantazmatika nezavedna opora mitologij oziroma če je mit strukturiran kot fantazma, torej ima svoje realno in imaginarno pobočje in ima svoj nemogoči objekt, *objekt a*, potem je celovita analiza mita nemogoča.⁶ Temeljna fantazma je tista meja, ki je subjekt ne more prestopiti, ne da bi se mu porušil svet,

ne more pa je tudi subjektivizirati, torej v celoti vzeti nase.

Zato je, kot pravi Žižek, osnovni paradoks fantazmatske tvorbe ta, da mora, če naj deluje, ostati implicitna, torej mora ohraniti distanco do eksplicitnega tkiva, ki ga ohranja (Žižek 1997: 37).

LITERATURA:

- BARTHES, R. (1979): **Književnost, mitologija, semiologija**. Beograd: Nolit.
- BELAJ, V. (1990): **"Hoditi-goniti"**; v *Studia Ethnologica* Vol.2. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 49-76.
- BELAJ, V. (1993): **"Jedna druga Marija"**; v *Bogoslovska Smotra* br. 1-2. Zagreb. Str.: 150-167.
- BENNETT, C. (1996): **In Search of the Sacred**. *Anthropology and the Study of Religions*. London: Cassell.
- BETTELHEIM, B. (1979): **Značenje bajki**. Beograd: Prosveta.
- BOAS, F. (1966): **Race, Language and Culture**. New York: The Free Press.
- BRANDON, S. G. F. (1958): **"The Myth and Ritual Position Critically Considered"**; v Hook, S. H. (ur.): str.: 261-291.
- CAMPBELL, J. (1956): **The Here with a Thousand Faces**. New York: Meridian Books.
- CLEMENT, B. C., BRUNO, P., SEVE, L. (1980): **Marksistička kritika psihoanalize**. Beograd: Prosveta.
- DOLAR, M. (ur.) (1994): **Das Unheimliche**. Ljubljana: Analecta.
- DORSON, R. M. (1965): **"The Eclipse of Solar Mythology"**; v Dundes, A. (ur.): str. 57-83.
- DUMÉZIL, G. (1987): **Tridelna ideologija Indoevropcev**. Ljubljana: Škuc.
- DUMÉZIL, G. (1996): **Mit in epopeja**. Ljubljana: Hieron.
- DUNDES, A. (ur.) (1965): **The Study of Folklore**. New York: Englewood.
- DUNDES, A. (ur.) (1984): **Sacred Narrative**. *Readings in the Theory of Myth*. Berkeley: University of California Press.
- DURKHEIM, E. in MAUSS, M. (1963) (orig. 1903): **Primitive Classification**. London: Cohen & West.
- DURKHEIM, E. (1982) (orig. 1913): **Elementarni oblici religijskega života**. Beograd: Prosveta.
- ERIBON, D., LÉVI-STRAUSS, C. (1989): **Izbliza i izdaleka**. Sarajevo: Stijetlost.
- EVANS, D. (1996): **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**. London: Routledge.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1972): **Theories of Primitive Religion**. Oxford: Clarendon Press.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1976) (orig. 1936): **Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande**. Oxford: Clarendon Press.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. (1983): **Socijalna antropologija**. Beograd: Prosveta.
- FRAZER, J. G. (1977) (orig. 1922): **Zlatna Grana**. Proučavanje magije i religije; I, II. Beograd: BIGZ.
- FREUD, S. (1970a): **Dosetka i njen odnos prema nesvesnom**. Beograd: Matica srpska.
- FREUD, S. (1970c): **Nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu**. Beograd: Matica srpska.
- FREUD, S. (1970d): **Tumačenje snova I**. Beograd: Matica srpska.
- FREUD, S. (1970e): **Tumačenje snova II**. O snu. Beograd: Matica srpska.
- FREUD, S. (1977): **Predavanja za uvod v psihoanalizo**. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- FREUD, S. (1987): **Metapsihološki spisi**. Ljubljana: Škuc.
- GOLJEVŠČEK, A. (1982): **Mit in slovenska ljudska pesem**. Ljubljana: Slovenska matica.

- HARRIS, M. (1972): *The Rise of Anthropological Theory*. A History of Theories of Culture. London: Routledge & Kegan Paul.
- HOGENSON, B. G. (1994): *Jung's Struggle with Freud*. Illinois: Chiron Publications.
- HOOKE, S. H. (ur.) (1958): *Myth, Ritual and Kingship*. London: Oxford University Press.
- HRIBAR, T. (1990): "Mitični horizonti znanosti"; v Nova revija 103. Ljubljana. Str.: 1503–1517.
- ILIĆ, V. (1988): *Mitologija i kultura*. Beograd: Književne novine.
- JAMESON, F. (1978): *U tamnici jezika. Kritički prikaz strukturalizma i ruskog formalizma*. Zagreb: Stvarnost.
- JONES, E. (1965): "Psychoanalysis and Folklore"; v Dundes (ur.) 1965: str. 88-102.
- JUNG, C. G. (1974): *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost.
- KERENYI, K., JUNG, C. G. (1973): *Essays on Science of Mythology*. Princeton: Princeton University Press.
- KIRK, G. S. (1974): *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkely and Los Angeles: University of California Press.
- LACAN, J. (1980): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LACAN, J. (1988): *Hamlet*. Ljubljana: Analecta.
- LACAN, J. (1988a): *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- LACAN, J. (1988b): "Individualni mit nevrotika"; v Razpol 4. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. Str.: 3-13.
- LACAN, J. (1994): *Spisi*. Ljubljana: Analecta.
- LANG, A. (1996) (orig. 1887): *Myth, Ritual and Religion I, II*. London: Senate.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1966): *Divlja misao*. Beograd: Nolit.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1974): "Finale mitologika"; v Marksizam. Strukturalizam. Beograd: Nolit.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1977): *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1978): *Myth and Meaning*. London: Routledge & Kegan Paul.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1988): *Strukturalna antropologija 2*. Zagreb.
- LEVY-BRUHL, L. (1954) (orig. 1922): *Primitivni mentalitet*. Zagreb: Kultura.
- MALINOWSKI, B. (1963): *Sex, Culture, and Myth*. London: Rupert Hart-Davis.
- MALINOWSKI, B. (1979): *Argonauti zapadnog Pacifika*. Beograd: BIGZ.
- MALINOWSKI, B. (1995): *Znanstvena teorija kulture*. Ljubljana: Škuc.
- MARANDA, P. (ur.) (1973): *Mythology*. Selected Readings. London: Penguin Books.
- MATIĆ, V. (1972): *Zaboravljena božanstva*. Beograd: Prosveta.
- MATIĆ, V. (1976): *Psihoanaliza mitske prošlosti*. Beograd: Prosveta.
- MELETINSKI, E. M. (1985): *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- MILLER, J. A. (1986): "Simptom-fantazma"; v Razpol 2. Ljubljana: RK ZSMS. Str.: 32-34.
- PROPP, V. (1982) (orig. 1928): *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. (1994) (orig. 1954): *Struktura in funkcija v primitivni družbi*. Ljubljana: Škuc.
- SAUSSURE, de F. (1969) (orig. 1949): *Kurz opšte lingvistike*. Beograd: Nolit.
- STRENSKI, I. (1992): *Malinowski and the Work of Myth*. New Jersey: Princeton University Press.
- TYLOR, B. E. (1994) (orig. 1871): *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom I, II*. London: Routledge/Thoemmes Press.
- VOGET, W. F. (1975): *A History of Ethnology*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- ŽIŽEK, S. (1976): *Znak/označitelj/pismo*. Beograd: Mladost.
- ŽIŽEK, S. (1980): *Osnovne poteze označevalne analize socialnih fantazem*. Ljubljana: ISU.

- ŽIŽEK, S. (1980a): **Hegel in označevalec**. Ljubljana: DDU Univerzum.
- ŽIŽEK, S. (1985b): "**Claude Lévi-Strauss ali nemožna struktura**"; v Lévi-Strauss: str.: 365-381.
- ŽIŽEK, S. (1988): "**Graf želje**"; v Želja in krivda. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. Str.: 121-140.
- ŽIŽEK, S. (1994): "**Realnost fikcije**"; v Eseji 2-3. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- ŽIŽEK, S. (1997): **Kuga fantazem**. Ljubljana: Analecta.

Mit o materinstvu

V človeški družbi je osmišljanje družbene in vsakdanjih realnosti posameznikov in posameznic njen sestavni del. Mitske zgodbe so osmišljale nastanek sveta v času, ko ga ni bilo moč razložiti razumsko: "... (Beseda mit) se v širšem smislu uporablja kot zgodba, ki se pripoveduje, da bi osvetlila skrivnosti, ki jih ni bilo mogoče pojasniti" (Every, 1988: 7). Vendar mitologija ne funkcionira le kot osmišljevalka sveta v strogem ozkem pomenu, ampak poleg kognitivne določa, oblikuje in usmerja tudi druge sfere tako posameznikov kot družbe v celoti. Je kulturna forma, specifična oblika družbene zavesti.

Do podvrednotenja mitologij je v naši družbi prišlo s katolicizmom, ki je mitske elemente religije preobleklo v "enigmo", "sveto skrivnost", "skrivnost vere" ipd. Do racionalizma je bila glavni vir in producentka smisla katoliška cerkev. Z nastopom razsvetljenstva in oblikovanjem znanosti je glavni osmišljevalec postal razum in predvsem v sodobnem času prevladuje mnenje, da znanost lahko "odčara svet", kot je dejal Weber. Znanost je dobivala podobo "nepristranske", "ne-vrednotne", "objektivne" osmišljevalke sveta. Lahko bi zapisali, da je funkcijo katoliške ideologije prevzela znanost: supra-človeškega boga je zamenjal čisti razum, biblijo glavne struje v posameznih vejah znanosti, cerkvena obredja kreiranja "božjih otrok" (krst, prvo obhajilo, birma itd.) obredja šolanja (končanje osnovne šole, matura, diploma, magisterij itd.) itd. Vendar je od-čaranju sledilo novo za-čaranje. Novi osmišljevalci so na podlagi starih "trikov" svet

ponovno začarali. Povedano drugače: "... *znanost nas je povedla v smeri ustvarjanja lastnih mitov, izraženih s pomočjo znanstvenih terminov, in v smeri pristopa, po katerem tuje mite beremo kot neuspele poskuse reševanja znanstvenih ali metafizičnih problemov*" (Every, 1988: 7).

Mitsko bit znanosti "beremo" v naslednjih stičnih točkah mitologije in znanosti:

1. Obe govorita o nastanku, izvoru, kozmogoniji (sveta, stvari, pojavov) – obe sta obsedeni z izvorom, nastankom, ki ga je treba pojasniti; gre za neki nov začetek po absolutnem začetku, npr. filozofija (misel želi odkriti in dojeti 'absolutni začetek').
2. Ker gre za "sveto" zgodbo, je ta zgodba tudi resnična (Eliade, 1970): podobno kot je mitska resničnost samorazlagalna (mit razlaga nekaj resničnega, zato je tudi mit sam resničen), so samorazlagalne tudi znanstvene hipoteze in teorije (ker se do njih pride po znanstveni metodi, so resnične).
3. Mit od lažne zgodbe ločuje opisovanje določenih dogodkov, katerih rezultat je človek (kot smrtno, seksualno bitje). V arhaičnih družbah so ti dogodki mitski in opisani v mitih (ibidem), v sodobni družbi gre za znanstveno dognana dejstva, ki so opisana v zgodovini (ali drugih vejah znanosti) in se jih je potrebno natančno spominjati.
4. Mitska zgodovina producira spoznanja ezoterične vrste (ibidem). Prav tako so znanstvena spoznanja "posvečena" in omejena na strokovno javnost, izpeljana morajo biti po posebni metodologiji.

Kritični pogled v znanstveno produkcijo in predvsem predpostavka o družbeni konstrukciji realnosti pokažeta na skrite vire smisla, ki ne delujejo in/ali izvirajo na ravni razuma. Zaloge pomena štiti mitologija, jih brani pred "perečimi dejstvi" in predstavlja prvo resnico: *"Mitologija je trdnjava družbene predstavotvornosti, živi vir smisla, brez katerega za njene naslovnike ni življenja"* (Velikonja, 1996: 10). Edini premik, do katerega je z razsvetljenstvom prišlo, je bil storjen v smislu desakralizacije vira smisla, *"... mitologija (je) stopila v profanost"* (ibidem, 21). Tako se beseda "mit" uporablja v smislu zgodb "primitivnih" družb, ki še niso odkrile znanosti, ki bi jim lahko osmislila svet na racionalen način. S podcenjevanjem mitologij so slednje izrinjene iz kolektivnega zavednega in potisnjene v neko preteklo, razumsko nerazsvetljeno obdobje razvoja družbe. Kot bomo pokazali v nadaljevanju, pa to ne pomeni, da mitologija – sicer v drugi preobleki – ne vpliva odločilno na vsakdanje življenje individuumov in celo na strukturo družbe. Mit torej ni zgolj osmišljevalec sveta v strogem ozkem pomenu, ampak poleg kognitivne določa, oblikuje in usmerja tudi druge sfere tako posameznikov kot družbe v celoti. Je kulturna forma, specifična oblika družbene zavesti, ki je v nenehni interakciji med preteklostjo

in prihodnostjo, pri čemer je dinamika demitizacije in ponovne mitizacije nenehno prisotna.

Prav zato posamezna znanstvena odkritja "dejstev" mitske predstavotvornosti ne morejo enostavno zamenjati. Dogaja se nasprotno: *"v zgodovini mitološke predstavotvornosti (je) prihajalo do novega povezovanja na starih osnovah, remitologizacij na temelju demitologizacij, ki so – ob previdnem doziranju novosti – potrjevale prejšnjo resnico ali jo le postopoma, počasi spreminjale"* (Velikonja, 1996: 21). Demitologizacijski in mitski diskurz potekata sočasno; gre za regenerativno dinamiko, kjer mitski diskurz na podlagi novih znanj in vednosti *"prede nove velike mitske zgodbe"* (Velikonja, 1996: 20). Prehodi so navadno zabrisani, meje med staro in predelano zgodbo so nejasne; izjema so le revolucionarni, kopernikanski preobrati. Kolektivna amnezija igra pri tem pomembno vlogo. Dejstva se prilagajajo, preoblikujejo, po potrebi "pozabijo" ali povzdignejo – mit se transformira skladno z zahtevami določenega časa.

V nadaljevanju se bomo osredotočili na del sodobne mitologije, ki zadeva materinstvo in spolno identiteto; poskusili bomo pokazati, da so (tudi) splošno razširjene predstave o materinstvu in ženskosti del mitologije naše zahodnoevropske družbe. Predvsem zato, ker je spolna identiteta ena od prvih in na prvi pogled najtrdnjše, že biološko dana, realnost. Prav zaradi svoje navidezne samoumevnosti jo posameznik oz. posameznica le redko prevprašuje in iz istega vzroka jo sprejme za svoj nujni in pogosto osnovni element osebnosti, ki odločilno zaznamuje položaj/status posameznice oz. posameznika in posledično tudi dejavnosti in sfer družbe, ki se jih /ne/ udeležuje.

Komplementaren mitu o materinstvu in ženskosti je mit o moškosti in očetovstvu: mit o materinstvu se dopolnjuje in je funkcionalno povezan z mitom o ženskosti, obema pa sta komplementarna in dopolnjujoča se mita o moškosti in očetovstvu. Ti miti konstruirajo družbeno realnost in posledično tudi spolni identiteti. Ker slednji nista statični, se miti v funkciji konstruktorjev spolne identitete reproducirajo prek medijev, družbenih interakcij ipd. Posebno mesto reprodukcije mita o materinstvu so porodne prakse, ki so skladne z družbeno mitologijo in utrjujejo in potrjujejo "pravo" spolno identiteto. Eden od pokazateljev, da gre za mite in ne dejstva, je (v temeljih) nespremenjen odnos do ženske in njene reproduktivne zmožnosti kljub temu, da psihološke razlike med spoloma niso dokazljive, še več, obstajajo dokazi o nasprotnem.

Krivda

Eden od pomembnih elementov mita o materinstvu in zlasti podobe “dobre” matere je krivda. Če smo zgoraj pokazali na mitsko v znanosti, je prav krivda pokazatelj kontinuitete reprodukcije podobe “dobre” matere, ki se v procesu demitizacije vplete v novo mitsko zgodbo.

V krščanskem razlagalnem okviru je krivda ženske vpeljana prek lika Eve, ki je vzela prepovedani sad in ga ponudila Adamu. Prav to dejanje je poleg smrti, trpljenja in mučnosti dela tudi izvir mučnosti porajanja, kot se je izrazil Avguštin (Avguštin, 1993). Drugi izvor krivde, ki je povezan s prvim, je v krščanski tradiciji lik Device Marije, ki je popolno nasprotje Eve: če je Eva kriva, je Marija brez krivde; Eva je posredno povzročila tudi spolno slo, Marija je rodila “brezmadežno”; Eva je bila neposlušna Bogu, Marija se je pokorila njegovi volji z besedami: “Glej, dekla sem Gospodova, zgodi se mi po tvoji besedi!”; Eva je moškemu nevarna, saj ga je zapeljala v greh, Marija je nedolžna in čista, pokorna in nenevarna; Eva je aktivna, saj je vzela prepovedan sad, Marija je pasivno sprejela “božjo voljo”, trpela skupaj s Kristusom in se pokorila nujnosti njegove smrti; Eva ni sprejela “božjega načrta” kot danega in nevprašljivega, Marija se brezprizivno pokorava.

Tabela 1: Črno-bela porazdelitev atributov Eve in Marije

EVA	MARIJA
kriva	brez krivde
seksualnost	aseksualnost
neposlušnost	poslušnost
vprašanje avtoritete	nevprašljivost avtoritete
nevarna	nenevarna
aktivna	pasivna

Iz tabele je razvidna črno-bela dualna porazdelitev atributov lika Eve in Device Marije. Ženske naj bi težile k približevanju liku Marije, tu pa je skrita nepremagljiva težava: ženske nikoli ne morejo doseči

ideala, saj ne morejo biti device in hkrati matere (sploh pa ne matere boga); lahko so eno ali drugo, kar pomeni, da so lahko le polovične, nepopolne. Ženska identiteta je tako konstruirana: na voljo je le različica devica / mati, obe pa imata enake ostale attribute. Če ženska ne more biti oboje, je pa lahko vsaj asekualna: ženski se tako odreče vsaka seksualnost, ki je percipirana kot (moškemu) nevarna in "nenaravna". Rdeča nit obeh razpoložljivih identitet je krivda: krivda zaradi spola samega, saj je ženski spol zakrivil izgon iz raja in krivda zaradi ne(z)možnosti doseči ideal Marije. Nenehno in več-izvorno produciranje krivde pa omogoča podredljivost žensk.

V dualnosti likov Eve in Marije se skriva črno-belo nasprotje "dobre" in "slabe" matere, ki v razlagalnem okviru znanosti zamenja nasprotje Eva – Marija. Prvo fazo modernega diskurza materinstva, ki ga nekateri avtorji in avtorice povezujejo z nujno preobrazbo vloge žensk iz produkcijske v predindustrijski družbi v nov dom srednjega razreda, ki je konstruiran kot potrošniški, je vpeljal Rousseau. Kasneje je paleta t. i. avtoritet – duhovnikov, zdravnikov, filozofov, piscev, novinarjev idr. – kreirala vlogo in identiteto matere, ki je bila še toliko bolj potrebna zaradi tranzicijskega obdobja. Prav obdobja tranzicije so najplodnejša obdobja za re– ali de-mitologizacijo diskurza: za "nov" čas po industrijski revoluciji je bilo treba konstruirati nove identitete, ki ljudem ponujajo varnost in stabilnost v nestabilnem času. Hkrati s konstrukcijo materinstva in identitete matere je tako potekala tudi konstrukcija podobe "prave ženske". Barbara Welter izpostavi štiri osnovne kvalitete mita "prave ženske": pobožnost/ spoštovanje, čistost, udomačenost, podredljivost (Kaplan, 1992).

Do spremembe je prišlo s prvo svetovno vojno, ko so ženske za potrebe države in njenega funkcioniranja v pogojih vojne množično vstopile na trg delovne sile. Posledice tega so po mnenju Kaplana (1992) zahteve po volilni pravici in leta 1920 pridobljene pravice žensk (srednjega in višjega razreda), npr. izobraževanje in sekundarno tudi seksualne in družbene svoboščine. Teoretski diskurzi, pomembni za materinsko identiteto in razumevanje družine v visokomodernističnem obdobju, zadevajo abstraktne biološke in družbene sile (Darwin, Marx) in tiste, ki delujejo v "notranji" (ali privatni) sferi (Freud). Darwinove in Marxove teorije so na eni strani prevpraševale posvečenost družine, božjo predestiniranost in večnost družine, ki so jo vse bolj videle kot družbeni in razredni konstrukt, hkrati pa so omogočile vzpon konzervativnih bioloških teorij, ki so (namesto s pomočjo božje predestinacije) žensko priklepale na dom in družino s pomočjo biološke predestinacije: izreden pomen materine investicije v otroka.

Kot ugotavlja Thurer (1994) sta tehnologizacija in scientifikacija življenja na materinstvo vplivali v smeri denaturalizacije, vendar ta premik ni prinesel olajšanja. Demitologizacija se je vzpostavila na

paradigmi, da "naravno" ne zadošča več in da mora materinstvo zajemati tudi iz polja znanstvenih spoznanj. Denaturalizacija materinstva tudi ni bila popolna: v sfero znanstvenega se je premaknila le dejanska praksa (ravnanje z novorojenčkom in vzgoja), medtem ko so povezave ženska – mati, ljubezen, krivda idr. še vedno ostale v polju naravnega.

Do nadaljnjih sprememb in problematiziranja visokomoder-nistične naracije in feministične revizije le-teh je prišlo po drugi svetovni vojni. Zlasti v letih 1978-1988 je prišlo do dramatičnih sprememb v diskurzu o materinstvu, predvsem kot posledica novega znanstvenega in tehnološkega razvoja, feminističnih gibanj v šestdesetih in sedemdesetih letih ter političnih in družbenih sprememb. Paradigmatski premik je enako pomemben kot tisti leta 1830 v kontekstu industrijske revolucije. Ženske biološke in reprodukcijske vloge takrat niso bile problematizirane, nasprotno, bile so privilegirane. Vse, kar je bilo do sedaj v sferi "naravnega" – ergo nevprašljivega, se v devetdesetih problematizira (Kaplan 1992).

Kljub tem pomembnim spremembam je v kontekstu strukture družbe mit o materinstvu ostal v osnovi nespremenjen. Zamenjali so se razlagalni okviri, mit o materinstvu se je desakraliziral, pa vendar ostaja vzor individualnim ženskam, ki vstopajo v socialni status matere.

Lik Eve v dobi prevlade razuma in znanosti zamenja podoba "vsemogočne matere": na osnovi znanstvenih odkritij o vlogi zunanjih vplivov na razvoj otroka in hkratni nespremenjeni delitvi dela med očetom in materjo pri vzreji in vzgoji otrok je mati tista, ki prevzame odgovornost za otrokov razvoj, ki gre z roko v roki s krivdo: ker je v njeni zmožnosti (ki se prikazuje bodisi kot naravna danost ali priučena spretnost) popolno materinjenje, je za vsako nepopolnost kriva sama; ta odgovornost / krivda pa ni le na individualni ravni (otrok se ne razvije v popolnega ali vsaj zglednega pripadnika družbe), ampak posredno zadeva tudi nacijo, njen družbeni red in v končni fazi celotni svet.

Podoba vsemogočne matere predstavlja "znanstveno preoblečen" mit o Evi: krivdo prevzame potencialno popolna vsemogočna mati, ki je izvor vsega zla človeštva (če bi materinila popolno – kar ji je pripisana zmožnost – bi bil tudi svet boljši, popoln). Eva je jedla, vsemogočna mati materini; razlika je v tem, da je bila Eva v dejanje zapeljana, vsemogočni materi pa je materinjenje tako rekoč predpisano, saj je to njena dolžnost in edino, kar izpolnjuje (celo opravičuje) njeno eksistenco. Poleg tega se predpostavlja, da je materinjenje tisto, kar žensko "izpolni", je dokončni, ultimativni dokaz ženskosti; materinjenje je skratka družbeno nevprašljivo predpostavljena ženska želja.

V sodobnem mitu o "dobri" materi krivdo producira tudi umeščenost materinjenja v naravno in neposredna povezava materinjenja in ljubezni. Študije primerov, ki jih navaja Everingham, kažejo, da matere zanikajo čustvo jeze do svojih otrok, kadar pa se nanje razjezijo, občutijo krivdo in obžalovanje: "... trga se mi srce...", "... ponavadi se počutim kriva", "... pomislim, kako sem sploh lahko jezna nanjo", "počutim se, kot da sem z njo preveč stroga", "počutim se grozno..." ipd. (Everingham, 1994:101) Krivdo prevzamejo nase: "... bila sem preveč utrujena," ali "enostavno nisem zmogla več." (ibidem)

Za mater se vnaprej nevprašljivo predpostavlja, da ima zalogo neskončne ljubezni, ki jo razdaja otroku. Everingham poudarja, da se za ljubezen matere do otroka predpostavlja, da je "... instinktivna, naravni stranski produkt interakcije mati – otrok" (Everingham, 1994: 21), Thurer zapiše, da se materinska ljubezen smatra kot otrokova pravica, ki je "... doseгла status moralnega imperativa." (Thurer, 1994: xvi) Ugledna slovenska strokovnjakinja pa je zapisala, da je "materinska ljubezen neizpodbitna in absolutna vrednota ..." (Žmuc – Tomori, 1989: 5). Zato ta ljubezen ni vrednotena in se ne smatra kot družbeno posredovana, je brezčasna, nespremenljiva in "naravna". Lociranje materinstva v sfero naravnega pomeni, da se ženske počutijo krive, ker nimajo instinktivno prirojenega vedenja / znanja o negovanju otroka in ne čutijo zgolj vseprežemajoče ljubezni do otroka.

Občutek krivde mater za njihov ambivalentni odnos do otrok je razumljiv: na vsakem koraku in v vsaki ("ženski") reviji, TV oddajah in reklamah je poudarjena (pre)cenjena nujnost ljubezni in topline za otrokov razvoj; še več: kot poudarja Thurer (1994), je pomembna časovna razporeditev ljubezni, ki jo mora "dobra" mati v ravno pravnem trenutku razvoja otroka odtegniti. Dajanje ljubezni otroku se postavlja kot imperativ do te mere, da je mati percipirana kot otrokov podporni sistem brez lastnih želja in potreb skladno s formulo "tvoja želja / potreba = moja želja / potreba". Mati je izpolnila svojo vlogo le, če je njen otrok odrasel v dobrega, zglednega državljana oz. državljanke; če ni tako, je za to (tako ali drugače) kriva mati.

Krivda je tako v krščanskem in znanstvenem razlagalnem okviru povezana z umeščenostjo materinstva v "naravno", z "materinsko ljubeznijo" in predpostavljeno povezavo mati – otrok. Kljub različnim okvirom je dosežen učinek ekvifinalnosti.

Mit o "dobri" materi in razmerja gospostva

Pri nadaljnji razpravi o mitu "dobre" matere je potrebna ločitev na dve ravni: na tisto, ki zadeva vsakdanje življenje, in na družbeno,

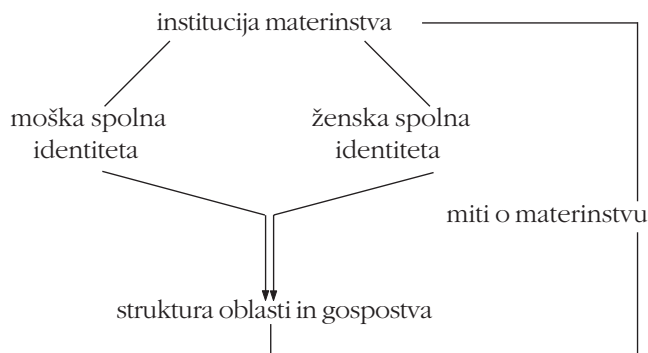
simbolno raven. Tako se lahko približamo funkciji mita o "dobri" materi v sodobni družbi, in kot bomo pokazali kasneje, nam ta ločitev omogoči tudi drugačno branje aktualnih dogodkov na tem področju.

Na ravni vsakdanjega življenja ženske-matere je pomen mita o materinstvu mogoče locirati v odgovoru, ki ga nudi na vprašanje iskanja smisla posameznega obstoja: nudi tisti končni in ultimativni smisel eksistence. Mit o materinstvu nudi trdno in nevprašljivo identiteto, osmišlja eksistenco in posameznici nudi osmislitev mikrokozmosa s splošnim: ponuja istovetenje z "Veliko materjo", z nacijo, višji smoter. Po drugi strani nudi (edino) družbeno sprejemljivo identiteto ženske. Tako Ireland (1993) ugotavlja, da ženske, ki iz tega ali onega razloga ne morejo / ne želijo postati matere, težko ločijo identiteto ženske od identitete matere. To nam pove, da je materinstvo sestavni del ženske spolne identitete, *"t/ako moški kot ženske smo omejeni pri izboru lastnosti, s katerimi se lahko identificiramo ali jih izvajamo, ne da bi bili zaradi tega označeni kot deviantni"* (Ireland, 1993: 70).

Druga raven zadeva zlasti razmerja gospodstva, pri čemer sta mit o materinstvu in predvsem produkcija podobe "dobre" matere za konstrukcijo oblasti primarnega pomena, saj umeščenost materinjenja v naravno pogojuje povezavo žensk in materinstva, posledično pa to predpostavlja lociranje žensk v družino in izmejitev iz javne sfere oz. struktur oblasti. Pri tem je pomemben tudi mit o družini, ki predpostavlja /podrejeno/ ženo-mater-(državljanke) in /nadrejenega/ moža-(očeta)-državljanca. Tako družina predstavlja entiteto, sestavljeno iz dveh različnih, vendar komplementarnih bitij. Le taka "bitja" in taka družina omogočajo reprodukcijo obstoječih razmerij gospodstva.

Prav pogled na materinjenje skozi očala strukture oblasti nam pojasni nenehen proces demitizacije in remitizacije materinstva. Za reprodukcijo obstoječih razmerij gospodstva je potreben določen tip državljanov in državljanek; in kar je najpomembneje, potrebna je jasna ločnica med slednjimi. Drugače si skoraj ne moremo razložiti ostrega socialnega nadzora nad formiranjem spolnih identitet in (pozitivnih in negativnih) družbenih sankcij. Matere so za reprodukcijo obstoječe strukture oblasti pomembne, ker re/producirajo zelene ženske in moške identitete, ki v taki strukturi lahko funkcionirajo in jo reproducirajo (shema 1).

Shema 1



Prav v času tranzicije, ki pomeni tudi krizo družbe (norm, vrednot, ekonomsko itd.), je družbena situacija najprimernejša za demitizacijske procese ali *“pletenje novih velikih zgodb”* po Velikonji (1996); in ni naključje, da se zgodbe pričnejo plesti pri/okoli družine. Slednja je *“...temeljno mesto socialne konstrukcije realnosti in obenem točka, ki ji uspeva nemogoče; socialna razmerja predeluje oz. prikazuje kot naravna, in obratno, naravna dejstva (rojstvo, smrt, rast) opremi s celim registrom socialnih pomenov”* (Rener, 1990: 6). In ker je družina (še vedno) osredščena okoli žene-matere, tudi ni naključje, da nad institucijo materinstva vlada močan socialni nadzor, ki tako omogoča formiranje “pravih” spolnih identitet; *“/d/odeljevanje trajnih spolnih socialnih značajev posameznikom ... je osnova moderne jedrne družine”* (Ule, 1990: 13), ta pa je nujna za ohranitev razmerij gospodstva.

Tako se obuja mit “tope, tradicionalne družine”, pri čemer to za ženske pomeni vrnitev k trem K: *Kinder, Kueche, Kirche* (otroci, kuhinja, cerkev), s to razliko, da se tretji K lahko razume tudi kot “zavedna državljanka”. V slovenskem prostoru je za razliko od ostalega zahodnoevropskega prostora ženska osvobojenost (pravica do kontracepcije in abortusa in s tem do razpolaganja z lastnim telesom, vključevanje na trg delovne sile, politična participacija ipd.) izenačena s socializmom (ker je pač dediščina “tistih” časov), ki je *per se* slab in ima negativno konotacijo, zato so tudi vse pozitivne posledice tega obdobja označene kot slabe v smislu “saj smo videli, kam to pelje”. Retradicionalizacija in romantiziranje “stare družine” iz preteklosti se pojavlja tako v postsocialističnih kot kapitalističnih družbah. Ponovno odkritje mita v tako različnih kontekstih nam pove, da je še vedno globoko zakoreninjen mit, da je “srečna družina” (pri čemer so ponavadi srečni vsi, razen ženske/matere/gospodinje) pogoj za “srečno/uspešno nacio”. Namreč, vedno se v kriznih družbenih situacijah (ne glede na vzrok krize, ki ponavadi tako ali tako ni v družini) zateka k remitizaciji, romantiziranju “starih, dobrih

časov" (pri čemer je "dobrih" ponavadi potvorjeno, izkrivljeno predstavljen pridevnik, seveda pa se nikoli ne vprašuje po tem, *za koga in v kakšnem smislu* dobri časi).

Če izhajamo iz predpostavke, da je ženska v industrijskih družbah čuvarka doma, družine in zasebnosti in tista, ki "formira subjekte", nam to pomaga razložiti vztrajnost in produkcijo podob "dobre" matere. Posameznica, ki vstopa v status matere, se sooči z elementi podob matere, ki prevladujejo v njenem družbenem okolju, in "izbere" tiste, ki so v njenem okolju sprejete. Vendar nikoli ne more izbrati tako, da bi ustregla vsem pomembnim drugim, širšemu okolju in sebi. Tako nenehno sklepa kompromise, vendar "volk nikoli ni sit in koza nikoli cela". Prav zato je potrebna taka konstrukcija ženske spolne identitete, ki ne omogoča asertivnosti in samozavesti, ampak pasivnost, podrejenost. In krivdo. Zato je ženski potrebno odvzeti nadzor nad lastno seksualnostjo in telesom. Jo izmejiti iz sfere javnega in zamejiti na sfero družine. Kot kompenzacija se ji ponuja "užitek ob materinjenju", proslave ob materinskem dnevu in titula "gospodarice doma". Ponujajo se idealizirane in romantizirane podobe "dobre" matere, ki (kot korenček osla) vabijo k perfekcionizaciji, vendar te podobe same v sebi ne omogočajo izpolnitve.

Pri tem je produciranje krivde pomembno, saj je z zatonom religioznega in vzponom racionalnega krivdo potrebno nanovo vzpostaviti: pod prevlado religioznega je bila ženska krivda vzpostavljena z likom Eve, v racionalni družbi pa je vlogo produkcije ženske krivde prevzela znanost. Funkcija krivde pa je v vzpostavitvi gospostva nad žensko, njenim telesom in predvsem nad načinom materinjenja.

Postfestum

Ne moremo zanikati sprememb, do katerih je v zadnjih desetletjih prišlo na področju materinjenja. Vendar menimo, da gre bolj za kvantitativne kot kvalitativne spremembe. Kot smo pokazali, je materinjenje močno vezano na koncept(e) družine in razmerja gospostva. In kvalitativnih sprememb, ki bi omogočile drugačno *starševstvo* in drugačno materinjenje, ni možno doseči brez sočasnih sprememb na vseh treh področjih. V tej luči je tudi predpostavka modelov pridobitve spolne identitete, ki slonijo na kritičnem pristopu h klasičnim psihoanalitskim modelom, da so spolno specifično obnašanje / vedenje in samopercepcija posledica ženskega primata nad skrbjo za otroke v prvih letih življenja, pomanjkljiva. Psihoanalitski modeli sicer omogočijo premik od "naravnega" in pokažejo na globoke korenine spolne identitete,

vendar ne omogočijo uvida v celotno "veliko zgodbo". Šele razumevanje procesov reinitiacije, ki potekajo na temeljih demitologizacije, nam omogoči vpogled v subtilno vikorpiranje novih znanj/vedenj v "stare zgodbe".

V tej luči dobi tudi predlog novega zakona urejanja porodniškega in starševskega dopusta nove razsežnosti. Skladno z omenjenimi modeli pridobitve spolne identitete je predlog tisto, kar je potrebno za doseg "popolne človeškosti", kot se je izrazila Dinnerstein (1976): omogočanje delitve porodniškega dopusta med oba starša pomeni, da je primat žensk nad najzgodnejšim obdobjem otrok zamajan, s tem pa tudi rigidne forme simbioze mati-otrok in posledično tudi fiksirane psihološke komplementarnosti. Predlog je tudi pokazatelj, da je demokratizacija vsakdanjega življenja posegla tudi na polje odnosov med spoloma in delitve dela med staršema (pri tem merimo na klasično delitev ženska = mati, oče = *breadwinner*). V poenostavljeni različici je predlog novega zakona tisti mejnik, ki bo omogočil polnejše dojetje sveta, saj z vstopom očeta na prizorišče zgodnjega življenja otroka po mnenju prej omenjenih avtoric pomeni tudi, da se bodo zamajale rigidne spolno specifične identitete. Če se povrnemo k zgoraj vzpostavljeni ločnici med vsakdanjo in družbeno ravno, je nujen (vendar ne tudi zadosten) pogoj za stabilno identiteto in polnovrednost vlog pripadnikov obeh spolov, kot poudarja Chodorow (1989), ali z besedami J. Benjamin (1988): tako je omogočena internalizacija tako moških kot ženskih aspektov sebstva. Na družbeni ravni te spremembe vsakdanjega življenja pomenijo reorganizacijo družbenega sistema, ki temelji na spolno specifični delitvi dela, to pa hkrati pomeni tudi reorganizacijo razmerij gospodstva.

Vendar z vpeljavo mitologije kot tiste specifične oblike družbene zavesti, kot "masade duha", kot pravi Velikonja (1996), celotna zgodba ni tako preprosta. Če predlog novega zakona o urejanju porodniških dopustov umestimo v mit o materinstvu, lahko zgodbo beremo kot proces (navidezne) demitologizacije, "*novega povezo-vanja na starih osnovah*", kot pravi Velikonja. Povedano drugače: za produkcijo podobe moderne matere je bilo ključno razumevanje *otroka*: za tisti čas revolucionarno Rousseaujevo razumevanje otroka in njegove vzgoje, ki ju je podal v Emilu, je bilo pomembno z vidika vloge matere, ki je predvsem *skrbeti za otroka*. Če novi predlog zakona omogoča, da si to vlogo starša delita, mit o materinstvu ostane v osnovi nespremenjen (če izvajamo, da ga bo treba nekako drugače poimenovati). Hkrati s takim branjem sprememb na področju vzgoje in vzreje otroka pa so spremembe, ki jih predvidevajo zgoraj omenjeni modeli pridobitve spolne identitete, vse prej kot nevpeljavljive in samoumevne.

Skratka – veliko novo zgodbo je moč plesti le na novih temeljih in z novimi miti. Vendar je to že druga zgodba.

LITERATURA

- AVGUŠTIN, A. (1993): **Zakonski stan in poželenje**, Ljubljana, KRT;
- BENJAMIN, J. (1988): **The Bonds Of Love**, New York, Pantheon Books;
- CHODOROW, N. (1989): **Feminism And Psychoanalytic Theory**, New Haven and London, Yale University Press;
- ELLADE, Mircea (1970): **Mit i zbilja**, Zagreb, Matica Hrvatska;
- EVERINGHAM, C. (1994): **Motherhood And Modernity**, Buckingham – Philadelphia: Open University Press;
- EVERY, George (1988): **Kršćanska mitologija**, Opatija, IRO "Otokar Keršovani";
- ILLE, Veselin (1988): **Mitologija i kultura**, Beograd, Književne novine & Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Srbije;
- IRELAND, M. S. (1993): **Reconceiving Women: Separating Motherhood From Female Identity**, The Guilford Press, New York;
- JALUŠIČ, V. (1992): **Dokler se ne vmešajo ženske ...**, Krt, Ljubljana;
- JOGAN, M. (1992): "Ženska, religija in cerkev" v: **Ko odgrneš sedem tančic**, Ljubljana, Društvo Inicijativa;
- KAPLAN, E. A. (1992): **Motherhood And Representation. The Mother In Popular Culture And Melodrama**, Routledge, London and New York;
- RANKE-HEINEMANN, U. (1992): **Katoliška cerkev in spolnost**, Ljubljana, DZS;
- RENER, T. (1990): "Preliminarije k razmerju med družino in politiko", **Časopis za kritiko znanosti**, št. 135-136, str. 6-11;
- ŠTULAR, S. (1998): "Družbena konstrukcija spolne identitete", **Teorija in praksa**, letnik XXXV, št. 3, str. 441-454;
- THURER, S. L. (1994): **The Myths Of Motherhood: How Culture Reinvents The Good Mother**, Boston & New York, Houghton Mifflin Company;
- ULE, M. (1990): "Družina med privatizacijo in individualizacijo", **Časopis za kritiko znanosti**, št. 135-136, str. 12-21.
- VELIKONJA, M. (1996): **Masade duha**, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana;
- WILLARD, A. (1988): "Cultural Scripts For Mothering", V: C. Gilligan et al. (ur.), **Mapping the moral domain**, 225-245.
- ŽMUG-TOMORI, M. (1989): **Klic po očetu**, Cankarjeva založba, Ljubljana.

Novi miti o starih Hrvatih

Predigra

Predstavljamo si našega prednika nekje na začetku zgodovine. Človek je šele obvladal govor, iznašel ogenj in odkril, da je krepka veja lahko izvrsten podaljšek roke. Naš junaški prednik je, ves prebeljen s pepelom in lepo ozaljšan z navpičnimi črtami, ki mu jih je žena narisala na močno telo, vzel palico v roko in se podal v goščavo poiskat kaj za kosilo. Po večurnem tavanju skozi grmovje pravzaprav takrat še niti ni bilo ur) je nenadoma, povsem nepričakovano zagledal nekaj, česar ni še nikoli videl. Le nekaj korakov pred njim je iz grmovja stopil neznan moški. Bil je prav tak kot on: močan, na sebi je imel le ozko vrstico okrog pasu, z veliko brado, obeljen s pepelom in tudi črne proge je imel po telesu. Celo palico je imel v rokah. Le nekaj je zmotilo našega junaškega prednika. Tujec (mora biti tujec, saj ga še nikoli ni videl) ni imel, kot ima ves svet, prog, narisanih po dolžini telesa, temveč – *horribile dictu* – počez! Naš junaški prednik se je malce ustrašil. Tega mu ne smemo zameriti, saj česa tako nemogočega dotlej še ni bilo videti. Malo se je sklonil, razširil roke, dvignil palico in pokazal zobe. Lasje so mu stali pokonci. Izpuščal je globoke, nevarne glasove, kot jih je bil nekoč slišal pri volkovih. Popolnoma upravičeno je zavzel tak obrambni položaj, saj se je tudi tujec rahlo pripognil, razširil roke, dvignil palico pokazal zobe. Tudi njemu so lasje štrleli pokonci in je izpuščal globoke, nevarne glasove. Nedvomno ga je hotel napasti, kot nekoč mladi leopard, katerega se je komaj ubranil. Nekaj časa sta nepremično

stala obrnjena drug drugemu in prežala na prvi nasprotnikov gib. To, da sta nasprotnika, mu je bilo jasno že od samega začetka, ko je na tujčevem telesu ugledal vodoravne črte. Čez nekaj časa je stopilo iz grmovja še nekaj napačno poslikanih prikazni. Zdaj je tudi zadnje upanje, namreč da je kdo pomotoma napačno poslikal tujega lovca, izginilo, in naš junaški prednik je bil prepričan, da je naletel na neznano skupino ljudi, ki imajo drugačne, nenaravne navade in so zato zanj in za njegove nevarni.

Naš junaški prednik (moramo mu priznati prisotnost duha) je glasno in strahotno zarjovel, skočil, kolikor je mogel visoko razširil roke in noge in zavihtel palico (lasje so mu že tako in tako štrleli), se sunkoma obrnil in pobegnil. To je menda storil zadnji hip, saj je tudi strašni tujec strašno zarjovel, skočil, razširil roke in noge in zavihtel palico. Ko se je naš junaški prednik čez nekaj časa opogumil in ozrl, je videl, da mu je uspelo ubežati. Tujec mu ni več sledil. Ni sicer vedel, da so se tudi tujci približno v istem času ustavili, ozrli in pomislili "hvala Bogu, ušli smo pošasti", toda to za našo zgodbo ne bo več pomembno.

Ko je ves bled (to se je lepo videlo celo skozi plast belega pepela) in brez sape pribežal v taborišče, so ga obstopili presenečeni tovariši, posedli k ognju in poprosili, naj jim za božjo voljo pove, kaj se mu je strašnega zgodilo. Čez nekaj minut (tudi minut takrat pravzaprav še ni bilo), ko se je malce umiril in zajel sapo, je povedal, kaj se mu je zgodilo. Že vemo: povedal je približno to, da je v grmovju nenadoma in povsem nepričakovano zagledal nekaj povsem neznanega: le nekaj korakov pred njim je iz grmovja izstopil neznan moški, prav tak kot on, močan, oblečen le v ozko vrstico okrog pasu, z veliko brado, obeljen s pepelom in tudi črne proge je imel po telesu, le da jih ni imel, tako kot ima ves svet, narisanih po dolgem, temveč – neverjetno, toda resnično – počez! Nadaljevanje zgodbe že poznamo in ni mi ga treba ponavljati. Toda povedati moram, da je bilo njegovo (izmišljeno, seveda) opazovanje (izmišljena) **prva etnografska observacija**, njegovo pripovedovanje ob tabornem ognju pa **prvi etnografski referat v zgodovini**.

Njegovi tovariši so zaskrbljeno prisedli k ognju in premišljevali o tem, kar je povedal. Nekdo je zastavil usodno vprašanje: *ZAKAJ je tujec imel proge počez in ne pokonci? To je bilo* **prvo etnološko vprašanje**, prva zahteva po interpretaciji ugotovljene razlike med ljudskimi skupinami, *etnijami*. Nastal je molk, ki si ga nihče ni upal prekiniti. Šele čez nekaj časa je najstarejši in najmodrejši med vsemi počasi in s poudarkom rekel takole: *Mi si rišemo pokončne črte zato, ker, kot pravi staro izročilo, izhajamo iz jazbeca. Tujci si gotovo rišejo proge počez zato, ker najbrž izhajajo iz zebre*. Nato je vsem vidno odleglo. Bilo je celo čuti tihi "a-ha". Jasno, saj je bila to **prva etnološka razlaga**.

Kaj se je zgodilo? Zgodba je seveda izmišljena in nič se ni zgodilo. Vprašanje bi moral zastaviti takole: Kaj bi se lahko zgodilo, ko bi

zgodba opisovala resnični dogodek? Odgovor je preprost. Rodovni modrec je v svojem razmišljanju preskočil eno bistvenih stopenj znanstvenega razmišljanja. Tega mu kajpak ne smemo zameriti, saj je šele Galileo Galilei na prehodu iz 16. v 17. stoletje posebej oblikoval temeljna znanstvena vprašanja v njihovem logičnem in nujnem zaporedju: KAJ – KAKO – ZAKAJ. *Kaj* je vprašanje o pojavu, ki nas zanima, torej na fenomenološki ravni, *kako* sprašuje po funkciji in strukturi pojava, *zakaj* pa, na koncu, želi odkriti njegovo kavzalno utemeljenost. Naši davni junaški predniki si z veljavnostjo teh vprašanj in njihovim zaporedjem niso belili glave. Odgovor na vprašanje *kaj* se je podal sam po sebi: to so drugačni ljudje z okraskom, ki jih je spominjal na zebro. Vprašanje *kako* so, kot manj pomembno, preskočili in takoj poskušali dognati odgovor na najpomembnejše: *zakaj* [so se poslikali kot zebre]. Ker interpretacijski postopek ni bil znanstveno utemeljen, ga ni bilo mogoče znanstveno verificirati. Vanj je bilo treba verjeti: odgovor se je končal v mitu o poreklu.

Izhodiščni sklep. Dokazovalni postopek, ki ne respektira logičnega utemeljenega zaporedja vprašanj, pripelje samo po naključju pripeljale do resnice. Ko gre za vprašanja o poreklu, se tako vodeni postopek konča v mitu.

Izvirna hrvaška mita o njihovem poreklu

Hrvatom sta lastna dva stara mita o poreklu. Prvi, ki je na prvi pogled videti kot zgodovinsko poročilo, pripoveduje o posebni doselitvi Hrvatov v Ilirik s severa k že naseljenim (južnim) Slovanom, pod vodstvom petih bratov in dveh sestra. Drugi nasprotno pripoveduje o tem, da so se iz Ilirika, kjer naj bi bila pradomovina vseh Slovanov, izselili drugi slovanski narodi pod vodstvom treh bratov: Čeha, Leha in Meha (Moskovita), po katerih imajo danes ti narodi svoja imena.

Ta mit je samo različica praindoevropskega mita o treh bratih, ki je verodostojno potrjen v različnih indoevropskih izročilih, tako v iranskem krogu (pri Skitih, Osetinih, Perzijcih), pri drugih slovanskih narodih, zahodnih Germanih (Tacitovo poročilo o *Tuistu*, njegovem sinu po imenu *Mannus* in vnukih *Ingo*, *Isto* in *Irmio/Hermio*). Ta mit se danes po Dumézilu (čeprav v zadnjem času previdno) interpretira kot obrazložitev tričlene razdelitve indoevropske družbe v tiste ki delajo, ki molijo in ki se borijo. Spomnimo se indijskih *vaija*, *kšatrija* (ali *rājanya*) in *brāhmaṇa*.

Prvi mit je zapisan v dveh med seboj neodvisnih virih (v *De administrando Imperio* bizantskega cesarja Konstantina VII. "Porphyrogenneta", po 955, in v *Historia Salonitana* splitskega naddiakona Tomaža [1200-1268]). Različico te zgodbe podaja Pop Dukljanin (gre za Gregorja iz Zadra, ki je bil v letih 1172-1195 nadškof v Baru) v svoji kroniki, ki je Prahrvate identificiral z Goti. Današnje kritično zgodovinopisje šteje sicer poznejše doseljevanje

Hrvatov iz Bele Hrvatske izza Karpatov kot zgodovinsko dejstvo, toda zgodba o petih bratih in dveh sestrah zelo spominja na madžarsko legendo o priseljevanju v Panonijo. Sedem madžarskih plemen (tudi ta so bila razdeljena v dve skupini, 5+2) je krenilo iz pradomovine, prehodilo Karpate proti jugozahodu in se tukaj naselilo. Tudi Madžari so vedeli, da je del njihovega ljudstva ostal v stari domovini. Sedem mitskih bratov je nasploh dobro znanih na vzhodu. V ruskih zagovorih je sedem bratov *sedem viharnih vetrov*; Kirgizi so svoje mitske prednike imenovali *sedem očetov*; Mordvini so pripovedovali, da *sedem bogov in dež nahrani ljudi*; Jakuti se poznali *sedem ognjenih bogov*, ki so bili obenem bratje. S tem smo že stopili v visoko mitologijo. Sedem sinov Nebeškega boga *numitorem* Mansov (Vogulov), pa tudi sedem indijskih *Aditya* in drugih podobnih sedem božanskih bratov potrjuje mnenje, da je bil *origo gentis*, ki pripoveduje o resničnem priseljevanju Hrvatov v današnjo domovino, oblikovan po vzoru starega mitskega modela.

Pri obeh mitih, ki jih je prevzelo srednjeveško hrvaško zgodovino, opazimo da so jih prilagajali vsakokratnim političnim in družbenim razmeram (Belaj 1994, 1998a). Tako so na primer še v 19. stoletju, v času t.im. ilirskega gibanja, zgodbo o avtohtonosti Hrvatov v današnji domovini uporabljali kot znanstveni dokaz za ilirsko teorijo političnega organiziranja južnih Slovanov. Po propadu ilirske teorije so opustili avtohtonistični model in znova je zaživel model o priseljevanju čez Karpate. Toda novo jugoslovansko politično zasnovo, ki je nadomestila ilirsko, je motila zgodba o posebnem priseljevanju Hrvatov kot že oblikovanega političnega subjekta. Zato so izročilo o drugotnem priseljevanju, izpričano pri Porfirogenetu i Tomi, kakor tudi pričevanja nevtralnih grških in arabskih virov o Veliki ali Beli Hrvatski za Karpati, v drugi polovici devetnajstega stoletja zavrnil kot izmišljeno (Franjo Rački, Vatroslav Jagić). Južni Slovani naj bi prišli v jugovzhodno Evropo kot kulturno, jezikovno in etnično enotna množica in se šele tukaj začeli postopoma oblikovati v današnje narode. Ta teorija razlaga potrebo po bratstvu in enotnosti in ni čudno, da je v obeh Jugoslavijah imela skorajda status državne dogme.

Nepričakovana najdba v Tanaisu

Odgovori na vprašanje o poreklu nekega naroda so včasih ozko povezani z etimologijo njegovega imena. Toda imena Hrvati (pa tudi Čehi, Srbi, Kosezi) ni mogoče interpretirati iz slovanskega jezikovnega gradiva. Zato je okrog leta 1900 zbudila veliko pozornost najdba grškega napisa iz III. stoletja v Tanaisu, grški naselbini ob izlivu Dona v Azovsko morje.

Tam so namreč nagrobniku našli ime arhonta *Horoathos*, *Horouathos*. To je ime bilo presenetljivo podobno imenu mitskega

vodje Hrvatov pri Porfirogenetu (*Hrobathos*). Toda ker tedaj daleč naokoli okrog Tanaisa ni bilo Slovanov, tudi *Horvath* iz Tanaisa ni mogel biti Slovan. Postalo je jasno, zakaj hrvaškega imena ni bilo mogoče razložiti iz slovanščine. Prvi Hrvati (pravzaprav prvi nosilci etničnega imena *Hrvat*) sploh niso bili Slovani! Znova se je, kot nekoč (Kopitar, Miklošič) začelo govoriti o dveh naselitvenih valovih južnih Slovanov (Županič, Hauptmann), pri čemer naj bi drugi val bili slavizirani tujerodni Hrvati. To je seveda zbuvalo nejevoljo pri jugoslovansko usmerjenih krogih. Celotni hrvaški etnologi so začeli odkrivati resne indice za dvojno priseljevanje (Gavazzi 1936, Bratanić 1951).

Razvile so se tri hipoteze. Po prvi naj bi narodno ime Hrvatov bilo severnokavkaškega (N. Županič, R. Bleichsteiner), po drugi turkijškega (H. Howorth, P. Wirth, E. Kranzmayer, v novejšem času O. Kronsteiner 1978, W. Pohl 1985), po tretji pa iranskega (V. F. Miller, F. Just, M. Vasmer, Lj. Hauptmann, O. N. Trubačov in številni drugi) izvora. O teh hipotezah sem pisal v knjigi, izdani leta 1998.

Vse tri hipoteze temeljijo na istem modelu. Vojaško dobro organizirani hrvaški konjeniki (Kavkazci, Obri ali Iranci, vseeno) naj bi kot vojaško dominantni politično organizirali nekaj slovanskih plemen, jim dali celo svoje ime, sami pa se kmalu jezikovno in kulturno asimilirali. Hrvatom se je iranska hipoteza zdela najbolj sprejemljiva. Radoslav Katičić jo je nekoč hudomušno označil kot "najmanj neverjetno".

Med drugo svetovno vojno je za kratek čas znova zaživela ideja o gotskem poreklu Hrvatov (Kerubin Šegvić 1936), v upanju da bo "*Neodvisno državo Hrvasko*" legitimiral v nacionalsocialističnem "novem redu". Končno naj omenim tudi oživitv hipoteze o Dalmaciji kot hrvaški pradomovini in s tem o Ilirih kot Slovanih (Mužić 1989; k temu Katičić 1990, 1991).

Prahrvati so bili Iranci

Iranska hipoteza se ponuja v dveh različicah. Po eni, bolj resni, naj bi Prahrvati, tako kot tudi Prasrbi, Prakosezi, Pračehi, bili iranska (morda Sarmatska) skupina, ki je redila svoje konje v pontskih stepah, preden se je podala proti zahodu med Slované. Zagovorniki te teze se dobro zavedajo njene hipotetičnosti.

Druga različica, ki bo v žarišču pričujoče razprave, je neoromatična. Ušla je znanstveni kritiki in se podala na področje fantazije. Ne razpolaga s preverljivimi argumenti, zato je treba vanjo *verjeti*. Zgodba o sekundarni migraciji Hrvatov na jug se je s tem vrnila na področje **mitov o poreklu**. Krog se, vsaj začasno, zapira. Razlika je v tem, da so nekoč v zgodbo o sedmih bratih verjeli, ker se je vklapljal v mitsko podobo sveta, danes pa jo predstavljajo kot znanstveno dognano resnico, v katero morajo vsi pravi Hrvati verjeti.

Ta novokomponirani mit zastopajo dobromisleči diletanti v znanosti, ki menijo da s svojim početjem delajo uslugo svojemu narodu. Mit namreč podaja odgovore na pereča vprašanja, kot je npr.: Kaj in kdo so bili naši predniki? Od kod so prišli? Kakšen je bil njihov jezik, kakšna je bila njihova religija, kakšen je bil njihov sadež, kako so se oblačili itd. Razen tega ta romantična in obenem radikalna iranska varianta vzpostavlja model, v katerem je takoj na začetku nemogoče povezovati Hrvate z njihovimi domnevnimi vzhodnimi brati, Srbi. To je po mojem mnenju najpomembnejši element mita o iranskem poreklu Hrvatov in je naletel na odobravanje. Mit je bez dvoma kontrapunkt srbskemu mitu o enotnem srbskem narodu treh religij, s pomočjo katerega so hoteli Hrvate preimenovati v "Srbe rimskokatoliške veroizpovedi" (tako še danes, leta Gospodovega 1998., meni dekan filozofske fakultete v Beogradu, Marojević).

Zagovornikom iranske "teorije" o poreklu Hrvatov je spodletelo pri dokazovanju. Med drugimi se sklicujejo na Maxa Vasmera, ki je zares zastopal iransko hipotezo, ne vidijo pa konsekvence njegovega etimologiziranja. Po Vasmerjevem mnenju je ime Hrvati nastalo šele po iraniziranju indoevropskega korena **ser-*, pri čemer je po zakonitostih razvoja iranskih jezikov začetni *s-* prešel v *h-* (kot na primer *soma* > *haoma*). To pa bi hkrati *horribile dictu*, *pomenilo*, da so Prahrvati pravzaprav iranizirani Prasrbi!

Zanimivo je, da ima cilj (dokazati, da so Hrvati in Srbi dva različna naroda) teži še ena hipoteza. Po njej celo Srbi (ali vsaj njihov zahodni, ijekavski, "dinarski" del) niso slovanskega rodu. Bili naj bi potomci severnoafriških Mavrov, ki jih je rimska oblast naselila v vzhodnih provincah. Njihovi romanizirani potomci so Maurovlahi, Morlaki, Vlahi; pozneje slavizirani pravoslavni Vlahi so šele v 19. stoletju prevzeli srbsko nacionalno idejo (tako Dominik Mandić posthumno, 1990).

Rekonstruirana zgodovina iranskih Prahrvatov

Dovolite mi zdaj, da vam vsaj v osnovnih potezah predstavim najpomembnejše "rezultate" nove hrvaške "etnogenezo-logije", ki so jih v zadnjih letih objavljali v hrvaških publikacijah. V glavnem sem se držal "sinteze", ki jo je 21. marca 1997 objavil zagrebški tednik *Hrvatsko slovo*. Avtorja ne navajam.

Zdaj namreč, ko je iransko poreklo Hrvatov že znanstveno *dokazano*, lahko poiščemo v Iranu sledove Prahrvatov. In glej, že leta 1400 pred Kristusom se tam prvič omenjajo Hrvati. Kateri evropski narod se lahko pohvali s takšno starostjo? Takrat je mittansko-huritski kralj Turšata imenoval svojo zemljo *Huravat Ehilaku*, "Hrvasko kraljestvo". Še danes v Iranu obstoja območje, imenovano *Horovati*. To ime je še danes živa sled mitanijskih Hrvatov. Pravzaprav Mittanci sploh niso bili Indoevropejci, kaj šele

Iranci (imeli so samo indijsko zgornjo družbeno plast). Toda to naj nas ne moti. Pri tako resnih rečeh, kot je zgodovina najstarejšega evropskega naroda, ne smemo biti malenkostni.

Tudi Zarathustra je omenil perzijsko Hrvasko v predgovoru svete knjige *Vendidat*: "Jaz, Ahura Mazda, sem ustvaril deseto lepo deželo, blaženo *Harahvatijo*." To je, kot še veliko drugih virov, jasen dokaz, da ime Hrvati zares izhaja iz Irana.

Ta *Harahvatia* je obsegla vzhodni Iran, Afganistan in Baludžistan. V Afganistanu še danes baje obstaja (ah, kaj: baje! zanesljivo!) vas *Harvattia* in v njej je celo enako pleteninasto okrasje kot v srednjeveških hrvaških cerkvah. Samo ljubosumni Nehrvati lahko opozarjajo, da so takšni okraski že prej poznali Langobardom v severni Italiji.

Leta 653 se je del Hrvatov izselil iz *Haurahvatije* (torej je del Hrvatov ostal v pradomovini! NB: po osamosvojitvi leta 1991 je skupina navdušencev pripravljala *znanstveno odpravo* v Iran; iskali naj bi sledove iranskih Prahrvatov!) v okolico današnjega Teherana. O tem poroča veliki Herodot. Tam je Dariuš I. (524-486) dal postaviti veliki friz s človeškimi figurami. Pod deseto figuro je zapisano *To je Hauravat*. Na območju *Bagastan* (ime je nedvomno hrvaško: *Božji stan*, Božje stanovanje) je drugi relief, in tukaj predstavlja prva figura z leve hrvaškega kralja *Vivano*. Kot pripadniki iranskega dualizma so Hrvati tukaj prišli v stik s tamkajšnjimi Židi in se seznanili s svetopisemsko tradicijo. Noben drug evropski narod nima tako globoke vezi z Biblijo!

Čete Aleksandra Velikega so Hrvate imenoval *Aruhatti*, njihovo zemljo pa *Arachosia*. Iz *Harahvatije* Hrvati niso prinesli samo pleteninaste ornamentike, temveč tudi svojo današnjo rdeče-belo-modro zastavo in grb, ki je sicer imel 8x8 polj, tako kot tisti na dokumentu, s katerim so leta 1527 povabili Ferdinanda I. Habsburga, naj prevzame hrvaško krono.

Hrvati so se potem izselili iz Perzije na območje okrog Azovskega morja. Tam jih je našel Plinij Starejši pod imenom *Cortae*, kar pa je zanesljivo popačenka imena *Horvati*. Tam so Hrvati ustanovili državo *Rdečo Hrvatsko*. Začetnik dinastije je bil *Ukrmir*, po katerem je Ukrajina dobila svoje sedanje ime. Že tu so se Hrvati seznanili s krščanstvom, žal z arijskim, toda to je bila edina možnost, ki jima je bila na voljo.

Proti koncu šestega stoletja po Kristusu je Rdeča Hrvaska obsegala območje od Donave do Moskve. Sedanja ruska prestolnica, ki je leta 1997 proslavljala 850. obletnica ustanovitve, je torej bila v 6. stoletju hrvaško mesto. Hrvati so takrat imeli razen Rdeče Hrvaske še dve državi: *Veliko Hrvasko* na območju Karpatov, in *Belo Hrvasko*, ki je segala vse do Labe. O njej zgovorno priča Ptolomejeva karta (nastala je v prvem stoletju in bila revidirana v 4. stoletju, toda jaz sem gotovo spet malenkosten).

Veliki in slavnir iranski narod Hrvatov je šele v 6. stoletju stopil v stik s Slovani. Takrat se začenja njihova "slavizacija". Beseda *slavizacija*

mora biti vedno v narekovajih, ker so Hrvati ohranili svoje iranske (perzijske) šege, dele narodne noše, nemalo perzijskih besed, celo zoroastrovski dualizem je živel med Hrvati vse do konca srednjega veka v tim, bosenski cerkvi.

Iz Rdeče Hrvaske se je v 7. stoletju del Hrvatov odselil na jug, kjer je ustanovil novo Rdečo Hrvatsko. To so bili ustanovitelji moderna hrvatskega naroda in države.

Današnji Hrvati so torej samo površno slavizirani Iranci (pravzaprav: Perzijci) in imajo skoraj štiri tisočletja dolgo slavno zgodovino. Že od začetka so bili pravi narod z lastnimi kralji, katerih države so imele velikanska ozemlja, z državnimi simboli o njih so pisali najuglednejši zgodovinarji in kartografi. Iz iranske pradomovine so prinesli svojo vero, sicer z opaznimi judovskimi in krščanskimi vplivi, legendo o treh bratih, predromansko umetnost s pleteninastimi vzorci in tlorisi, ki jih najdemo v starohrvaških cerkvah, svoje navade in nošo. Narod, ki ima tako slavno zgodovino, zares ne more biti eno s svojim vzhodnim sosedom, ki povrh še sam ni slovanskega rodu!

Tudi hrvaška religija je pravzaprav iranska!

Iranski hipotezi so se pridružile še nekatere, ki vodijo v isto smer. Najplodnejša je vsekakor hipoteza o prahrvaškem (iranskem) ver-skem dualizmu. Ta hipoteza temelji na odkritju Jana Peiskerja, ki je še leta 1883 dokazal, da se na številnih zahodnoslovanskih krajih ponavlja značilen položaj vzpetin z imeni, ki spominjajo na Hudiča, strah, temo, pekel, črno, vranca (na desni strani reke), oziroma na Svaroga, Sonce, Svantevida, nebo, belo, belega konja/kobilo (na levi strani). Peisker je te značilne konfiguracije v naravi interpretiral kot naravna svetišča stare, praslovanske, toda izvorno iranske zoroastrovske dualistične religije, kjer naj bi na levi strani reke častili dobrega, belega boga, boga svetlobe, *Ahura Mazdo*, na desni pa zlega, črnega boga, boga teme, *Devo*. Južnoslovanskem občestvu je svojo hipotezo predstavil čez pol stoletja 1926, 1926/27 in 1928 (Belaj 1998b).

Peiskerjevo zanimivo, inovacijsko in argumentirano hipotezo je prevzelo nekaj hrvaških intelektualcev (Šufflay 1928, Pilar 1931). Drugod so jo zavrnili (Kelemina 1926/1927) ali preprosto ignorirali. Šufflaya so leta 1931 zahrbtno umorili beograjski policijski agenti, njegov nauk pa so prevzeli goreči borci za hrvaško neodvisnost in ga rahlo preoblikovali. Medtem ko je Šufflay (po Peiskerju) menil, da gre za splošnoslovanski pojav, in je celo prinesel nekaj podatkov s srbskega omočja, so se njegovi manj kritični nadaljevalci zadovoljili z domnevno hrvaško-iransko vzporednima in imeli Peiskerjevo hipotezo za pomemben dokaz za iransko pripadnost Prahrvatov. V tej funkciji jo lahko zasledimo še danes v rodoljubnem paraznanstvenem slovstvu. V določenem pogledu so temu krivi sami znanstveniki. Ti so skupaj s pomanjkljivo Peiskerjevo interpretacijo

problema tudi sam problem (namreč: zakaj si toponima stojita v pokrajini v jasni semantični opoziciji in zakaj so imena, ki spominjajo na sonce, svetlobo ipd. vedno na levi, tista ki so povezana s temo, hudičem ipd., vedno na desni strani tekoče vode) preprosta pometli pod preprogo. S tem so ga dejansko prepustili nekritičnim publicistom, ki so si ga prilastili in ga s pridom zlorabljajo.

V novejšem času so se odprle nove možnosti interpretiranja Peiskerjevih "kultnih prizorišč" (kot jih je poimenoval Kelemina 1926/27), seveda iz drugih izhodišč (Belaj 1988, 1998b). V novih raziskavah s področja praslovanske mitologije so namreč na strukturalni ravni rekonstruirali fragmente svetih mitskih besedil poganjskih Slovanov in dokazali njihovo zakoreninjenost v praindoevropski tradiciji. To pa z iranskim problemom nima nič skupnega. O nekem verskem dualizmu v zoroastrovskem smislu (opozicija Dobro-Zlo) pri poganskih Slovanih in kajpak pri Hrvatih ni niti sledu.

Svojevrstna "sinteza" izsledkov "raziskav" je objavljena tudi v tedniku *Hrvatsko slovo*, in sicer 18. septembra 1998. Avtor, ki ga ne bom navedel, razlaga ureditev t.im. Cerkve bosenske s predpostavko, da gre za površno pokristjanjeno prahrvatsko zoroastrovsko religijo. Pripadniki te religije so se imenovali *janjani*. Vrhovni poglavar je bil *did* ("dedek"), ki so ga v Krajini (gre za območje notranje Dalmacije okrog Imotskega in Vrgorca; nima nič skupnega s t.im. srbsko Krajino) imenovali *jad*; bil je redovnik. Obrede so opravljali drugi redovniki, ki so se imenovali *gosti*. V Hercegovini so jim rekli *jast*. Z cerkve, ki so jim rekli *hiže*, so skrbeli laiki. V Krajini so takemu rekli *rac*. *Janjani* so vse redovnike imenovali *pop*. To še zdaleč ni povezano z grškim *papas*. Beseda *pop*, znana še danes na vsem območju Krajine (pa tudi, denimo, pri Rusih, ampak gotovo sem spet zloben), izvira od prahrvaških besed *pava* in *vapa*, do prehoda glasu *vv o(?)* pa je prišlo pod vplivom latinščine. Saj je tudi hrvaška beseda *opat* nastala iz starih hrvaških besed *vapa* in *paca*!

Pisec omenjenega članka namenoma ni uporabil besede *Bog*, ker je – kot pravi – njen izvirni pomen "uživanje". Iz te besede je nastala tudi hrvaška beseda *boja* ("barva"; dejansko gre za turško *boya*, *boyama*). Izvirna oblika je bila *baja*, nastala pa je z latinizacijo (?) besede *buj*. Hrvati so sprva Vsemogočega imenovali *hasa* in *jasa*. Iz slednje je nastalo hrvaško ime *Isus* ("Jezus"), ki so ga sprva pisali kot *jasac*. Od tod je tudi hebrejsko ime *Isac* oziroma grško (?) *Isus*. Beseda *Krist* ("Kristus") je latinizirana hrvaška beseda *Hrst*, ki je prvotno pomenila "svastika". Istega porekla je ime indijskega boga *Kršne*, ki je inkarnacija boga *Višnje* (tukaj je pisec najbrž imel v mislih hrvaški pridevnik *višnji* "najvišji", ki v samostalniški rabi zares označuje Boga). Tudi nazivi *biskup* ("škof"), *svečenik* in *župnik* so iz janske religije. Janska religija je razvila visoko duhovnost, katere jedro je bilo znanje imenovano *vida* ali *veda*.

Dovolj je bilo "janskega" etimologiziranja. Postalo je jasno, da so Hrvati ohranili do konca srednjega veka neko izredno staro religijo,

saj so judovstva, krščanstvo in celo vedsko učenje samo njene izpeljanke. Nekaj pripadnikov "janske" religije živi še danes med nami. Pisec, čiger članek navajam, sam o sebi pravi: *Da, ja sam Hrvat – janjanin*. ... Naj na koncu omenim še to (pa brez komentarja), da pisec meni, da bi rimskokatoliška cerkev morala vse hrvaške cerkve "vrniti" pripadnikom Kršne, ker so "nastale zaradi njegovega imena"...

Problemi za konec

Sodobni "zgodovinski" miti nastajajo, kot sem povedal, takrat, ko nekdo, ki se ima za zgodovinarja, prezre znanstveno metodologijo, ki mora zajeti vse, od kritike virov naprej, in vsebuje tudi določeno zaporedje, ki ga mora znanstvenik upoštevati v dokaznem postopku. Tak "zgodovinpisec" ne more priti do znanstvene resnice. Toda to ga ne moti, saj je cilj njegovega napora že vnaprej dokazati oblikovano misel. Problem nastane takrat, ko piščevo zamisel podpirajo tudi drugi ljudje, ki mu kaj radi verjamejo in imajo njegove "dosežke" za čisto resnico. Z "znanstvenimi" obredi (kot so "odprave", posvetovanja ipd.) se producira svetost. Miti se nanašajo na narod/nacijo in le-taka "znanost" posvečuje narod/nacijo. "Janjec", čigar ideje sem predstavil, je to jasno pokazal. Na lestvici vrednot je čisto na vrhu tisto, kar naj bi bilo najbolj sveto: *Hrvat, potom katolik, a tek onda čovjek*.

Resne hrvaške zgodovinske znanosti – zgodovinisje, arheologija, etnologija, lingvistika – ne jemljejo takih hipotez resno, kar pa pri ljubiteljih v modernih zgodovinskih mitov zbuja občutek, da obstaja zarota (jugonostalgiki, masoni!), ki ne privošči Hrvatom velike, sijajne, slavne, junaške zgodovine. Težava je v tem, da so zagovorniki takšnih "teorij" drugače resni ljudje, ki so si v svojih strokah (pravo, matematika, medicina, novinarstvo) ustvarili visok in zaslužen ugled. Z zgodovinskimi vprašanji se ukvarjajo kot s konjičkom in želijo služiti svojemu narodu. Ker pa niso opremljeni z znanstvenim aparatom in jim je tudi znanstvena metoda neznana, se vsak dialog z njimi lahko konča v "verskem boju". Najteže je v znanosti dokazati netočnost neargumentiranih trditev.

Množice, senzibilizirane do skrajnih meja z brutalnim napadom na vse, kar je hrvaškega, jemljejo take neznanstvene hipoteze s hvaležnostjo (Belaj 1994). Po letu 1991 so take hipoteze zbudile veliko pozornost v medijih (tako kot, na primer, numerologija, astrologija, čarodejni minerali), izhajale so knjige, objavljali so se feljtoni. Ustanovljeno je bilo celo "znanstveno" društvo, ki se ukvarja s hrvaško "etnogenezologijo".

Podobne pojave zasledimo tudi drugod. V Nemčiji se je po porazu v prvi svetovni vojni na podlaga starejših idej zaradi težkega in ponižujočega položaja razcvetel mit o arijskem Nadčloveku. V Sloveniji je, brez dvoma z željo pokazati, da Slovenci niso istega

rodu kot "južni bratje", zaslovel mit o venetskem izvoru Slovencev. Da so to zares tako doumeli, pričajo ostre izjave v najvišjih partijskih gremijih rajneke federacije. V Rusiji so se po zlomu nadnacionalnega komunizma (seveda ruskih barv) in razpadu imperija, v katerem so Rusi imeli vajeti v svojih rokah, razširile nekritične študije nacionalne zgodovine, mitologije in podobno.

V demokraciji naj bi vsakdo imel pravico izražati svoje mnenje. Toda mediji delajo s popularizacijo takšnih hipotez slabo uslugo hrvaški znanosti. Resne znanstvenike smešijo v očeh tujih kolegov. Ni bil namen, mojega prispevka podati nove dosežke v prečevanju hrvaške etnogeneze. Hotel sem samo opozoriti na paraznanstvene težnje v nekaterih krogih hrvaške inteligence in pokazati, kje so dejavniki, ki omogočajo ustvarjanje novih mitov.

LITERATURA

- BELAJ, Vitomir (1988): *Ranbemerkingen zu Katičić' "Nachlese"*. V: Wiener slavistisches Jahrbuch 34:159-161.
- (1994): *Sind die Kroaten Slawen?* V: Studia ethnologica Croatica VI:67-78.
- (1998a): *Die Kunde vom kroatischen Volk. Eine Kulturgeschichte der kroatischen Volkskunde*. Gardez!, St. Augustin bei Bonn.
- (1998b): *O patrociniju ptujske proštjske cerkve*. V: Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice Konradove cerkve. Ptuj, 145-152.
- BRATANIĆ, Branimir (1951): *Uz problem doseljenja Južnih Slavena. Nekoliko etnografsko-leksičkih činjenica*. V: Zbornik radova Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, I, Zagreb, 221-250.
- GAVAZZI, Milovan (1936): *Problem karakterističnoga razmještaja nekih etnografskih elemenata na Balkanu*. V: Sbornik na IV kongres na slavjanskite geografi i etnografi v Sofija, 1936. Sofija, 231-236.
- KATIČIĆ, Radoslav (1990): *Ivan Mužić, Podrijetlo Hrvata (Autohtonost u hrvatskoj etnogenezi na tlu rimske provincije Dalmacije)*, Zagreb 1989. V: Obavijesti Hrvatskoga arheoloskog društva 22-2:60-62.
- (1991): *Još jednom o Mužiću*. V: Starohrvatska prosvjeta, Ser. 3, 19:285-287.
- KRONSTEINER, Otto (1978): *Gab es unter den Alpenslawen eine kroatische ethnische Gruppe?* V: Wiener slavistisches Jahrbuch 24, s. 155.
- MANDIĆ, Dominik (1990): *Hrvati i Srbi dva stara različita naroda*. Zagreb 1990.
- MUŽIĆ, Ivan (1989): *Podrijetlo Hrvata (Autohtonost u hrvatskoj etnogenezi na tlu rimske provincije Dalmacije)*, Zagreb.
- PEISKER, Jan (1926): *Tvarog, Jungfernsprung und Verwandtes*. V: Blätter für Heimatkunde, 7-8:49-57.
- (1926/1927): *Na obranu*. [odgovor] V: Etnolog I:169-171.
- (1926/1927, prevedel Ivo Pilar): *Koje su vjere bili stari Sloveni prije krštenja?* V: Starohrvatska prosvjeta NS II/1928.
- PILAR, Ivo (1931): *O dualizmu u vjeri starih Slovjena i o njegovu podrijetlu i značenju*. V: Zbornik za narodni život i običaje 28:1-86.
- POHL, Walter (1985): *Das Awarenreich und die "kroatischen" Ethnogenesen*. V: Die Bayern und ihre Nachbarn, I. Wien, 294-298.

ŠEGVIĆ, Kerubin (1936): **Die gotische Abstammung der Kroaten**. Berlin.

ŠUFFLAY, Milan (1928): **Otkriće velike tajne slavenskog poganstva**.

Znamenita studija profesora Jana Peiskera. V: Obzor od 11. IX. 1928.

Primer etnološke rekonstrukcije slovanskih mitskih motivov iz folklornega gradiva¹

Uvod: značilnosti slovanske mitologije

Ivanov in Toporov slovansko mitologijo opredelita kot celoto mitoloških predstav starih Slovanov (Praslovanov) v času njihove enotnosti, torej do konca prvega tisočletja našega štetja (Ivanov, Toporov 1989: 1006). S selitvami Slovanov je tudi slovanska mitologija razpadla v ločene krajevne variante, ki pa so dolgo ohranile temeljne značilnosti slovanske mitologije. Variante slovanske mitologije, ki jih navajata avtorja, so: mitologija baltskih Slovanov (zahodnoslovanskega plemena na severu med rekama Elbo in Odro); mitologija vzhodnih Slovanov (plemenski središči Kijev in Novgorod); domnevajo tudi o obstoju južnoslovanske različice na Balkanu in zahodnoslovanske različice na poljsko-češko-moravskem območju (ibid.).

Gimbutas navaja tri dejavnike, ki so bistveno zaznamovali slovansko mitologijo:

1. Stari Slovani so se začeli opismenjevati šele po prihodu krščanstva v 9. stoletju. Zato poganske literature in pisnih virov o njej ni. Poganska religiozna in mitološka tradicija je ohranjena v ustnem in folklornem izročilu: v ljudskih pesmih, pripovedkah, epih, legendah in običajih. Zapisana je tudi v cerkvenih kronikah, letopisih, analih in pridigah zoper poganstvo, kjer so opisani templji, idoli in prakse. Vendar se je pri teh virih treba zavedati, da so bili njihovi avtorji tudi uničevalci slovanske poganske tradicije. Kot omenjata Ivanov in Toporov, je širjenje krščanstva v slovanskih deželah pomenilo konec

¹ Članek je nastal v okviru seminarja *Slovanska mitologija*, ki ga je leta 1996/97 vodil prof. dr. Vitomir Belaj na ljubljanski Filozofski fakulteti na oddelku za etnologijo.

² *Več o slovanski mitologiji* glej v Mallory 1989; Gimbutas 1974; Jakobson 1972.

³ *O etnološkem pristopu k mitu skozi slovensko folklorno gradivo* glej tudi Goljevšček 1982: predvsem str. 85-177.

uradnega obstoja slovanske mitologije. Močno je prizadelo predvsem njene najvišje ravni, saj so bogovi te ravni postali negativni liki ali pa so se morali poistovetiti s krščanskimi svetniki, kot npr. Perun s svetim Ilijem, Veles s svetim Vlasom in Jarila s svetim Jurijem. Nižje ravni slovanske mitologije pa so bile precej bolj trdne in so oblikovale zapletene zveze z vladajočo krščansko religijo (Ivanov, Toporov 1989: 1012).

2. Na slovansko mitologijo so močno vplivali stiki s soslednjimi ljudstvi, še posebej z indo-iranskimi. Ta vpliv se kaže v skupnih korenih besed religioznih besedil.

3. Najpomembnejši dejavnik pa je dediščina mitoloških podob baltske, keltske, grške in druge evropske mitologije. Slovanska mitologija je namreč ohranila zelo stare predindoevropske podobe, tipične za poljedelske, matrifokalne in matrilinearne kulture. Ta del vsebine slovanske mitologije imenujejo staroevropska. V slovanskem poganstvu, kot ga opisujejo krščanski misionarji, prevladujejo moški bogovi indoevropskega izvora. Njihova imena in funkcije je mogoče rekonstruirati s primerjalno indoevropsko mitologijo in lingvistiko. Ti bogovi pripadajo patriarhalnim, vojaškim ljudstvom evrazijskih step, ki so nadvladali staroevropsko kulturo v 3. tisočletju pred našim štetjem (Gimbutas 1987: 354).

Slovanska mitologija tako vsebuje več ravni:

1. staroevropsko raven, ki ima korenine v neolitski kulturi;
2. indoevropsko raven, izpeljano iz patriarhalne kulture evrazijskih step;
3. krščansko raven, v kateri se poganski prototipi mešajo s krščanskimi liki, pri čemer nastaja fenomen "dvojne vere".²

Prvi ohranjeni pisni viri so iz 6. stoletja, v katerih je bizantinski zgodovinar Prokopius opisoval, kako slovanska plemena obožujejo boga Gromovnika. Potem do 10. stoletja ni nobenih zanesljivih virov. Na vzhodnoslovanskem območju je zabeležen panteon, ki ga je leta 980 vzpostavil knez Vladimir, ki pa je nekaj let kasneje poganska božanstva uničil in nasilno pokristjanil ljudstvo Kijeva (ibid: 355).

Najbolj zanesljiv vir o religiji zahodnih Slovanov je zagotovil Otto, škof Bamberga v 12. stoletju, čigar vojno s slovanskimi poganskimi bogovi v severni Nemčiji so opisovali trije biografi: Ebbo, Herbord in Monachus Prieflingensis (ibid.).

Pisnih virov o južnoslovanski mitologiji pa tako rekoč ni, zato je rekonstrukcija njihove mitologije mogoča le na podlagi folklornih motivov, lingvističnih rekonstrukcij in arheoloških ostankov.³

Predkrščanske prvine v belokranjski ljudski pesmi o sv. Juriju (Štrekljeva pesem št.629)

V nadaljevanju bomo torej kot praktičen prikaz etnološkega pristopa k mitu analizirali belokranjsko pesem iz Adlešičev *Sveti Jurij*

ubije zmaja in reši kraljevo hčer, med drugim objavljeno tudi v Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmih*. Štrekljev pripis k pesmi nas napelje k primerjavi s pesmijo fra. Frana Radmana *Pisma od Bosne i svetoga Jurja* iz pesmarice fra. Andrije Kačiča Miošiča *Razgovor ugodni naroda slovinskoga*. Pesmi presenečata po medsebojni podobnosti. Belokranjska različica je sicer tipična ljudska pesem; je kratka, jedrnata in preprosta, nemogoče je definirati čas nastanka in avtorja. Hrvaška varianta pa je avtorska pesem, za katere snov je pesnik vzel krščanski motiv Svetega Jurija. V obeh pesmih so očitni mitski, poganski in krščanski elementi, zato bo analiza imela več ravni.

V prvem delu analize bo prikazana zgodovina pojavljanja obeh pesmi in njunega motiva v pisnih virih. S primerjavo obeh pesmi pa se bo izkristaliziral njun medsebojni odnos, morebitna povezanost in odvisnost.

V nadaljevanju bo treba analizirati različne plasti pesmic, pri čemer bodo najprej prišli do izraza mlajši, krščanski elementi. Kot vemo, se je krščanska kultura v pogansko infiltrirala na več načinov: z uničevanjem poganske kulture, z zabrisovanjem, torej s postavljanjem krščanskih tem, praks, spomenikov in oseb čez poganske predhodnike in s tem skrivanje, prekrivanje in odpravljanje poganske kulture ter s popačenjem, ki pomeni temeljito spremembo prvotnega pomena (Le Goff 1986: 252,253). Jarylo ali Jurij, ki je bil pomemben praslovanski mitski lik s koreninami v indoevropskem božanstvu vegetacije in je kot tak še danes prisoten v ljudskih običajih, je interferiral s krščanskim svetnikom Georgiusom. Prav njegova legenda nam bo poleg poznavanja nekaterih arhaičnih struktur pomagala pri odkrivanju krščanskih elementov v analiziranih pesmicah.

Pričujoči pesmi, predvsem pa belokranjska, sta bogati z motivi, ki jih ne moremo interpretirati v povezavi s krščanstvom. Zato predvidevamo, da gre za arhaične motive, ki jih bomo poskušali identificirati na podlagi Katičičeve in Belajeve rekonstrukcije fragmentov praslovanskega mita o bogu plodnosti. Omenjena avtorja rekonstruirata praslovanski mit na podlagi frazeološke strukturiranosti folklornih besedil in v njih vsebovanih arhaičnih elementov. V tem delu analize imamo torej že opraviti s praslovanskimi poganskimi mitskimi elementi.

Rezultat pričujoče analize se pokaže v nekaj ambivalentnih elementih, ki jih vsebujeta slovenska in hrvaška pesem o svetem Juriju. Ambivalentnost teh elementov je v tem, da vsebujejo poganski, mitski, pozabljen pomen in hkrati njegovo krščansko variacijo.

Historiat belokranjske in Radmanove pesmi o svetem Juriju ter njun medsebojni odnos

Legenda o pobožnem vitezu, konjeniku sv. Juriju, ki je ubil zmaja in rešil kraljevo hčer pred njim, je v literarni obliki nastala v

11. stoletju in je med drugim vključena tudi v znamenito, v latinščini pisano de Voragienovo zbirko hagiografij *Legenda aurea*. Legenda je bila poznana tako na vzhodu kot na zahodu (Bošković-Stulli 1978: 81).

V glagolskem pesništvu je legenda *Pisan Svetago Jurja* ohranjen v rokopisu skupaj s še devetimi pesmimi v prvi hrvaški pesniški zbirki, ki je del glagolskega kodeksa iz leta 1380, poznanega kot *Pariški kodeks* oz. *Code slave no. 11* pariške Nacionalne knjižnice (Hercigonja 1975: 170).

Literarni zgodovinarji predvidevajo, da je bila pesem predno je bila zapisana, že prisotna v ustnem izročilu. Sicer pa so junaške epske pesmi o junaku, ki tako kot Jurij reši kraljevo hčer pred zmajem ali kako drugo pošastjo, globoko zakoreninjene v ustni poeziji balkanskega prostora. Komunikativni ljudski značaj srednjeveške književnosti je povzročil veliko odmevov v ustnem izročilu. Zato je začetni izvor pogosto težko prepoznati. Nabožna vsebina se je ali preobrazila ali je izgnila.

Slovensko različico pesmi o Juriju in zmaju je zasledil župnik adlešičke fare v Beli krajini Ivan Šašelj. Narekovala mu jo je Marija Skube iz Adlešičev leta 1887, objavil pa jo je istega leta v *Slovanu VI*. Šašelj je pesmico naslovil *Sv. Jurij ubije zmaja in reši kraljevo hčer* in jo je objavil tudi v *Bisernicah* leta 1906. Štrekelj je pesem povzel iz Slovana in jo uvrstil v prvi del svoje zbirke *Slovenske narodne pesmi*.

Štrekljev pripis k pesmi se glasi: "*Pesem podobne vsebine, kakoršna je sprednja št. 629, je zapisal že starec Milovan; primeri zadnjo pesem zbirke Razgovor ugodni naroda slovinskoga.*" (Štrekelj 1895: 593). Zadnje pesmi iz Kačičeve pesmarice *Razgovor ugodni naroda slovinskog* sicer ni napisal "starec Milovan", s katerim je Štrekelj mislil na Kačiča, temveč fra. Frane Radman.

Fra. Frane Radman, ki se je zgledoval po priljubljenem hrvaškem pesniku fra. Andriju Kačiću Miošiću, je v pesmi *Pisma od Bosne i svetoga Jurja* prevzel temo legende in krščansko vsebino veliko bolj poudaril, kot je bila poudarjena v srednjeveški *Pisan Svetago Jurja*. Svojo verzijo pesmi je objavil leta 1762 v knjižici z naslovom *Život sv. Jurja*. Pesem je napisana za preprosto ljudstvo, Jurijevo junaštvo in pripadnost krščanski veri pa sta v njej močno poudarjena.

Radmanovo pesem je leta 1801 fra. Ante Puharić uvrstil v četrto, posthumno izdajo Kačičeve pesmarice *Razgovor ugodni naroda slovinskog*.

Primerjava obeh pesmi – poudarjeno tiskane vrstice kažejo na istovetnost ali vsaj izredno podobnost vrstic v obeh pesmih – nam pokaže naslednje:

Radmanova

**Veseli se, Bosno, zemljo ravna,
Koja no si na glasu od davna,
Eto tebi lipo premaliče,
S premaličem Jurjev danak igje,–**

*Koga slaviš odkad si postala
I krščansku viru zapoznala:*

Tebi nosi ugodne darove,

Tihe rose, zelene dubrave.

Žarko će te sunce ogrijati,

Po planinam snizi okipniti:

Procvašće ti cviče po poljanam,

U bostanu ružica rumena.

Prolitnje će ptice doletiti,

Po zelenoj gori propivati:

I još će ti veća radost biti,

Koju će ti Jurjev dan doniti.

Raduje se sva zemlja slovinska,

Koja no je majka od junaka,

Jere Jurja voevodu štuje,

Koji no je iz Kapadočie.

Buduć Jure roda viteškoga,

On pogubi zmaja ognjenoga

U Libii kod Sirene grada,

Grad izbavi od velika jada.

Tu duboko jezero bijaše,

Zmaj nemili u njem pribivaše,

Ter junake ždere oružane

I još dobre konje osedlane.

Strahovita ta aždaja biše,

Iz jezera glavu podizaše:

Strahovito pram gradu zviždaše,

Svemu gradu straha zadavaše.

Od strahote i nevolje ove

Grad joj daje mite i darove:

Na dan ovcu i mladu divojku,

Ne gledajuć ucviljenu majku.

A kada joj mita ne davaše,

Aždaja ga sama uzimaše,

Jer skakaše gradu na bedene,

Čini padat mrtve na stotine.

Vas se Širen redom obredio

Pak je redak kralja dohodio,

Da on daje čercu jedinicu,

Ka imaše biti za kraljicu.

Da t' je, brate, bilo poslušati,

Belokranjska

**Veseli se, zemlja Bosna ravna,
Koja jesi na glasu od davna
Vsu krščansku vjeru razpoznala.
Eto tebi lipo premaliče,**

Premaliče, dan te Jurjev išče.

Kaj če tebi Jurjev dan donesti?

Tihe rose, dubrave zelene;

U planini snegi prekopnijo,

I po šipku rožice procvištu.

Zmaje leži u tomutni jezери,

Iz jezери glavo podiguje,

Proti grada milo rozijuje,

Proti grada kralja širinskega,

Kralje nema sina nijednega,

Samo jedno čerčico jedino,

More je dat' zmaju za deseto.

Širenskoga kralja pogledati,
Kako cvili i suze proliva,
Kako ćercu žali i celiva:
"Ajme meni, draga ćerco moja!
Kud mi ode lipa mladost tvoja?
Kuda će mi bilo lice tvoje?
Kad te, ćerco, misljah okruniti
I na misto moje ostaviti,
Onda mi te valja izgubiti
I za tobom suze prolivati.
Kako ću te, ćerco, prigoriti,
Komu li ću krunu ostaviti?
Ah, prokleta aždajo nemila,
Teško ti si mene ucivilila!"
Kada se je kralju naplakalo,
Lipo svoju ćercu obukao,
Svu u biser i drago kamenje,
Kako da je za kralja udaje.
Pak iz dvora ćercu izvodio,
Suze roneć ćerci govorio
"Hodi s Bogom, drago dite moje
Eto vrime od udaje tvoje!
Moli, ćerco, Akorona boga,
Akorona pomoćnika tvoga,
Nebi li ti u pomoći bio,
Od nemila zmaja izbavio!
Eto sam te lipo zaodio,
Tvoje ruho nate postavio:
Prsten, zlato i kamenje drago,
U komu je nebrojeno blago.
Al' bi, ćerco, za te prigorio,
Sve kraljestvo moje poklonio,
Kada bi te moga' odkupiti,
Od nemila zmaja izbaviti.
Vodi sobom širensku gospodu,
Neka tebi za divere budu:
Za jengije širenske gospoje,
Nek te prate, drago dite moje!"
Ode jadna ćerca priko grada,
I oko nje širenska gospoda:
Vas je širen na plač probudila,
Ter svak cvili od velika mila.
Priliva se svila na divojci,
Vijaju se zlatni burundžuci,
Svitli joj se devet prstenova,
Svaki valja po devet gradova;
A na pasu od zlata suhoga

Kad je šalje u žno polje ravno:
"Ajme meni! dete moje drago,

Kamo oče belo lice tvoje,
Kamo, čedo, bele ruke tvoje?"

Šetala se po žnem polju ravnem
I za sobom jagnješče peljala.

Dragi kamen jedan do drugoga;
 Na vratu joj dva svitla gerdana
 Od bisera iz istočnih strana.
 Na čelu joj alem-kamen staše,
 Koji kako žarko sunce sjaše,
 Tereme da na se ni gledati,
 Nit' se može cinom prociniti.
 Divojka je i od sebe lipa,
 Mlagjana je i visoka kipa:
 Kud se godir ona okretaše,
 Na sve strane svitlost udaraše.
 U ruci joj cvitak od liljana,
 A uz liljan kita vesligjena,
 Za zlamenje, da je dievojka,
 Dievojka, žalostna joj majka!
 Priko grada cvileć putovaše,
 Koga srita, svakog' pozdravljaše,
 A po svakom starca babu svoga,
 Babu svoga, kralja širenskoga.
 Da bi srce od kamena bilo,
 Od mila bi suzami prolilo;
 Al' nemili zmaje ne hajaše,
 Nego mita od grada htijaše.
 Kad zelenom jezeru dogjoše,
 Tu se skupa grozno naplakaše,
 Pak divojku cvileć ostaviše,
 A gospoda natrag pobigoše.
 Al' koji je stvorio nebesa,
 Hoti svoja ukazat čudesa,
 Po svom slugi Jurju voevodi,
 Koji s Bogom posve vrime hodi.
 Bog učini, da tuda izagje
 I da plačnu dievojku nagje;
 Božju joj je pomoć nazivao:
 "Božja pomoć, gizdava divojko!"
 Al' divojka suzama obara,
 Podviv ruke, Jurju odgovara:
 "Biž', delijo, glavom brez obzira,
 Nije nami ovdi razgovora!
 Sad će izać zmaje od proždora
 Iz onog zelenog jezera,
 Ter će sa mnom proždrieti i tebe:
 Biži, jadan, ter sahrani sebe!"
 Al' joj veli voevoda Juko:
 "Muč', ne boj se, gizdava divojko!
 Hoćeš poznat Boga velikoga,
 A ostavit Akorona tvoga?

Sestaj je je svečeni Juraje.

Još ji veli svečeni Juraje:

"Kaj se plačeš, lijepa devojka?"

"Ne pitaj me, neznani delija!

Moram čekat' zmaja vodenoga,

Ja ću biti njemu za deseto."

"Nisem ti ja neznani delija,

Neg' ja jesem svečeni Juraje.

***Hoćeš moju viru virovati
I mojim se krstom prikrstiti,
Ja ću tog zmaja pogubiti,***

I od njega tebe izbaviti."

Kad divojka riči razumila,

Svetom Juri tiho besedila:

"Kad su tebi to dala nebesa,

Da moš' taka činiti čudesa,

Da ćeš ljuta zmaja pogubiti,

I od njega mene izbaviti,

Ja ću tvoju viru virovati

I tvojim se krstom pokrstiti.

Ostaviću Akorona moga,

A poznaću Boga velikoga:

A tebe ću lipo darovati,

Ruho moje sve ću tebi dati."

Još divojka riči ne izusti,

Zmaj nemili jezero zamuti:

Strahovito iz jezera zvižde,

U naglosti ter k divojci igje

A pram njemu Jure voevoda,

Ne uzmičuć junačkoga hoda,

Na zelenu konju dobru svomu,

Puštajući srebrne dizdume.

Pak poviknu: Isus i Mario!

Bojnim kopjem zmaja udario,

Pak je svilen pojas odpasao,

Oko vrata tu zmaja svezao.

Pojas daje gizdavoj divojci,

Ljuta zmaja da vodi u ruci

Priko svega grada bieloga,

Čak do dvora kralja širenskoga.

Zmaja vodi gizdava divojka,

Za njom igje na konjicu Juko:

Ranjen zmaje zvižde strahovito,

Jure više tanko glasovito:

"Pokrsti se, kralju od Sirene,

I ostavi bogove himbene:

Poznaj kripost Boga velikoga

I privaru Akorona tvoga.

Plači grihe i čini pokoru,

Da ne padeš u nevolju goru:

Jer su tako hotila nebesa,

Da ti vidiš ovaka čudesa,

Jeda bi se grija ostavio

I pravom se Bogu poklonio,

Koji svakog na pokoru čeka,

***Češ se mojim krstom pokrstiti,
Hoćeš moga Boga vjerovati,
Ja ću tebe zmaju otimati.***

Sedi doli u zeleno travo,

Češ ti meni drobno poiskati;

Ako bi ja junak pozaspaval,

Kad se bude jezera mutila,

Zbudi mene, lijepa devojka!"

Sela dole u zeleno travo,

Ona mu je drobno poiskala.

Pozaspal je svečeni Juraje.

Kad se začne jezera mutiti,

Splakala se lijepa devojka,

Pala suza na lice Jureče.

Onda se je sprobudil junače,

Sedel je na svog konjička.

Zmaj je zašel iz vode tomutne,

Prevrgel ga svom mečem zelenim,

Konju ga je na rep navezao,

Nesel ga je kralju širinskemu

Kada dojde h kralju širinskemu:

"Ovo si mi kralje širinskemu"

Evo tvoga boga vodenoga,

Eto tebi čerčica edina."

Kako no je po proroku reka'."
Kad je kralju riči razumio,
I jedinu ćercu upazio,
Ćercu svoju grli i celiva,
Grihe plače i suze proliva.
Pak se krsti nasrid bila grada,
I s njim vojske dvadeset hiljada:
Sve se krsti, što u gradu biše
I pravom se bogu pokloniše.
Tad Jure sablju povadio,
Ijutu zmaju glavu odsikao:
Kralj ga vodi u svoje dvorove,
Da mu dade velike darove.
Kad je Jure u dvorovim bio,
Kralj širenski njemu govorio:
"Vidim, Jure, tvoje hrabrenosti
I da imaš nebeske kriposti.
Evo tebi kolajna od zlata,
Što junaci nose oko vrata,
I evo ti prsten s ruke moje,
Pristojan je te desnice tvoje.
I evo ti po kraljestva moga,
Mala plaća dostojanstva tvoga:
Evo tebi draga ćerca moja,
Neka bude zaručnica tvoja!"
Ali dara Jure nektijaše,
Negu kralju tiho besidjaše:
"Neću tvoga dara nijednoga,
Veće hvali Boga velikoga,
Koji te je od zla uklonio
I paklenog' zmaja izbavio:
I obori sve idole stare,
Tere gradi crkve i otare;
A ja idem od mista do mista
Pripovidat viru Isukrsta.
Paka Jure u Persiu ode,
Tere mnoge obrati narode!
I obrati gospoju kraljicu,
Aleksandru, rimsku cesaricu,
I dano mu biše od nebesa
Dila činit velikih čudesa.
Pak podnese muka vele dosta,
I krv proli za svog Isukrsta.
Sveti Jure, na tvoje poštenje,
Izprosi nam od Boga proštenje!

(Kačić 1983).

"Eto tebi beli gradi moji,
Pristajaše, da se po njih šečeš!
Eto tebi moj prstenak zlati,
Pristajaše na desnico tvojo!
Eto tebi čerčica edina,
Pristajaše, da jo budeš ljubil!"

"Al' ja neću tega nijednoga,
Neg' sakupi dosta duhovnikov,
Da mašuju maše za sve duše."

(Štrekelj 1895: pesem 629).

Iz prikazane primerjave obeh pesmi lahko sklepamo, da je belokranjska narodna pesem močno skržena ponarodela verzija Radmanove pesmi. Na ta sklep nas navajata tudi prva vrstica pesmi "*Veseli se Bosno, zemljo ravna*" in seveda že omenjeni Štrekljev pripis.

Paradoks je seveda v tem, da slovenska verzija, ki potemtakem izvira iz avtorske pesmi z izrazito krščansko usmerjenostjo in je mlajša po nastanku, vsebuje številne starejše mitske in poganške elemente. Vsekakor jih vsebuje več kot Radmanova pesem.

Primerjava krščanskih elementov v obeh pesmih

Krščanski viri o življenjski zgodbi svetega Jurija pravijo, da se je Georgius ali kasneje sveti Jurij rodil koncem 3. stoletja v Kapadokiji. Starša, oče Geroncij in mati Polikronija, sta bila oba dobra kristjana. Sin si je izbral vojaški poklic in hitro napredoval v službi pri rimskem cesarju Dioklecijanu. Obenem pa je rasla tudi njegova vera. Ko se je začelo preganjanje kristjanov, je razdal premoženje med reveže in se sam prijavil na dvoru v Nikomediji kot kristjan. Začelo se je vsestransko in dolgotrajno mučenje, ki ga je junaško prenesel. S svojo izpovedjo in zaupanjem v Kristusovo zmago nad trpljenjem je spreobrnil veliko ljudi. Nazadnje je bil obglavljen. Njegovo truplo je dal pozneje cesar Konstantin prenesti v Lyddo in dal sezidati njemu v čast lepo baziliko (Svetniki III). Med svetniki sveti Jurij skorajda nima vrstnika, ki bi ga častile tolikšne množice. Legende o njegovem življenju in fantastičnih junaštvih so se zelo bujno množile, še posebej v času viteštva in križarskih vojn.

Svetega Jurija so začeli častiti najprej na Bližnjem vzhodu, v Egiptu, Etiopiji in Siriji. Iz Cipra in Gruzije se je njegovo čaščenje pozneje razširilo tudi v Rusijo in na Balkan ter po vsej Evropi. Od oxfordske sinode leta 1222 je Jurij zavetnik Anglije (Schauber 1995: 175). V kmečkem življenju je Jurij spadal med najpomembnejše svetnike. Njegov položaj v koledarju je bil na začetku pomladi, torej na točki, ki je delila leto na dve polovici: na pomladno, svetlo, plodno, odprto in na zimsko, temno, sterilno, zaprto. V cerkvenih krogih so nastajali poskusi, da bi Jurija umaknili iz koledarja in zgodbe o njegovem mučeništvu razglasili za apokrifne. Njegov god je 23. aprila, v severni Italiji in v oglejskem patriarhatu pa 24. aprila (Svetniki III). Dandanes je njegova zgodovinska podoba precej nezanesljiva.

Nekje v 11. stoletju je nastala legenda o svetem Juriju, ki premaga zmaja in reši kraljevo hčer. Zapisana je, kot smo že omenili, v sred-njeveški knjigi *Legenda aurea* in pripoveduje naslednje: svetega Jurija je zaneslo v mesto Cyrene, blizu katerega je bilo močvirje, v njem pa zmaj, ki je zahteval žrtev. Žreb je padel na kraljevo hčer. Dekle, oblečeno kot nevesta, se je odpravilo usodi naproti, tedaj pa

je zmaja naskočil Jurij in ga prebodel s svojo sulico. Zmaja je privezal na dekličin pas in ga odpeljal v mesto. Meščanom je ponudil, da zmaja ubije, če bodo začeli verovati v Jezusa Kristusa in se bodo pokrstili (Nebeški zavetniki 1996: 238).

V pričujočih pesmicah je ta osrednja zgodba krščanske legende o svetem Juriju očitna, čeprav je v obeh primerih podana na različen način. V Radmanovi pesmi je zgodba o vojščaku Juriju celo nekoliko pretirana in razširjena; na koncu pesem omenja še nekatere druge krščanske legende o svetem Juriju, npr. legendo o spreobrnitvi rimske cesarice Aleksandre. V belokranjski pesmi pa je krščanska legenda podana zelo skopo, skorajda bi lahko rekli, da zgolj tvori ogrodje, v katerem se sicer bohotijo starejši poganski elementi.

Tako je v Radmanovi verziji identiteta junaka, svetnika Jurija iz Kapadokije, podana že na začetku, takoj po opisu pomladi, precej natančno in poudarjeno. Medtem ko se v belokranjski verziji svetnik Jurij zelo skromno sam predstavi deklici (prim. zgoraj). Očitno je, da v Radmanovi pesmi Jurij dosti bolj izrazito deluje kot svetnik in vojščak kot v belokranjski različici.

Sicer pa sta tipična krščanska motiva v obeh pesmicah svetnik in krst, v belokranjski variaciji tudi maša in duhovniki. V Radmanovi pesmi, ki tako ali tako vsebuje celotno krščansko legendo, so krščanski elementi še grehi in pokore, cerkve ipd. To so elementi, značilni za krščansko religijo, medtem ko jih arhaična religioznost ni poznala. Tudi bojno kopje je značilen element krščanske ikonografije in v mitski zgodbi ni moglo obstajati.

V obeh pesmicah pa najdemo tudi motive in elemente, katerih ne moremo reči, da so krščanski.

Identifikacija mitskih, arhaičnih in poganskih elementov v belokranjski in Radmanovi pesmi ter njihova primerjava

Mitska zgodba o Juriju nam pripoveduje o mladeniču, ki na svojem konju prihaja od daleč, iz dežele večne pomladi in dežele mrtvih, iz Velesove dežele Vyrej čez krvavo morje, skozi goro v ravno polje. Opremljen je z bridko sabljo, kunino kapo in junaškim pasom. Prinaša roso, zelenje, pomlad, rast in rodovitnost. Na koncu svoje poti pride pred vrata gromovnikovega dvora, da bi se oženil z njegovo hčerjo in s svojo sestro dvojčico Maro. Ta *hieros gamos* skupaj s konjskim žrtvovanjem zagotavlja plodnost in rast vegetacije (Katičič 1989).

Eden od poudarkov mitske zgodbe o Juriju in tudi današnjih ljudskih običajev je na njegovi povezanosti s *prihodom pomladi*, saj je pomlad sinonim za rast, plodnost in vegetacijo. To je poudarjeno

tudi v belokranjski in Radmanovi pesmi (prim. zgoraj).

V obeh pesmih je omenjena tudi *rosa*. Jurij je v mitski zgodbi tesno povezan z roso, saj ključ, ki odpira zemljo in ki ga on prinaša iz Velesovega sveta, iz podzemlja, odpira tudi roso in tako omogoča rast vegetacije (Katičič 1989).

Zmaj oziroma različne pošasti, s katerimi se junaki borijo, je izrazit mitski in arhaičen element, ki zelo pogosto nastopa v kozmogonijskih mitih. Za nas je seveda pomembna razlika med zmajem v Radmanovi in belokranjski pesmici o svetem Juriju. Radmanova pesem ga opisuje kot "*zmaja ognjenoga*" in "*paklenog' zmaja*" (prim. zgoraj). Tako ogenj kot pekel sta toposa krščanskega mitskega sveta. Belokranjska verzija pa ga opisuje kot "*zmaja vodenoga*" in "*boga vodenoga*" (prim. zgoraj). Vodni zmaj in vodni bog v belokranjski verziji zaradi povezave voda/bog nakazujeta na praslovanskega boga Velesa, boga mrtvih, ki prebiva za morjem in je v nekaterih pesmicah, predvsem zagovorih, definiran tudi kot "*ljut zvijer*" (Katičič 1989). Sicer je Veles mitska opozicija Perunu, slovanskemu bogu gromovniku. Prvi vlada v podzemlju, drugi na nebu, prvi je bog mrtvih, drugi je bog živih.

V Radmanovi in belokranjski pesmi je pri opisovanju obveznosti, ki jih ima mesto do zmaja, ohranjena povezava med deklico, ovco in žrtvijo, vendar je v belokranjski pesmi kot inovacija glede na Radmanovo pesem še povezava z motivom desetine.

Povezavo med deklico in žrtvijo potrjuje arhaični motiv desetine oziroma desetništva. Dušan Ludvik opirajoč se na zgodovinske dokaze o človeških žrtvah bogovom (o zmaju smo že rekli, da je bog Veles), meni, da so bile vsaj v najstarejši dobi določene človeške desetine. Prvotni, arhaični smisel desetine je, kot meni Ludvik, človeška žrtev bogu (prim. Ludvik 1960). V belokranjski pesmici je kralj moral dati svojo hčer bogu Velesu "*za deseto*" (prim. zgoraj). V slovenskem ljudskem izročilu je ta arhaični moment ohranjen v priljubljenem motivu desetnice.

Omeniti je treba tudi besedno zvezo *ravno polje*, ki jo v belokranjski verziji najdemo dvakrat, v Radmanovi pesmi pa je ni. Jurijeva pot je vedno "*čez krvavo morje, skozi goro, v ravno polje*" (Katičič 1989). Primere te poti najdemo v številnih jurijskih pesmicah:

"Prošel je, prošel, pisani Vuzem,
Došel je, došel, Juraj zeleni,
Iz zelene gore u to ravno polje."

(Huzjak 1957:4).

Ali:
"Pisan Vuzem prošao, zelen Juraj došao,
Iza one gore, u to ravno polje."

(*ibid*: 7).

Ravno polje, ki ga srečamo pri vsaki pripovedi o Jurijevem "*hodu*", vsekakor spada v mitsko frazeologijo.

Pomemben mitski element je *Jurijev konj*. Katičić je namreč preko zgodbic, poročnih običajev in ugank prišel do identifikacije konja in Jurija. Neka hrvaška zgodbica govori o tem, da želi Jurij bogu zmaju namesto deklice dati svojega konja. Ta motiv pripelje do osrednje teme praslovanskega jurijevskega mita – do Jurijevega žrtvovanja oziroma kozmogonijske konjske žrtve, ki je tudi značilnost indoevropske religije (prim. Katičić 1989).

Morebiti se je v besedilo Radmanove pesmi "*ne uzmičuč junačkoga hoda, na zelenem konju...*" vtihotapila ravno ta mitska podoba kentavra, človekakonja, kajti kako bo junak hodil na konju.

Med mitske elemente lahko prištejemo tudi junakovo orožje. Belokranjska in Radmanova verzija se v tem sicer razlikujeta. V slovenski različici ima Jurij *meč zeleni*. V hrvaški različici je omenjeno bojno kopje ("*bojnim kopjem zmaja udario*"), kar je element krščanske ikonografije, malo kasneje pa naletimo tudi na sabljo. V hrvaški verziji je omenjen tudi pas. Oprema mitskega Jurija je naslednja:

"Ovo se klanja zeleni Juraj, – kirales,
Zeleni Juraj, zeleni drevce – kirales:
Zeleno drevce (v) zelenoj hali – kirales,
Zelenoj hali, jukuni kapi – kirales,
Jukuni kapi, jubričkoj sablji – kirales,
Ju(b)ričkoj sablji, u bačkom pasu – kirales,
U plavi hlači, u žutih čizmah – kirales."

(Štrekelj 1904-1907:135).

V Radmanovi pesmi je Jurij zmaju odsekal glavo.

"...Tada Jure sablju povadio,
ljuti zmaju glavu odsikao: ..."

(Kačić:1983).

V belokranjski verziji to ni poudarjeno (samo: "*Prevrgel ga svom mečem zelenim.*"), prav tako ne v krščanski legendi. Katičić meni, da je za mitski Jurijev boj z zmajem utrjena lingvistična formula *set-i golvo* in da je ubijalec zmaja *golvosek*. Po tem se tudi jasno razlikuje od gromovnika, ki ubija kačo s kamnitim orožjem po formuli *biti* ali arhaično *žeti*.

V mitski zgodbi o Juriju je osrednja tema svatba oziroma mitski *hieros gamos*. Jurij na poti iz podzemlja sreča Maro, Perunovo hčer in svojo sestro dvojčico. Med njima pride do incesta. To je izrazit arhaičen motiv, namenjen zagotavljanju plodnosti. V slovenski in hrvaški pesmi o Juriju, ki ubije zmaja in reši kraljevo hčer, je možnost poroke Jurija s kraljevo hčerjo zgolj nakazana. Oče sicer ponuja Juriju svojo hčer in pol kraljestva, vendar svetnik Jurij to v obeh primerih odkloni.

Ambivalentni motivi v belokranjski in Radmanovi pesmi

Dejstvo je, da se na najmlajši, torej krščanski ravni slovanske religije mešajo poganski prototipi s krščanskimi liki. Tako nastane fenomen "dvoje vere" (Gimbutas 1978:354). Tako tudi v analiziranih pesmicah najdemo kar nekaj motivov, ki vsebujejo vsaj dva pomena, poganškega in krščanskega.

Prvi tak element je kar sam Jurij. Po eni strani je to mitski Jurij ali Jarylo, imaginarna podoba, ki uteleša pomlad in s svojo mitsko dramo, katerega osrednji temi sta incest in žrtvovanje, omogoča plodnost in ponovno oživitev narave. V svoji krščanski podobi je vitez, svetnik in mučenik, prinašalec nove vere, pogumni borec in junak. V mitski zgodbi je Jurij bog, v podobi mladeniča in konja, v krščanski legendi, ki ima pretenzije po zgodovinskosti, pa je Jurij človek, svetnik in vojščak.

Zmaj je v slovanski mitski strukturi "*ljut zvjer*", vodni bog, torej podoba boga Velesa, boga smrti in onega sveta, pa tudi boga živine, bogastva in trgovine. V krščanstvu je zmaj simbol poganstva in zla.

Konj v jurijevskih pesmicah lahko predstavlja Jurija, ki ima, kot smo že omenili, v mitski zgodbi podobo kentavra, v krščanski ikonografiji pa je konj znak viteštva.

Desetina, ki jo zasledimo v slovenski pesmi, je lahko srednjeveška dajatev desetine pridelka cerkvi in fevdalcu. Kot pravi Dušan Ludvik, pa je desetina obstajala tudi v predkrščanskih časih in je pomenila človeško žrtev bogovom.

Tudi jagnje ima lahko, kot smo videli, dvojni pomen. Lahko je arhaična obredna daritev, lahko pa je tudi krščanski simbol "jagnje božje".

LITERATURA

- BELAJ, V. (1989): "**Zeleni Juraj**" u svetoj zemlji; v *Studia Ethnologica Voleta* 1. Zagreb: Filozofska fakulteta.
- BELAJ, V. (1990): "**Hoditi-goniti**"; v *Studia Ethnologica Voleta* 2. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 49-76.
- BELAJ, V. (1993)(I): "**Mladenkin vijenac na suhoj grani**"; v *Studia Ethnologica Voleta* 5. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 81-91.
- BELAJ, V. (1993): "**Jedna druga Marija**"; v *Bogoslovska Smotra* br.1-2. Zagreb. Str.: 150-167.
- BOŠKOVIC-STULLI, M., ZEČEVIĆ, D. (1978): **Povijest hrvatske književnosti I: Usmena i pučka književnost**. Zagreb: Mladost.
- GIMBUTAS, M. (1974): **The Slavs**. London: Thames and Hudson.
- GIMBUTAS, M. (1987): "**Slavic Religion**"; v Eliade Mircea: *Enciklopedija of Religion*. New York: Macmillan Publishing Comp. Str.: 353-361.
- GOJJEVŠČEK, A. (1982): **Mit in slovenska ljudska pesem**. Ljubljana: Slovenska matica.
- HERCIGONJA, E. (1975): **Povijest hrvatske književnosti II: Srednjovjekovna književnost**. Zagreb: Mladost.

- HUZJAK, V. (1997): **Zeleni Juraj**. Publikacija etnološkega seminarja 2. Zagreb: Filozofska fakulteta.
- IVANOV, V. N., TOPOROV, V. N. (1989): **"Slovanska mitologija"**; v Nova revija št. 87/88, let.VIII. Str.:1006-1013, Ljubljana.
- JAKOBSON, R. (1972): **"Slavic Mythology"**; v Leach, M. (ur.): str.:1025-1028.
- KACIČ, M. A. (1983): **Razgovor ugodni naroda slovinskoga**. Split: Zbornik "Kačić".
- KATIČIČ, R. (1989)(I): **"Hoditi-roditi. Tragom tekstova jednog praslavenskog obreda plodnosti"**; v Studia Ethnologica Voleta 1. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 45-78.
- KATIČIČ, R. (1989): **"Dalje o rekonstrukciji tekstova jednog praslavenskog obreda plodnosti"**; v Studia Ethnologica Voleta 2. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 35-47.
- KATIČIČ, R. (1991): **"Dalje o rekonstrukciji tekstova jednog praslavenskog obreda plodnosti (II)"**; v Studia Ethnologica Voleta 3. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 35-41.
- LEACH, M. (ur.) (1972): **Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend**. Vol.2. New York.
- LE GOFF, J. (1986): **Za drugačen srednji vek**. Ljubljana: Škuc.
- LUDVIK, D. (1960): **"Izvor desetništva"**; v Slovenski etnograf XIII. Ljubljana. Str.: 79-89.
- MALLORY, J. P. (1989): **In Search of the Indo-Europeans**. London: Thames and Huston.
- MIKLAVČIČ, M., DOLENC, J. (ur.) (1969): **Leto svetnikov II**. Ljubljana: Zadruga katoliških duhovnikov.
- RAJAR, B., KALČIČ, U. (ur.) (1996): **Nebeški zavetniki**. Ljubljana: DZS.
- SCHAUBER, V., SCHINDLER, M. (ur.) (1995): **Svetniki in godovni zavetniki**. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Slovenske ljudske pesmi I**. (1970): Ljubljana: Slovenska matica.
- ŠAŠELJ, I. (1909): **Bisernice iz Belokranjskega narodnega izročila I, II**. Ljubljana: Katoliško tiskarsko društvo.
- ŠAŠELJ, I. (1934): **"Povodni zmaj in belokranjska narodna o sv. Juriju"**; v Etnolog VII. Ljubljana
- ŠTREKELJ, I. (1895): **Slovenske narodne pesmi I**. Ljubljana: Slovenska matica.
- ŠTREKELJ, I. (1904): **Slovenske narodne pesmi III**. Ljubljana: Slovenska matica.



Kognitivna estetika

Uvod v kognitivno estetiko:

Status in kontekst kognitivne estetike

K definicijam kognitivne estetike

Današnji koncept "estetika" zajema povsem različne pristope, prakse in institucije preučevanja umetnosti, kulture in recepcije naravnega ali umetnega sveta:

(1) tradicionalna celinska filozofska estetika, ki jo opredeljujejo splošna vprašanja in medsebojni odnosi:

(a) filozofije čutnega (čutnega doživljanja, izkustva, spoznave in razumevanja), (b) filozofije lepega (koncepta naravnega, praktičnega, umetniškega in idealnega lepega, oziroma filozofije vrednosti) in posebej (c) filozofije umetnosti (od poetike kot "teorije" ali "znanosti" o ustvarjanju umetniških del do preučevanja oblik, pristopov in funkcij spoznavanja umetnosti ter spoznavanja s pomočjo umetnosti),

(2) filozofska estetika, ki nastane z uporabo postopkov opisovanja, pojasnjevanja in interpretiranja v različnih filozofskih (a) disciplinah (ontološka, gnoseološka ali epistemološka estetika, estetika percepcije, estetika prezentacije) in (b) šolah in posebnih znanostih (fenomenološka, analitična, pragmatična, marksistična, eksistencialistična, formalistična, semiotična, semiološka in kognitivna estetika),

(3) filozofska estetika, ki zagotavlja legitimost poteka diskurza o umetnosti in kulturi, to pa pomeni, da gre za metateorijo, ki neposredno ali posredno ureja odnose kulture do diskurzov kritike, umetnostne teorije, teorije kulture, posebnih ved o umetnosti (muzikologija, filmologija, teatrologija, književna veda, veda o likovnih umetnostih), splošnih ved o umetnosti (psihologija, semiotika,

zgodovina in sociologija umetnosti) in do same filozofije,

(4) filozofija umetnosti je nastala kot uporaba filozofije pri preučevanju splošnega ali posebnih konceptov umetnosti (filozofija glasbe, književnosti, filma, gledališča, slikarstva), oziroma se konstituira kot institucija posredovanja (zastopanja) posebnega znanja "iz" in "o" umetnosti za posebna znanja filozofije ali s posredstvom filozofije za "samo" mišljenje o umetnosti in mišljenje o mišljenju o umetnosti,

(5) uporabna estetika je zbir različnih heterogenih uporab filozofske estetike, filozofije umetnosti ter posebnih formalnih in humanističnih znanosti pri preučevanju posebnih "sektorjev recepcije in ustvarjanja kulture" (življenjskega okolja, medijskega prostora, izmenjave vrednot, prikazovanja in izražanja, obnašanja),

(6) preobrazbe estetike v posebne teoretske discipline, ki se ukvarjajo s proizvodnimi odnosi, predstavitvijo, izmenjavo, recepcijo in potrošnjo (znanja, uživanja, verjetja) v okviru posebnih področij kulture (filozofija medijskega prikazovanja, filozofija telesa, rodovna filozofija, filozofija masovne ali popularne kulture, geoestetika itd.).

V tej množici možnosti dela v estetiki se kaže kognitivna estetika kot posebna filozofska disciplina, ki so jo posvojili različni koncepti in postopki kognitivnih znanosti (kognitivne filozofije, kognitivne psihologije, biomedicinskih znanosti, računalniških znanosti in kibernetike raziskovanja nasploh). Reči, da so kognitivno estetiko posvojile oziroma "naturalizirale" kognitivne znanosti, pomeni:

- da koncepti in termini estetike pridobijo tisto konceptualno-diskurzivno obliko, v kakršni jih je mogoče predstaviti kot koncepte kognitivnih znanosti ali jih prevesti v termine in njihove konceptualne zastopnike v kognitivnih znanostih – na primer koncept "lepo" je predstavljen kot zamisel, ki jo je mogoče opredeliti s psihološko razlago ali z razlago iz teorije informacij,

- da koncepti in termini estetike pridobijo tisto konceptualno-diskurzivno obliko, v kakršni jih je mogoče uporabiti za estetski opis, razlago in interpretacijo – na primer koncept "mentalna predstava" se kaže kot model, s katerim je mogoče predstaviti koncept in referenčni doživljaj "lepo" ali "umetniško", oziroma koncepta "ekspresivno" in "mimetično" v posebnih umetnostih in

- da so koncepti in termini kognitivnih znanosti "razširjeni" tako, da postanejo koncepti in termini, uporabni v širših diskurzivnih domenah kulture, se pravi zunaj specializiranih okvirjev znanstvenih in filozofskih institucij, oziroma da uporabe teh konceptov postanejo "diskurzivne prakse" v okviru sodobne kulture, ki se uporabljajo od izobraževanja do proizvodnje in potrošnje znotraj kulture (opomba: tukaj opozarjam na proces, ki dovoljuje prevod termina kognitivna znanost v žargone kulture, to pa pomeni, da je dovoljena nedobesedna /metaforična/ uporaba kognitivnih terminov) – to so karakteristični procesi za sodobne postmoderne teorije percepcije, tehnike in prezentacije.

Danes lahko odnos med kognitivno estetiko in postmodernimi teorijami opazujemo na troje načinov:

(a) poudarja se stališče, da gre za neprimerljive teoretske discipline, ker kognitivna estetika pripada področju mišljenja, usmerjenega k formalnim, tehničnim in naravoslovnim znanostim, postmoderne teorije pa spadajo v kontekst preučevanja teorij kulture in so, kar je bolj bistveno, usmerjene k diskurzom književne proizvodnje in retorike (takšno stališče je najpogostejše med pristaši paradigem kognitivnih znanosti),

(b) v postmodernih teorijah je opaziti določeno naklonjenost interpretativni, retorični ali celo žargonski uporabi terminov, modelov ali opisov, izpeljanih, prirejenih in uporabljenih iz kognitivnih znanosti in

(c) obstaja stališče, da kognitivna estetika (skupaj z drugimi kognitivnimi znanostmi) in postmoderne teorije pripadajo istemu "civilizacijskemu kontekstu", to pa pomeni isti kulturi poznega kapitalizma, ter da so posledice podobnih "produkcijskih odnosov" znotraj družbe, čeprav se razlikujejo po "sektorjih" kompetenc in uporabe.

Naslednji korak opozarja na vprašanje, kaj so naloge kognitivne estetike in s čim se kognitivna estetika ukvarja:

(1) ukvarja se s filozofskim, psihološkim in teoretskim predstavljanjem nosilcev čutnih zaznav resničnega ali fiktivnega sveta (umetnosti, kulture in narave), kar koli že ti nosilci so,

(2) ukvarja se s filozofskim in teoretskim – pravzaprav ontološkim – predstavljanjem nosilcev zaznavanja, ustvarjanja, izvajanja, razstavljanja in recepcije umetniškega dela in

(3) je del "korpusa" diskurza, s katerimi neka kultura ali družina kultur znanstveno, teoretsko, ustvarjalno in žargonsko gradi svojo identiteto: predstavljanje realnosti, identifikacijo prostora v realnosti ter produkcijo realnosti v primeru poetičnih funkcij.

Prva definicija kaže na povratak estetike k svojemu baumgartnovskemu izhodišču, ki opredeljuje estetiko in reinterpretacijo svoje opredelitve v soglasju s sodobnimi kognitivnimi znanostmi.

Baumgartnova opredelitev se glasi:

"Definicija že obstaja in zdaj si je lahko izmisliti ime za njen predmet, saj so že grški filozofi in cerkveni očetje vedno zarisovali ločnico med estetskim in noetskim... Pri tem je dovolj jasno, da se estetsko pri njih ne omejuje le na čutno opažanje, ker se tudi tisto, kar je čutno zaznano v odsotnosti, kot na primer fikcije, ponaša s tem imenom. Noetsko, torej tisto, kar je stvar višje spoznavne sposobnosti, je predmet logike, estetsko pa je predmet ESTETIKE." (Baumgarten 1985: 85-86)

Kognitivna estetika se ukvarja z opisovanjem, razlaganjem in interpretacijo, oziroma s teoretskim modeliranjem in empiričnim raziskovanjem stvarnih in možnih predstav "čutnega zaznavanja" sveta, to pa pomeni pojavnosti narave, kulture in umetnosti. Čutna

zaznava se primarno oblikuje na nivoju predbimbolnih in predtekstualnih pojavnosti narave, kulture in umetnosti. Tiste vidiki narave, kulture in umetnosti, ki se kažejo na simbolnem ali tekstualnem nivoju, lahko prav tako naredimo za objekt kognitivnega proučevanja, čeprav jih ponavadi opazujemo s pomočjo drugih estetskih in teoretskih postopkov (semiotike, semiologije, filozofije jezika). Po drugi strani pa je mogoče zapletene simbolne in tekstualne aspekte narave, kulture in umetnosti približati njihovim ontološkim nosilcem, ki jih lahko nato "fenomenološko" pripravimo za kognitivni opis, razlago in interpretacijo. Zato se neka skrajšana definicija glasi: Kognitivna estetika v najsplošnejšem pomenu besede se ukvarja s preučevanjem "materialnih nosilcev estetskega" v razponu od čutnega do simbolnega. Po drugi definiciji je kognitivna estetika predstavljena kot specifična filozofija umetnosti, ki se ukvarja s posameznimi umetnostmi (glasbo, slikarstvom, filmom, gledališčem, književnostjo), redkeje pa tudi s splošnim konceptom umetnosti – glede na pogoje ustvarjanja, "pojavní videz" in recepcijo umetniškega dela. Z drugimi besedami, proučuje se individuuum in njegov odnos do: (a) procesa nastajanja dela (koncipiranja, izdelave, izvedbe, zapisovanja, dokumentiranja), (b) videza (ne glede na individuuum) in pojavljanja (glede na individuuum) umetniškega dela, ki je lahko (i) predmet (konkretna "stvar" v prostoru, abstrahiran teoretski objekt "stvari" v idealnem prostoru), (ii) situacija (statična konstelacija ali razpored predmetov v historičnem, aktualnem, idealnem ali anticipacijsko predstavljenem bodočem prostoru), (iii) dogodek (prostorsko–časovni razpored, proces, preobrazba kot konkreten dogodek, rekonstruiran, anticipiran ali teoretsko predstavljen dogodek) ali (iv) tekst (lingvistični zapis), (c) recepcije dela, ki poteka kot skopična (vidna), haptična (tipalna), akustična (slušna) ali telesna (zasnovana na hierarhični koordinaciji več različnih čutil organizma, ki predstavlja glede na okolje/ambient posebno celoto), percepcija z branjem (simbolnim odpošiljanjem, prenosom, sprejemom, prevajanjem in razumevanjem) do razumevanja (mentalnega predstavljanja) ter pomnjenja, konceptualnega in intencionalnega predvidevanja, emocionalnega doživljanja itd.

Z drugimi besedami, razlikujemo tri sisteme "nosilcev" zaznavanja:

(1) individuuum (internalistično stališče, ki izhaja iz "notranjih" sposobnosti subjekta, da percipira, "procesira" perceptivne podatke in jih "obdeluje" v skladu z lastnostmi individuuma, uma, telesa, odnosa med umom in telesom, telesom in telesom itd.),

(2) okolje/ambient – oziroma zunanji naravni in umetni svet (eksternalistično stališče, ki izhaja iz "zunanjih" okoliščin, v katerih se nahaja individuuum in um, oziroma se znanje, ki konstituira um, "identificira" kot posledica "delovanja" zunanje ureditve/okolja, informacij itd.) in

(3) jezik – oziroma tiste sposobnosti individuuma (uma, telesa), ki mu omogočajo, da se izraža, da se prikazuje in da komunicira z

jezikom v širokem in odprtem smislu (semiotični jeziki) in v ozkem in zaprtem smislu (lingvistični jeziki), pa tudi različne oblike obnašanja (vključno z ustvarjanjem in recepcijo), ki nimajo značilnosti sistemov niti niso podobne utilitarnemu lingvističnemu ali znakovnemu semiotičnemu jeziku, potekajo pa na podoben način, kot "funkcionira" jezik.

Ob tem lahko od splošnih modelov "nosilcev zaznavanja", metaforično rekoč, preidemo na govor o:

(a) hardverju – posebnih nosilcih, kot so receptivni organi, živčni sistem, možgani ali telesni sistem kot "organska ureditev", oziroma o lastnostih okolja (svetlobnih, zvočnih, materialnih),

(b) softverju – ureditvenih odnosih kognitivnih modelov (njihovih učinkov) ter "višjih" simbolnih, emocionalnih, intencionalnih in celo tekstualnih modelov,

(c) odnosu med hardverjem in softverjem, ki je lahko modularen (brez medsebojnih "vzročnih" odnosov), hierarhičen, organsko poenoten, interaktiven, vzročen itd.

Kognitivna in analitična estetika

Analitična estetika je "disciplina" analitične filozofije, zasnovana na uporabi njenih povsem različnih "postopkov" (konceptualne analize, analize na temelju filozofije znanstvenih/umetnih jezikov, analize na temelju filozofije običajnega/naravnega jezika, teorije zaznavanja, psihologiji percepcije in na kognitivni znanosti) na področju estetike, filozofije umetnosti in kritike. Predzgodovino analitične estetike lahko spremljamo v razvoju angleške filozofije od G. E. Moora do Ludwiga Wittgensteina v poznih 30-ih letih XX. stoletja. Grobo rečeno, je Wittgenstein formuliral nekaj "estetskih predavanj" (Barrett, 1983: 1-40), ki so temeljila na antipsihologizmu in uporabi postopkov "konceptualne analize" ter analitičnih postopkov filozofije navadnega jezika, poleg tega pa na razpravi o izjavah, s katerimi izražamo estetska (o estetskem) in estetična (o izjavah o estetskem) stališča. Takoj po drugi svetovni vojni, to je tudi čas njenega institucionalnega formiranja, je razvoj angloameriške analitične estetike vodil k definiranju kritične metajezikovne teorije o teoriji (ali diskurzu) o umetnosti. Vodilni predstavniki takratne estetike William E. Kennick, J. A. Pasmore, Margaret MacDonald in Morris Weitz so bili mnenja, da so vprašanja "tradicionalne kontinentalne estetike" napačna, mistifikatorska, polna lingvističnih in logičnih napak, oziroma da ne dajejo nikakršnih količkaj vrednih odgovorov na vprašanja o estetskem in umetnosti. Po njihovem je bilo zato treba v duhu filozofije navadnega jezika postaviti vprašanja – ne o lepem, vzvišenem, originalnem, bistvenem, ustvarjalnem in resničnem, ampak o govoru in pisavi, s katerima govori v estetiki in drugih znanostih ali v teorijah umetnosti in kulture. Kennick je opisal estetiko kot filozofsko in teoretsko

metakritiko književne kritike oziroma kritike likovnih umetnosti, glasbe, teatra itd. Morris Weitz je predstavil eno bistvenih zamisli o statusu estetike, ki posredno ali neposredno vpliva na samo dojemanje koncepta estetike v XX. stoletju, pa tudi na status kognitivne estetike. Gre za Weitzovo stališče, da je nesmiselno graditi splošne filozofske (spekulativne) teorije in estetike, ampak da je treba graditi estetike in teorije za posebne namene in za posebne probleme. Razvoj estetskega relativizma je doživel vrhunec v 60-ih z estetsko interpretacijo "sveta umetnosti" Arthurja C. Danta, institucionalno teorijo umetnosti Georga Dickieja ter filozofijo simbolov in simbolnih nelingvističnih praks Nelsona Goodmana. A zaznati je tudi nekaj kognitivistično orientiranih usmeritev:

- vprašanje o "nosilcu" učinkov umetniškega dela, simbolnih posredovanj in emocionalnih učinkov v filozofiji glasbe Susanne Langer, ter v znatno ekstremnejši obliki v zamisli o glasbeni ekspresiji Carrolla C. Pratta – Pratt je na primer v nasprotju z Langerjevo trdil, da glasba ni simbolna ureditev, ampak da prihaja do analogije med učinki glasbe in učinki čustev zaradi "tonalnega dizajna", ki je formalna upodobitev notranjega gibanja "duše": "Material emocij je telesni proces, neke vrste izdelana ureditev mišičnih in visceralnih gibanj." (Davies, 1994: 134)

- Joseph Margolis in Richard Wollheim sta obravnavala vprašanja o vlogi "koncepta" v analizi umetnosti in o vlogi "intencionalnosti" pri nastajanju, prepoznavanju in interpretaciji umetniškega dela. Za Wollheima je zamisel o intencionalnosti (nameri) pri ustvarjanju osnova za razvijanje zamisli o "konceptu" in stališča, da je koncept bistvena determinanta, ki jo mora imeti vsako umetniško delo – z drugimi besedami, tukaj se vzpostavlja "elementarna" kognitivna veriga med namenom umetnika, da bi ustvaril delo, koncepta, iz katerega delo nastaja, plana ali načrta dela, samega realiziranega dela, koncepta, ki ga v delu prepoznamo in razumemo ter spoznanja, da je tisto, kar čutno zaznavamo, sploh umetniško delo,

- blizu temu, na pragu med teorijo zaznav in kognitivno estetiko, so tudi teorije vizualne percepcije in prezentacije (Wollheim, Flint Schier, Kendall Walton) ali glasbene prezentacije (Jennifer Robinson) in izražanja (Stephen Davies),

- značilni so vplivi "ambientalne" teorije vizualne percepcije Jamesa Gibsona na filozofijo prezentacije in na kognitivno estetiko vizualnih umetnosti, posebno pa na nove teorije mimezisa,

- podobne so teorije vizualne percepcije, nastale na temelju teorije informacij v spisih Freda Dretskega,

- teorija "glasbenega razumevanja" Rogerja Scrutona je mejni model pojasnjevanja glasbenega doživetja s pomočjo pristopov estetik, utemeljenih na teorijah zaznavanja in na kognitivni estetiki,

- primarni kognitivni model "filmske komunikacije" je na primer proučil Soren Kjørup,

– omenimo lahko še zanimivo sodelovanje med ameriškim konceptualnim umetnikom Robertom Morrisom in filozofom Donaldom Davidsonom, kjer je Davidson pro-kognitivistično rekonstruiral procesualna dela Morrisa in pri tem ustvarjal “primitivne” modele “mentalno-telesno-haptično-vizualnih procesov” itd.

Danes ima kognitivna estetika razmeroma avtonomen status discipline, ki se razvija v okvirjih široko dojete tradicije ameriške filozofije in je neposredno povezana s psihologijo (psihologija percepcije, kognitivna psihologija), uporabljeno na področju estetskega in umetniškega. Načeloma se kognitivna estetika razvija v treh smereh:

- kot empirična disciplina, ki pri razlaganju in interpretaciji ontologije estetskega in umetniškega uporablja rezultate empiričnih kognitivnih znanosti,
- kot kritično-teoretska in vsekakor filozofska konceptualna nadgradnja rezultatov empirične kognitivne estetike in
- kot spekulativna interpretativna filozofska teoretizacija kognitivnih problemov estetike, ki ni nujno povezana z empirično estetiko in empiričnimi rezultati kognitivnih znanosti.

Če bi iskali kar najbolj neposreden odgovor na vprašanje o odnosu med analitično in kognitivno estetiko, bi lahko rekli, da je kognitivna estetika poskus “racionalnega” opisovanja, razlaganja in interpretacije “materialnih” (fizičnih, kemijskih, bioloških, psiholoških, na nek nedoločen način tudi duhovnih) nosilcev določenih “pojavnost”. S temi “pojavi” se ukvarjata estetika in filozofija umetnosti, ki sta zasnovani na teoriji jezika, teoriji zaznavanja in posebnih teorijah percepcije, izražanja (ekspresije) in predstavljanja (prezentacije, representation).

Odnos do filozofije jezika, teorije informacij in semiotike

Kognitivna filozofija izhaja iz nekaterih razprav, ki so se razvile znotraj filozofije jezika, teorije informacij in semiotike. Ob različnih trenutkih in pod različnimi pogoji so se te tri discipline znašle pred podobnim vprašanjem: Kaj je materialni nosilec jezikovnega (lingvističnega) predstavljanja, prenosa informacij, njegovega vzpostavljanja in izmenjave znakov?

Postavlja se vprašanje: Kaj je materialna osnova lingvističnega jezika, na kakšen način z lingvističnim jezikom kaj predstavimo, kako se z njim komunicira in v recepciji sprejema informacija, sporočilo in pomen? Oziroma ali je to materialna lastnost samega jezika, njegovega strukturalnega ustroja, njegovega odnosa do tistega, kar predstavlja (referenta) ali do ustroja človeškega uma. Nakažimo torej probleme:

- problem kognitivnega predstavljanja nefikcijskega in fikcijskega besedila, oziroma vprašanje zmožnosti in sposobnosti človeškega

uma ali lingvističnega materiala (govor, pisava): (a) če se neko besedilo nanaša na nelingvistične pojave zunaj sebe (nefikcijsko besedilo), (b) če neko besedilo, ki se nanaša na nelingvistične pojave sveta zunaj besedila, dojamemo kot nekaj smiselnega, čeprav se nanaša na "izmišljena" (fantastična, fantazmatska) bitja, predmete, situacije in dogodke (fikcijsko besedilo) in (c) kako lahko fikcijsko in nefikcijsko besedilo primerjamo oziroma uvrstimo v semantični ter po drugi strani intertekstualni interpretativni sistem,

– problem opisovanja nelingvističnih načinov komunikacije, izražanja (ekspresije) in prikazovanja (reprezentacije) z modeli ali po vzoru modelov lingvistične prezentacije – izpostaviti je mogoče povsem različne primere z glasbo "vzpodbujenih" emocij ali pikturalne naracije po vzoru lingvističnega modela prikazovanja ekspresije ali naracije v primerjavi z, na primer, mentalnimi predstavami ali doživljaji itd.

Glede tega se postavlja za "kognitivne znanosti" ključno vprašanje:

(a) kako razložiti sposobnost uma, da predstavi neobstoječ (fikcijski) svet v lingvističnem materialu in

(b) da nato spravi takšno besedilo v odnose z drugimi mediji in načini predstavljanja (glasbo, filmom, likovno umetnostjo, gledališčem).

Družina modelov, ki predstavljajo odnos med izvorom informacije, komunikacijskim kanalom, sprejemnikom informacije in centrom-za-obdelavo-informacij, se imenuje "teorija informacij":

(a) teorije informacij, ki prikazujejo procese prenosa med dvema intencionalnima komunikacijskima vozliščema, kar pomeni, da teorija informacij preučuje povsem različne komunikacijske odnose znotraj kulture – na primer med artefaktom kulture ali umetniškim delom (umetnikom, kulturnim ustvarjalcem kot pošiljateljem) in opazovalcem, poslušalcem ali bralcem kot prejemnikom,

(b) teorije informacij, ki prikazujejo procese prenosa informacij med dvema komunikacijskima vozliščema, od katerih je izvor neintencionalen in prejemnik intencionalen – z drugimi besedami, gre za odnos med opazovalcem narave in tistih kulturnih artefaktov, ki jih nasploh ne upoštevamo oziroma ne doživljamo kot intencionalnih,

(c) kibernetske teorije informacij, ki prikazujejo procese prenosa informacij med dvema komunikacijskima vozliščema, med katerima obstaja regulacijski ali zelo široko dojet interaktivni odnos – enostavneje rečeno, gre za odnos med izvorom in prejemnikom informacije, pri čemer prejemnik s povratno sprego vpliva na izvor informacije,

(d) statistične teorije informacij, ki prikazujejo empirične odnose med zapletenimi "mrežami" informacijskih vozlišč.

S kognitivističnega stališča se o "estetski informaciji" v najbolj grobem zastavljajo naslednja vprašanja:

– ali je estetska informacija "estetska" v ali po samem izvoru komunikacije,

– ali je estetska informacija "estetska" po komunikacijskem kanalu,

- ali je estetska informacija “estetska” po prejemniku informacije,
- ali je estetska informacija “estetska” po materialnem ustroju ali ustroju nosilca informacije in
- ali je estetska informacija “estetska” po načinu interpretacije vsakega od omenjenih členov komunikacijske verige ali njihovih medsebojnih odnosih?

V tako zastavljeni tipologiji možnosti se imenuje “estetska informacija” intencionalni aspekt komunikacije, ki se zaznava s čutili (vidom, sluhom, otipom, vonjem) in ki ga individuum sprejema od zunaj (iz okolja ali od drugega individuuma). Takšna opredelitev dojema vsako čutno zaznavo od zunaj (sprejem s čutili ali direktno razumevanje informacije) kot estetsko. V estetsko usmerjenih teorijah informacij (Jakobson, Eco) razlikujejo med funkcijami sporočila (referenčna, emotivna, imperativna, fatična, konativna, metalingvistična in estetska/poetična). Kot estetsko informacijo razumejo tisto, kar je nedoločeno (ali preveč zapleteno, zasnovano na načrtnih ali nenačrtnih motnjah, arbitrarno). Zato imenujejo estetsko tisto intencionalno ali neintencionalno informacijo od zunaj, ki z zapletenim, na nek način neopredeljenim in neutilitarnim potekom signala omogoča estetski doživljanj, izkušnjo in spoznavanje. Informacija se imenuje umetniška, če je intencionalno poslana in intencionalno sprejeta, pri tem pa nosilec informacije (“signal”, “označevalec”) vstopa v učinke doživljanja, pomenov, smislov in vrednot.

Kognitivizem v estetiki in filozofiji umetnosti lahko glede na pomen umetniške informacije shematično prikažemo z naslednjim modelom:

- umetniška dela nastajajo z “inteligentnim obnašanjem” (in z možnim upoštevanjem “poetike”, zasnovane na vsaj minimalnem številu racionalnih in racionaliziranih intuicij, intencij /namer, usmeritev k stvarjem zunaj uma/ ali na primer emocij in odločitev), “inteligentno obnašanje” pa lahko opišemo, pojasnimo in interpretiramo s sklicevanjem na kognitivne procese,
- kognitivni procesi se v tem primeru, če se izrazimo najbolj grobo, obnašajo kot procesi predstavljanja, realizacije in odpošiljanja, prenosa, sprejema, obdelave in interpretacije zunanjih intencionalnih informacij glede na individuum recepcije (percepcije, branja in razumevanja),
- informacija se torej pojavlja kot: (a) objekt ali signal (predmet, situacija, dogodek, besedilo kot nosilec informacije), ki je materialen, zunanji in neodvisen od individuuma, ki ga sprejema, (b) objekt ali signal (predmet, situacija, dogodek, besedilo kot nosilec informacije), ki je materialen, zunanji in odvisen od ambienta, kateremu pripada tudi individuum, ki ga sprejema, (c) objekt ali signal (predmet, situacija, dogodek, besedilo kot nosilec informacije), ki je materialen, zunanji in posredno ali neposredno odvisen od kognitivnih sposobnosti individuuma, ki ga sprejema in (d) objekt ali signal (predmet,

situacija, dogodek, besedilo kot nosilec informacije), ki je materialen, zunanji in bistveno odvisen od individuuma, ki ga sprejema, kot organizma (kognitivno sposobnega sistema) – “estetska” ali “umetniška” informacija se na primer razume kot materialni stroj, (i) ki konstituira “estetski” um ali, z drugimi besedami, um individuuma razume estetsko predstavljanje kot posledico zunanje, od njega neodvisne materialne in intencionalne informacije, (ii) ki se konstituira v umu kot “estetska predstava”, kar pomeni, da jo individuumov um razume kot posledico svojih notranjih lastnosti in sposobnosti, da na podoben način “obdeluje” zunanje, od njega neodvisne, materialne, intencionalne (umetniške ali v kulturi proizvedene artefakte) ali neintencionalne (naravne) informacije, in (iii) ki se konstituira iz uma, drugače povedano, estetsko predstavo um individuuma razume kot posledico notranje, od njega samega odvisne, materialne in intencionalne “predelave” zunanje informacije, ki postane estetska šele kot posledica “kognitivnega procesa” itd.

Pristop k fenomenološki filozofiji

Značilno je, da se odnos kognitivne estetike ne vzpostavlja toliko do fenomenološke estetike, ampak predvsem do fenomenološke filozofije v izvirnem (Husserl), disidentskem (Heidegger) in v smislu njene recepcije in reinterpretacije v sodobni analitično-kognitivistično orientirani filozofiji (moderne tokovi v medprostoru med kognitivno in analitično filozofijo). Predpostavimo lahko modele fenomenološke “uporabe” v okvirih estetične razprave:

- posvojitve “diskurza estetike” s kognitivistično predstavljenimi modeli fenomenologije, kar pomeni, da se pretežno spekulativni modeli fenomenologije (Husserlove razprave o transcendentalnem, organski enotnosti in intencionalnosti, Heideggerjevi koncepti “eksistence”, “intencionalnosti”, “manualne operativnosti” in “časa”) predstavljajo kot (a) formalni modeli, s katerimi se na primer fenomenološki opis čutnega doživetja ali pojava lepega objekta prikazuje kot konsistenten logično (ali sintaktično) izvedljiv stroj možnih stanj struktur, in (b) psihološki modeli – spekulativni koncepti fenomenologije se predstavljajo kot psihološki opisi percepcije, doživljanja, početja ali razumevanja, ki ga imenujemo “estetsko”,

- metaforična uporaba fenomenoloških konceptov kot kognitivnih konceptov pri opisovanju estetskega pojava ali umetniškega dela, ali inverzno metaforična uporaba kognitivnih konceptov pri razvijanju fenomenološke razprave,

- poskus vračanja tako fenomenoloških kot kognitivističnih modelov in diskurzov opisovanja, razlage, interpretacije in razprave na “zdravorazumske izjave”, katerih namen je v prvi vrsti predstaviti sam osebni čutni doživljanj, ki je lahko prepoznan kot estetski, kar lahko v naslednji fazi povzroči “višjo” predstavo emocije, prepričanja, intence,

– pri tem lahko splošna zamisel o kognitivni, fenomenološko usmerjeni “zdravorazumski” estetiki pomeni poskus primarnega zdravorazumskega (racionalnega, z izkustvom podkrepljenega in introspektivnega) teoretskega opisovanja, klasificiranja in razlaganja “pojavov” (tistega, kar se pojavlja pred čutili, telesom in organizmom), kar ima za posledico psihološki doživljaj in doseganje spoznanja (od mentalne predstave do propozicije), ki ga v zahodni kulturi ponavadi opredeljujemo kot “estetskega”.

Z vidika sodobne analitične filozofije, usmerjene h kognitivnim znanostim, se zdi, da povratak k fenomenologiji omogoča več stvari:

- preizpraševanje koncepta fenomenologije (organizma, sveta, eksistence, uma, intence, percepcije) v oddaljevanju od deskriptivnega (Marleau-Ponty) ali metaforičnega (Heidegger) k naturaliziranemu ali znanstvenemu, kar je še en povratak k Husserlu (ali res?),
- zagotavljanje določene filozofske podpore posvojenim diskurzom, ki zapuščajo tipični filozofirajoči kontinuum diskurza in mišljenja in
- pridobivanje temeljev za opisovanje, razlago in interpretiranje “estetskega” in “umetniškega” doživljaja glede na orientirani organizem (biološko naturalizirano), telo (mehanicistično ali celo behavioralno locirano) in bitje (metafizično situirano).

Fenomenologija v kognitivističnem pristopu k “estetskemu” (naravnemu dogodku ali dogodku v umetnem ambientu) in umetniškemu (artefaktu, ki je lahko predmet, situacija, dogodek ali tekst) vzpostavlja hipotetični kontinuum med delom, svetom in organizmom, oziroma zagotavlja bistveno funkcijo percepcije (v estetskem smislu) in tehnike (v poetičnem smislu).

Kognitivna estetika in interpretacije umetnosti – nekaj skic

Kognitivno estetiko, orientirano k vprašanju o umetnosti, so poimenovali “kognitivna filozofija umetnosti”. Kognitivna filozofija umetnosti:

1. proučuje splošne modele predstavljanja (prikazovanja, izražanja) in recepcije v umetnosti in kulturi brez opazovanja posameznih umetnosti,
2. poskuša ločiti splošne modele od posebnih, značilnih za posamezne umetnosti, in pri tem razlikovati instance predstavljanja in recepcije posameznih umetnosti, torej konstruirati modele predstavljanja in recepcije v glasbi, slikarstvu, književnosti itd.,
3. preučuje posebne modele nastajanja in recepcije resničnega ali idealnega umetniškega dela,
4. preučuje posebne modele nastajanja in recepcije posameznega dela glede na perceptivne, emocionalne in spoznavne modele individuuma, ki je na nek način povezan (postavljen-v-odnos) z umetniškim delom,

5. razlikuje modele, ki opisujejo “nižje kognitivne” možnosti dela, njegovega ustvarjanja in recepcije brez opozarjanja na kognitivne aspekte dela,

6. anticipira višje kognitivne aspekte dela, procesa ustvarjanja in recepcije,

7. preučuje hierarhične strukture, ki prikazujejo “višje” in “nižje” kognitivne aspekte prikazovanja, ustvarjanja in obstoja dela, odnosa nekega dela do drugih del in tekstov kulture, kakor tudi pogoje subjektivne in intersubjektivne recepcije.

Slikarstvo – historično slikarstvo od XVII. do XIX. stoletja

Razprava o evropskem historičnem slikarstvu med XVII. in XIX. stoletjem, zasnovana v okvirjih kognitivne estetike, na primer postavlja vprašanja in teze o kognitivistično orientiranem opisovanju, razlaganju in interpretiranju primerov “mimezisa”. Mimezis je specifičen zbor družin transparentnega pikturalnega prikazovanja. Transparentni pikturalni sistem je ime za slikarsko prakso, ki:

- proizvaja dela, katerih videz prikriva postopke ustvarjanja, prikazuje pa resničnega ali fikcijskega referenta,

- dobesedno (sugestivno, realistično) ali nedobesedno (simbolično, metaforično, alegorično) predstavlja prostor (situacijo ali sekvenco dogajanja) iz nekega stvarnega ali namišljenega sveta (zgodovinski lik, mitski junak, zmaj, vila, muze),

- resnični ali fiktivni svet identificira kot “zgodovinski prostor” na temelju naslova slike, navad pri ogledovanju predstavljenih zgodovinskih prizorov ali referenčnega odnosa slike do zgodovinskih dogodkov ali besedil o zgodovinskih dogodkih,

- pikturalni ustroj slike je določen v skladu z ideologijo mimezisa kot (a) ustroj, soroden strukturi geometrijske perspektive, s čimer je “moči percepcije” dodana “moč geometrijske predstave” s korespondencami perceptivnih in geometrijskih variant in invariant, (b) ustroj, ki kot da poseduje določene lastnosti resničnega prizora, na primer pogleda skozi okno, kar pomeni predstavljanje določenega variantno-invariantnega svetlobnega ustroja pred telesom in očesom slikarja, (c) prevod pikturalnega, geometrijskega in na neki način tudi svetlobnega ustroja v “zamrznjeni” pikturalni tekst, ki se ne nanaša na slikarjevo sočasnost, ampak na drug tekst (zgodovinski, književni, drugo slikarsko delo) ali na spominske predstave o resničnih dogodkih.

Specifična za analizo in razpravo o mimetičnih slikarskih delih je ugotovitev, da preučevane slike delujejo na dveh povsem različnih kognitivnih registrih:

1. register samega “komada” kot prostorsko-materialnega predmeta glede na telo slikarja in telo opazovalca, drugače rečeno, pri

tem mislim na slikarska dela velikega formata, na primer Eugena Delacroixa ali Jacquesa Louisa Davida, ki spravljaajo človeško telo v skorajda ambientalen odnos,

2. register pikturalnega ustroja, ki temelji na treh potencialnih modelih predstavljanja: (a) model percepcije svetlobnega ustroja slike glede na svetlobni ustroj ambienta slikanja, referenčnega ambienta (na primer ambienta upodobljene bitke) in konkretnega ambienta, kjer je slika na ogled (soba v muzeju), (b) ustroj percepcije geometrijske ureditve prostora (razpored prostorov v prostoru, naravnost ali nenaravnost prikazanega prostora), in (c) model percepcije figuralnega ustroja kot "preseka" geometrijskega ustroja pikturalnega predstavljanja in tekstualnega (semiološkega) ustroja pikturalne produkcije dobesednega in nedobesednega pomena in smisla.

Ta registra imata povsem različni kognitivni "funkciji", čeprav sodelujeta v enotnem integrativnem "doživljaju" ali "razumevanju piktoralnega", katerega rezultat je neke vrste "prepričanje" o zgodovinskem dogodku, ki ga zastopa prizor (sekvenca). Zgodnje kognitivistične raziskave so se v imenu dobesednosti vizualne-pikturalne percepcije odpovedovale "nedobesednim pomenom". Ob tem je treba spomniti na stališče Jamesa Gibsona: "Struktura slike je sorodna strukturi geometrijske perspektive in ne strukturi jezika." (Blinder, 1989, 895)

"Danes se odgovor lahko glasi, da je struktura slike sorodna različnim strukturam (svetlobnim, geometrijskim), kar vstopa v domeno razprav, ki jih je prispevala na primer teorija 'ambientalne percepcije' Jamesa Gibsona, češ da obstaja tudi vrsta funkcij pikturalnega ustroja, ki jih lahko primerjamo z učinki 'semiotičnega teksta' ali 'odnosov v svetu' in 'lingvistične trditve', kar odpira vrsto zapletenih in usmerjajočih možnosti."

Pristopi h glasbi – emocionalnost glasbe

Kognitivno usmerjeni pristopi h glasbi imajo dolgo tradicijo v psihologiji glasbe in estetičnih razlagah glasbe/glasbenega s pomočjo psiholoških (percepcija, doživljanje, emocije, muzikalnost, okus, reproduktibilnost in funkcije izvajanja). Probleme, ki jih izpostavlja sodobne teorija glasbe, lahko razvrstimo v naslednje skupine:

– vprašanja obstoja (ontologije) glasbenega dela kot mentalne predstave (notranje predstave glasbe/zvoka), kot zapisa (notni ali drugačen diagramski zapis glasbenega dela), kot zvočnega dogodka v izvedbi samega avtorja (skladatelja) ali drugih izvajalcev (solist-pevec, solist-instrumentalist, zbor, orkester ali določen bio-tehnološki sistem, imenovan kibernetški), kot posnetka (avdio, avdio-vizualnega, avdio-vizualno-haptičnega) in kot (medsebojnega) odnosa različnih oblik obstoja glasbenega dela (na primer različne funkcije glasbe v

operi: petje, sugestija dramskega dejanja, za ples itd.),

- vprašanje muzikalnosti (sposobnosti glasbenega ustvarjanja, reproduciranja glasbe, slušnih funkcij, modelov recepcije in razumevanja glasbe),

- problem predstavljanja (representation) in izraza (expression) z glasbenim delom,

- vprašanja kognitivističnega raziskovanja “uživanja v glasbi”, kot tudi različnih višjih kognitivnih učinkov glasbe (želja, erotizem, zanimivost, groza, vzvišenost itd.),

- tematiziranje pogojev pridobivanja prepričanj o zunajglasbenem in glasbenem svetu s pomočjo instrumentalnega dela in vokalno-instrumentalnega dela,

- vprašanja posebnih kognitivnih odnosov glasbe z neglasbenimi in delno glasbenimi deli, v katerih se glasba pojavlja ali na katera se glasba nanaša: (a) problem prikazovanja sveta glasbe v slikarstvu in književnosti glede na sam konkretni svet glasbe, (b) problem konceptualnega odnosa “absolutne glasbe” in “abstraktnega slikarstva”, posebej vloge glasbe pri nastajanju abstraktnih slik, (c) kognitivistična preučevanja “sugestivne” in “aluzivne” vloge glasbe v filmski umetnosti, gledališču in operi,

- vprašanje kognitivističnih modelov preučevanja avdio-vizualnega v novih medijskih praksah (performans, multimediji, spektakel, video, računalniške mreže in njihova uporaba v mrežnih umetnostih).

Za prikaz načina razmišljanja pri uporabi kognitivistično usmerjenih analiz za področje glasbe kot umetnosti bom uporabil na primer kar ugotovitve o primeru “glasbenega izraza” (ekspresije). Najbolj pogosto se uporabljajo naslednji pristopi:

- radikalno formalistični: glasba ne izraža in zato ne predstavlja emocije (žalosti, radosti, melanholije, strasti, želje, vzvišenega, groze, ljubezni, sovraštva), torej je pripisovanje emocij glasbi vedno arbitrarno,

- umirjeno formalistični: če v glasbi obstaja nekaj, kar na poslušalca med poslušanjem deluje kot “emocija drugega” ali vzbuja določene spomine na emocijo, je to slučajna ali namerno povzročena posledica samega ustroja glasbe, ki ni sam po sebi nič več kot določeno gibanje zvokov v času in prostoru,

- ekspresionistični: glasba izraža in s tem predstavlja emocije; to počne s tem, da obstaja neka neposredna (ali vzročna) verižna povezanost med organizmom (umom, telesom) skladatelja in njegovih glasbenih sposobnosti, zapisom dela, sposobnostjo vživljanja in doživljanja emocij drugega (skladatelja) s strani izvajalca in končno recepcijo poslušalca, ki je sposoben prepoznati, doživeti in razumeti emocije “prvega” v ekspresivni verigi posredovanja njegovih “duševnih stanj”,

- biologistični: glasbeno delo navaja na določene emocije, najpogosteje na splošne predstave nekaterih emocij, ker je glasba gibanje zvokov v času, ki je podobno gibanjem znotraj samega

človeškega organizma (notranji biološki ritem) med emocionalnim doživljanjem, kar pomeni, da obstaja določena podobnost (vzporednost) med biološkim gibanjem organizma in glasbenim gibanjem zvokov,

– behavioralno–prokognitivistični: analogija temelji na primerljivosti zunanjega “gibanja telesa” (njegovega obnašanja) v določenem emocionalnem stanju in gibanja zvokov v glasbi, zato glasba ne izraža propozicij in simbolnih predstav o emocionalnih stanjih, ampak vzpodbuja gibanje, značilno za takšna stanja,

– simbolistični: glasbeno delo ne izraža emocij skladatelja s posredovanjem izvajalca za poslušalca, ampak skladatelj in izvajalec z zapletenimi postopki prikazujeta določene splošne, redkeje pa tudi posebne emocije, pri čemer uporabljata simbolne ustroje glasbe, ki temeljijo na posebnih glasbenih formah, njihovi uporabi pod določenimi pogoji, skupnih navadah skladatelja, izvajalca in poslušalca, oziroma na kognitivnih sposobnostih subjektov, da se naučijo in si delijo različne oblike posredovanja pomenov o lastnem in emocionalnih stanjih drugih,

– semiološki: glasbeno delo in glasba kot umetnost sta posebne vrste nelingvistični “jezik”, s katerim je mogoče posredovati ali “uprimeriti” različne propozicije in mentalne predstave, oziroma zapletene družbene odnose in posebna stanja individuuma (emocije, prepričanja) – drugače povedano: glasbeno delo se v fazi recepcije sprejema, doživlja in razumeva kot semiološki tekst.

Prevedel Darinko Kores Jacks

LITERATURA

- BARRETT, Cy. (ur.) (1983): **L. Wittgenstein. Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief**, Basil Blackwell, Oxford;
- BAUMGARTEN, A. G. (1985): **Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela**, Bigz, Beograd;
- BENSE, M. (1978): **Estetika**, Otokar Keršovani. Rijeka;
- BLINDER, D. (1989): “U obranu slikovnog mimesisa”, **Dometi** br. 12, Rijeka, str. 887-896;
- BRKIĆ, S. (1990): “Informacijska teorija percepcije”, **Dometi** br. 2, Rijeka, str. 141-150;
- BRKIĆ, S. (1990): “Vizuelna umjetnost i vizuelna percepcija” (temat), **Dometi** br. 9, Rijeka, str. 563-605;
- CHOMSKY, N. (1991): **Jezik i problem znanja**, Sol, Zagreb;
- DAVIES, S. (1994): **Musical Meaning and Expression**, Cornell University Press, Ithaca;
- EKO, U. (1973): **Kultura Informacija Komunikacija**, Nolit, Beograd;
- FODOR, J. A. (1983): **The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology**, The MIT Press Cambridge Mass.;
- FODOR, J. A. (1983): **Psychosemantics. The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind**, The MIT Press, Cambridge Mass.;

- GIBSON, J. J. (1974): *The Perception of the Visual World*, Greenwood Press, Westport Conn;
- GIBSON, J. J. (1986): *The Ecological Approach to Visual Perception*, LEA, Hillsdale NJ;
- GRŽINIĆ, M. (1996): *V vrsti za virtualni kruh. Čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana;
- HANFLING, O. (ur.) (1994): *Philosophical Aesthetics. An Introduction*, Basil Blackwell, Oxford;
- HEIDEGGER, M. (1994): *Uvod u Heideggera. Izvor umjetničkog djela. Pitanje o tehnici*. Okret, piratsko izdanje, Beograd;
- JAMESON, F. (1995): *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington;
- JAY, M. (1994): *Duncast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California press, Berkeley;
- MIŠČEVIĆ, N. (1975): *Marksizam i post-strukturalistička kretanja. Althusser, Deleuze, Foucault*, Prometej, Rijeka;
- MIŠČEVIĆ, N. (1990): *Uvod u filozofiju psihologije*, GZH, Zagreb;
- MUELLER, R. E. (1989): "Mnemoestetika: umjetnost kao ponovno oživljavanje značajnih događaja svesti", *Dometi* br. 4, Rijeka, str. 303-309;
- PERKINS, D. in LEONARD, B. (ur.) (1977): *The Art and Cognition*, The John Hopkins University Press, Baltimore;
- POTRČ, M. (1988): *Jezik, misel in predmet*, DZS, Ljubljana;
- POTRČ, M. (1990): *Intencionalnost i vanjski svijet*, HFD, Zagreb;
- POTRČ, M. (1995): *Pojavi in psihologija* (Fenomenološki spisi), Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana;
- ROBINSON, J. (ur.) (1997): *Music & Meaning*, Cornell University Press, Ithaca;
- ROCK, I. (1987): *The Logic of Perception*, The MIT Press, Cambridge Mass.;
- SLOBODA, J. A. (1986): *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford;
- SOLSO, R. L. (1994): *Cognition and the Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge Mass.;
- SHUSTERMAN, R. (ur.) (1989): *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford;
- ŠUVAKOVIĆ, M. (1986): "Cognitive importance and functions of: ready made, metaphor, allegory and simulation", *Vestnik* (ZRC SAZU) št.1, Ljubljana, str. 161-72;
- ŠUVAKOVIĆ, M. (1988): "Realizem in antirealizem v filozofiji umetnosti", *Anthropos* št. IV-VI, Ljubljana, str. 128-139;
- ŠUVAKOVIĆ, M. (1991): "Three basic concepts of form – A visual form's analysis after the postmodern", *Filozofski vestnik* (ZRC SAZU) št. 1, Ljubljana, str. 81-87;
- ŠUVAKOVIĆ, M. (1991): "Kognitivna teorija in teorija forme", *Anthropos* št. I-III, Ljubljana, str. 349-362.
- ŠUVAKOVIĆ, M. (1995): *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad;
- TATARKIJEVIĆ, V. (1978): *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd.

Zaznavanje in pojmi:

Temelji realistične estetike

Razprava o razmerju med zaznavanjem in pojmi je podlaga vsakršni realistični estetiki. Dejstvo pa je, da je takšno razmerje običajno bistveno napačno razumljeno zavoljo globokih predsodkov, ki so sad našega pojmovnega aparata. Zato je nujen začetni napotek k pravi ontološki naravi Sveta, ki je razumljen v smislu Parmenidovskega Materializma kot En Svet. Dodano je še določilo, da je Enost združljiva z dinamiko, saj ima dinamika za posledico zveznost.

Običajna in zmotna slika zaznavanja nam prikazuje ločeni predmet ter duševno sliko tega predmeta, katera naj bi omogočila stik s tem predmetom. Dejansko realistično zaznavanje pa je ekološko in nam prikazuje dinamiko ter različne zorne kote, s tem pa zveznost predmetov. Izvor običajne zmotne slike je *slaba disciplina*, ki jo pojmi nalagajo realistični zaznavi. Pojmi nas silijo, da zaznano razumemo kot ločeno, diskretno, ne pa kot zvezno in mnogostransko. Disciplina je slaba s stališča Resnice Globoke Ontologije Enega, ki kaže dinamično zveznost.

Pomagamo si lahko z razliko, ki jo je vpeljal Dretske: med digitalnim, ki je lastno pojmovnemu, ter med analognim, ki je lastno zaznavi.

Sozvočja med Resnico Globoke Ontologije ter med duševnostjo ni iskati na pojmovni ravni, ampak na področju ozadja kognicije, v morfološki vsebini.

Primeri iz estetske dejavnosti (slikarstvo, glasba) kažejo Globoko ontološko Resnico Sveta; njegove večstranske zorne kote in dinamičnost. Resnična Ontologija Sveta in zaznavanje sta si blizu. Kar pa ne velja za diskretno ali ločitveno pojmovnost ter za njeno zavajajočo zdravorazumsko Ontologijo.

1. Estetika, zaznavanje in pojmi

Razprava o razmerju med zaznavanjem in pojmi je podlaga vsakršni realistični estetiki. Zlasti to velja za kognitivno estetiko, ki se ukvarja s spoznanjem oziroma s kognicijo in z njenim vplivom na estetsko doživljanje in vrednote. Zaznavanje in pojmi pa so seveda del – še več – bistveni del kognicije. Razprava o zaznavanju ter o pojmih je osrednja pri določitvi temeljev spoznavne oziroma kognitivne estetike.

Nasploh torej velja, da so tako zaznavanje kot tudi pojmi bistveni za estetiko. Seveda zaznavanje in pojmi niso zgolj del estetike, ampak nasploh našega spoznavnega aparata oziroma kognicije. Različne estetike je mogoče deliti na takšne, ki temelje predvsem na zaznavanju, hkrati z intuitivnim uvidom kot posebno vrsto zaznavanja, in zopet na takšne, ki temelje bolj na pojmovnosti. Vebrova estetika je primer estetike, ki temelji na pojmovnih analizah, še zlasti na analizah razmerij med predmetoma lepote in grdote. Ta dva predmeta naj bi bila zopet utemeljena na estetskem doživljanju, ki je eno izmed vsebinsko temeljnih doživljanj.

Različne vrste zaznavanja so podlaga estetskim doživljanjem in tako tvorijo dostop do morebitnih estetskih predmetov. Če naj pojmovno dojamem sliko kot estetsko umetnino, je nujen (ne pa tudi zadosten) pogoj, za to da sliko vidno zaznavam. Če naj pojmovno dojamem simfonijo kot estetsko umetnino, je zopet nujni (ne pa zadostni) pogoj, da simfonijo slušno zaznavam.

Razmerje med zaznavanjem in pojmi nasploh je še potrebno pojasnitve, saj tvori uvod v vsakršno temeljno estetsko razpravo, še zlasti v razpravo o spoznavni oziroma o kognitivni estetiki.

2. Razmerje med zaznavanjem in pojmi je običajno razumljeno bistveno napačno zavaljo globokih predsodkov, ki so sad našega pojmovnega aparata. Na začetku je treba opozoriti na razmerje med zaznavanjem ter med pojmi. To razmerje, bom tukaj trdil, je običajno bistveno napačno razumljeno zavaljo globokih predsodkov, ki so sestavni del našega pojmovnega aparata, oziroma zaradi prisile, ki jo pojmovnost oziroma njeno kognitivno udejanjenje (slike ali podobe, reprezentacije) nalaga zaznavanju.

Napačno razumevanje je v tem, da je zaznavanje prikazano kot nekaj, kar nam prikazuje diskretne, med seboj ločene predmete. Poskušal bom nakazati, da to ni tako, da ima zaznavanje docela drugačno vlogo, in da je prepričanje o diskretnosti posledica prisil pojmovnega aparata.

Vzgib takšnemu razmišljanju je podkrepljen s pravilno razumljeno globoko ontološko naravo Sveta, česar se sedaj lotevam. Predpostavka je seveda, da obstaja med ontološko naravo sveta ter med spoznanjem oziroma med kognicijo določena vzporednost in povezanost.

3. Začetni napotek k pravi ontološki naravi Sveta, ki je razumljen v smislu Parmenidovskega Materializma kot En Svet.

Pravilna ontološka zgradba sveta, na katero pristajam, je Parmenidovski Materializem. Parmenid trdi, da je Svet Eden, da ni množstva. Današnji Parmenidovec mora biti po mojem dojemanju Materialist, torej mora razumeti Eden Svet kot materialni Svet.

Parmenid je razlikoval med Resnico ter med Prividom. Resnica je, da je Svet Eden, Privid pa nam kaže množstvo. Lahko bi sklepali, da nam zaznavanje kaže množstvo.

4. Dodatno določilo, da je Enost združljiva z dinamiko, saj ima dinamika za posledico zveznost.

Običajno razumevanje parmenidovskega Enega temu odvzema ne le množstvo, ampak nasploh vsakršno gibanje in spremembo. Tako naj bi bilo Eno nezdružljivo z dinamiko. To pa po moje ni tako zavoljo naslednjega razloga. Predpostavimo, da je Svet Eden. Sedaj naj bo Svet dinamičen. Dinamičnost uvaja povezanost in zveznost. Nastop zveznosti še vedno ne pomeni, da imamo opravka z množtvom. Parmenidovec se mora po mojem boriti zlasti proti množstvu in proti ločenim delom, še posebej proti teoriji ontoloških ločenih gradnikov (denimo Carnapov *Aufbau*, Brentanova opisna psihologija po vzoru kemije, kjer je najprej treba zagotoviti elemente, potem pa še njihovo spajanje na temelju razvrščanja, ki upošteva sledna pravila). Parmenidovec pa lahko prevzame dinamiko in tudi mora pristati nanjo.

5. Običajna in zmotna slika zaznavanja nam prikazuje ločeni predmet ter duševno sliko tega predmeta, katera naj bi mogočila stik s tem predmetom.

Običajna zmotna podoba zaznavanja nam le-tega prikazuje na naslednji način. Imamo mačko, ki je od svoje okolice docela ločen predmet. Zaznavalec tvori v svoji duševnosti duševno podobo mačke, ki mu omogoči vzpostaviti stik z mačko kot z zunanjim predmetom. Podoba je spoznavni posrednik. Ta običajna podoba je zmotna.

6. Dejansko realistično zaznavanje je ekološko in nam prikazuje dinamiko ter različne zorne kote, s tem pa zveznost predmetov.

Dejansko realistično zaznavanje ne predpostavlja obstoja ločenih predmetov, ampak nas dobesedno sili k prepoznavanju njihove zveznosti. Ustrezno sliko zaznavanja nam nudi ekološko zaznavanje (Gibson), glede na katero obstaja med organizmom ter med zaznavno tarčo bistvena povezanost in medsebojna odvisnost.

Zaznavanje nas kar sili v dojetje predmetov kot zveznih bitnosti, saj nas seznanja z različnimi zornimi koti tako imenovanih predmetov, uvaja njihovo razgibanost in končno tudi medsebojno povezanost.

7. Izvor običajne zmotne slike zaznavanja je *slaba disciplina*, ki jo pojmi nalagajo realistični zaznavi. Pojmi nas silijo, da zaznano razumemo kot ločeno, diskretno, ne pa kot zvezno in mnogostransko. Disciplina je slaba s stališča Resnice Globoke Ontologije Enega, ki kaže dinamično zveznost.

Od kod potem običajno pojmovanje, da so zaznavni predmeti med seboj ločeni in diskretni? Odgovor je, da sili k diskretnemu dojemanju naš *pojmovni* aparat, ki nam nalaga privid diskretnosti in ločenosti predmetov in bitnosti. Pojmovni aparat uvaja nad zaznavno zveznostjo diskretno disciplino. To je *slaba disciplina*; slaba je namreč s stališča Globoke Resnice ontološkega Enega. Slednja namreč kaže dinamično zveznost, kakršna se nalaga realističnemu (ekološkemu) zaznavanju. Takšno ekološko in realistično razumevanje zaznavnega pa nam začuda preprečuje slaba disciplina pojmovne prisile.

8. Dretskejevo razlikovanje med digitalnim, ki je lastno pojmovnemu, ter med analognim, ki je lastno zaznavi.

Dretske razlikuje med digitalnostjo, ki je lastna pojmovnemu, ter med analognim, ki je lastno zaznavi. Digitalna ura kaže vsako sekundo kot posebno ločeno enoto, predstavlja jo s posebno številko. Analogna ura ima kazalce, ki nekako zvezno sledijo poteku časa. Digitalnost nas sili v dojemanje ločenih predmetov. In sicer ne glede na to, da slednji v resnici niso ločeni, kot smo bili ugotovili, in da nas o njihovi zveznosti prepričuje analogna narava zaznave. Dretskejevo razlikovanje nam tako zanimivo pomaga v smeri našega razmišljanja. Pojmovnost sili k digitalnosti, analognost k povezanosti.

9. Sozvočja med Resnico Globoke Ontologije ter med duševnostjo ni iskati na pojmovni ravni, ampak v morfološki vsebini kot ozadju izrecno pojavljajoče se kognicije.

Izledek našega razmišljanja je, da sozvočja med resnico Globoke Ontologije Enega ter med duševnostjo ni iskati na pojmovni ravni. Pojmovna diskretnost nam prikriva pravo zvezno ontološko naravo. Sozvočje pa obstaja nekje drugje: v razgibanem ozadju izrecnega. Resnici ontologije in kognicije se ujemata na srednji ravni opisa duševnosti, na področju Morfološke Vsebine. Morfološka vsebina je lastna dinamični pokrajini, našemu ozadnemu sistemu, na čigar podlagi so celotna spoznavna stanja (in tudi celotna zaznavna stanja) realizirana kot točke.

Morfološka pokrajina kot ozadje kaže Resnico Globoke ontologije Enega.

10. Primeri iz estetske dejavnosti (slikarstvo, glasba) kažejo Globoko ontološko Resnico Sveta; njegove večstranske zorne kote in dinamičnost. Resnična Ontologija Sveta in zaznavanje sta si blizu. Kar pa ne velja za diskretno ali ločitveno pojmovnost ter za njeno zavajajočo zdravorazumsko Ontologijo.

Kaj vse to pomeni za estetiko? Ozrimo se na slike, ki so res umetnine, in na glasbena dela, ki so prav tako umetnine. Takšne slike in glasbena dela praviloma ne bodo prikazovale med seboj ločenih predmetov, ampak nas bodo usmerjala k njihovi zveznosti oziroma k njihovemu morfološkem ozadju, prek tega pa k njihovi zakoreninjenosti v globoki dinamični ontologiji Enega. To velja tako za estetska slikovna dela, ki kažejo ozadno povezanost predstavljenega in večkrat tudi njegovo preseganje v rob ozadja, kot tudi za estetsko delo simfonije, ki kaže zvočno ozadno morfološko povezanost z Globoko ontološko Resnico Enega Sveta. Estetska dela tako uvajajo večstranske zorne kote in dinamičnost, ne pa ločenih predmetov. Zato sta si zaznavanje in estetika blizu, kot sta blizu tudi Resnici Enega dinamičnega zveznega Sveta. V nasprotju s tem pa Zdravorazumska Ontologija zmotno kaže predmete kot ločene in nezvezne. Kaže mnoštvo, kjer bi morali po sozvočju resnice prepoznati zveznost, dinamičnost in Eno. Estetska dela torej presegajo Resnico Zdravo razumske Ontologije, in nas vodijo k pravi naravi Sveta. Ta ontološka narava je v sozvočju z morfološko vsebino kot z dinamičnim ozadnim področjem, kjer se kognicija ujema s Svetom. Ta izsledek, da ujemanje kognicije in Sveta ni izrecno ali manifestno, ampak je implicitno in morfološko, napotuje na Resnico Sveta, kakršno kažejo umetnine. Prav k slednji si mora utreti pot ustrezna kognitivna estetika.

11. Zaznavni kontinui: potrditev Parmenidovskega materializma.

Morda najpomembnejša trditev Parmenidovskega materializma je obstoj zveznega kontinua. Takšne kontinue pa velja v smislu naše razprave o temeljih estetike iskati najprej v zaznavi.

Neposredno smo soočeni z naslednjim vprašanjem in pomislekom. Zaznavno področje je spoznavne narave, Parmenidovski materializem pa je očitno ontološki nauk. Ustaljeno mnenje je, da sta zaznavni in ontološki pristop nezdružljiva, ter da ju je potrebno strogo ločevati, da ne bi prišlo do pojmovne zmede. Poglejmo si na kratko en tak primer. Georges Rey je zelo ponosen na svojo ločitev med ontološko naravo pojmov ter med njihovo psihološko oziroma spoznavno dostopnostjo. Pred kakšnima dvema desetletjema so psihologi začeli govoriti o prototipski in mehki, v razliko z definitorno naravo pojmov. Po tradicionalnem gledanju so pojmi namreč definitorni, kar pomeni, da jih določamo s pomočjo nujnih in zadostnih pogojev. To pa zopet pomeni, da obeležujejo pojme stroge meje. V pojem ptič v tem smislu sodijo natančno ptiči in vsi ptiči. Psihologi pa so odkrili, da subjekti v svojih pojmih nikoli nimajo na razpolago vseh in natančno vseh ptičev, tudi če so ornitologi. Nekatere ptiče subjekti prepoznajo lažje od drugih. Tako za prepoznavanje lastovke porabijo dosti manj časa kot za prepoznavanje piščanca kot primerka ptiča. Pingvina, ki je prav tako ptič, pa marsikdo sploh ne prepozna kot ptiča. Psihologi so sklepali, da zatorej narava pojmov ni strogo določena in definitorna, ampak da je

mehka in nepopolna, da se spreminja od subjekta do subjekta in od enega občestva do drugega. Torej so pojmi mehki. Georges Rey pa je temu nasprotno trdil, da pojmi niso mehki, ampak so natančno definitorno določeni. Izsledki psihologov torej ne zadevajo ontološke, ampak spoznavno naravo pojmov. Psihologi merijo reakcijski čas in zatoorej čas spoznavnega dostopa do pojmov. Povedo nam nekaj o spoznavnem ustroju ljudi, nič pa o pravi naravi pojmov, ki pač obstaja definitorna in je strogo določena ne glede na to, koliko jih kdo dojema. Rey se konkretno opira na teorijo o vrojenih pojmihi v skladu s hipotezo Jezika misli.

Z drugo besedo, potrebno je ločevati med ontologijo ter med spoznavno teorijo, da ne bo prišlo do zmede.

Če bi veljalo zgoraj omenjeno stališče o potrebi po strogem razlikovanju med ontologijo in spoznavno teorijo, potem zgodba o zaznavanju in končno večina materiala v zvezi z vprašanji estetike ne bi smela biti zanimiva za Parmenidovski materializem. Vendar pa na srečo obstaja pomembna zgodba o kontinuih, ki vprašanja zaznavanja predstavlja kot merodajna za zgradbo ontologije. Ta zgodba ima svoje korenine pri Aristotelu, kot izrecno ontološko pa sta jo zasnovala Brentano in njegov učenec Husserl. Zaznavanje je zlasti pomembno za eksperimentalno fenomenologijo oziroma pojavo-slovje. V prikazu se bom opiral na Albertazzija (1998).

Spremenljivke eksperimentalne fenomenologije so duševne vsebine neposrednega izkustva. Tako je eksperimentalna fenomenologija teorija zavesti in opisna psihologija teorija zaznavanja. Poleg opisne je možna še morfogenetska zgodba o duševnih vsebinah. Zaznavne iluzije za ta pristop niso zmote, ampak so enostavno nenatančne zaznave oblike. Opazovalna dejstva so vse tisto, kar je dano zaznavanju. Vprašanje je, kako lahko od opazovalnih dejstev, ki so dana v zaznavanju, pridemo do identifikacije zaznavnih predmetov. Tu so pomembne invariante oziroma nespremenljivke zaznavnih pojavov, in sicer:

- časovne indeterminate (umestitve)
- prostorske določitve
- kvalitativne določitve (zapolnitve)
- sprememba
- gibanje
- obrisi (statični in prostorski)
- oblike (dinamične in časovne).

Invariante sodijo v zaznavanje, ki je določeno tako zunanje (npr. živost barve, razlika med jasnostjo pri ozadju in liku predmetov) kot tudi notranje (spoznavni oziroma kognitivni vidiki).

Prepoznavanje zaznavnih oblik predmetov terja teorijo polj in zaznavnih kontinuov. Genetska analiza pa zahteva teorijo zavesti in intencionalnosti.

Pri neodvisnih zaznavnih poljih se podatki združujejo v neodvisne razrede. Rumeno lahko npr. spremenimo v zeleno, ne moremo pa

rumenega spremeniti v grenko.

Odvisna zaznavna polja pa so takšna, kjer se elementi enih polj vselej pojavljajo skupaj z elementi drugih polj. Zaznavanje prostorskih obrisov je denimo vselej dano skupaj z zaznavanjem prostorov. Obrisi so v tem primeru utemeljeni na prostorih.

Aristotelu je bil pojem kontinua intuitiven. Drugače povedano je kontinuum del neposrednega zaznavanja opazovanih pojavov. Zaznavni kontinui so časovni, prostorski, kvalitativni (kot sta glas in barva, pa tudi hitrost, gostota, toplota, pritisk).

S stališča zaznavnega kontinua vidimo predmete, ki se spreminjajo ali pa zopet ostajajo enaki, v nekakšni pojavni identiteti in v nekakšni večkratni stabilnosti. Predmeti torej nimajo natančno določenih delov in meja, vendar pa jih kljub temu prepoznamo. Obstajajo torej opazno nudeči se zorni koti različnih tipov in različno usmerjenih vzorcev. So pa še zvezne predstavitve preteklih dogodkov.

Kontinui se najprej dele v prvotne in drugotne. Prvotni kontinui so enotni, homogeni, in imajo kontinuirane meje. To so najprej časovni in prostorsko-časovni kontinui. Primer prvotnega kontinua je neskončno raztezajoča se premica. Prvotni in določujoč kontinuum je čas, na katerem temelji prostorska razsežnost.

Drugotni kontinui so sorazsežni s prvotnimi kontinui, vendar pa so heterogeni in kvalitativno porazlikovani. Izkusimo jih lahko zgolj na podlagi prvotnih kontinuuov.

Prvotne kontinue obeležujejo meje, hitrost spremembe in usmerjenost ter zato je hitrost gibanja. Meja nam omogoča predstaviti sovpadanje ali ločenost predmetov v kontinuu. Zunanja meja kontinuum omeji zgolj v nakatere smeri, notranja meja pa kontinuum omeji v vse možne smeri. Pri jabolku je lupina zunanja meja, vsaka točka znotraj jabolka pa je možna notranja meja, ki je udejanjena, ko je jabolko prerezano. Notranja meja procesa je zadnji trenutek, v katerem je ta proces še dejaven. Zunanja meja procesa je prvi trenutek, v katerem proces ni več dejaven. Hitrost je stopnja spremembe v obliki ali umestitvi. Z njo je povezana polnost usmeritve.

Kontinui se vselej pojavljajo med seboj prepleteni in združeni, kljub temu pa jih lahko porazlikujemo. Tako obstajata večkratni kontinuum in kontinuum mnogih oblik.

Kontinui nudijo informacijo o gibanju pri zaznavanju predmeta v razmerju z drugimi predmeti, o prostorsko-časovni spremembi med predmeti. V takšni analizi so zajeti sedanji trenutek, pojav spremembe, geneza pojmov identitete in vzročnosti, razmerje med pomenom in izrazom. Prvotno je zaznavanje spremembe, ne pa zaznavanje predmeta.

Zanimivo si je ogledati pogoje za identiteto predmetov. Najprej mora obstajati niz vtisov v določenem zaporedju. Ti zaporedni vtisi morajo biti povezani. Prav tako morajo imeti vtisi meje, ki jih omejuje in izločijo iz ostalih kontinuuov barv, zvokov, tipno-gibalnih občutkov in iz podobnih kontinuuov. Tako pride do predmeta z nekakšnim

zaprtjem in zbiranjem v skupine, iz katerega vznikne celota. Postaja jasno, da so dejansko prvotni kontinui ter da je zaznava predmetov drugotna in utemeljena na le-teh. Če pa je tako, potem predmeti niso nič drugega kot poudarki v zvezni mnogovrstni in večrazsežnostni snovni gmoti. Na ta način nam postaja jasno, zakaj je preučevanje kontinuuov lahko uvod v dinamični Parmenidovski materializem. Predpostavka celotnega podjetja pa je, da je raziskava zaznave pravzaprav ontološko zbiranje in gradnja oziroma tvorba predmeta.

Zaznavanje vzročnosti je povezano z gibanjem, in zato s polnostjo usmeritve. Gibanja so lahko naravna (žoga se kotali navzdol), pasivna (vol vleče plug, magnet privlači železo) in izrazna (valovanje na morju, zvijanje kače). Vse te vrste gibanja so v zaznavanju med seboj pomešane.

Izrazna gibanja vsebujejo intencionalna gibanja, kot so razpoloženja in usmerjena intencionalna gibanja.

Kontinui oblik so barve, zvoki, čustva, izmed katerih je vsak bogato porazlikovan.

Kaj nam ves ta kratki pregled pojavoslovnih kontinuuov pove? Menim, da imamo opravka z ontološko, na zaznavi utemeljeno zgodbo. Kontinui sami so tipično zvezni, kar je še posebej zanimivo pri konstituciji predmetov, ki so zgolj poudarki v večrazsežnostnem, med seboj prepletenem prostoru kontinuuov. To je podpora parmenidorskemu nauku. Kljub temu bi lahko kdo trdil, da so kontinui določeni z mejami, da med njimi obstaja nekakšna hierarhija, kar vse naj bi bilo dokaz proti zveznosti in končno proti Parmenidovskemu materializmu.

Menim, da je odločilen podatek, da so kontinui in meje pravzaprav zgolj abstrakcije in da so drugotni, če jih merimo z gibanjem in dinamiko, ki sta vselej prvotna. V tem smislu nam kontinui jasno kažejo parmenidovsko zveznost. Ostaja pa še dvom, da bi bili kontinui pojavoslovja materialni, ki se mi zdi upravičen. Zato se sam zavzemam ne za idealne, ampak za materialne kontinue kot ustrezno razlago. Sozvočje med ontologijo in zaznavanjem po mojem obstaja, vendar ne neposredno, ampak na srednji ravni opisa obeh sistemov. Pri zaznavanju je to lahko morfološka vsebina. Pri svetu pa je to ontološka dinamika. Njuno povezavo sem obdelal na drugem mestu.

LITERATURA

- ALBERTAZZI, L. (1998): 'Form Metaphysics', v L. ALBERTAZZI, (ur.) *Shapes of Forms, From Gestalt Psychology and Phenomenology to Ontology and Mathematics*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- DRETSKE, F. I. (1981): *Knowledge and the Flow of Information*, M. I. T. Press, Mass.
- FERRIS, T. (1998): *The Whole Shebang*, Touchstone, New York.
- GIBSON, J. J. (1950): *The Perception of the Visual World*, Houghton-Mifflin, Boston.

- GIBSON, J. J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton-Mifflin, Boston.
- HORGAN T. (1991): '*Metaphysical Realism and Psychologistic Semantics*', *Erkenntnis* 34, Dordrecht.
- HORGAN, T. in TIENSON, J. (1996): *Connectionism and the Philosophy of Psychology*, MIT Press, Boston.
- POTRČ, M. (1995): *Pojavi in psihologija*. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana.
- POTRČ, M. (1997): "*Kognitivna funkcija prehoda*". *Analiza* 2, Ljubljana.
- POTRČ, M. (1997): "*Metafora in njen kognitivni kontekst*", *Analiza* 3-4, Ljubljana.
- POTRČ, M. (1998): "*Ontomorph: Mind meets the World*". Referat na XX. svetovnem filozofskem kongresu, Boston.
- VEBER, F. (1975): *Estetika*. Slovenska matica, Ljubljana.

Estetsko občutenje

Občutenja se oblikujejo na ravni duševnosti, ko na nezavedni ravni odgovarjamo na vprašanja na dimenziji ugajajoče – odbijajoče. Gre za telesno stanje (ugodje ni nekaj, kar imam, ampak je telesno stanje samo), ki ga doživljam v sedanjosti (ugodje traja in je nedokončano, preteklega občutenja torej ni) in je povsem razvidno (za to, da ga doživljamo, ni potrebno nikakršno čustveno doživetje ali vedenjska razlaga), poleg tega pa je vsako občutenje tudi čisto specifično, svet zase (nemogoče si je predstavljati prehod od občutenja rdeče barve do občutenja slanosti ali od občutenja žgečkanja do občutenja a– mola itd.) (Humphrey, 1993: 25-26).

Občutenja, ki so vedno telesna, sprožajo endorfini, naši naravni opiati. Pri vseh kompleksnejših bitjih se sprožajo na dva različna načina: kot odzivanje na čutne dražljaje (na primer ugodje ob občutenju sonca na telesu) in na kulturno pogojene dražljaje (z ekstremnimi telesnimi stanji, z vnosom določenih kemičnih sredstev ali s psihičnimi bolezenskimi stanji). Kot pa bomo videli, se lahko občutenja ugodja sprožijo tudi z estetskim doživljanjem.

V pričujočem razmišljanju nas bo zanimalo estetsko občutenje, za katero Ingold na primeru glasbe ugotavlja, da “glasbeni zvoki nimajo pomena, oni so pomen, ne predstavljajo ničesar izven sebe” (Ingold, 1994: 451). Če za občutenja nasploh velja, da se oblikujejo na dimenziji ugajajoče – neugajajoče, potem velja za estetska občutenja, da se oblikujejo na poddimenziji lepo – grdo. Gre za kompleksen

multidimenzionalen prostor naše duševnosti, v katerem se neposredno telesno odzivamo na kontinuumu ugačajočega in neugačajočega na občutenja na subkontinuumu lepega in grdega. Kot estetska doživljamo tista občutenja, ki so na kontinuumu bližje občutenju ugodja, ne glede na to, ali je na substantivni ravni občutenje bližje lepemu ali grdemu. Odtod navidezen 'paradoks tragedije', ki ga je prvi opisal že Aristotel, da na primer ljudje uživamo tudi v opazovanju in poslušanju zgodb o ljudeh, ki so zelo nesrečni in ki grozljivo trpijo (Robinson, 1997: 18). Po našem mišljenju ne gre predvsem za to, da bi imela umetnost v takšnem primeru katarzičen učinek, ampak za to, da je doživljanje na ravni občutenja neposredovano s čustvom ali mišljenjem, da je preprosto ugačanje kot takšno. Estetsko občutenje lahko opišemo kot 'neposredno distanco' ali kot 'vpleteno nezainteresiranost'. Ta element igre nam omogoča, da uživamo tudi v stvareh, ki so v vsakdanjem življenju neprijetne (poleg že omenjenega paradoksa tragedije je drug značilen primer ritmičnega gibanja in petja ob delu). Vidni in slušni (predvsem, čeprav gre lahko tudi za druge čutne informacije) dotoki na subkontinuumu lepega in grdega generirajo estetska občutenja, pri čemer, kot rečeno, pojav doživljamo kot estetski, če je blizu občutenju ugodja, ne pa nujno tudi, če je blizu občutenju lepega. Katarzična funkcija estetskega, kot ena možnih psiholoških funkcij umetnosti, predstavlja skupaj z drugimi možnimi funkcijami (religijsko, ekonomsko, politično itd.) le kontaminacijo estetskega občutenja, do katere prihaja pri številnih posameznikih v mnogih človeških skupnostih, ki pa samemu estetskemu kot takšnemu v bistvu ničesar ne dodaja ali odvzema. Vse človeške skupnosti poznajo oblike estetskega občutenja, ne poznajo pa vse skupnosti oblike umetnosti, o katerih lahko govorimo šele tedaj, ko se estetsko oblikuje v avtonomno, prepoznavno obliko delovanja na ravni skupnosti, ki jo ustvarjajo za to poklicani posamezniki. Ko se enkrat oblikuje umetniška skupnost, se postopno v njej razvija tudi opisovanje lastnega početja. Delovanje, ki je bilo pred tem neposredno občutenjsko, z oblikovanjem ustvarjalcev, potrošnikov in prepoznavnih estetskih artefaktov, postopno vzpostavlja čustveno in mišljensko distanco do estetskega delovanja. Oblikuje se tretja, evalvativna estetska raven pojava, ki jo lahko pojmovno razločujemo, nanaša pa se na čustveno in vedenjsko izrekanje o estetskih pojavih. Gre za diskurz, ki se, kot smo videli, ne more dotakniti samega bista estetskega razpoloženja, saj neposrednih občutenj ne moremo adekvatno izraziti s čustvenim in/ali miselnim posredovanjem. Nekoliko paradoksalno bi lahko rekli, da je konsistentnost afektivnega in/ali racionalnega izrekanja o estetskem pojavu v obratnem sorazmerju z občutenji, ki naj bi jih opisovalo; in obratno, da neartikuliran, intuitiven diskurz bolj adekvatno odseva posameznikovo občutenje, a ga drugi težko čustveno ali miselno doživljamo.

Kako v jeziku znanja izraziti tisto, kar je nastalo v neposrednem občutenju prav zato, ker se v jeziku ne da adekvatno izraziti? Je največ, kar lahko o estetskem 'povemo' to, da o njem molčimo? Nam ne preostaja drugega, kot da se strinjamo s Schrodingerjem, ko pravi (1996: 97): "Znanost nam ne more povedati ene same besede o tem, zakaj nas glasba radosti, o tem, zakaj in kako nas stara pesem pripravi do solza." Podobno stališče izraža tudi Isidora Duncan (Tambiah, 1993: 95): "Če bi lahko povedal, kaj pomeni, ne bi imelo nikakršnega smisla to plesati."

Zelo preprosto povedano gre v danem primeru le za problem estetike, ne pa tudi za problem znanosti o estetskem pojavu. Problem estetike je pač v tem, da si zada nalogo, kako substituirati en diskurz z drugim, kako občutenja telesa izraziti v jeziku čustev in misli v duševnosti. Znanost o estetskem pa pusti ob strani samo estetsko sodbo, zanima jo le estetsko kot pojav, ki ga raziskuje z vidika geneze, strukture, funkcije, kognitivnih procesov oblikovanja ipd. Podobno kot na primer znanost o religiji ne ve ničesar o samem božanskem, se tudi znanost o estetskem ne spušča na raven ocenjevanja estetskega občutenja. Zato nam je bližje stališče Marthe Graham, ki izhajajoč iz razločevanja obeh ravni zapiše (Tambiah, 1993: 95): "Nočem biti razumljena, hočem biti občutena."

Kako se sploh oblikuje estetsko občutenje? Ali obstaja kak poseben estetski čut, ki generira estetsko občutenje? O tem razmišlja Susane Langer, ki govori o 'estetski emociji' in takšno možnost zavrže (1990: 360): "Menim, da se vseeno zdi, da to posebno vznburjenje, tako tesno povezano z izvirno predstavo in notranjo vizijo, ni izvor umetniškega dela, ampak njegov rezultat – osebno čustveno izkustvo odkritja, vpogleda, duhovne moči, izkustvo, navdihnjeno s pustolovščino na področju 'implicitnega razumevanja'."

Da bi zadovoljivo odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej vprašati o sami genezi estetskega občutenja. Za to pa moramo seči daleč nazaj v našo zgodovino. Najprej primerjajmo človeka z drugimi primati. Zanimalo nas bo vidno in slušno odzivanje, ki sta prevladujoča tudi v estetskih občutenjih.

Klici primatov so še najbolj podobni avtomatskim in stereotipnim človeškim zvokom, kot so krohot, ihtenje in vrišč, ne pa govoru. Te vokalizacije niso pod motoričnim nadzorom, ampak v večji meri limbične skorje in subkortičnega vzbujevalnega sistema, med drugim tudi amigdale, hipotalamusa in osrednjega sivega območja srednjih možganov (Deacon, 1994 a: 114). Vokalizacije so odvisne od možganskih predelov, ki generirajo emocionalna stanja. Ker pa gre za biološko avtomatično in kulturno nezavedno odzivanje, gre za oblike doživljanja, ki sodijo idealnotipsko v domeno občutenj.

Ta občutenja pa je pri človeku mogoče povezati tudi z zametki estetskega doživljanja.

Sestopajoče nevrnalne poti, ki nadzirajo vznburjenje, vplivajo tudi na človekove avtomatične, 'nagonske' vokalizacije in so povezane s petim govorom, barvo glasu in ritmom (Deacon, 1994 a: 118). Najbolj rudimentarne vokalizacije so torej občutenja in prav v njih po našem mišljenju gnezdijo oblike jezikovne estetike.

Pri primatih te vokalizacije seveda še niso imele estetske funkcije, ampak so gnezdile v biološki ravni bitja, služile so privabljanju partnerja, kohezivnosti skupine, vzpostavljanju prostora med rivali itd. (Zimmermann, 1994: 124-125). V človeških skupnostih so se te funkcije sicer ohranile, z razvojem kulture in ustvarjalnosti pa se je prostor pretežno instrumentalnega odzivanja širil na področje delovanj, ki niso bila omejena na biološko preživetje in neposredno gratifikacijo. Prišlo je skratka do tega, da se je segment občutenjskih vokalizacij disociiral od kriterija biološke vsakdanosti in dobil kulturen estetski značaj. Pri človeku pa je prišlo še do enega pomembnega premika: od omejenega števila vokalizacij pri primatih je razvoj vodil v abstraktne občutenjske govorce, do petja, barve glasu in ritma, v katerih gnezdita glasba in poezija.

Nekateri biologi so prepričani, da prvi govor sploh ni bil govorjen, ampak pet. Darwin si ga zamišlja kot monotono, ritualno petje. Pomembno pa je k celoviti obliki izražanja občutenja prispevala še gestikulacija (Deacon, 1994 c: 133). Prevladujoča raba jezika je danes zelo verjetno kvalitativno drugačna od rabe, zaradi katere je govor prvotno sploh nastal. Mi bi rekli, da je jezik prvotno služil izražanju občutenj, tudi estetskega, kasneje pa je služil predvsem izražanju čustvenih in miselnih informacij. Z drugimi besedami, jezik se je z razvojem postopno eksternaliziral: od izražanja tega, kaj je svet-za-mene do izražanja sveta-tam-zunaj.

Ingold podobno trdi, da sta se glasba in jezik oblikovala v procesu dekompozicije pesmi (Ingold, 1994: 452). Govor je po svojem izvoru vokalna glasba, način 'petja' sveta, kot je na nekem mestu zapisal Merleau-Ponty. V glasbi se je ohranilo prvotno občutenje znotrajtelesnega, jezik pa se je razvijal v smeri racionalnega mišljenja.

Iz te perspektive sploh niso videti več tako fantastične teorije o drugačnih možganih arhaičnega človeka. Pri tem sploh niso potrebne radikalne teorije o domnevni razliki v fizičnih možganih, kakršno na primer ponuja Jaynes s svojo predstavo o 'bikameralni duševnosti' arhaičnega človeka in posledično njegovem shizofrenem doživljanju sveta (1990). Zadostuje že teorija, po kateri s kulturnim razvojem

pogojena razlika v razmerju med občutenji, čustvovanji in mišljenji vpliva na oblike duševnosti, kar učinkuje na razvoj nevronske povezave v možganih. Če izhajamo iz predpostavke, da se je arhaični človek v večji meri zanašal na informacije neposrednih, intuitivnih, občutenjskih doživljanj, in če hkrati upoštevamo, da desna polobla možganov sodeluje pri jeziku, ki je pet in ritmičen ter pri gestikulaciji, potem lahko iz tega tentativno sklepamo na prevlado desne strani možganov pri arhaičnih ljudeh. Mi bi temu preprosto rekli, da so svet doživljali bolj občutenjsko, intuitivneje od nas.

Zaenkrat smo obravnavali le slušno, zdaj pa si na kratko oglejmo še vidno odzivanje. Ponovno začnimo s primerjavo človeka z drugimi kompleksnejšimi živalmi. Kompleksnejše živali so po pravilu nagnjene k pogumnejšim vzorcem barvno kodiranih geometričnih oblik, saj jih je lahko najti, slediti in pomniti. Tako so se v nadzorovanih eksperimentih živali navadile na takojšnje odzivanje na preproste geometrične oblike in močne barve. V naravnem okolju pa je takšno odzivanje močna selektivna sila v prid razvoju vpadljivejših barv in oblik na telesih živali. Vizualni signali so torej delno vkodirani v dovzetnost živalskih oči in možganov – signal je 'dizajniran' v očesu prejemnika (Kingdon, 1994: 165).

Tako kot pri vokalizacijah gre tudi pri vidnih znakih za izražanje občutenj, ki imajo pri živalih čisto biološko funkcijo. V sebi pa nosijo že zametek estetskega, saj se barva in oblika 'oblikujeta' v interakciji vsaj dveh pogledov. A če so pri živalih vizualne preference še pretežno biološko pogojene, se pri človeku v rastoči meri disociirajo od instrumentalnega kriterija preživetja. Vizualne geometrične oblike in močne barve se vse bolj zapirajo v sebi zadostno, estetsko občutenje sveta. Enostavno povedano gre za to, da se biološko občutenje oblik in barv s kulturnim razvojem človeka razširi na področje estetskega občutenja oblik in barv.

Prav iz dejstva, da gnezdiijo estetska občutenja v primarnejših bioloških oblikah, lažje razumemo univerzalno prisotnost estetskih občutenj v vseh znanih človeških skupnostih. Seveda pa s tem še nismo povedali prav veliko o posebnostih človeške estetike. V tem pogledu se nam zastavljata dve vprašanji – prvo je, katere so biološke oblike, v katerih se estetsko manifestira; drugo pa, kakšne so specifične estetskega občutenja pri ljudeh.

Doživljanje sveta, pa naj bo estetsko, vrednotno ali vedenjsko, vedno nastaja v kontekstu nekega delovanja, ki je utelešeno v biologiji, ki ima svojo nezavedno kulturno obliko v vsakdanjem življenju in ki je navsezadnje prisotno tudi na ravni zavestnega delovanja. Tako tudi za estetsko doživljanje velja, da ne nastaja v nekakšnem abstraktnem sociokulturnem prostoru, ampak kot

rezultat čisto konkretnih človeških delovanj, denimo kot petje ob monotonem opraviilu, kot slikanje zaradi lova, v igri ali ritualu ali kot odraz spolnosti.

Vzemimo za zgled primer spolnosti. V človeških skupnostih se spolnost ne dogaja zgolj, pa tudi ne predvsem na ravni mešanja genov, temveč predstavlja biologija le raven, v kateri gnezdijo emergentne kulturno nezavedne oblike spolnega obnašanja, v katerih gnezdijo zavestne oblike odnosov med spoloma (v našem primeru oblike dvorjenja, oblačenja itd.). Sam spolni akt je torej prekrit z dvema ravnema kulture konkretne človeške skupnosti, v kateri poteka. Za naše razmišljanje je pomembno dejstvo, da obstajajo na ravni biologije med spoloma pomembne razlike v dejavnikih spolne privlačnosti – moški preferirajo mladost, ženske pa položaj v skupini. Na ravni nezavedne kulture se mladost prevede v nezavedno estetsko oceno lepote, ženska preferenca položaja pa v vrednotno oceno premožnosti in moči. Čeprav je estetsko občutenje v človeku univerzalno prisotno, pa je iz razlik med spoloma razvidno, da je pri moških bolj izraženo. Zato tudi ne preseneča, da so moški estetsko dejavnejši od žensk na ravni zavestnega estetskega delovanja, torej umetnosti.

Drugo vprašanje se nanaša na posebnosti estetskega občutenja, ki ga lahko razumemo kot gibalno zasledovanja tovrstnih stanj. Kako se lahko skratka na dimenziji lepo – grdo sprožijo v nas stanja ugodja? Ko skušata Lewis-Williams in Dowson dešifrirati, kaj je vodilo prve jamske slikarje, razlagata čudne hierogliffe na stenah takole (Rudgley, 1993: 17):

“V določenih pogojih generira vidni sistem niz svetelih zaznav, ki so neodvisne od luči zunanjega izvora ... ker izhajajo iz človeškega živčnega sistema, so vsi ljudje, ki vstopajo v določena spremenjena stanja zavesti (SSZ), ne glede na kulturno ozadje, dovzetni za takšne zaznave. Te geometrične vidne zaznave lahko povzročimo na več načinov. V laboratorijskih pogojih jih povzročajo električni dražljaji in utripajoča luč, a čeprav jih je lahko v preteklosti povzročila utripajoča svetloba ognja, moramo nedvomno izvor predzgodovinskega izkustva iskati drugje. Psihoaktivne droge generirajo te zaznave, nekateri drugi dejavniki pa so še utrujenost, senzorna deprivacija, intenzivna osredotočenost, auditory driving, migrena, shizofrenija, hiperventilacija in ritmično gibanje.”

Če ob tem upoštevamo še dve dejstvi, da je arhaični človek, kot je bilo že rečeno, svet doživljal v večji meri prek desne strani možganov z neposrednimi telesnimi občutenji in da so se ustvarjalci verjetno rekrutirali v pomembni meri iz vrst bioloških deviantov, nam postanejo čudne hieroglifske podobe na stenah še lažje razumljive.

Obstajajo neke univerzalne entopične podobe, ki izvirajo iz lastnosti delovanja našega živčnega sistema (Rudgley, 1993: 20-21). Te vizualne podobe so posledica določenih telesnih stanj človeka, ki jih lahko ločimo na:

- psihopatologije,
- ekstremna telesna stanja in
- drogiranja.

Arhaični ljudje so torej še posebej dovzetni za doživljanje entopičnih vizualnih form, ki predstavljajo dobre kazalce disociacije od vsakdanjega življenja, občutenja ugodja, ki je v obravnavanem primeru povezano z estetskim pojavom. Seveda pa je estetsko ugodje le ena oblika ugodja, in sicer tista, ki se veže na čisto posebna vizualna in slušna občutenja, ki se disociirajo od instrumentalne biološke funkcije, v kateri sicer gnezdiijo.

Nekaj podobnega kot za vizualne forme velja tudi za slušna občutenja v obliki petega govora, žvižganja, igranja inštrumentov (piščal, bobni itd.) in plesa. Ritmično ponavljanje, v zadnji instanci pa tudi sama telesna utrujenost, generirata občutenje ugodja, ki se veže na glasbo.

Estetskega ugodja pa ne moremo obravnavati zgolj kot posledice določenih telesnih stanj, ki imajo za posledico estetski pojav, ampak tudi kot dejavnik, ki lahko to ugodje relativno neodvisno tudi sam generira. Oglejmo si to s primerjavo vpliva, ki ga ima na nas jezik na eni in glasba na drugi strani (Middleton, 1990: 214-215). Jakobson razlaga razliko med jezikom in glasbo z razmerjem med principom ekvivalence (podobnosti, analogije, identitete) in principom difference (sekvence, bližine, sosesčine). Jezik zaradi označevalne funkcije teži k diferenciaciji, medtem ko glasba privilegira ekvivalenco (v obliki repetitive, variacije, podobnosti, asociacije itd.). Podobno tudi Ruwet opazuje središčno vlogo repetitive v glasbi (Middleton, 1990: 183). Repetitive pa je tesno povezana z doživljanjem ugodja. Ritmično ponavljanje ima hipnotičen učinek, ki spravlja poslušalca v trans, v samopozabo (Middleton, 1990: 284). To, kar Adorno s pozicije modernizma v 'lahki' glasbi kritizira, da je namreč standardizirana, je prav bistvo glasbene estetske forme. Repetitive ni v službi družbenega nadzora, ampak ugodja. S tem, ko se modernistični glasbeni ustvarjalec odpove repetitivi, se odpove načelu estetskega ugodja, s čimer pa se odpove tudi glasbi kot estetski formi. Ne odpove pa se, značilno, vlogi glasbenega ustvarjalca.

Izvorna funkcija glasbe je, da nam s ponavljanjem ritmičnih in melodičnih vzorcev nudi občutenje estetskega ugodja, da nas seli iz vsakdanjega sveta jezika, čustvenega in miselnega doživljanja, diferenciacije itd. v svet neposrednih telesnih razpoloženj (raznolikih

občutkov, ki so v različnih človeških skupnostih dobili različne oblike, od igre, užitka, transa, energije, očiščenja itd.).

Glasba (in z njo vsaka oblika estetskega izražanja) je interakcijska: ljudje imamo v sebi dispozicijo za občutenje, glasba pa z ritmično in harmonsko repetitijo v nas vzbuja občutenja ugodja, ki jih imenujemo estetska. Stališče glasbenih formalistov, da moramo glasbo razumeti zgolj glede na njene znotrajglasbene lastnosti (tema, ritem, harmonija) (Robinson, 1997: 4), je težko razumeti, saj ostaja nepojasnjeno, zakaj bi človek ustvarjal nekaj, kar zanj nima nobene funkcije. Na drugi strani pa substantivisti preveč naivno iščejo v glasbenem delu psihološko zgodbo, na antropomorfičen način razložen pomen glasbene strukture (Robinson, 1997: 10), kot da bi lahko estetska občutenja, ki jih doživljamo ob poslušanju glasbe, tako jasno in nedvoumno zasidrali v neko čustveno ali miselno vsebino. Ob poslušanju glasbe sicer res lahko asociiramo na čustveni in/ali miselni ravni, vendar gre v tem primeru le za površinsko in zelo poljubno doživljanje estetskega občutenja, ki je v ozadju.

Ustvarjalec v glasbenem delu izrazi svoje občutenje, in kolikor pride do interakcije (kar pa nikakor ni nujno), se na glasbeno reprezentacijo odzovemo s svojim občutenjem, na ravni celovitega telesnega odzivanja. Lahko pa se odzovemo tudi na nižjih dveh ravneh: na ravni čustvenega odzivanja (na primer pri emocionalnem poslušalcu solze ob poslušanju glasbe, ki jo doživlja kot žalostno) ali na miselni ravni (na primer razmišljanje glasbenega 'strokovnjaka' o zgodbi, ki se 'skriva' v glasbeni strukturi komada). S tem v zvezi tudi razglabljanja o tem, zakaj poslušamo žalostno glasbo (Robinson, 1997: 17), opozarjajo le na navidezen paradoks estetskega pojava. Občutenja se namreč odvijajo na kontinuumu (ne)ugodja, ne pa morda žalosti in veselja. Ritem in harmonija vzbujata v nas potencialno ugodje (estetska raven), kakšne pa so druga, stranska, kognitivna odzivanja na glasbeno formo, pa je s tega vidika irelevantno. Če na ravni estetskega doživljanja ugodje, potem površinska (čustvena ali miselna raven) tega v ničemer ne spremeni.

Primer glasbe je za ilustracijo estetskega občutenja verjetno najprimernejši, saj predstavlja glasba – po mišljenju številnih razlagalcev – najbolj 'abstraktno' estetsko govorico. Pojem 'abstrakten' pa je v tem primeru zavajajoč, saj gre v resnici za najbolj prvinsko, najbolj neposredno, najmanj s čustvi in mišljenji kontaminirano človekovo doživljanje sveta in zato tudi najbolj izmuzljivo našemu razumevanju. V tem pogledu glasba ne le da ni najbolj abstraktna, ampak je najbolj konkretna estetska govorica, morda najbolj arhaičen ostanek doživljanja sveta v sodobnem človeku.

Skepsa o tem, ali so neandertalci poznali glasbo in druge estetske forme, je odveč, izhaja pa iz sodobnih modernističnih predsodkov

o tem, da je umetnost nekaj sila vzvišenega. Vendar pa to pove več o prevladujočih sodobnih predsodkih kot pa o temeljni funkciji estetskega doživljanja. Neandertalec je imel na voljo tako biološka občutenja za doživljanje ugodja kot znanja za izdelovanje vizualnih (barvni ornamenti po telesu, oblačila itd.) in slušnih artefaktov (piščali, tolkala itd.). V skrajno težavnih razmerah vsakdanjega življenja pa je bila na drugi strani jasna tudi funkcija estetskega delovanja. Estetsko ustvarjanje je bilo pomemben kanal disociacije iz vsakdanjosti. Estetska ustvarjalnost neandertalca ne kaže toliko na njegovo visoko kulturno razvitost, kolikor na primarnost estetskega občutenja. Na drugi strani pa nas opozarja še na nekaj drugega – da mora vsaka, še tako vzvišena sodobna umetnost gnezditi v tem primarnem estetskem telesnem občutenju ugodja.

Da gre za pomembno evolucijsko adaptacijo, pa nam kažejo tudi raziskave na ljudeh. Glasba vzburja desno, intuitivno stran možganov. Zenice se nam razširijo in raven endorfinov, naravnih opiatov v telesu, se nam dvigne, ko pojemo. Raziskave kažejo, pa tudi iz osebne izkušnje to dobro vemo, da ob poslušanju priljubljene glasbe čutimo mravljinca na vratu, ki se selijo preko obraza, ramen in rok na hrbet. Če dajo poskusni osebi v laboratoriju nalakson, snov, ki blokira endorfine, ob poslušanju iste glasbe ne občuti ničesar (Ackerman, 1990: 209-210).

Estetsko občutenje nastaja z odzivanjem na vidne in slušne forme, vendar pa je v vseh človeških skupnostih kontaminirano tudi z drugima dvema oblikama doživljanja, s čustvovanji in mišljenji. Prav zaradi takšnega prekrivanja pogosto spregledamo, da estetsko pravzaprav gnezdijo v občutenjih. Estetsko delo je lahko kontaminirano z vsakdanjo realnostjo (na primer bluesovsko petje ob delu), z religijo (na primer Marija v Jezusom v naročju v službi krščanske ideologije), z obrtjo (na primer antična vaza kot uporabna umetnost), z ekonomijo (na primer komercialna popevka kot prevladujoča oblika glasbene umetnosti ob koncu drugega tisočletja), s politiko (na primer slika v državnem muzeju kot slavlina umetnost) itd., vendar ni zaradi tega nič manj estetsko. Ko opazujemo nek pojav kot (ne)estetski, nas zanima le to, ali ta artefakt, ki ga zaznavamo na kontinuumu lepo – grdo, v nas izziva občutenje ugodja. Vse ostalo je, vsaj z vidika estetske presoje, irelevantno.

V tem oziru je problematično tudi razločevanje, ki ga v kritiko Johna Deweyja, tega 'nestrpnega ujetnika demokracije', vpeljuje Langerjeva, namreč delitev na proizvodnjo (čevelj se denimo proizvaja) in umetnost (slika se ustvarja) (1990: 35-37). Za Langerjevo je avto izdelek iz pločvine, umetniška slika pa na drugi strani ni pigment na platnu, ampak privid, vizija, virtualno, iluzija.

Vendar pa je ta delitev relativno moderna, Ingold jo na primer postavlja v 17. stoletje v Evropi (1994: 485-489). Znano je, da je bila

za stare Grke umetnost tehne, veščina, in da se je šele v moderni evropski zgodovini uveljavilo ločevanje tehnoloških veščin delavca, ki deluje skladno z racionalnimi postopki (tehnologija kot združitev tehne in logos), s tem pa je nastal prazen prostor, v katerega je bilo odrinjeno 'umetniško' delovanje kot nasprotje tehnični veščini. Vendar pa ta delitev nikakor ni nujna. Še manj je seveda estetskemu ustvarjanju imanentna. Predstavljajmo si na primer žanjca, ki dela v konstantnem, ritmičnem, plesu podobnem gibanju in si ob tem poje. Delovna rutina in estetske forme si niso v nasprotju, ampak so celota (1994: 463-464).

Ali smo s tem odgovorili tudi na dilemo, ki jo Langerjeva izrazi kot nasprotje med proizvodnjo izdelka in ustvarjanjem iluzije, ki je središčno v njenem razumevanju estetskega pojava? Oglejmo si to distinkcijo na primeru plesa (1990: 12):

"Plesalci ustvarjajo prav ples, ples pa je privid dejavnih moči, neka dinamična slika. Vse, kar neki plesalec dejansko počne, služi ustvarjanju tistega, kar dejansko vidimo; vendar pa je to, kar dejansko vidimo, virtualna entiteta. Fizične realnosti so dane: kraj, gravitacija, telo, moč mišic, nadzor nad njimi, kot tudi sekundarne koristne stvari, kot so razsvetljava, zvok ali predmeti (uporabne stvari, tako imenovani 'rekviziti'). Vse to je resnično. Vendar pa v plesu vse to izgine; boljši kot je ples, manj vidimo tisto, kar resnično obstaja."

V pojavu ali dogodku obstaja estetski potencial, ki je proizvod interakcije sposobnosti samega pojava oz. dogodka, da v nas vzbudi občutenje ugodja, kot od naše pripravljenosti, da se pustimo estetsko zapeljati. Langerjeva ima prav, ko opozarja, da je bistvo estetskega skrito za vsakdanjo empirično realnostjo, moti pa se po našem mišljenju, ko estetsko locira samo v tistih praksah, ki so v moderni zgodovini prepoznane kot lepe umetnosti. Avto lahko doživljamo zgolj kot kup pločevine, vendar pa je na drugi strani tudi slika lahko za nas le pigment na platnu. Za zbiralca starih avtomobilov je na primer avto lahko umetniški izdelek. Vsi pojavi in dogodki, ki v nas sprožijo estetska občutenja, so estetski pojavi in dogodki. Povsem drugo vprašanje pa je, ali v skupnosti uživajo tudi status umetniškega dela oz. ali pripadniki skupnosti umetnost sploh prepoznavajo.

V drugem delu našega razmišljanja bomo skušali estetsko občutenje umestiti v zgodovinski kontekst. Zanimal nas bo predvsem 'veliki razkol' v razumevanju estetskega, do katerega je prišlo v stari Grčiji.

Forma, ki v nas vzbuja estetsko občutenje, je lahko bolj ali manj abstraktna. P. Chase razlikuje na področju vizualnih simbolov ikone, ki kažejo tisto, kar upodabljajo (na primer jamske slike živali pri ljudeh kamene dobe); indeksi, ki kažejo na nekaj z asociacijo

(na primer žival na pripadnike klana); in simboli, pri katerih je odnos med znakom in označenim popolnoma arbitraren (na primer številka, ki nam pove, koliko strani ima knjiga) (Mithen, 1996). Čeprav ne poznamo dovolj dobro sociokulturnega ozadja, v katerem so nastajale estetske forme arhaičnih ljudi, lahko po analogiji s sodobnimi plemenskimi ljudmi sklepamo, da je bila njihova zmožnost abstrahiranja manj razvita. To ilustrira Boas (1982, 239-240) s primerom Indijanca, ki bi imel velike težave, če bi hotel reči 'oko je organ vida'. Ker v okolju, v katerem živi, ni prave potrebe po takšnem izrekanju, bo prisiljen na primer reči 'oko neke nedoločene osebe je njeno sredstvo za gledanje'.

Tako nas ne preseneča, da lahko pri jamskih slikarjih ali večino vizualnih form umestimo v kategorijo ikonske simbolike, zelo naturalističnega upodabljanja. Natančno poznavanje anatomije živali ne preseneča, saj so slikarji hkrati lovci in je estetsko upodabljanje hkrati neločljivo povezano z znanjem v vsakdanjem življenju. Pri preostalem, manjšem delu podob bi težko merodajno trdili, da gre bodisi za indeksne ali simbolne forme, ker vemo premalo o kontekstu, v katerem so nastale. Vendar pa nam v tistem delu, ko gre za entopične forme, kažejo na to, da so nastajale v halucinatornih stanjih zavesti. Obe ravni, ikonska na eni in indeksna in simbolna na drugi strani, sta med seboj povezani, če upoštevamo, da je estetsko na vsakdanji ravni najprej in predvsem v službi občutenja ugodja.

Verjetno velja nekaj podobnega tudi za slušne forme – ritem, petje in ples so bili v prevladujočem delu povezani z vsakdanjim življenjem. Hkrati pa so ta delovanja v vsakdanjosti generirala stanja zamaknenosti, enklave drugačnega, estetskega občutenja. Estetskemu je skratka imanentno, da osebo disociira od vsakdanjega življenja.

Je bilo estetsko ustvarjanje prvih ljudi manj razvito, je skratka mogoče zagovarjati tezo o postopni kulturni evoluciji 'umetnosti'? Mithen navaja staro Haecklovo idejo, ki mu je sicer blizu, da ontogeneza odraža filogenezo, vendar pa prav za področje 'umetnosti' ugotavlja, da analogija iz razvoja otroka na razvoj vrste ne vzdrži (Mithen, 1996). Zmožnost za 'umetnost' je po njegovem namreč že od samega začetka vrhunska: "Prav ničesar postopnega ni v evoluciji zmožnosti za umetnost: prvi primerki, ki smo jih našli, se lahko po kakovosti primerjajo s tistimi, ki so jih naredili veliki umetniki renesanse."

Težava je v tem, ker ni nikjer opredeljen začetek. Tako lahko od Mithna izvemo, da so bili najprej zgodnji ljudje, potem zgodnji moderni ljudje in na koncu še moderni ljudje. Vendar pa v teh opredelitvah ne gre toliko za resnične meje zgodovinskega razvoja

kot za pomagala našega mišljenja. Različne oblike izražanja estetskega občutenja so prav gotovo obstajale tudi prej, le da se niso ohranile ali da jih nismo odkrili. Jamske slikarije torej ne predstavljajo nikakršnega začetka.

Zagata je še večja, ker Mithen umetnosti natančno sploh ne opredeli (1996): "Umetnost je še ena od tistih besed, ki prežemajo to knjigo in se izmikajo enostavni opredelitvi besed, kot so duševnost, jezik in inteligenca. Kot pri teh besedah je tudi opredelitev umetnosti kulturno specifična. Številne družbe, ki so ustvarile sijajne jamske slikarije, v svojem jeziku celo sploh nimajo besede za umetnost."

Če oblike estetskega občutenja univerzalno obstojajo v vseh znanih človeških skupnostih, pa česa podobnega za umetnost ne moremo trditi. Umetnost je možna, nikakor pa ne nujna kulturna elaboracija oblik estetskega občutenja, ki nastane, ko se – če se estetsko avtonomizira od moralnega in vedenjskega doživljanja sveta v avtonomno obliko delovanja. Številne skupnosti umetnosti ne poznajo. To je prav gotovo veljalo tudi za skupnosti prvih ljudi. Zato je primerjava njihove 'umetnosti' z renesančno na načelni ravni sporna.

Prav nič nam ne pomaga tudi ocenjevanje te 'umetnosti' 'za nazaj', njeno uvrščanje v elitno kategorijo neprecenljivih umetnin (Mithen, 1996): "Vendar pa so ti predzgodovinski lovci-nabiralci proizvajali artefakte, ki jih imamo mi danes za neprecenljive in ki jih radi postavljamo na piedestale v naših galerijah in muzejih."

To, kaj si o teh artefaktih mislimo mi, ni tako sporno. Bolj pomembno je, kako so jih razumeli ljudje, ki so jih tudi ustvarjali. Arhaična zavest je bila veliko bolj enotna od naše. Zato je bilo tudi njihovo estetsko izražanje hkrati estetsko občutenje (ugodje, ki izvira iz forme), magijsko (estetsko je bilo tudi v službi nadnaravnih obredov) in vedenjsko (estetske vizualne podobe so bile verjetno v službi priprav na lov). Šlo je skratka za neločljivo prepletanje vseh treh ravni, za obliko doživljanja sveta, ki si jo moderni človek težko predstavlja, občutiti pa je v njeni celovitosti sploh ne more. Zavedati se namreč moramo, da naša občutenja, kot je bilo že rečeno, niso zgolj odzivanja na čutne dotoke informacij, ampak tudi na endogene dotoke naše duševnosti. V konkretnem primeru estetskih občutenj pomeni kulturno v duševnosti predstave o pojavih in dogodkih na kontinuumu lepo – grdo, ki so pogojene tako s prevladujočimi vrednotami skupnosti kot odstopanji posameznikov. Samo ugibamo lahko o tem, kako zelo drugačne so bile te predstave pri prvih ljudeh in kako drugačna so bila posledično njihova estetska občutenja. Zato je razlaganje teh artefaktov kot umetniških del verjetno preti-

rana simplifikacija. To, kaj si misli o teh delih sodobni moderni človek, je lahko zanimivo samo z vidika našega pojmovanja estetskih občutenj. (Iz tega je mogoče izpeljati tudi kratko aktualno digresijo: če je človeku imanentno le estetsko občutenje, potem se mit o večni umetnosti ne perpetuira predvsem zato, ker je dober za mišljenje, ampak ker koristi modernemu umetniškemu establishmentu.)

Prepletenost estetske in religiozne ravni doživljanja sveta je bila za arhaičnega človeka še povsem samoumevna. Tako je bila tudi glasba sestavni del mističnega obredja. Eliade na primer navaja uporabo bobnov pri iniciaciji v šamanstvo (1974: 38), inštrumentov, s pomočjo katerih se vzpostavlja stik s 'svetom duhov' (1974: 179), povezuje pa je očitna tudi v nekaterih mitih, na primer o Orfeju (1974: 391). Prehod med estetskim in religioznim še ni jasno definiran (1974: 180):

“Vendar pa raba bobnov in drugih inštrumentov magične glasbe ni omejena na seanse. Številni šamani bobnajo in pojejo tudi za lastno zabavo; vendar pa implikacije ostajajo iste: torej vnebovzetje ali sestop v podzemlje, da bi obiskali mrtve. Ta ‘avtonomija’, ki jo magično-religiozna glasba na koncu doseže, je privedla do konstituiranja glasbe, ki je, če že ni ‘profana’, prav gotovo bolj svobodna in živahnejša od povsem religiozne glasbe. Isti pojav lahko opazujemo tudi v zvezi s šamanskimi pesmimi, ki opisujejo eskotična potovanja na nebo in nevarne sestope v podzemlje. Čez nekaj časa tovrstne dogodivščine preidejo v folkloro pripadajočih ljudstev in obogatijo popularno oralno literaturo z novimi temami in značaji.”

Eliade predpostavlja, da je mistično izkustvo šamanizma izvor profane umetnosti, kar ilustrira še s primeri epske literature in lirične poezije (1974: 510). Vendar pa gre po našem mišljenju za drugačno zaporedje: prvi hominidi so svet razlagali predvsem z občutenji, iz česar lahko sklepamo, da jim niso bila tuja tudi profana estetska občutenja. Šele v naslednji fazi prevlade čustvenega vrednotenja so se estetska občutenja sakralizirala. Do ponovne profanacije estetskega občutenja pride, v drugačnih pogojih seveda, s prevlado vedenja v mišljenju.

Prehod iz arhaičnega v moderno doživljanje estetskega občutenja se je verjetno prvič tako celovito izrazil v antični Grčiji. Kot bomo videli kasneje, je ta prehod sovpadal tudi z radikalno redefinicijo morale in znanja, kar pa ni presenetljivo, saj je šlo za razpad do tedaj enotne mitološke zavesti.

V zavesti arhaičnega človeka je bilo estetsko neločljivo povezano tako z resnico kot z moralo. Kot ugotavlja Detienne (1996: 23):

“V Iliadi so muze vsevedne in po njihovi zalugi lahko pesnik vidi brez težav tako v pevčev kot hčerin tabor. Kot služabnik muz lahko

pevec pripoveduje tisto, kar se je zgodilo, ko je trojanski konj vstopil v mesto Apolona in Hektorja. Ker ga poučujejo muze, poje enkrat za Odiseja, drugič za druge, o tem, kar se je odvijalo pred njegovim slepim pogledom, kot da bi bil sam prisoten na dan trojanske vojne.”

Med poezijo (kot slavnim, petim govorjenjem) in muzami obstaja tesna povezava. Muza pomeni v starogrškem jeziku tako božanstvo kot ritmični govor. Philo iz Aleksandrije takole opisuje njen nastanek (Detienne, 1996: 40):

“Ko je stvarnik ustvaril ves svet, je vprašal enega od prerokov, ali je kaj, kar si želi, pa ne obstaja med vsemi stvarmi, ki so bile rojene na zemlji. Prerok mu je odvrnil, da so vse stvari karseda popolne, da pa manjka ena sama stvar, slavljen govor. (...) Oče Vsega je poslušal, kar je imel povedati, odobral njegove besede in nemudoma naredil pokolenje pevcev, polnih harmonij, rojenih iz ene od moči, ki so ga obdajale, z Deviškim Spominom ...”.

Med muzami (hčerkami spomina) in petim (slavnim, ritmičnim govorom) je obstajala po arhaičnem grškem doživljanju neposredna povezava.

Poet je imel dve nalogi: s petjem (‘krainon’ pomeni v dobesednem prevodu ‘s slavljenjem narediti resnično’) opevati nesmrtnike in dejanja junakov (Detienne, 1996: 43), pa tudi slaviti podvige vojščakov (Detienne, 1996: 46-47). Ko so bogovi navadnim smrtnikom naklonili milost, so se ti izenačili s kralji.

Podobno kot za poezijo velja tudi za glasbo (mousike). Z mousike je arhaični Grk razumel intrinzično povezavo logosa, melodije in gibanja (de Santillana, 1961: 85-86). Vse poetsko govorjenje je bilo v bistvu pesem – poezija Homerja, zbori v tragedijah so se peli ob plesu, še celo v času Cicera so se stari zakoni peli. Glasba je bila skratka tesno povezana s poezijo in z moralo, neposredno je vplivala na človekovo dušo. Sprememba melodije bi iz strahopetca naredila junaka (primer Tystaeusa iz Sparte), po potrebi uročila človeka ali naravo (primer Orfeja).

Moč estetskega občutenja je bila v religijsko-filozofskih kultih očitna tudi še v klasičnem obdobju. Tako ni bilo na primer prav nič nenavadno, če se je obsedenost z demoni preganjala s pomočjo glasbe, petja, plesa in ritualnega očiščevanja (Vernant, 1982: 87).

Po arhaičnem prepričanju je skratka estetsko občutenje hkrati tudi izrekanje božanske resnice in pravičnosti. V klasičnem obdobju pa se stvari zelo spremenijo. Način doživljanja sveta, ki je privilegiral peto govorjenje kot obliko magijske moči, je postal anahronističen (Detienne, 1996: 51). Naloga pesnika je postala, da hvali plemstvo

in bogataše. Pesnik Simonides je bil verjetno eden prvih, ki je imel svoje delo za poklic, ki se opravlja za denar (Detienne, 1996: 107-111). V pesmih je opisoval zgolj neko umetno resničnost, v celoti pa se je odrekel tako božanskemu navdihu kot višji resnici.

Tudi Homerjeva epika je spremenila svoj status – iz poezije, ki se je pela na dvoru, se je spremenila v poezijo, namenjeno ljudskim festivalom (Vernant, 1982: 51). Šlo je skratka za sočasno sekularizacijo in demokratizacijo pesništva. Poezija je seveda še vedno lahko izrekala moralne in vedenjske trditve, vendar pa so izgubile nekdanji vzvišen status. Tako so se na primer nova pravila obnašanja v polisu (moralne norme) zapisovala v pesmih ali maksimah (Vernant, 1982: 91). Nekaj podobnega pa velja tudi za območje resnice. Revolucionarni iskalki resnice, filozofi miletske šole, kot je bil na primer Anaksimander, so svoja raziskovanja narave zapisovali v prozi (Vernant, 1982: 119).

Nekateri so se temu tudi upirali. To velja na primer za Platona v Republiki ali Zakonih, ko piše o 'brezsramnem mešanju stilov in roganju zakonom' in zagovarja sistem izobraževanja, temelječ na 'prvotnih poteh, pravilni telovadbi in pravilni glasbi'. Šlo mu je za to, da bi harmonija in ritem sledila logosu petega in da bi bilo petje resnično tako, kot to od logosa pričakuje filozof (de Santillana, 1961: 86).

Na podoben način kot poezija in glasba se je profaniralo tudi gledališče. Na oder se sicer še vedno postavljajo iste mitske zgodbe, vendar pa gledalce sedaj nagovarjajo ljudje in ne več nadnaravna božanstva (Vernant, 1996: 213-214). Igralci namreč govorijo na običajen, skoraj prozaičen način in se tako publiki približajo. Junaki tragedij niso več zgledi, ki jim je treba slediti, ampak odpirajo probleme, o katerih se javno razpravlja.

V relativno kratkem obdobju je prišlo do kvalitativnega preobrata v občutenju estetskega pojava – če je bilo v arhaičnem obdobju še neločljivo povezano z moralo in resnico, se v klasičnem obdobju od njiju vse bolj ločuje. S tem pa se oblikuje tudi pomemben temeljni pogoj za razvoj avtonomnega estetskega doživljanja oz. umetnosti zahodne modernosti.

Ta razvoj je bil v evropskem srednjem veku za nekaj časa prekinjen. Katoliška cerkev je imela sicer razvito etično doktrino (in v njenem imenu preganjala raznovrstno herezijo in 'poganstvo') ter doktrino vedenja (in v njenem imenu preganjala drugače misleče vseh vrst), ni pa imela, zanimivo, svoje estetske doktrine. Kot ugotavlja Chastel (1997: 199):

“ ... v zahodni Evropi ni bilo natančne doktrine umetnosti niti v

cerkvenih predpisih. Ni bilo teologije podobe, kot v Bizancu, in nikakršne splošne kodifikacije. Obstajala je le raba ali tradicija (*consuetudo*). Namesto teorije so skozi celoten srednji vek dobival veljavo določene elementarne opredelitve, kot slavna '*quod legendibus scriptura, hoc idiotis cernetibus praebeat pictura*' Gregorja Velikega."

Vendar pa to ne pomeni, da je bila cerkev do estetske ustvarjalnosti strpna. Dokler je bila hegemonna duhovna sila, in to je za srednji vek vsekakor veljalo, je bilo estetsko 'v službi klientele bratovščin, patricijev in darovalcev', skromna cehovska obrt brez vsakega dostojanstva (Chastel, 1997: 183). Še v renesansi je največkrat veljalo, da se je od slikarja pričakovalo, da sledi zgledu; naročnik pa je imel pogosto pravico, da delo odkloni (Chastel, 1997: 183). Kaj se je potemtakem v primerjavi s srednjim vekom v renesansi sploh spremenilo? Ali z besedami Chastela (1997: 198): "Kako lahko potem razumemo neverjetno neodvisnost, ki so jo slikarji in kiparji uživali?"

Odgovor moramo po našem mišljenju iskati na dveh ravneh. Kot prvo gre za postopno prevlado racionalne resnice in svobodne skupnosti ljudi, kar je spodjedalo položaj zagovornikov cerkve. Pojmi, s katerimi so njeni veljaki opisovali svet, so v očeh rastočega števila renesančnih ljudi izgubljali pri veljavi. Cerkev je skratka izgubljala položaj kulturnega hegemonu. (Njen položaj je presenetljivo spominjal na položaj partije v socialističnih državah ob koncu 20. stoletja, ki je prav tako izgubljala položaj hegemonu. Ko je izgubljala svoj duhovni vpliv, so ljudje začeli svoj položaj razlagati s pomanjkanjem demokracije, tržnega gospodarstva ali svoboščin posameznika, ne pa več na primer – v jugoslovanskem primeru v osemdesetih letih – kot nazadovanje samoupravnih odnosov, slabega planiranja ali težav pri uveljavljanju delegatskega sistema.) Cerkev v poznem srednjem veku je še vedno ostajala ključna socialna sila, izgubljala pa je svoj dominanten kulturni vpliv.

Drugi dejavnik pa je rastoča avtonomija osebe v renesansi. V situaciji, ko se je oseba vse bolj vzpostavljala nasproti skupnosti, je bilo vse manj verjetno, da bi se ta lahko z novo reinterpretacijo cerkvenih voditeljev ponovno konsolidirala kot krščanska skupnost (neuspešen, zgolj začasen in delen poskus tega je bila protireformacija na jugu Evrope). Bolj verjeten je postal razvoj v smeri nadaljnje afirmacije posameznika (ki se je začel z reformacijo na severu Evrope).

V renesansi se je ohranjela stara socialna mreža v veliki meri še vedno pod nadzorom cerkve, od katere je bila odvisna tudi večina estetskih ustvarjalcev, vendar pa so kulturne vsebine prihajale vse bolj iz krogov zunaj cerkve. Oblikovala se je duhovna klima, v kateri so izjemni, izstopajoči posamezniki lahko oblikovali svojo predstavo o sebi v javnosti ne oziraje se na cerkvene norme. Značilen je primer

Giovannija Bellinija, ki je sebe doživljal na način, na katerega danes sebe zaznavajo umetniki (Chastel, 1997: 199): "Domišljija, za katero praviš, da bi jo moral pri njegovi upodobitvi uporabiti, mora biti prilagojena fantaziji slikarja. Ta ne mara številnih zapisanih podrobnosti, ki omejujejo njegov slog; njegov način dela, tako pravi, je, da se v svojih slikah čudi, kot ga je volja, tako da zadovoljijo tako njega kot tudi opazovalca."

Oblikuje se nov tip estetskega ustvarjalca, ki je samovoljen do naročnika (Chastel, 1997: 191); ki se nagiba k nenavadnemu – danes bi temu rekli bohemskemu – obnašanju (Chastel, 1997: 203); ki je nagnjen k samopoveličevanju (Cellini je na primer zase trdil, da je obsijan s svetniškim sijajem, dobesedno, ne v prenesenem pomenu besede; Romanu so na epitaf napisali, da so mu življenje vzela ljubosumna božanstva, ker niso prenesla sebi enakega ali celo boljšega na Zemlji itd.) (Chastel, 1997: 203-204); slikarji so se pod-pisovali pod svoja dela, in to celo v 'božjih hramih') (Chastel, 1997: 201) itd.

V tem kulturnem kontekstu je treba razumeti postopen razvoj novih socialnih odnosov na estetskem področju v obdobju renesanse. Papež in vladarji so osvobajali ustvarjalce cehovskih vezi (Chastel, 1997: 205), nastajati pa so začele tudi posebne akademije, v katerih so se ti ustvarjalci združevali (Chastel, 1997: 191).

Renesansa je na področju estetskega ustvarjanja pomenila pomembno tranzicijsko obdobje (Chastel, 193): "Skozi celotno obdobje renesanse je obstajalo nekaj, kar lahko poimenujemo brezobziren spopad med tistimi, ki so iz religioznih razlogov sumničavo gledali na rastočo emancipacijo umetnikov in naklonjenosti, ki so jo uživali, ter tistimi, ki so instinktivno zaupali novi organizaciji intelektualnih ved in nagibali k naklonjenosti do manifestacij umetnosti."

Od renesanse dalje se je torej estetska ustvarjalnost postopno ločevala od morale (v našem primeru religiozne) in od skupnosti (v našem primeru cehovsko organizirane obrti). Težišče estetskega je prehajalo na posameznika kot ustvarjalca umetniškega dela.

Vendar pa obstaja bistvena razlika v usodi, ki jo doživlja na eni strani elitno umetniško ustvarjanje (patricijski, dvorni, aristokratski, meščanski tok) in na drugi strani popularno ustvarjanje (plebejski, ljudski, delavski, mladinski tok). Oba estetska tokova postajata avtonomnejša, vendar na različna načina. Elitni ustvarjalci se odrekajo sodbi anonimnega trga (sodba neukih ne more biti merodajna pri presoji umetniškega dela), na njegovo mesto pa stopi kritik (ekspert, ki je tako rekoč po poklicu poklican, da razsoja o tem, kaj je umetnost in kaj ne). Elitna umetnost se v tem smislu racionalizira (zahteva poznavanje), kar se kaže tudi v ritualu sprejemanja

umetniškega dela (disciplinirano, uniformirano doživljanje, na primer v filharmoniji ali muzeju, kar je v diametralnem nasprotju s prvobitnim ekstatičnim odzivanjem na estetsko). Ker ta umetnost spremeni svoj kulturni pomen (se približuje področju vedenja o svetu) in socialni kontekst (odklanja javnost, postaja vse bolj samozadostna), si ustvarjalci iščejo nove potencialne podpornike. Na mesto cerkve in mecena stopi največkrat država.

Popularna umetnost ohranja stik z javnostjo (ustvarjanje estetskega blaga za anonimen trg kupcev), bliže pa je tudi izvorni kulturni funkciji (ustvarjane za druženje, zabavo, esktažo). V večji meri ohranja kaotičen ritual doživljanja estetskega (karnevalsko, kabarejsko itd., bolj dionizično sprejemanje, od hipijevskega 'odštekavanja' do rave partyjev sodobnega 'techno plemena'). Popularna umetnost se skratka uspešneje zoperstavlja moderni racionalizaciji estetskega.

Vendar pa se nobena estetska forma ni v celoti ubranila hegemoniji mišljenja v kognitivnem doživljanju sveta sodobnega človeka. Sodobna popularna glasba je, na primer, pod vplivom afro-ameriške tradicije bluesa sicer inkorporirala kratke ritmične vzorce arhaične glasbe kot pomemben dejavnik ponovne reafirmacije estetskega užitka v glasbi. Ta trend je, kot smo videli, v popolnem nasprotju s sočasnimi dogajanjem v elitni glasbi, ki teži k rastoči diferenciaciji. Verjetno je prav poudarek na estetskem užitku element, ki nam pojasnjuje ekspanzijo jazzovske in v še večji meri rockovske glasbe po drugi svetovni vojni. Vendar pa so, kot rečeno, tudi v popularni glasbi trendi k rastoči diferenciaciji. V jazzu privedejo celo do njegove 'modernizacije' z be bopom, podobni, čeprav ne tako celoviti procesi pa so na delu tudi v rock glasbi (prvič že z ritmično kompleksnostjo progresivnega rocka), predvsem pa je ta proces viden v marginalnosti čiste instrumentalne glasbe. Raven čistega estetskega doživljanja se namreč v sodobni popularni glasbi dopolnjuje z vokalno spremljavo besedila ali s sliko (na primer videospotom), kar olajšuje čustveno in miselno kontaminacijo estetskega doživljanja glasbe.

Ta, recimo ji marginalizacija estetskega občutenja glasbe pri modernem človeku, je še toliko bolj evidentna, kot je bilo že rečeno, ko gre za klasično glasbo. Tu se je umetniško ustvarjanje vse bolj približevalo znanstvenemu ustvarjanju.

Porenesančna zahodna glasba temelji na generativnem sistemu tonalne harmonije (Boden, 1995: 50):

"Vsaka skladba tonalne glasbe ima svoj 'tonovski način', iz katerega izhaja, iz katerega (sprva) ni skrenila in v katerem se mora končati. Z leti je postajal domet možnih tonovskih načinov vse bolj opredeljen. Skladba Oseminštirideset J. S. Bacha je bila narejena

prav zaradi raziskovanja in pojasnjevanja tonalnega dometa ter temeljnih dimenzij tega konceptualnega prostora. Potovanje vzdolž poti tonovskega načina samo po sebi je kmalu postalu premalo izzivalno.”

Glasbena forma, ki se vzpostavi v porenasničnem obdobju, je racionalna. Nove generacije ustvarjalcev jo raziskujejo in vse bolj natančno razjasnjujejo. Za generacije po Bachu pa sploh ne pomeni več zadostnega izziva. Pojavi se novi glasbeni raziskovalec, Schoenberg, ki problematizira sam pojem tonovskega načina, češ da je utesnjujoč, in izumi atonalno glasbo.

Kaj je narobe s tem opisom, v katerem ustvarjalci izumljajo nove glasbene oblike? Čisto nič, če imamo glasbo za konceptualni prostor mišljenja. Če pa upoštevamo, da je glasba oblika izražanja estetskega občutenja, nam postane tuje, da se povezuje z odkrivanjem, inoviranjem, pojasnjevanjem in podobnimi pojmi kognitivnih procesov mišljenja. Če sklenemo: v klasični moderni glasbi je potekal postopen proces izrivanja estetskih dimenzij ustvarjanja na račun miselnih, pa tudi čustvenih.

Idealnotipski zagovornik glasbe, ki je domena znanosti, je T. W. Adorno, sicer radikalen kritik kapitalistične modernosti, ki pa je v svoji estetski teoriji zagovarjal znanstveno estetiko, značilen proizvod te iste modernosti. Je s tem, ko je afirmiral to, za kar je menil, da na drugi strani negira, doživiljal ironijo zgodovine, o kateri na drugem mestu govori neki drug revolucionar, F. Engels? Kakor koli že, oglejmo si njegovo tipologijo glasbenega vedenja, ki nam daje že z naslovom vedeti, da Adorno razločuje oblike doživljanja glasbe glede na stopnjo njenega razumevanja.

Na vrhu glasbenih potrošnikov je ekspert, ki glasbo povsem adekvatno, strukturno posluša (Adorno, 1986: 18):

“Njegovo obzorje je konkretna glasbena logika: razume, kar je zaznal z nujnostjo obzorja, ki seveda nikoli ni dobesedno – kavzalno. Kraj te logike je tehnika: tistemu, katerega uho misli, medtem ko spremlja, so posamezni elementi slišane večinoma nemudoma jasni kot tehnični elementi, in predvsem v tehničnih kategorijah se razodene smiselna povezanost.”

Najboljši poslušalec je torej strokovnjak za glasbo, saj glasba vsebuje logiko in tehniko, do katerih se je treba dokopati z razumevanjem in mišljenjem, če hočemo, da se nam razodene njen smisel. Ob takšnem, recimo mu scientističnem razumevanju glasbene estetske forme nas ne preseneča, da se lahko do ‘popolnega razumevanja’ dokoplje le peščica za to posebej izobraženih izbrancev.

Vsi drugi tipi so rangirani glede na glasbenega eksperta. Tip dobrega poslušalca se slabo zaveda tehničnih in strukturnih implikacij glasbe (Adorno, 1986: 19). Glasbo razume nekako tako, kakor razumemo materin jezik – malo ali nič ne vemo o gramatiki in sintaksi, uporabljati pa ga vseeno znamo. Verjetno ni naključje, da išče Adorno vzporednice med glasbo (ki temelji na ponavljanju) in jezikom (ki temelji na diferenciaciji). Dobremu poslušalcu, ki razume, ne da bi vedel zakaj, sledi izobraženi konzument. Ta je o glasbi dobro informiran, jo veliko posluša in zbira plošče (Adorno, 1986: 20). Veliko ve o stvareh ob glasbi (pozna na primer biografije ustvarjalcev), medtem ko so bistvene reči (na primer razvoj kompozicije) zanj nepomembne. Še nižje uvršča Adorno emocionalnega poslušalca. Ta ob glasbi sprošča potlačene ali kratene vzgibe gonov; išče kompenzacijo za to, čemur se mora v življenju sicer odpovedovati; glasba vzbuja v njem slikovite asociacije in slikovite predstave; v glasbi okuša izolirane zvočne dražljaje; iz glasbe vleče čustva, ki jih v sebi pogreša itd. (Adorno, 1986: 21). Adorno sicer doda, da se tudi adekvaten poslušalec na glasbeno delo afektivno odziva, vendar pa zanj glasba ni sredstvo ekonomije gonov. Če ga prav razumemo, so čustva po njegovem sprejemljiva le, kolikor so usmerjena na glasbeno delo samo. Še bliže dnu je resentmentni poslušalec, ki zaničuje uradno glasbeno življenje. Kot ljubitelj Bacha na primer zaničuje klasično–romantični preobrat v glasbi (Adorno, 1986: 24). Soroden mu je ekspert za jazz in jazz fan, ki se prav tako doživljata kot heretika, usmerjena proti uradni kulturi (Adorno, 1986: 27). Adorno opaža med temi glasbenimi potrošniki nedoslednost (sramotijo na primer Elvisa Presleyja, priznavajo pa komercialne band leaders), poleg tega pa so še diletantsko nezmožni, da bi glasbo razlagali z natančnimi glasbenimi pojmi, kar racionalizirajo s skrivnostjo neregularnosti jaza. Zato na koncu o njih uničujoče sklene (Adorno, 1986: 28): “Odtujitev sankcionirani glasbeni kulturi potisne ta tip nazaj v predumetnostno barbarstvo, ki se zaman afašira za izbruh pračustev.”

Ekspert za jazz je torej za Adorna zgolj navidezen strokovnjak. Sledi mu statistično pravladujoč glasbeni potrošnik, ki posluša glasbo za zabavo in nič več (Adorno, 1986: 28). Veže se na kulturno industrijo, ki gleda na glasbo kot na nekaj za drugega, glede na njeno socialno funkcijo. Glasba za zabavo je vir dražljajev, emocionalnega in športnega poslušanja, razvedrila, podobna zasvojenosti z mamili. Psihološko je za te poslušalce značilna šibkost jaza. Ni naključje, da se tip poslušalca, ki je pravzaprav še najbližje izvorni funkciji glasbene estetike, pri Adornu uvrsti skoraj na dno. Za njim je v odnosu do glasbenega eksperta le še glasbeni ravnodušnež. Do popolnega pomanjkanja odnosa do glasbe naj bi po Adornu prišlo zaradi brutalne vzgoje v otroštvu. Značilno pa je, da tudi ravnodušnost Adorno opredeljuje s pomanjkanjem znanja (Adorno, 1986: 32): “Otroci posebno strogih očetov se zdijo pogosto nesposobni, da bi se

naučili vsaj note brati – kar je sicer predpostavka glasbene izobrazbe, ki je danes vredna človeka.”

Težava Adornove klasifikacije glasbenih poslušalcev je po našem mišljenju v tem (če na eni strani odmislimo njegovo nagnjenje k pretiranemu posploševanju, kot je na primer tisto, da ima tip glasbenega poslušalca za zabavo tudi določene osebnostne poteze, konkretno šibek jaz; in mu na drugi strani oprostimo pretiran angažma, ko na primer od njega drugače estetsko usmerjene glasbene potrošnike označi za barbare), da jih razvršča glede na obliki kognitivnega doživljanja, ki sta z vidika estetske ustvarjalnosti sekundarni. Njegova klasifikacija namreč temelji na relativni distanci do mišljenja in čustvovanja, ne upošteva pa občutenj. Na vrhu hierarhije so tisti, ki so ustrezno glasbeno izobraženi, na dnu pa tisti, ki se prepuščajo čustvom. Adorno na ta način zgolj odslikava moderno marginalizacijo estetskega doživljanja glasbe. Zaradi mišljenjske pristranosti nas tudi ne preseneča njegovo celovito odklanjanje popularne glasbe, ki v sebi ohranja še največ izvirnega (po Adornu lahko le barbarskega, predumetniškega in pračustvenega) estetskega doživljanja.

Glasbena govorica je najbolj prvinska in zato človekovemu mišljenju in čustvovanju še najbolj izmuzljiva oblika estetskega občutenja. Zato je šel proces kontaminacije pri drugih oblikah estetskega občutenja še neprimerno dlje. V estetskih formah, ki temeljijo na jeziku, se je opuščal ritmični govor. Po mišljenju modernista tiranija ritma in rime omejuje njegovo spontanost izražanja. Funkcija umetniškega pisanja ni morda v sodelovanju v kolektivnem ritualu, ampak v izrekanju osebne resnice pišočega. Vizualne estetske forme so prav tako v službi odkrivanja resnice. Cezanna na primer zanima struktura resničnega sveta in po temeljitem študiju je domnevno spoznal, da je skrita v treh bazičnih geometričnih oblikah, v valju, stožcu in krogli. Tudi manj scientistično usmerjenega Mondriana zanima resnica sveta. Išče nič manj kot dejansko realnost, ki je zastrta za vsakdanjim videzom realnosti. Podobna obsedenost z iskanjem resnice pa velja tudi za kombinirane, avdio-vizualne estetske forme (gledališče, ples, film itd.). Tako normalna je za sodobnega človeka postala umetnost v službi resnice, da se nam zdi čisto samoumevno tudi kritiško ocenjevanje umetniškega dela s pozicije resnice. Estetska vrednost nekega dela (na primer filma) je večja, če to kritik ugotovi v miselno utemeljeni kritiki (da je na primer fabula sociološko utemeljena ali da so liki psihološko prepričljivi itd.).

Kratek prikaz estetskega občutenja lahko sklenemo z ugotovitvijo, da gre za značilno obliko interakcije organizma in duševnosti pri človeku. Sam proces estetskega občutenja si na ravni nezavedne kulture lahko razložimo v Churchlandovem kategorialnem aparatu,

kot vektorsko kodiranje specifične populacije nevronov, katerih naloga je prepoznavanje, kategorizacija in modifikacija vizualnih struktur in slušnih repetacij v občutenja zame. V visokokompleksnem, multidimenzionalnem prostoru duševnosti v možganih sprožajo določene forme čutnih dražljajev endorfinski vzburljenja, kar sproža občutenja ugodja, ki jih prepoznavamo kot estetska. Na najbolj prvinski ravni gre za kemijski proces, v katerem gnezdi biološki proces, v njem pa nezaveden kulturni proces. Ta nezavedno kulturna raven pa se pri človeku prepleta še z ravni zavesti, kar omogoča še nadzorovano odzivanje na estetsko, ki doseže svoj vrh v umetniškem delovanju. Nezavedno kulturna in nadzorovano zavestna raven estetskega doživljanja imata za posledico pomembne razlike v estetskih občutenjih med različnimi skupnostmi ljudi. Sodobni človek lahko le še ugiba o jamskih slikarjih prvih ljudi in zelo nepopolno doživlja ustvarjalnost antičnih Grkov, enako pa bi veljalo seveda tudi obratno. Vprašanje, ki se nam s tem v zvezi postavlja, je, ali duševna intervencija človeka, tako estetska kot tudi moralna in vedenjska, prek vpliva na nevronske procese v možganih, spreminja tudi samo fiziološko podobo organizma. Kulturni antropolog Geertz meni, da ne (Ingold, 1994: 469): "Na koncu se lahko izkaže, da je eno najpomembnejših dejstev o nas to, da vsi začnemo z naravno opremo za življenje tisočev različnih življenj, da pa na koncu pristanemo na tem, da smo živeli le eno."

Po tej prevladujoči predstavi je naša biologija konstanta, kultura pa je variabilna. Vendar pa se Ingold, kot smo videli, s tem ne strinja. Kulturne veščine se utelesijo v organizmu, zaradi česar se pripadniki različnih kultur ali različnih kulturnih praks med seboj tudi biološko razlikujejo (1994: 470). Z Ingoldom se lahko strinjamo. Upoštevati je treba tri ravni interakcije: biološko, nezavedno kulturno in zavestno. Na ravni avtomatizmov ni pomembnih razlik med ljudmi. To pa že ne velja več, ko gre za raven nezavedne kulture. Razlike v angleškem in japonskem jeziku na primer generirajo razlike v oblikah nezavednega učenja in s tem v nevronske povezave v možganih. Zaradi razlik v duševnih procesih si pripadniki različnih sodobnih skupnosti, pa tudi različnih kategorij znotraj njih, na različne načine prisvajajo možgane. Še večje razlike si lahko zamišljamo v primerjavi arhaičnega in sodobnega človeka, razlike, ki se ponavadi izrazijo v prevladi desne oz. leve strani možganov. Razlike na tretji, zavestni ravni kažejo na nadzorovane oblike človekovega komuniciranja s seboj in z drugimi. Na tej ravni se manifestirajo zavestno generirane razlike med pripadniki različnih skupin posameznikov (Ingoldov primer razlik med igralci čela in sitarja).

Drugo vprašanje, ki se nam zastavlja, se nanaša na čutne dotoke, ki generirajo estetsko občutenje. Estetsko občutenje je odvisno predvsem od vidnih in slušnih informacij, ki sta za človeka kulturno hegemonski. Drugi čutni dotoki se v zgodovini človeka enostavno

niso estetsko oblikovali. Pri čutu okusa sicer včasih govorimo o kulinarični umetnosti, vendar kulinarikov ne štejemo čisto zares med estetske forme. Nekaj podobnega velja tudi za vonj (v zvezi s katerim se je prav tako razvila 'umetnost' izdelovanja dišav) in tipa ('umetnost' zapeljevanja temelji v veliki meri prav na otipavanju najbolj občutljivih delov človekove kože). Vendar pa, kot rečeno, o estetskem občutenju v pravem pomenu besede govorimo le, ko gre za estetizacijo vidnih in slušnih dotokov. Še natančneje bi lahko rekli, da gre za oblike nezavednega občutenja vizualnih entopičnih oblik in slušne repetitivnosti, ki v nas generirata ugodje s sprožanjem endorfinov v telesu. V takšnem estetskem občutenju na biološki ravni gnezdi vse človekovo estetsko delovanje od prvih arhaičnih skupnostih dalje, ki pripisujejo temu delovanju poseben pomen, bodisi magijskega, bodisi religioznega. Šele z antiko in renesanso pa, kot smo videli, človek vzpostavi zavesten odnos do estetskega delovanja kot avtonomnega umetniškega ustvarjanja.

LITERATURA

- ACKERMAN, Diane (1990): *A Natural History of the Senses*. Vintage, New York.
- ADORNO, Theodore W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- BOAS, Franz (1982): *Um primitivnog čoveka*. Prosveta, Beograd.
- BODEN, Margaret A. (1995): 'Creative Creatures'. V: Herbert L. Roitblatt in Jean-Arady Meyer (ur.): *Comparative Approaches to Cognitive Science*. The MIT Press, Cambridge in London.
- CHASTEL, Andre (1997): 'The Artist'. V: Eugenio Garin (ur.): *Renaissance Characters*. University of Chicago Press, Chicago in London.
- DEACON, Terrence W. (1994 a): 'The Human Brain'. V: Steve Jones in drugi (ur.): *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.
- DEACON, Terrence W. (1994 b): 'Brain Maturation and Language Acquisition'. V: Steve Jones in drugi (ur.): *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.
- DE SANTILLANA, Giorgio (1961): *The Origins of Scientific Thought*. New American Library, New York.
- DETIENNE, Marcel (1996): *The Masters of Truth in Archaic Greece*. Zone Books, New York.
- ELLIADÉ, Mircea (1974): *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton University Press, Princeton.
- HUMPHREY, Nicholas (1993): *The Inner Eye*. Vintage, London.
- INGOLD, Tim (1994): 'Technology, Language, Intelligence: A Reconsideration of Basic Concepts'. V: Kathleen Gibson in Tim Ingold (ur.): *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.
- JAYNES, Julian (1990): *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Company, Boston.
- KINGDON, Jonathan (1994): 'Facial Patterns as Signals and Masks'. V: Steve Jones in drugi (ur.): *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*. Cambridge University Press, Cambridge in New York.

- LANGER, Susane K. (1990): **Problemi umetnosti**. Gradina, Niš.
- MIDDLETON, Richard (1990): **Studying Popular Music**. Open University Press, Milton Keynes.
- MITHEN, S. (1991): **The Prehistory of the Mind**. Thames in Hudson, London.
- ROBINSON, Jenefer (1997): **'Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning'**. V: Jenefer Robinson (ur.): **Music and Meaning**. Cornell University Press, Ithaca and London.
- RUDGLEY, Richard (1993): **The Alchemy of Culture**. British Museum Press, London.
- SCHRODINGER, Erwin (1996): **Nature and the Greeks and Science and Humanism**. Cambridge University Press, Cambridge.
- TAMBLAH, Stanley Jeyraja (1993): **Magic, Science, Religion, and the Scope of Rationality**. Cambridge University Press, Cambridge.
- VERNANT, Jean-Pierre (1982): **The Origins of Greek Thought**. Cornell University Press, Ithaca.
- VERNANT, Jean-Pierre (1996): **Myth and Society in Ancient Greece**. Zone Books, New York.
- ZIMMERMANN, Elke (1994): **Vocal Communication by Non-Human Primates'**. V: Steve Jones in drugi (ur.): **The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution**. Cambridge in New York.

Gotska katedrala:

Uporaba kognitivne teorije v družboslovju pri pojasnjevanju nekaterih estetskih družbenih fenomenov

“Toda pobožnost krščanskega srca se istočasno dviguje nad končnim, in prav to povzdigovanje daje sakralni zgradbi njen pravi značaj. (...) Vtis, ki ga mora umetnost proizvesti, ni vtis veselja in odprtosti grških hramov, ampak je na eni strani duševna mirnost, ki se osvobodjena zunanje narave in posvetnosti zapira v sebe, na drugi strani pa vtis svečane vzvišenosti, ki se ima namen dvigniti nad meje vsakršnega razuma in hoče prosto lebdeti nad njim.”

Hegel (1986, 82)

“Kar se mene tiče, menim, da je povsem pravilno, da tisto, kar je najdragocenejše, služi, (...) slavljenju svete evharistije. Če so zlate kupe, zlati kozarci in zlati kelihi po besedi božji in zapovedi prerokov, služili louljenju kozje in junčje krvi, potem je prav, da je za potrebe louljenja Kristusove krvi prav tako potrebno imeti zlato posodje in drage kamne in še vse drugo, kar se razume kot dragoceno.”

Opat Suger (Duby 1989: 126)

Uvod

V stalni zbirki Moderne galerije v Ljubljani visi na levi steni v prvem razstavnem prostoru takoj za vhodnimi vrati razstavni predmet, lupina polkrogle, oblečena v temno moder žamet. Na steno je

obešena tako, da je s svojo odprtino usmerjena k opazovalcu v višini njegovega pogleda. Če obiskovalec stopi dovolj blizu, bo njena razsežnost pokrila skorajda celotno vidno polje njegovega očesa. Presenečen se znajde v polmraku. Bogato svetlobo, ki osvetljuje notranjost galerije, temen žamet posrka vase. Notranji prostor poloble postane neulovljiv. Zakaj je tako, se skriva v njegovi fizični zaokroženosti, ki očesu ne dopušča, da bi si poiskalo oporno točko, na katero bi naslonilo svoj pogled. Oko bega, dokler se ne prepusti toku in umiri, zavest pa postane pomirjena, osvobodjena vznemirjenosti zunanjega sveta. Ker je povrhu tega v galeriji že tako nizek nivo zvočnih dražljajev, zaradi žametne obloge, s katero je razstavnih predmet obložen, še nižji, lahko govorimo o idealnem predmetu kulturne izkušnje prav posebne vrste. Idealno tipsko opisana situacija vsebuje vse elemente, relevantne za naš esej o kognitivni estetiki: umetniški predmet, percepcijo umetniškega predmeta in razumevanje umetniškega predmeta (glej sliko št. 1).

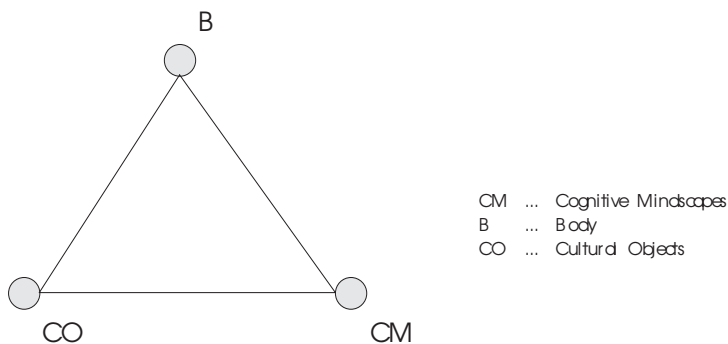
Pojasnjevalni model estetske izkušnje srednjeveškega posameznika

Pri razlagi družbenih fenomenov, ki so časovno tako zelo oddaljeni od raziskovalčevega pogleda, kot je srednjeveška družba, se vedno soočamo z velikim tveganjem. Družboslovec, ki mu ne manjka poguma, da bi se s takšnim problemom spopadel, se mora založiti z dokajšnjo mero metodološkega znanja in potrpljenja. Vedeti mora, da ga za vsakim zavojem na njegovem popotovanju po meandrih zgodovine čaka dvom, ali je pravilno interpretiral materialne in duhovne ostanke kulture, ki jo preučuje. Sociolog, ki brska po ostankih zgodovine, je arheolog družbe. Briše prah z materialne kulture in poskuša iz njenih ostankov sklepati na način življenja in mišljenja tedanjih ljudi, pri tem pa mora paziti, da ne ostane ujetnik svojega lastnega smiselnega sveta.

Tudi mi trepetamo, pred tem, ali nam bo uspelo pojasniti delček kulture srednjega veka: estetski kulturni fenomen posameznikovega izkustva gotske katedrale, umeščenega v kulturo poznega srednjega veka, in pomen njegove izkušnje za formiranje značilne oblike družbene ureditve poznega srednjega veka. Pozornost bomo usmerili na samo nekaj specifičnih elementov kulturnega fenomena, ter ga poskušali razumeti s pomočjo pripetja na konkretni estetski in družbeni fenomen graditve gotskih katedral na prostoru današnje Evrope. Vprašanje, ki vznemirja našo sociološko imaginacijo, pa je naslednje: zakaj si posameznik, živeč v času poznega srednjega veka, izkušnjo, doživeto v arhitekturnem kompleksu gotske katedrale, razlaga kot posledico božje navzočnosti?

Da bi lahko ponudili ustrezno razlago, si moramo najprej ogledati strukturo pojasnjevanja družbenih in kulturnih fenomenov

(slika št. 1). Na eni strani modela je družbeni predmet – gotska katedrala, ki jo lahko razumemo hkrati kot gradbeni podvig in kot umetniški objekt. Na drugi strani je posameznik z značilnim izkustvom in prevladujočim svetovnim nazorom, ki je bil v srednjem veku v svojem temelju izrazito religiozen. Kot prenosnik med enim in drugim strukturnim elementom pa nam služi človekovo telo. V osnovi (brez tretjega elementa) je predstavljeni model nadgrajeni metodološki okvir, ki ga je za potrebe kulturnega raziskovanja izdelala ameriška kulturologinja Wendy Griswold, v svojem delu *A Methodological Framework for the Sociology of culture* (Griswold 1987). Čemu natančno smo se odločili, da nekoliko spremenimo model pojasnjevanja, težko razložimo v samo nekaj stavkih, zato morda o tem več ob kaki drugi priložnosti. Se pa posledično nanaša na našo naslednjo trditev, da je za razlago nadvse pomembna razlika med kulturnim objektom in telesom. Slednji je pravzaprav posebna oblika kulturnega objekta, ki si kot sedež našega individualnega mišljenja in predvsem zavoljo svoje nezamenljivosti in minljivosti zasluži poseben status. Predlagam, da imenujemo običajne kulturne objekte s terminom primarni, telo pa sprejmemo kot sekundarni kulturni objekt.



Slika št. 1

Ob upoštevanju treh elementov metodološkega okvira preučevanja družbenih fenomenov imamo potemtakem opraviti v vsakdanjem svetu bivanja z naslednjo obliko družbene interakcije, kot jo opisujemo na sliki št. 2.



Slika št. 2

Kulturni predmet poznega srednjega veka – gotska katedrala

Čeprav šilasti lok, eden od ključnih elementov gotskega arhitekturneg izraza, originalno ni estetska inovacija evropskega kulturnega prostora, ampak je prišel v Evropo z vzhoda (Hill 1991, Baltrušaitis 1991), predstavlja krščanski umetnostni izraz par excellence (Norman 1990, Erlande-Brandenburg 1989). Srednjeveški graditelji katedral so šilastemu loku zaupali nalogo ključnega strukturnega arhitektonskega elementa. Tako je dobil poleg dekorativne vloge tudi funkcijo nosilnega gradbenega elementa in je od tistega trenutka dalje, ko ga je opat Suger leta 1137 v obnovljeni samostanski cerkvi uporabil prvi (Martindale 1991, Panofsky 1994), pomenil temeljito prelomnico v arhitekturnem slogu tedanjega časa. Arkade so prenehale biti preproste luknje v stenah katedrale in so se na slokih stebrih dvigale do triforiuma. Kar je ostalo od sten, so bili stebri. Zunanja stena se je premaknila vzporedno in je bila zapolnjena z velikimi barvnimi okni. Veliki podporni stebri so izginili, tako da so se cele skupine pred tem majhnih volumnov združevale v celoto in se neposredno dvigale k šilastim lokom, integriranim v oboke. Zaradi tega ima gledalec občutek, da se celotna stavba organsko dviga iz tal in raste proti nebu na arhitekturno skladen način (Norman 1990).

Visoka gotika je bila obsedena z višino cerkvene ladje. Kljub svoji izredni širini je gotska katedrala zaradi svoje višine nudila obiskovalcem pogled v širino ozkega prostora, izgublajočega se pod sam nebesni svod in v daljavo. Največja katedrala iz tega časa je segala v višino 144 čevljev. Kombinacija visokih želja in premajhnega konstrukcijskega znanja je bila vzrok njenih porušenj, komaj osem let po dograditvi. Kljub svoji višini in na videz nestabilni nosilni strukturi pa so se gotske katedrale rušile manj kakor na primer pred njimi romanske cerkve (Norman 1990).

Uporaba barvnih oken v zidovih gotskih katedral ni bilo naključna iznajdba, saj nam je pustil pričevanje o svojem namenu uporabiti barvna stekla, zato da bi povečal učinek svetlosti, ustanovitelj gotskega sloga, opat Suger. Danes je pomembnost tedanje estetske inovacije barvnih oken izpričana tudi tako, da se centralni stil v celi množici umetnostnih variacij imenuje po specifični obliki vitraža: barvni rozeti v pročelju gotske katedrale: *reynonnant* (Martindale 1991, Hill 1991). Velika okna imajo namen dematerializirati masivne zidove gotskih cerkva. Po Arenheimovem mnenju rozeta v pročelju katedrale Notre Dame v Parizu pomaga vzdrževati občutje simetrije v obeh prostorskih smereh, zaradi česar opazovalec nima vsiljivega občutka, da katedrala pred njegovimi očmi raste v nebo. Okno ima pozicijo težišča (Arenheim 1974: 32).

Ozka in visoka okna se vzpenjajo skladno s šilastimi loki pod sam strop katedral. V primerjavi z romanskimi cerkvami, v katerih so prevladali prostori teme, je gotski cerkveni stil že od samega začetka

gradil na vstopu luči v temen prostor. Bolj ko se je gotika stilno izgrajevala, večje površine so bile prepuščene barvitim oknom, tako da je nazadnje bilo videti, kakor da stene ne predstavljajo ničesar več, kot le okostje, na katero so okna napeta. Zelo lep primerek takšnega sloga je bila leta 1248 v Parizu zgrajena Sainte-Chapelle. Tako kakor v primeru šilastega loka tudi barvna stekla niso bila tehnična ali estetska inovacija gotske umetnosti (Brisac 1986). Vitraže lahko zasledimo že v romaniki, le da niso bili tako izzivalno veliki kot v gotiki. Zanimivo je, da stekla v okenskih okvirih nikdar niso bila prozorna, zdi se, da so bili stari mojstri popolnoma zaposleni s predstavami o oknu kot o pisanem objektu. Resda pa so s povečevanjem obsega oken ta postajala vedno manj pisana. Povečanje enoličnosti oken nekateri pripisujejo načrtnemu zmanjšanju stroškov za stekla, ki so bila tedaj izredno draga (Norman 1990: 152). Ni torej estetski učinek vedno narekoval manj pestrih vitražev, pač pa plitki mošnjički tedanjih plemiških in pa predvsem mestnih veljakov, saj je gotska katedrala mestna cerkev.

Še danes vzbuja zunanja podoba katedrale pri gledalcu občutje mogočnosti, kljub temu, da v sodobnem svetu ne manjka arhitekturnih objektov, ki ne samo dosegaajo, ampak celo presegajo s svojo velikostjo in obsegom doseženo veličino gotskih katedral. Če pa se povrnemo za trenutek v srednjeveško Evropo, potem se šele zavemo njihove mogočnosti, saj v času, ko so nastajale, ni bilo stavb, ki bi se lahko po velikosti in obsežnosti kosale z njimi. Zunanjo mogočnost gotske katedrale je arhitektom uspelo zagotoviti na eni strani z v nebo silečimi zvoniki in stolpi ter na drugi strani z dodatnimi podpornimi stebri in poševnimi podporniki na zunanjih stenah katedrale, razen na pročelju (Norman 1990). Zunanji poševni podporniki so bili zelo pomembna gradbena inovacija. Do njihove pojavitve je bila višina katedrale odvisna predvsem od števila nadstropij, ki so vsebovala podpornike, zametke visokih obokov. Iznajdba zunanjih poševnih podpornikov je povzročila pomembno spremembo. Zaradi izboljšanja statične trdnosti je bilo lahko nadstropje z barvnimi okni mnogo višje. S tem so lahko postala okna večja in je njihov vpliv na osvetljenost notranjosti gotske cerkve postal mnogo pomembnejši kot do tedaj. Večja okna pa so ključnega pomena za nastanek kamnitih čipk, s katerimi so krasili vitražna okna, hkrati pa zagotovili oknu potrebno trdnost (Martindale 1991).

Izrazno sredstvo za sveto človeško telo

Skozi celotno človeško zgodovino so umetniki iskali ustrezna sredstva, kadar so hoteli izraziti občutje svetega v svojih delih. Otto Rudolf omenja v svoji knjigi *Sveto tri* umetniška izrazna sredstva, ki lahko nosijo lastnosti omenjene kategorije: tema, molk in praznina. To sicer niso edina izrazna sredstva za numinozno, toda

kar jih loči od drugih, je njihova neposrednost, ki gledalcu umetniškega dela ne samo dopušča, ampak tudi spodbuja občutje svetega. Ottovo ločevanje med posrednimi in neposrednimi sredstvi svetega občutja temelji na prepričanju o nezmožnosti neposrednega učenja oziroma neposrednega prenašanja svetega občutja od posameznika k drugemu posamezniku s sredstvi, ki jih lahko racionalno opredelimo. Vsa tri zgoraj omenjena izrazna sredstva, ki neposredno omogočajo posamezniku doživeti numinozno stanje duha, so negativne narave. Njihova negativnost se kaže v tem, da potrebujejo za svojo eksistenco nujno prisotnost svojega so-pojava. Le v kontrastu s so-pojavom lahko delujejo kot izrazna sredstva za sveto. Človekov senzorni aparat in s tem posledično tudi centralni živčni sistem ne more prepoznati teme brez svetlobe, tišine brez glasu in praznine brez prostora, in iz tega izvira temeljna težava, s katero se umetnik v procesu stvaritve umetniškega dela sreča, saj ima na voljo le možnost, da producira svetlobo, zvok in prostornost umetniškega dela. Tema, tišina in prazen prostor so okvir, ki ga po definiciji ni mogoče prestopiti (Otto 1993).

Kako pa se neposredno kaže uporaba izraznih sredstev za sveto v umetnosti? Najlepši primer za izrazna sredstva v umetnost najdemo v arhitekturi gotske katedrale, kjer imamo:

“Ob vstopu (...) specifično izkustvo cerkvene arhitekture in eklesiastične skupnosti. Ne soočimo se le z arhitekturo, ampak tudi s samim bistvom cerkve” (O’Meara 1989, 205).

Gotska katedrala pod svojo streho združuje vsa tri negativna izrazna sredstva za sveto v umetnosti. Z ozkimi ladjami visokega stropa, izginjajočega v polmraku prostora, ki pritiska na človeka spričo svoje prostornosti in ga zato navdaja z občutjem majhnosti in neobglenosti. Negativni prostor, ki ga katedrala ustvari, je zamejen z visokimi okni, zapolnjenimi z vitraži, skozi katere pošilja zunanja svetloba svoje barvne odtenke, na ladijska tla, kjer se pod oboki arkad riše kontrastno razmerje z mrakom visoko pod cerkvenim svodom. Ob vsaki spregovorjeni besedi postane tišina v gotski katedrali še bolj gosta, zavedajoč se bližine in minljivosti posameznikovega zvena v kontrastu z oddaljenostjo in večnostjo absolutne tišine.

V skladu s predstavljenim metodološkim okvirom v prvem delu članka moramo poiskati sekundarni kulturni objekt v našem kulturnem fenomenu. Umetniška izrazna sredstva so primarni kulturni objekt, ki pri posamezniku sproži ustrezno razumetje svetega. Receptor, ki omogoča delovanje izraznim sredstvom umetnosti za sveto pa je posameznikovo telo. Telo posameznika, živečega v srednjem veku, je sekundarni kulturni objekt. In če želimo razumeti delovanje in nastajanje srednjeveške kulture, moramo razložiti, kako si posamezniki v tedanjem času podrejajo svoje telo. Za naše razmišljanje je pomembna razprava Aldousa Huxleja z naslovom Nebesa in pekel, v kateri trdi, da posameznik v trpinčenju svojega lastnega telesa išče potrditev svojega hrepenenja po antipodih lastnega duha

in vizionarskih izkušenj (Huxley 1993a). Ključni element, s katerim je mogoče razložiti neverjetno velik obseg prividov in vizij, o katerih poročajo pisci v srednjem veku, najde Huxley v pomanjkljivi prehrani srednjeveškega prebivalstva (Huxley 1993a). Jedilnik je bil pretežno sestavljen iz močnatih jedi, preprostega črnega kruha, občasne goste zelenjavne juhe na bazi ovsu in nekaj zelenjave, tu pa tam pa je v loncu pristal tudi kakšen kos mesa. Mleko in mlečni izdelki so bili dostopni le tistim, ki so imeli k svojim jaslim privezano tudi kakšno kravo (Miller in Hatcher 1994). Količina prividov se je proti koncu zime povečevala, kajti v telesu posameznika se je sorazmerno manjšala količina mineralov in vitaminov, ki so potrebni za nemoteno delovanje človekovega telesa, predvsem gre pri tem za delovanje centralnega živčnega sistema. Podhranjenega človeka napadajo strah, žalost, hipohondrija in občutki nelagodja. Neprostovoljnemu postu dolge srednjeveške zime se je na njenem koncu pridružil še od cerkvenih oblasti zapovedan post, dolg štirideset dni. Nič čudnega torej, da so bili verniki v času velikega tedna kot nalašč pripravljeni na različna videnja in ekstaze, ki so vodila v transcendentalno identifikacijo z bogom in njegovim nebeškim kraljestvom. V samostanih je bilo telesno trpinčenje vsakodneven pojav. Kandidati transcendentalne duhovnosti so poleg asketskega prehranjevanja radi hkrati prakticirali tudi težaško delo (Huxley 1993a). S perspektive preživetja povsem neustrezno početje se je izkazalo za 'transcendentalno' zelo uspešno. V trumah so odhajali k bogu zveličani.

Toliko o prehranjevanju ljudi v srednjem veku in njegovem vplivu na delovanje posameznikovega telesa. Kako pa ugotovitev glede delovanja telesa vpliva na razumevanje gotskega kulturnega fenomena? Posameznik, ki vstopa v srednjeveško gotsko katedralo, je od prvega trenutka dalje fasciniran predvsem nad barvitostjo vitražev, nad igro svetlobe, ki jo le-ti puščajo v zraku in na tleh ogromne stavbe. Tu pa že lahko potegnemo nekaj vzporednic. Prvo in najpomembnejše doživetje v procesu haluciniranja in videnja različnih prividov je doživetje mistične svetlobe (Huxley 1993a). O mističnem doživetju barve in svetlobe pri svojem eksperimentiranju s halucigenimi snovmi (LSD, meskalin) ne poroča le Huxley (Huxley 1993b). Celotna zgodovina krščanske kulture je nabita s poročili (predvsem zgodnjih) krščanskih mistikov o prikazovanju boga v čudovitih barvah in oblikah. Ezekia primerja navzočnost boga z mavrico, ki se pne preko neba, vizija pa je tako ali tako bila zadeva notranjega, tretjega očesa, in to ne samo v krščanskem mističnem izročilu (Benz 1995).

Vendar je že prav, da naredimo na tem mestu razliko med mističnim razodetjem svetega, kot ga doživi mistik, in občasnim občutjem mističnega v posamezniku, ki le od časa do časa obišče kako versko institucijo. Huxley se na nekem mestu v svojem delu sklicuje na dognanja eksperimentalnih psihologov, ki so spoznali, da

odtegnitev dražljajev posameznika pahne v zapleten labirint nenavadnih prividov in halucinacij (Huxley 1993a). Moje mnenje je, da Huxley nekoliko prehitro sklepa, da je takšno stanje človekovega percepcijskega aparata mogoče doseči v vsakdanjem stanju posameznika. Gre za laboratorijske poskuse (glej Pečjak 1975).

Morda se takšnemu stanju posameznik lahko približa v notranjosti polmračnih votlin, kjer nekaj sveč oživilja zaklade oltarja (Huxley 1993a), ki odnesejo posameznika v mistični svet, prav gotovo pa v gotski katedrali poznega srednjega veka, dasiravno v njej vladajo mrak, tišina in občutek neskončnega prostora, ne moremo govoriti o senzorni deprivaciji, kvečjemu o zmanjšani intenzivnosti dražljajev kot kontrastu normalnega stanja, ki ga predstavlja sončna svetloba zunaj katedrale. Nenazadnje moramo upoštevati tudi ugotovitev, ki smo jo zapisali v začetku našega eseja, da se je premik od romanske cerkvene arhitekture h gotiki kazal kot odstopanje od ideje mraka k ideji usmerjene svetlobne igre barve in senc. V navezavi z dejstvom, da so bile gotske cerkve zgrajene v mestih in hkrati množične institucije, lahko brez večjega tveganja zaključimo, da namen gotskega stavbarstva ni bil vzbujanje močnih mističnih halucinacij, ampak je bil njihov (seveda ne edini) namen vzbujanje blagih religioznih občutij, ki so si jih nato posamezniki razlagali kot občutenje boga zaradi prevladujoče družbene strategije mišljenja.

Morda je sedaj že nekoliko bolj razumljivo, zakaj si danes, ko stopimo v gotsko katedralo, kljub nenavnadnim občutkom ki jih pri tem doživimo, ne razlagamo tega doživetega občutja kot božje prisotnosti. Čeprav se delni odgovor skriva v spremenjeni strategiji mišljenja moderne dobe, prepojeni z znanstvenim vedenjem, pa se nam zdi pomembno pokazati še na eno razsežnost obravnavanega kulturnega pojava, na katerega nas posredno opozarja v svojih delih Huxley. V primerjavi z mestnim prebivalstvom poznega 20. stoletja, ki se v vsakdanjem življenjskem svetu koplje v čutnem preobilju, so srednjeveški posamezniki živeli v estetsko dokaj siromašnem okolju. Bogate barve in razkošni predmeti so bili rezervirani le za ljudi s plemenito krvjo, pa še ti so bili prisiljeni seliti svoje dragoceno pohištvo iz gradu, kjer so stalno živeli, v grad, kamor so odhajali, na primer na lov, tako malo pohištva so imeli. Tlačanom in preprostim ljudem se je godilo še slabše: domače platno, nekaj rastlinskih barv in iz slabega materiala zgrajene pritlične hiše, ki povečini niso trajale prav dolgo (Miller in Hatcher 1994). Čeprav so potovanja bila v srednjem veku institucija posebne vrste in ne tako redka, kakor si radi predstavljamo danes (glej Foster 1982), pa je vseeno bilo romanje na svete kraje, na primer v katedralo, redek dogodek za posameznika, živečega na podeželju, in z ozirom na okoliščine zanj nepopisno doživetje. Občutje mističnega doživetja, ki iz tega izhaja, je zanj še mogoče. Mi, ki v današnjih časih živimo sredi vsakodnevnih eksplozije barv in svetlobe, da o zvoku sploh ne govorimo, pa se raje zatekamo k ravnodušnosti in otopelosti

ali v najboljšem primeru k strogi selektivnosti dražljajev (Welsch 1994, Schapiro 1989b).

Odsev gotske arhitekturne umetnosti v srednjeveški kulturi

Gotska umetnost poznega srednjega veka je nedvomno pomemben element v zgodovini evropske kulture. Kljub temu pa se moramo vprašati, v kolikšni meri dejansko simbolizira stanje v kulturi poznega srednjega veka. Če bi hoteli podrobno pojasniti strategijo delovanja in razumevanja srednjeveškega posameznika, bi se morali spopasti s težko nalogo določitve kognitivne sheme (cognitive schemata, glej Di Maggio 1997) tedaj živečih posameznikov, ali če uporabimo drug izraz, določiti kognitivna polja posameznih družbenih struktur (cognitive mind scape, glej Zerubavel 1997). Na žalost bi takšen podvig močno presegel okvir tega eseja. Vendar naj za konec vsaj pokažemo, kje so najznačilnejši elementi in protislovja, ki so gnala v srednjem veku živečega posameznika, in s tem opravičimo poudarjanje delovanja modela posameznikove percepcije na njegovo delovanje in razumevanje družbenih fenomenov.

Brez omahovanja lahko začnemo razpravo o značaju kulture poznega srednjega veka s Hauserjevo tezo, da za gotiko velja dualizem v kulturni strukturi. Resda gre iskati skupne korenine celotnega srednjega veka v metafizičnem svetovnem nazoru (krščanski religiozni nazor), toda tisti trenutek, ko se zgodovina prevesi iz dvorskega viteštva visokega srednjega veka v mestno buržoazno kulturo poznega srednjega veka, se začne neizogiben proces počasnega spreminjanja do veljavnih norm in vrednot.

Na področju filozofije in teologije se je dualizem poznega srednjega veka manifestiral v nauku o dvojni resnici. Gre preprosto za dogovor, po katerem sta tako teologija kot filozofija enako upravičeni nosilki resnice, kljub temu da si med seboj lahko nasprotujeta. Krhko ravnotežje je bilo morda edina možna rešitev med obdobjem brezpogojnega zaupanja v vero in časom, ki je šele prihajal, to je za čas, v katerem so bile teološke dogme izpostavljene kritičnemu mišljenju razsvetljenstva. Gotska kultura pooseblja zgodovinsko ero, v kateri posameznik ni bil pripravljen žrtvovati niti vere filozofiji, niti filozofije veri (Hauser 1961).

Intelektualci 13. stoletja so poskušali spretno krmariti med vero in razumom. Spor je dobil svoje razsežnosti v dveh šolah, ki sta se ločili po kriteriju zgladitve spora med Svetim pismom in Nikomahovo etiko. Na eni strani sta stala Tomaž Akvinski in Albert Veliki, ki sta hotela zgladiti protislovja in uskladiti Aristotelovo filozofijo s Svetim pismom. Na drugi strani pa so se jima zoprestavili učenci in nasledniki dveh velikih arabskih filozofov, Avicene in Averroesa, ki so

trmasto vztrajali pri stališču, naj filozofija sprejme vase vsa protislovja. V tem spopadu so aveoristi potegnili krajši konec in gibanje je bilo razbito. Posamezni filozofi so bili obsojeni zaradi svojih tedaj domnevno heretičnih idej, in čeprav dejansko niso bili nikdar sodno preganjani, je bil rezultat spopada vseeno njihov tragični konec. Poučevanje Aristotela je bilo začasno pregnano iz univerzitetnih predavalnic (Le Goff 1982).

Ne glede na izhod spopada med intelektualnima strujama konec 13. stoletja je čas na prehodu v 14. stoletje opravil svoje, in začetek procesa ločevanja vere in razuma je bilo samo še vprašanje primer-nega trenutka. Za Duns Scotusa je bil bog neulovljiv s pomočjo človekovega razuma. Bog je svoboden v absolutnem pomenu te besede in božanska svoboda gnezdi v samem jedru teološke misli. Dunsovo delo je nadaljeval Viliam Ocham, z modelom razlikovanja med abstraktnim in intuitivnim spoznanjem. Abstraktno nam v nasprotju z intuitivnim spoznavanjem ne dopušča spoznati, ali neka stvar v resnici obstaja ali ne, s pomočjo intuitivnega spoznavanja pa lahko z gotovostjo trdimo, da neka stvar obstaja, ko obstaja, in ne obstaja, ko ne obstaja. Rezultat Ochamovega razmišljanja sicer sam po sebi še ne vodi v skepticizem, toda njegova uporaba v teologiji ga je pripeljala naravnost do skepticizma. Ker je bog določljiv le še s svojo vseomogočnostjo, je postal sinonim za nedoločljivost, od tod pa vodi pot sklepanja k irelevantnosti razuma, še posebej takrat, ko se le-ta poskuša spopasti z racionalno opredelitvijo verovanja (Le Goff 1982). Odprti prostor skepticizma je bil zapolnjen z idejo o splošnih pojmi kot imanentnih pojmi v izkustvenih dejstvih. V zgodovini filozofije idejo, sicer samostojnega obstoja idej, ki pa se manifestirajo skozi neposredno realnost, imenujemo umirjeni idealizem (Hauser 1961).

Neki stavek na začetku Le Goffove knjige *Intelektualci u sred-njem vijeku*, nas bo popeljal naslednji korak v našem razmišljanju:

“Na začetku so bila mesta. Z njimi so se – na zahodu – rodili srednjeveški intelektual.” (Le Goff 1982).

Kaj sploh je srednjeveško mesto? Mar gre le za bolj ali manj naključno skupaj nametane arhitekturne elemente, z obzidjem povezane v celoto, ali pa se za fasado mest skrivajo povsem nova družbena razmerja, zanimiva tudi sociološkemu raziskovanju? Zgodovinarka Sylvia L. Thurpp nam v svojih delih nazorno razkriva, kako mesta stojijo v samem srcu civilizacije (Thurpp 1977c). Bolj natančno opredeli točko, v kateri se stikata civilizacija in mesto, v omogočanju lažjega vzpostavljanja socialnega reda, kar naj bi bilo za mesto značilna socialna funkcija. Kultura potrebuje za svoj obstoj večjo ali manjšo stopnjo kontinuitete družbenih institucij. Gotovost njene kontinuitete je v določeni meri odvisna od stopnje razvitosti socialnega reda (Thurpp 1977a). V očeh srednjeveškega posameznika ima socialni red obliko posebej strukturiranega kozmosa, kjer na vrhu biva v vsej svoji mogočnosti bog, na njenem spodnjem delu pa

si je prostor prisvojil človek. Med njim in bogom pa je sveti steber oziroma središče kozmosa (Eliade 1992).

Mesta v nobenem drugem zgodovinskem obdobju ne predstavljajo tolikšnega gospodarskega in socialnega v nasprotju s podeželjem (Pirenne 1956). Znotraj mestnega obzidja sta skupaj hkrati živela dva družbena stanova. Stari plemiški stan, ki mu je zgodovina že bila plat zvona, in novo nastajajoči meščanski stan, ki je v pretežni meri vezan na obrtniške cehe in trgovinsko dejavnost srednjeveške ekonomije. Nove trgovske naselbine, ki so nastajale poleg že utrjenih gradov, so pogostokrat imenovali novi grad. Od tod izvira v 11. stoletju prvič opažen izraz meščan (*bourgeois*). Plemiški prebivalci starih gradov pa so sebe radi imenovali *castellani* oziroma *castrenses*. Prvotni meščani so se največkrat priselili od drugod in praviloma niso izhajali iz plemiške družbene strukture (Pirenne 1956, Hanawalt 1993). Dvojna struktura srednjeveške družbe, če odštejemo duhovščino, je nujno prinašala s seboj socialne napetosti, zato je obstajalo kar nekaj družbenih regulativov za njihovo odpravljanje ali pa vsaj blaženje.

Z nastankom mest je nastopil novi element v socialnih odnosih med posamezniki. Za visoki srednji vek je veljalo fevdalno pravilo, po katerem so se socialni odnosi v skupnosti regulirali z razmerjem med gospodarjem in vazalom. V njunem odnosu je veljalo, da si udeleženca po statusu in družbeni moči nista enaka. Gospodar ščiti svojega vazala v zameno za njegovo lojalnost. Velja odnos socialne neposrednosti, oziroma kot se izrazi Gurevič, odnosi med ljudmi še niso bili v senci njihovih odnosov do predmetov, pri tem pa nekoliko idealistično ugotavlja, da vrednost posameznega predmeta ni bila odvisna le od njegove tržne vrednosti, ampak ji je poseben pečat dajal rokodelec, ki jo je tudi ustvaril. Posledično temu srednjeveški človek ni mogel postati predmet razpolaganja, ker ga ni bilo mogoče izluščiti iz družbene strukture in odtujiti (Gurevič 1994). Z nastankom mest se je takšna družbena struktura začejala rušiti, saj je postajal posameznikov odnos do narave in s tem tudi do drugih someščanov posreden. Postaja *homo artifex*, ki na novo osmišlja svoj položaj v svetu. Prav zaradi tega si je lahko prebivalec mesta poznega srednjega veka postavil vprašanje, ki si ga pred tem ni bilo mogoče zamisliti: ali so predmeti, ki jih izdelava človek, pravzaprav božje delo, ali pa so izključno le delo človeških rok (Gurevič 1994)?

Mesta poznega srednjega veka so poznala tri velike mehanizme vzpostavljanja socialnega reda. Gurevič eksplicitno omenja dva: mestni zakonik in stroga cehovska pravila (Gurevič 1994). Pomembno vlogo so imela predvsem cehovska pravila, ki so predstavljala željo srednjeveškega posameznika, da se združuje z drugimi posamezniki v korporacije. Ceh pomeni posebno obliko težnje po individualizaciji (Gurevič 1995), kljub temu da je hkrati zahteval strogo pokoravanje cehovski skupnosti. Za Gureviča je enotnost proizvoda, etične in estetske komponente, ključnega pomena pri

razlagi samouresničenja srednjeveškega posameznika, hkrati pa lahko v njihovi identiteti vidimo skrajno mejo posameznikove svobode korporativističnega združenja (Gurevič 1994).

Tretja komponenta vzdrževanja socialnega miru je predstavila religija oziroma institucija, ki jo je reprezentirala. Seveda imamo v mislih cerkev. Čeprav nas nekateri zgodovinarji srednjega veka opozarjajo na dejstvo, da ni smotrno razumeti vloge in pomena krščanske religije v obliki univerzalnega baldahina, napetega preko nebesnega svoda srednjeveške družbe (Gurevič 1981), je bila kljub temu njena moč vedno v skoraj vsaki pori tedanje skupnosti. Prisotnost cerkve se je manifestirala v mnogih pojavnih oblikah: kazala se je kot ritualni zakrament, na cerkvenih sodiščih inkvizicije, skozi delovanje dobrodelnih meniških redov, s pomočjo pripovedovanja zgodb na barvitih vitražih in freskah v cerkvah in katedralah, v uličnih ceremonijah, javnih kaznovanjih itd. Toda če je bilo mogoče v pripadnosti različnim cehom najti zametke prostora posameznikove identitete, je bila kontrola cerkve usmerjena na podrejanje posameznikovega interesa splošnemu interesu skupnosti. Vendar moramo zopet biti previdni pri opredeljevanju kontrole cerkve nad vsakdanjim življenjem posameznika. Seveda je ideologija cerkve imela veliko moč, toda predvsem je šlo za rezervoar socialno etičnih norm in vrednot. Religiozna predanost je posamezniku pomagala pri odnosih z drugimi posamezniki, toda onkraj tega je bil posameznik prepuščen na milost in nemilost svoji lastni presoji ali morebitnim drugim družbenim vplivom (Thrupp 1977a). Cehi so vsekakor predstavljali takšen družbeni vpliv in zaradi tega je nemalokrat prišlo do javnih obsojanj cehovskih združenj. Tako so v Franciji cerkvene oblasti oporekale njihovu obstoju zaradi nekrščanskih ritualov, na katerih je temeljila njihova socialna koherentnost. V prisegi, ki jo je moral posameznik dati cehovski strukturi, so cerkveni možje videli nevaren element parcialnih družbenih interesov. Cehi so bili sprejemljivi za srednjeveško družbo, a ne zaradi socialnih privilegijev, ki jih je prinašala posameznikom njihova udeležba v produkcijskih odnosih. Privilegiji, ki jih je posamezniku prineslo članstvo v cehu, niso bili za prebivalstvo srednjega veka nič posebnega, saj so vendarle živeli v zgodovinskem obdobju, ko je kakršna koli pravica posameznika pravzaprav bila njegov privilegij (Thrupp 1977a).

Sklep

Kot smo lahko videli, se skozi celotno razpravo o kulturi poznega srednjega veka kot rdeča nit vleče predpostavka, da sloni slednja na fenomenu protislovnosti. To se vidi ne le v filozofskih debatah o položaju in vsebini teološke misli, ampak tudi v protislovnosti znanosti in teologije. Posebej močno obliko dobi konflikt na socialnem področju v prevladi za družbeno kontrolo znotraj mestnih obzidij.

Vendar ima konfliktnost dvojnosti poznega srednjega veka tudi svojo hrbtno stran. Da ni šlo vedno le za potenciranje protislovij, smo že opozorili. Verjetno pa lahko neposredno opazujemo toleriranje dveh različnih konceptov strategije mišljenja v arhitekturni in umetniški manifestaciji gotskih katedral. V teološkem smislu pomeni gotska katedrala sestop boga iz transcendentalne nedostopnosti onstranstva v bližino posameznika, kjer dobi bog svoje mesto v predmetnem svetu, ki obkroža ljudi. Gotska katedrala ni namenjena osamljeni meditaciji posameznika, ampak množici. In to ne le njeni duhovni kontemplaciji, ampak tudi povsem profani uporabi. Gotska notranjščina je bolj posvetna po duhu in usmerjena na zunanji svet, na človeka z ulice ali trga, na aktivno družbo, ki je bila temeljno izhodišče za individualnost v srednjem veku (Schapiro 1989b). Iz nadčutnega sveta se percepcija svetega profanizira v sakralno s pomočjo umetnosti, katere najpomembnejša naloga je tako ali tako bila do poznega 18. stoletja upodabljati motive, ki so povzeti po pisanem svetem tekstu, še posebej od 11. stoletja naprej (Schapiro 1989a). Cehovski mojstri so morali, če so hoteli graditi, deloma sprejeti pravila, ki jih je narekovala cerkev. Hkrati pa se je tudi cerkev sama morala odpovedati svojim strogim kriterijem in prepustiti cehom vsaj nekaj svobode, če je hotela ohraniti med prebivalstvom svojo vlogo, kajti na prelomu iz srednjega veka v renesanso se je religiozna arogantost počasi začela umikati racionalnejši presoji modernega človeka.

LITERATURA

- ARENHEIM, R. (1974): *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley.
- BALTRUŠAITIS, J. (1991): *Fantastični srednji vijek*, Sujetlost, Sarajevo.
- BENZ, E. (1995): *'Color in Christian Visionary Experience'*, v: Color Symbolism, Spring Publications, Woodstock.
- BRISAC, C. (1986): *The Thousand Years of Stained Glass*, Doubleday & Company, inc, New York.
- DiMAGGIO, P. (1997): *'Culture and Cognition'*, Annual Review of Sociology, št. 23.
- DUBY, G. (1989): *Vreme katedrala*, Nolit, Beograd.
- ELLADE, M. (1992): *Kozmos in zgodovina: Mit o večnem vračanju*, Hieron, Društvo za primerjalno religiologijo, Ljubljana.
- ERLANDE u BRANDENBURG, A. (1989): *Gothic Art*, Harry N. Abrams, Inc. New York.
- FOSTER, N. (1982): *Die Pilger: Reiselust in Gottes Namen*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
- GRISWOLD, W. (1987): *'A Methodological Framework for the sociology of culture'*, v: CLOGG C. (ur.): Sociological Methodology.
- GUREVIĆ, A. (1981): *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Grafos, Beograd.
- GUREVIĆ, A. (1994): *Kategorije sredovjekovne kulture*, Matica srpska, Beograd.
- GUREVIĆ, A. (1995): *The Origins of European Individualism*. Blackwell, Oxford & Cambridge.

- HANAWALT, B. (1993): *Growing Up in Medieval London*, Oxford University Press, Oxford.
- HAUSER, A. (1961): *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- HEGEL, G. W. F. (1986): *Estetika*, BIGZ, Beograd.
- HILL, D. (1991): *A History of Engineering in Classical and Medieval Times*, Open Court Publishing Company, La Salle.
- HOLLISTER, W. C. (1998): *Medieval Europe: A Short History*, McGraw Hill, Boston.
- HUXLEY, A. (1993a): *Nebesa in pekel*, Studia Humanitatis, Minora, Ljubljana.
- HUXLEY, A. (1993b): *Vrata zaznavanja*, Studia Humanitatis, Minora, Ljubljana.
- Le GOFF, J. (1982): *Intelektualci u srednjem vijeku*, Grafički zavod Hrvatske, Biblioteka Zora, Zagreb.
- Le GOFF, J. (1985): *Za drugačen srednji vek*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- MARTINDALE, A. (1991): *Gothic Art*, Thames & Hudson, London.
- MILLER, E. in HATCHER, J. (1994): *Medieval England: Rural Society and Economic Change 1086-1348*, Longman, London.
- NORMAN, E. (1990): *The House of God: Church Architecture*, Style and History, Thames & Hudson: London.
- O'MEARA, T. F. (1989): *The Aesthetic Dimension in Theology*, v: D. Apostolos-Cappadona. (ur.): *Art, Creativity, and the Sacred: An Anthology in Religion and Art*, Crossroad, New York.
- OTTO, R. (1993): *Sveto, Društvo za primerjalno religiologijo*, Hieron, Ljubljana.
- PANOFSKY, E. (1994): *'Opat Suger iz St. Denisa'*, v: E. Panofsky: *Pomen v likovni umetnosti*, Studia Humanitatis, eKUC – FF, Ljubljana.
- PEČJAK, V. (1975): *Psihologija spoznavanja*, DZS, Ljubljana.
- PIRENNE, H. (1956): *Srednjeveška mesta*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- SCHAPIRO, M. (1989a): *Besede in slike*, v: M. Schapiro: *Umetnostno – zgodovinski spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- SCHAPIRO, M. (1989b): *'O estetskih razsežnostih romanske umetnosti'*, v: M. Schapiro: *Umetnostno – zgodovinski spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana.
- THRUMPP, S. L. (1977a): *Social Control in the Medieval Town*, v: R. GREW . in N. H. STENECK . (ur.): *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrump*, The University of Michigan Press, Michigan.
- THRUMPP, S. L. (1977b): *The City as the Idea of the Social Order*, v: R. GREW in N. H. STENECK. (ur.): *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrump*, The University of Michigan Press, Michigan.
- THRUMPP, S. L. (1977c): *The Creativity of Cities*, v: GREW R. in STENECK N. H. (ur.): *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrump*, The University of Michigan Press, Michigan.
- WELSCH, W. (1994): *Estetika in anestetika*, Anthopos, št. 1-3, Ljubljana.
- ZERUBAVEL, E. (1997): *Social Mindsapes: An Invitation to Cognitive Sociology*, Harvard University Press, London.

Utelešenje in posredovanje

1.

Na začetku se je oblikovala kompozicijska metoda. Opisal jo je eden od velikanov evropske glasbene zgodovine po sledečih neobičajnih in omembe vrednih korakih:

Dan je diatonski sistem, ki sega prek dveh oktav, od znižanega G do zvišanega a:

G G A B C D E F G a b c d e f g a '
poleg tega pa je dano še zaporedje samoglasnikov:
a e i o u

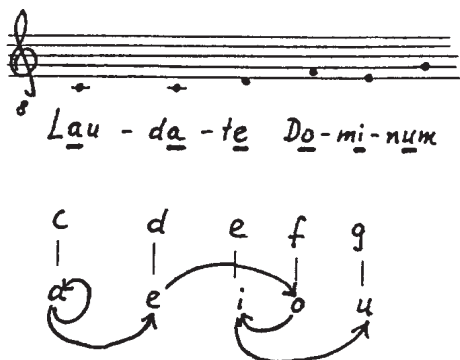
To se pripiše tonom v sistemu tako, da oblikujejo skupine:

GG A B C D E F G a b c d e f g a'
a e i o u a e i o u a e i o u a

Končno se doda poljubno besedilo, npr. liturgični vzklik:

Laudate Dominum!

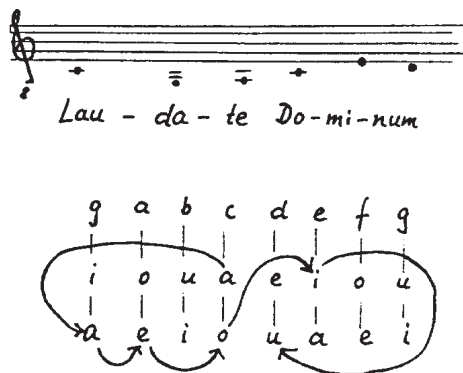
Potem je iz besedila in njegove vokalnosti – to narekujejo pravila postopka – možno s korespondenco samoglasniških in tonskih zaporedij odkrivati melodije, ki so na sebi in za sebe že vsebovane v predhodni organizaciji snovi. Tako npr. v kvintnem intervalu med c do g nastane “samodejna” formulacija:



Seveda je to le mehanična rešitev. Zato se, da bi se izognili prevelikim omejitvam pri izbiri tonov, postopku doda še drugo pripisovanje samoglasnikov:

GG A B C D E F G a b c d e f g a'
o u a e i o u a e i o u a e i o
a e i o u a e i o u a e i o u a

Učinek, ki ga vidi naš avtor: z nekaj vaje je mogoče samoglasniško-tonska zaporedja kombinirati oz. uporabljati pri skoku od enega k drugemu zaporedju:



Na koncu, šele po različnih stopnjah brušenja in loščenja, lahko nastane zadovoljujoč rezultat: *opus accuratum*.

Že samo zadnja formulacija bi lahko zbudila pozornost bralca za čas in kulturo, v kateri se nahajamo. Kajti tisto, kar se dozdeva kot izdelek 20. stoletja, takorekoč iz igralnice zaporednega mišljenja, sodi v visoki srednji vek, v prvo polovico 11. stoletja. Primer izvira od Guida iz Arezza, iz 17. poglavja *Micrologusa*. Le nekaj strani pred tem je Guido prvič v zahodni glasbeni zgodovini vpeljal besedo "*componere*" v smislu pisne dodelave.

In čeprav se zgoraj citirana tehnika pogloblja le v en poseben primer komponiranja, namreč "*Quod ad cantum regiditur omne quod dicitur*", tj. kako se iz zlogov besedil izpeljejo tonska zaporedja, se v Guidovi skici obenem pojavijo bist-vene značilnosti kompozicije: s fulgurativnim posebnim poudarkom in brez prekinitve.

Poskusil bom rekonstruirati gledišča:

1. Kompozicija se dogaja v različnih stopnjah izbora, preverjanja, popravkov in optimiranja. Pusti si čas – in stoji bistveno zunaj časa, vsaj zunaj časa neke realne glasbene izvedbe.

2. Tisti, ki komponira, postavlja stvari iz sebe, jih opredmeti, a dopušča, da vendar povratno delujejo nanj. Kar se zgodi, je neke vrste dialog med vsebinami spominskih notranjih kopičenj in zunanje nakopičenih, stvarnih substanc. V zgodnji fazi kompozicijske zgodovine je zunanje kopičenje prevzeto s strani nevmnega zapisa (ali pa črkovne notacije, ki jo je uporabil tudi Guido). Vendar ne tako, da se označi tisto, kar je v glavi zamišljeno, kot zapis kompozitorja ali predpis za izvajajoče glasbenike, deskriptivno in preskriptivno. Notacija odpre v "*componere*" obenem novo funkcijo: raziskovalno pomoč pri odkrivanju glasbenih zgradb, pri iskanju in preskušanju s pisalom.

3. Kompozicija je posledično povezana z zaznavnim vizualiziranjem izvorno zvočnega, pa tudi

4. z njegovim analitičnim elementariziranjem in umetničenjem. Iz istega razloga je

5. bistveno individualna zadeva: skladanje postane socialni samohod. Seveda se le tako

6. doseže produktivna distanca do navajenih (socio)glasbenih skupinskih norm in mentalno-notranjih stereotipov. Komponiranje se pojavi kot pogoj za nastanek "dejansko nove", inovativno-inovirajoče glasbe. Je vir struktur, ki ne pričnejo pri običajnem, ampak se upajo radikalnih otvoritev.

Edina lepotna napaka: ti vpogledi niso novost. Pri referiranih točkah dejansko fascinira to, da so jih poznali in se z njimi ukvarjali že pred približno 1000 leti. Pa še to, da je glede na zgodnje– in poznosrednjeveško duhovno držo, v osnovi šlo za čist primer škandala.

2.

Guido iz Arezza se ukvarja – kako bi bilo drugače? – s sakralno, duhovno glasbo. V njenem središču ni bilo absolutno nikakršnega interesa za petje in igranje *eo ipso*, ali celo za trikov polno izdelovanje novih skladb. Cerkevna glasba je pripravljala pot v nek drugi, višji svet.

Bila je bistveni porok za to, da se ta uresniči prek formulacije Janezovega evangelija: naj beseda postane meso in prebiva med ljudmi. Tako za Amalarja iz Metza, sredi 9. stoletja, gregorijanski koral ni zgolj melodijski repertoire. Pri petju postanejo menihi taki kot angeli, uresniči se *vita angelica* (prim. Ekenberg, 1987). Podobno poroča Aurelianus Reomensis v *Musica disciplina*, najstarejšem glasbenem traktatu zahodno-latinske provinience, o popotniku, ki sliši zvečer pri opatiji angelske glasove – ki slavijo matutin – in takoj odhiti v Rim, da bi na najvišjem mestu poročal o neslišanih modrostih. Pri liturgičnih igrah gre povsem živo za to, da – po diktumu Bruna Stäbleinsa (1975, str. 48) – igralci ne predstavljajo kaj, ampak to so. Pojmi *imitatio*, *representatio*, celo *significatio*, ne pomenijo procesa odražanja, temveč podoživljanje empatično–vzornega. Ustvarjalno je tisto, kar je anagoško udeleženo na moči ustvarjalca in ustvarjanja, kar ima delež na njihovi dejanskosti. Ne le enkrat stopi glasba v sklad z gibanjem in telesnim premikanjem – izročilo gre od Avgušтина (*De Musica*) do Rogerja Bacona (*Opus tertium*) in Jeana Gersona (*Tres tractatus de canticis*) – tako, da ni tu le zaradi ušes, temveč za vse čute, in se, kot to pove Jakob iz Lüticha v *Speculum musicae*, zmore razširiti na vse reči: to, *in toto*, izpričuje njeno zmožnost, da generira alternativno življenje. Ali, rečeno z Wolfgangom Lippom (1992, str. 14): ustvariti “prehode, spremembe”, “pasaže” v družbeni biti.

Seveda se pri tem pasažni ritual oddalji od vsakdanje realnosti; skrbi za distanco. V srednjem veku bi to lahko imenovali “spiritualiziranje”. Vendar, – to je prepričljivo pokazal Horst Wenzel (1995, str. 460) – poleg tendenc poduhovljenja se hkrati uveljavi obratno stremljenje po ponazarjanju in utelešanju. To pa spiritualizacijo dobesečno obrne. Verska gotovost kristjana je navsezadnje usmerjena na neka nova nebesa in zemljo, na vstajenje mesa in večno življenje. Tudi maša, kot najvišje kultno dejanje, se izpolni šele, ko Kristusovo telo in kri postaneta prisotna v kruhu in vinu. Tudi novi spevi, *nova cantica* – kot poroča nek južnofrancoski rokopis iz 12. stoletja – kot spevi še niso dejansko učinkovito novi, temveč šele tedaj, ko s seboj prinesejo novo veselje – *nova gaudia*:

Da laudis, homo, nova cantica, o.

Da, quod data tibi sunt nova gaudia,

nova, nova, nova nova gaudia,

nova dantur gaudia, da nova cantica.

Tu pa se približamo našemu pravemu problemu. Ritualna glasba se oddalji od vsakdanje telesnosti, da bi se v novem telesu (Leib) ponovno povezala z organskim (Körperliche). Distancira se od življenjskega procesa, da bi ga lahko spet dosegla. Njena semiotizacija, povečanje zmožnosti označevanja, ostane začasna – umakne se z utelešanjem (Verkörperung) drugega. Kulti obsedenosti, npr.

brazilski *Candomblé*, posedujejo enako semiotično procesno strukturo (prim. Pinto, 1991). Z ritmi bobnov se predstavijo oz. simbolizirajo osebe afriških božanstev. Potem pa, v poteku ceremoniala, dobijo ritmi tu bivajočo moč, ki kot božanska energija obsede za to pripravljene ljudi ter se v njih telesno manifestira. Podobni postopki semiotizacije in desemiotizacije bi – to je moja teza – utegnili biti neobhodni za srednjeveške kulte; le da se tu kažejo manj spektakularno. S sorodnostjo mentalitete je mogoče razložiti, zakaj so gotske katedrale dojemali kot nebeški Jeruzalem, in to ne kot podobo ali metaforo, ampak telesno, na kraju in v vsakem mestu (Simson 1956, str. 109). Ali pa: zato je francoski kralj pri kronanju sedel na ogrodju pred lektorijskim razpelom, pokril in zakril Kristusovo telo s svojim – in tako resnično bil uteleseni Kristus, francoski Kristus (Wright, 1989, str. 209, 212). Končno: zato so pri meniškem izvajanju koralov – kot to vemo – “dejanski” angeli “dejansko” peli.

In v tem okolju zdaj Guidove tehnologije kompozicije. V proces ritualnega distanciranja in dedistanciranja vpeljejo dodatno stopnjo distanciranja. Kot se petje oddalji od realnega življenja, da bi se v novi obliki vrnilo k njemu, tako se kompozicija najprej oddaljuje od petja. In sicer – kot bomo videli – mentalno-globinsko-strukturno. Kompozicija je obenem *distanciranje distanciranja*, skokovita rast posredovanja oz. *medialnosti*. Pri tem je možno, da je bil motiv, ki je vodil Guidovo “odkritje”, stabilizacija gregorijanskih tradicij (prim. Smits van Waesberghe, 1973) – in prizadevanje, da bi se z novo *cantico* utelesila tudi nova *gaudia*. Zdi pa se, da je bila cena, ki jo je bilo treba plačati, pretirana medialnost, ki se sodobnikom ni nujno zdela vredna plačila. Ker Guido svojega prepričanja ni imel za nekaj samoumevnega in ga je pedagoško razmnoževal, so nevarnosti njegove metode postale tudi družbena nevarnost. Preprosto je motila zmožnost rituala: zmožnost distanciranja, *kot tudi* re-korporizacije – oboje pa je presežek posredovanja spravil iz ravnotežja, iz ustvarjane enako-težnosti. Tako ni nujno šlo za znamenje nazadnjaške zaslepljenosti, ko so samostanski bratje iz Pompose (kot poroča legenda) poskušali svojemu kolegu Guidu naprtiti proces in mu, zaradi pretirane medializacije, grozili z ekskomunikacijo oz. izključitvijo iz ritualne skupnosti (prim. Gülke, 1975, str. 67).

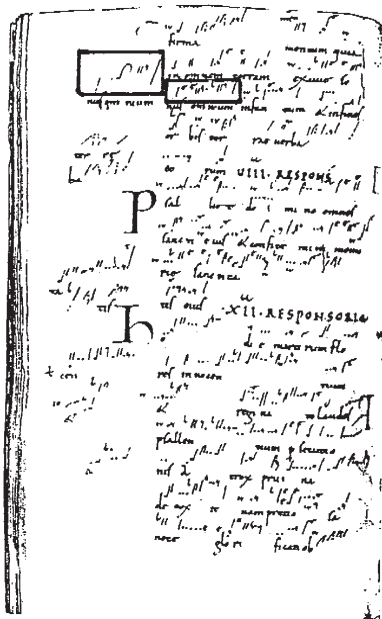
Značilno je, – primer je od drugod, se pa nanaša na podobno grožnjo – da pisec Wincesterskega troparsa, prvi avtograf komponiranega večglasja (Cambridge, Corpus Christi College 473), v času Guida ali celo pred njim, izbere izrazito punktualizirana pisna znamenja, jih razčlenjuje v nasprotju z vso nevmatično rabo: upornik med notatorji, “revolucionar”! On pa se potem, sicer na robu zvezka, v marginalijah (glej obrobja), vrača k kurentnemu nevmiranju, ki že analitično zapisano, radikalno elementarizirano, prepíše likovno-celostno: *ga odpíše*.

Prav na zadnjem primeru postane tudi evidentno, da je pevec, ki je moral ponotranjiti ustrezne melodije, ki jih je prebral, z medializacijo opravil precejšnje ovinke: prek punktualiziranih nevmetov en bloc, do likovnih potez ob robu – in šele s primerjavo oz. tehtanjem obeh pride do vokalne realizacije.

3.

Zato nikakor ni mogoče izključiti, da je medializacija peljala k nekemu novemu bogastvu utelešanj. Prav tako ne, da se je osamosvojila, da je sredstvo postalo namen oz. samonamen. Ta grožnja se je še težje uveljavila, ker je – ponavljam – komponiranje v temelju različno od telesno–organskega muziciranja:

- a) v časovnih strukturah;
- b) spominskih strukturah, celo v pomnilniških zmogljivostih;
- c) v drugačnem razmerju med elementom in likom, posameznim tonom in njihovim grupiranjem;
- č) v različnem rangiranju končnih racio– in emociomorfih momentov.



Orgelski glasovi iz Winchesterskega troparja z označenimi zapisi na robu.

Zgodnja zgodovina komponiranja ima dejansko dokazila za oboje: obdelavo novega potenciala utelešanja in odtujitev od utelešanja.

Tako se zdi da polifonija notredamskega obdobja s svojo "teleološko potezo" (Dahlhaus 1987, str. 47) v ritmiki in obdelavi sozvočij pogojuje čisto novo koncepcijo in dojemanje časa: linear-nega, usmerjenega časa. S tem podpira celo arhitekturna prizadevanja pri gradnji katedral po vektoriziranju in perspektiviziranju prostora (prim. Kaden, 1993, str. 105 ff., 137 ff.). Dela, posebej iz Feder Perotins, ki so dodelala to muzikalično perspektiviranje, so v najvišji stopnji, če ne že skrajno konstruirana. Sploh si jih ne moremo misliti brez medialnega preverjanja na pergamentu in s pomočjo pergamenta. Za primer dajem začetek *Sederunt Principes*, ki na večih sintaktičnih ravneh obenem realizira rast stopnje konkordance oz. "kadenciranje".



Perotinov Organum quadruplum "Serudunt principes".

In sicer:

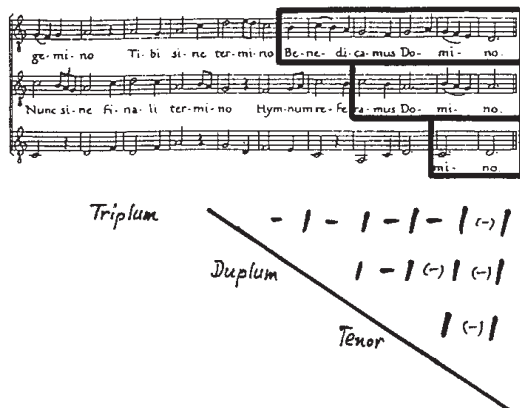
- znotraj posameznih ligatur (ki brez izjem končajo z višjim konkordančnim zvenom);
- nadaljevanja med ligaturami (ki s svojim zaključnim zvenom modelirajo superponiran konkordančni naklon: od kvart-oktavnih, prek terc-kvintnih do kvint-oktavnih okvirov);
- nenazadnje med prvim in drugim razdelkom, kjer se "votli" kvintni zven (pred prvo *pausatio*) razgrne v najbolj konkordančen kvintno-oktavni zven (pred drugo).

Čeprav bi sodobnik ne hotel opaziti vseh podrobnosti te strukture, bi pri korektnem fraziranju, tj. pri upoštevanju ligatur, ne mogel drugače, kot da posluša vektorsko. (Sodobne interpretacije dokazujejo, *nota bene*, čisto nerazumevanje snovi, ker pojejo v nasprotju z ligaturam in notiranim fraziranju.)

Podoben primer načrtovanega konstruktivizma ponuja anonimen motet *Dominator Domine* iz Bamberškega Codexa (= Ba).

Tu priprava teksta ne služi le temu, da bi se vsi trije glasovi poenotili v formuli "*Benedicamus Domino*", temveč tudi, da to

poteka v nekakšni piramidni ali trikotni strukturi. To je mogoče, do konca in brez napora, podoživljati kot stopnjevanje; to pa okrepi, fenomenološko nazorno, poslednje, finalistično razumevanje sveta in boga.



Motet "Dominator-Ecce-Domino", anonimus. Bamberg, Stadtbibliothek, Ms. lit. 115, fol. 16v.

Z rabo koralnih melodij in možnostjo, da se jih prepozna kot Cantus firmus večglasne strukture – tu prihajamo k drugi plati medializacije – pa se v istem stilu obnaša drugače. Kajti menzuralno ordiniranje tenorov – razdeljevanje tonov po ritmičnih formulah oz. shemah – tako intenzivno potuji njihovo konturo, da se pogosto pojavijo kot nekaj povsem novega in še ne slišane. Kot nuja se je že pred letom 1300 pojavila potreba po slišanju tenorskega kursa, vzorčnega povratka osnovne melodije – ki ji v Ars nova ustreza pojem "colors" (prim. Hofmann, 1972; Reckow, 1973 in 1986). Prav to tvori prekrivanje melodične in ritmične vrstne zgradbe, *cursusa* in *ordinatia*, pozneje, v *ars nova*, pa *colora* in *talea*. To pogosto vodi k temu, da umetniška zgradba na pergamentu temelji na sebi, kot uganka in izključena ušesu: medij, ki zna še nujneje posredovati. Večina vidi višek takšnega enigmatiziranja v "očesni glasbi" Nizozemcev v 15. stoletju – obenem pa tudi njihovo končno spodletelost in komunikativni neuspeh konstrukcije. Vseeno menim, da ima vrednost trditev, da je bila opisana odtujitev *postavljena v kompositio*, *odkar se je pojavila*: posredovano – stopnjujoče v svoji medialnosti – kot pisno intenzivno glasbeno prizadevanje.

4.

Čemu ta pogled na prakse, ki so nam bile dolgo skrite?
Najpomembnejše povzemam v tezah; resda potrebujejo, pa tudi

zaslužijo dodelavo. Saj začetujejo temeljno konstelacijo zahodne kulturne zgodovine – in temeljni problem vse zahodne civilizacije.

1. Muzikologija je od začetka nagnjena svoj predmet razumeti kot simboličen sistem znakov. Poleg tega je nagnjena k temu, da to pripisovanje razume kot univerzalno (prim. Bierwisch, 1979; Knepler, 1982). Temu nasprotno menim, da glasba v mnogih kulturah, zlasti ritualnih kulturah, pa tudi tam, kjer je povsem nedvomno informacijsko posredovana, poskuša opustiti to posredovanost, in *noče nekaj pomeniti, temveč nekaj biti*. Seveda je mogoče ugovarjati, da gre pri tem za kognitivne pomote, za odiluzioniranje nezavrnjive medialnosti.

Pri tem deluje regulacija obnašanja – trans – tako in tako povsem telesno-praktično (na to spominjajo ekstatični kult): tako, da opusti semiotično in ga spremeni v telesnost, v utelešanje. Antični npravni nauki, od Damona do Boethiusa, prenašajo natanko to vedenje. Glasba deluje, ko *ima* moč, značaj, etos – in ne, ko to zgolj označuje.

2. Temu nasproti ni mogoče oporekati, da stremljenje zahodne civilizacije spremlja rastoče čislanje znakovnih pojavov in namerno večanje stopnje semiotičnosti. Lahko celo rečemo, da je bila racionalizacija, ki jo je diagnosticiral Max Weber, bistveno posredovana prek semiotizacije oz. sistematičnega posredovanja. Še več: prek semiotizacije, *ki je ni več mogoče vezati na utelešanje*. Temu razvoju ustrezen mentalnozgodovinski izraz se, kot je znano, kaže v krizi krščanskih zakramentov, zlasti v poznem srednjem veku in renesansi. Kajti, če kruh in vino ne ponazarjata Kristusovega telesa, temveč ga kvečjemu označujeta oz. pomenita, potem je sporočilo Janezovega evangelija, da beseda postane meso, takorekoč izbrisano. Z drugimi besedami: to, kar se za ritualne kulture izkaže kot ustvarjalno–konstitutivno – da se “realni” in “idealni” svet v biti srečujejta, drug drugega relativirata in korigirata – se s semiotiziranjem zakramentov izbriše in dobesedno od–telesi. Alternativno življenje v življenju, ali – če parafraziramo Adorna – “resnično” življenje v “napačnem” se obrne k brezalternativnosti oz. k zgolj simbolični alternativni. Kreativnost ne najde svojega smotra v telesnem obhajanju druge biti, temveč v označevanju miselnih možnosti oz. mišljene virtualnosti.

3. Družbenozgodovinska ozadja tega semiotiziranja lahko tu le nakažemo. Jacques Le Goff (1986, str. 142) vidi v pozni sholastiki možno soodvisnost z genezo “voluntarizma, ki se legitimira v popačeni in pervertirani obliki oblastnih skomin ter opravičuje tiranijo knezov”. Horst Wenzel (1995, str. 34) opisuje visoko in poznosrednjeveško transformacijo od utelešenega k simbolnemu uresničevanju oblasti, umaknitvi vladarjev iz javnega življenja in zavarovanju njegovega vladanja z emblemi, znaki in paragrafi. Skratka, umik praktik utelešanja korilira z izoblikovanjem moderne državne oblasti:

centraliziranega gospostva, medialno razprostranjenega gospostva, gospostva nad mnogimi ljudmi in prek kontinentov. *Homo creator* se zveže s *homo imperator*, ki svoje motivacije in energije označuje z razširjanjem moči in občevanjem z oblastjo.

4. Glasba, domnevno velika alternativa, dejavno sodeluje v tej zgodbi. Ne deluje pa naknadno: s soizvajanjem, zrcaljenjem, temveč – mogoče “nevede” – v duhovni predhodnici. Če velja za ločnico zgodovine verovanja kriza zakramentov, potem jo je pri glasbeni zgodovini mogoče poiskati v rojstvu kompozicije. Pri tem nikakor nočem postavljati prezgodnjih vzporednic med obema momentoma, ker sta si zgodovinsko vse preveč narazen. Pa vendar je *compositio*, tehnika *componere*, le v polni medialnosti in semiotičnosti to, kar je. Tembolj fascinirajoče je, da si to bistvo pridobi v okolju ritualov in kulta. Vseeno je še treba presoditi, če je glasba z vdorom kompozicije – v najvišji meri medializiranega postopka – v liturgijo, tj. domeno neposrednosti, sama udeležena pri izpraznitvi ritualnosti. In: če ni s tem postavila temelja za novodobno državno in družbeno organizacijo, daleč preden se je sprožil ta proces. Glasba torej, ne kot podoba temveč vzor družbenosti, pred-mišljenje, pred-stvaritev, ki posreduje v prihodnost. Mogoče je to priložnost za premišljevanje.

LITERATURA

- AUGUSTINUS, AURELIUS (1969): *De musica, Sansoni*, Firenze;
 AURELIANUS REOMENSIS (1975): *Musica disciplina*, American Institute of Musicology, Rim;
 BACON, R. (1965): *Opus tertium*, Kraus reprint, New York;
 BIERWISCH, M. (1979): *Musik und Sprache*, Jahrbuch Peters, Leipzig;
 DAHLHAUS, C. (1987): “*Musikbegriff und europäische Tradition*”, v: C. Dahlhaus in H. H. Eggebrecht (ur.), *Was ist Musik?*, F. Noetzel, Wilhelmshaven;
 EKENBERG, A. (1987): *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*, Almqvist & Wiksell Intern, Stockholm;
 GERSON, J. (1484): “*Tres tractatus de canticis*” v: G. Gerson, *Opera omnia*, Joh. Koekhoff, Köln;
 GÜLKE, P. (1975): *Mönche, Bürger, Minnesänger, Koehler & Amelang*, Leipzig;
 GUIDO iz AREZZA (1955): *Micrologus*, American Institute of Musicology, Rim;
 HOFMANN, K. (1972): *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert*, Hänslers, Neuhausen, Stuttgart;
 JACOBUS LEODIENSIS (1955–1973): *Speculum musicae*, American Institute of Musicology, Rim;
 KADEN, C. (1993): *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Bärenreiter, Kassel;
 KNEPLER, G. (1982): *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Reclam, Leipzig;
 LE GOFF, J. (1986): *Die Intellektuellen im Mittelalter*, Klett-Cotta, Stuttgart;
 LIPP, W. (1992): “*Gesellschaft und Musik*”, v: W. Lipp (ur.), *Gesellschaft und Musik*, Sociologia Internationalis, Posebna izdaja 1, Duncker & Humboldt, Berlin;

- PINTO, TIAGO DE OLIVEIRA (1991): *Capoeira, Samba, Candomblé*, Museum für Völkerkunde, Berlin;
- RECKOW, F. (1973): **“Das Organum”**, v: W. Arlt, E. Lichtenhahn in H. Oesch (ur.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Francke, Bern, München;
- RECKOW, F. (1986): **“Processus und structura. Über Gattungstradition und Vormverständnis im Mittelalter”**, *Musiktheorie 1*;
- SIMSON, O. (1956): *The Gothic Cathedral*, Pantheon Books, New York;
- SMITS VAN WAESBERGHE, J. (1973): **“Gedanken über den inneren Traditionsprozeß in der Geschichte der Musik des Mittelalters”**, v: H. H. Eggebrecht in M. Lütolf (ur.), *Studien zur Tradition in der Musik*, Katzbachler, München;
- STÄBLEIN, B. (1975): *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig;
- WEBER, M. (1921): **Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik**, Drei Masken Verlag, München;
- WENZEL, H. (1995): **Hören und Sehen, Schrift und Bild**. *Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, C. H. Beck, München;
- WRIGHT, C. (1989): *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, New York.



Citabnica

Andrej A. Lukšič

KRIZA GLOBALNEGA KAPITALIZMA

George Soros, *Crisis of Global Capitalism (Open Society Endangered)*, Little, Brown and Company, London 1998

Sorosova knjiga *The Crises of Global Capitalism* (Open Society Endangered, november 1998) se zdi v luči nadaljnje usode demokratičnega sveta pomembnejša kot sta njegovi drugi dve knjigi: *Soros on Soros: Staying Ahead of the Curve* in *The Alchemy of Finance: Reading the Mind of the Market*. Na to misel nas napeljuje Soros sam s izjemno jasnim dopolnilom naslova, ki si ga lahko sprva razlagamo kot neko katastrofično napoved in morda tudi kot avtorjevo osebno zaskrbljenost. Vsekakor pa nas ta pripis k naslovu, če nas ni že prej pritegnilo avtorjevo ime, da knjigo vzamemo v roke in si poskušamo s pomočjo Sorosovega premišljanja odgovoriti na vprašanje, od kod in zakaj naj bi bila odprta družba v nevarnosti.

Soros je prvotno nameraval v tej knjigi razložiti filozofijo, ki ga je vodila skozi življenje tako pri upravljanju denarja na mednarodnih finančnih trgih kot pri njegovih filantropičnih aktivnostih. Svojo prvotno namero pa je spremenil zaradi svetovne finančne krize, ki se je začela julija leta 1997 na Tajskem. Čeprav je nameraval v knjigo vključiti tudi tokove v svetovnem kapitalističnem sistemu, sicer bolj na obrobju, pa so ga dogodki po tajski krizi prepričali, da je globalni kapitalistični sistem veliko manj usklajen in uravnotežen, kot si je do tedaj lahko predstavljal. Šele dogodki v Rusiji v lanskem avgustu so ga dokončno prepričali, da je svetovni kapitalistični sistem pravzaprav dezintegriran. To spoznanje o resnosti položaja mu je narekovalo, da je knjigo zasnoval bolj "teoretsko" in v ospredje postavil

konceptualni okvir, ki je bil v njegovih dosedanjih knjigah vseskozi navzoč sicer bolj v ozadju, v dodatkih ali v sklopu osebnih reminiscenc. Namenil se je torej napisati knjigo, ki bo omogočila razumeti razvijajočo se svetovno finančno krizo.

Kaj nam Soros pravzaprav ponuja za razumevanje globalne kapitalistične krize na eni strani in kaj je tisto, kar ga je naredilo tako uspešnega v finančnih krogih?

Soros ni tip angažiranega akademskega misleca, ki bi mu bilo dovolj, da misli obstoječe procese in tokove svetovnega kapitalističnega sistema in jih obelodani kot analizo v obširnejšem članku ali knjigi. Njegova angažiranost seveda ne opušča te intelektualne ravni delovanja in vplivanja na kritično javnost. Februarja leta 1997 je v *The Atlantic Monthly* objavil članek z naslovom "*The Capitalist Threat*", kjer je predstavil svoje poglede na dogajanja v svetovnem kapitalističnem sistemu. Njegovo pričanje v ameriškem kongresu 15. septembra leta 1998 pa govori, da je svoje poglede pripravljen predstaviti in jih zagovarjati tudi odločevalcem ene izmed najmočnejših državnih (svetovno vplivnih) institucij.

Soros si je svoj konceptualni okvir izoblikoval v študentskih letih pod velikim vplivom Karla Popperja in njegovega dela *Open Society and Its Enemies*, ki je bilo uperjeno po eni strani proti nacizmu, po drugi pa proti komunističnemu režimu, ki ga je doživljal tudi sam na Madžarskem. Osnovna Popperjeva misel iz te knjige je, da nihče nima dostopa do ultimativne resnice in da živimo v nepopolnem svetu, ki ga je mogoče neskončno izpopolnjevati. Temu ustrezno je zagovarjal tudi obliko družbene organizacije, ki jo je imenoval odprta družba, njenega sovražnika pa je prepoznaval v totalitarnih režimih vseh vrst. Soros je sicer prevzel Popperjeve ideje glede kritičnega mišljenja in znanstvene metode, ni pa se strinjal z njegovo tezo o aplikaciji istih metod in meril v naravoslovju in družboslovju. Soros vztraja, da v družbenih znanostih mišljenje oblikuje del proučevanega predmeta, medtem ko imajo naravoslovne znanosti opravka s fenomeni, ki se dogajajo neodvisno od tega, kaj kdo misli. Naravni fenomeni so zato dostopni s Popperjevim modelom znanstvene metode, socialni pa nikakor ne.

Sorosovo vztrajanje pri tej razliki ima pomembne posledice za njegovo razumevanje socialnih fenomenov, še posebej tistih, s katerimi je bil vseskozi v stiku, to je s svetom financ in kapitala na eni strani, na drugi pa si je s tem odprl vrata, da je lahko razvil koncept refleksivnosti, ki prevladujoči ekonomski teoriji še danes ni blizu. Tržni fundamentalisti s Hayekom na čelu imajo povsem napačno predstavo o tem, kako finančni trgi dejansko delujejo. Njihova teorija temelji na konceptu ravnovesja, izposojenem iz Newtonove fizike, ki pa je po Sorosovem prepričanju neustrezen, zato je tudi njihova teorija ravnovesja v ekonomiji napačna. Soros to razloži z uvajanjem razlike med fizičnimi objekti in človekovim delovanjem. Za fizične objekte namreč v osnovi velja, da je njihovo gibanje neodvisno od tega, kaj kdo o njih misli. Pri finančnih trgih pa gre za to, da se poskuša predvideti njihova prihodnost (njihov bodoči izgled in gibanje), ki je odvisen od sedanjih odločitev akterjev na finančnih trgih. Finančni trgi torej niso le pasivno reflektirajoča realnost, pač pa imajo aktivno vlogo pri kreiranju realnosti, v kateri se reflektirajo. To dvosmerno povezavo med sedanjimi odločitvami in bodočimi dogodki Soros imenuje refleksivnost. Koncepta refleksivnosti pa ne omejuje le na svet financ, pač pa trdi, da mehanizem dvosmernega feedbacka med mišljenjem in realnostjo velja za vse aktivnosti, ki vključujejo tudi kognitivno (so)delovanje človeka. Soros torej vztraja, da človek reagira na ekonomske, socialne in politične sile v svojem okolju in da ljudi ne gre enačiti z neživimi delci, s katerimi imajo opravka naravoslovne znanosti, preprosto zato ne, ker ljudje premorejo različne percepcije in imajo lastne pristope, ki se simultano prevajajo v sile, ki delujejo na njih same. Zato Soros postavlja dvosmerno refleksivno interakcijo med tem, kaj participanti pričakujejo in kaj se dejansko dogaja, v ospredje razumevanja vseh ekonomskih, političnih in socialnih fenomenov. In ta koncept refleksivnosti je tudi v osrčju argumentov, ki so predstavljeni v tej knjigi.

Drugo pomembno Sorosovo spoznanje, ki je tudi konceptualne narave, pa se nanaša na Popperjev koncept odprte družbe. Potem ko je Soros

zaslužil več, kot je potreboval - to je bilo konec sedemdesetih let - je kot zagovornik Popperjeve ideje o odprti družbi začel vzpostavljati svetovno mrežje fundacije Open Society Fund in prek te institucije finančno podpiral uveljavljanje koncepta odprte družbe v "totalitarnih režimih" po vsem svetu. Prek fundacije je bil tako globoko vključen tudi v dezintegracijske procese sovjetskega sistema.

V zadnjem letu pa je spoznaval, da konceptualni okvir odprte družbe, po katerem se je vse skozi do sedaj ravnal, ne ustreza več in da ga mora zato preoblikovati. Koncept odprte družbe je bil prvotno postavljen kot nasprotje konceptom zaprte družbe, torej kot alternativa totalitarnim režimom, ki so bili zasnovani na totalitarnih ideologijah. Na podlagi izkušenj s svetovnim kapitalističnim sistemom v zadnjem letu - danes smo priča upadanju ekonomije v Rusiji, ki vodi v inflacijo, ta pa v "trdo" ekonomijo, na Japonskem so banke v ruševinah, čudežni razcvet ekonomije na Tajskem, Maleziji in Indoneziji se je čez noč razblinil, Brazilija in preostala Latinska Amerika hodi po robu prepada, pa tudi v ZDA in Evropi so trgi sila nestabilni - je Soros povzel, da tokrat nevarnost za odprto družbo ne prihaja več iz totalitarnih režimov, pač pa nevarnost tiči v pomanjkanju kohezivnosti in v odsotnosti vodstva v samem svetovnem kapitalističnem svetu. Omenjeni dogodki v svetovnem kapitalističnem sistemu niso naključje, pač pa jih Soros prepozna kot trend, ki lahko vodi v finančni in ekonomski kolaps, ki bo imel neslutene posledice tudi za nadaljnje uveljavljanje in ohranjanje koncepta odprte družbe sploh.

Ob tem spoznanju si je Soros upravičeno postavil vprašanje, kako spremeniti te trende. Soroš z zaskrbljenostjo ugotavlja, da trenutno ne razpolagamo niti z ustreznimi koncepti niti z ustreznimi mednarodnimi finančnimi institucijami. Svoj premislek o izhodu iz nastalega položaj začenja z zahtevo po temeljitem premisleku obstoječih konceptov in potem s predlogi o reformi svetovnega kapitalističnega sistema. Premišljanje se mora začeti s spoznanjem, trdi Soros, da so finančni trgi inherentno nestabilni. Svetovni kapitalistični sistem temeljeni na prepričanju, da

sam po sebi teži k ravnovesju, če se prepusti lastnim mehanizmom. To prepričanje pa je napačno, trdi Soros. Finančni trgi ne delujejo kot nihalo, pač pa prej kot naplavljena žoga, ki potuje iz ene ekonomije k drugi. Naslednje vprašanje, ki si ga postavi, je vprašanje predpisane tržne discipline. Če so finančni trgi inherentno nestabilni in zato povzročajo pomembno nestabilnost v družbi, koliko nestabilnosti si torej neka družba sploh lahko privošči. Po drugi strani pa postaja čedalje bolj jasno, da tržna disciplina terja podporo še ene vrste discipliniranja, namreč ohranjanje stabilnosti na finančnih trgih mora postati predmet javne politike. To pa je temeljno sporočilo Sorosove pričujoče knjige.

Soros želi pomanjkljivost tržnih mehanizmov nadgraditi z netržnim sektorjem družbe. Pojem netržni sektor družbe razume, rečeno v jeziku medsebojnih razmerij, kot kolektivne interese družbe, torej gre za socialne vrednote, ki se ne morejo izraziti in artikulirati na trgih. Sorosu je jasno, da obstaja temeljna razlika med stvarmi, za katere velja, da se lahko/moramo odločati individualno, in med stvarmi, ki terjajo sodelovanje in kolektivno odločitev. Tako poskuša posameznik kot tržni soudeleženec maksimirati svoj dobiček, kot državljan pa zagovarja socialne vrednote kot so na primer mir, pravičnost, svoboda, ali kakšne druge vrednote. Kot tržni soudeleženec seveda teh vrednot ne more izraziti na trgu. Po drugi strani pa predpostavimo, da želi vlada spremeniti pravila igre na finančnih trgih. Teh pravil ne more spremeniti, ne da bi bila to kolektivna odločitev, s širšo ali ožjo participacijo prizadetih in zainteresiranih posameznikov in skupin. Soros torej razlikuje dve ravni delovanja, delovanje po pravilih in oblikovanje pravil. Prvo je stvar individualnih odločitev in je v prisotnosti posameznika, drugo pa je stvar kolektivne odločitve, ki jo je treba institucionalno zagotoviti, odločitev pa zavarovati z institucionalizacijo.

Po Sorosovem mnenju obstoječi Bretten-Woodsovi mednarodni finančni instituciji – IMF in Svetovna banka – nimata ustreznih pooblastil niti uspešnih delovnih metod, da bi ustrezno intervenirali in spremenili skrb zbujačo trende v svetovnem kapitalističnem sistemu. Zato ju je

treba preoblikovati in njuno vlogo redefinirati. Poleg tega pa je treba vzpostaviti še nove institucije, kot je npr. International Credit Insurance Corporation, ki jo je predlagal že v letu 1998. Obstajati pa bi morala tudi institucija za nekakšen mednarodni nadzor nad nacionalnimi nadzornimi oblastmi.

Za konec naj omenimo še nekaj ključnih pojmov, s katerimi si lahko zgradimo bolj celostno podobo o notranji strukturi knjige. Soros se zaveda, da refleksivnost ni široko sprejet koncept med družboslovnimi znanstveniki glavnega toka, zato se je v prvem delu Conceptual Framework potrudil in ta koncept nekoliko bolj razdelal ter pokazal tudi na nekatere pomembnejše konsekvence tega koncepta. V tem delu se Soros loteva vprašanja refleksivnosti in zmotljivosti, kritike ekonomije, refleksivnosti na finančnih trgih, refleksivnosti v zgodovini in zadnja tema v tem poglavju je odprta družba. V drugem delu knjige The Present Moment in History pa ta konceptualni okvir uporabi za nekatere praktične sklepe, in sicer glede finančnih trgov, svetovne ekonomije, mednarodne politike, socialne kohezivnosti in nestabilnosti svetovnega kapitalističnega sistema kot celote. Na koncu pa sledi agenda za odprto družbo.

Potem ko knjigo *The Crisis of Global Capitalism* bralec prebere, se mu morda upravičeno zazdi, da je Soros nikakor ni želel napisati le zaradi analize obstoječega stanja globalnega gospodarstva. Njegovi motivi in nameni izhajajo iz osebne zaskrbljenosti in so zato veliko bolj politično "aktivistični". Knjigo zato tudi odlikuje demonstracija moči aktivnega mišljenja, moči, ki jo Soros pronicljivo ubeseduje v prvem delu skozi teoretski premislek, v drugem pa izpeljuje vse do programskih smernic, zapisanih na zadnjih straneh knjige. Njegov eksplicitni namen je torej tudi ta, da s knjigo vpliva na agendo odločevalcev in kreatorjev sveta. V tem krogu pa se znajde tudi lokalna, nacionalna in svetovna kritična javnost. Nanjo še posebej resno računa. Zato je to knjiga, ki naj bi prišla v roke vsakomur, ki se čuti, da je kot posameznik del kritične javnosti in kot tak vključen v novo ekonomijo sveta. Kdo pa lahko danes še živi v iluziji, da je iz nje povsem izključen

in da nanjo nima vpliva kot tudi ona ne nanj?

Sorosova knjiga na nek način vliva tudi upanje, v nasprotju z vsemi tistimi, ki so razočarani nad človekom kot mislečim bitjem akcije, da človek lahko z refleksivnim načinom mišljenja stvari obvladuje svoje igre, ki si jih je enkrat zamislil in se jih še vedno igra, čeprav si mora pravila igre pa sili razmer od časa do časa malce popraviti in nadgraditi, ko spozna, da za to obstaja nujna potreba.



Tomaž Krpič

Teoretska kontinuiteta: od postmoderne k moderni

Aleš Debeljak, *Reluctant Modernity: The Institution of Art and Its Historical Forms*, Lanham, Boulder, New York, Oxford 1998: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Razprave o razmerju med moderno in postmoderno spadajo med sociologi v njihovo razmeroma priljubljeno čtivo. Od vznika razprave o vidikih morebitnih bodočih in dejanskih družbenih sprememb, je večji del družboslovnih teoretikov, ki kaj dajo nase, poskušal prispevati svoj kamenček v mozaik znanstvenega diskurza. Nekateri sicer bolj, nekateri spet manj uspešno. Po obsežnih razpravah na prelomu iz osemdesetih v devetdeseta se zdi, da ob koncu tisočletja sociološka znanost, kljub neizmerni poplavi del, ki so in še obravnavajo postmoderno in družbene odzive na njeno pojavljanje v moderni

kulturi, ni sposobno dati dokončnega zadovoljivega odgovora na vprašanje, kaj je postmoderna in pa predvsem kakšen je njen dejanski doseg. Vsako znanstveno delo, ki ga sociološka znanstvena skupnost na novo prispeva v strukturo že proizvedenega znanja, se sooča s celotno zgodovino obravnavane teme in je kot takšno vedno le odsev slednje. In če že ne more biti več kot le pika na i, kaj potem?

Zadnja Debeljakova knjiga, *Reluctant Modernity*, je nemara prav to, pika na i v neki družboslovni razpravi. Rdečo nit Debeljakove knjige lahko strnemo v naslednjo trditev: Moderna kultura (umetnost) je še vedno aktualna, saj postmoderni ni uspelo zadovoljivo odgovoriti na rušenje avtonomnosti umetniškega delovanja. S prelomom tradicionalne družbe v moderno so na prizorišču svetovne zgodovine nastala plodna tla za nastanek avtonomnih institucij umetniškega delovanja. Medtem ko je bil umetnik poznega srednjega veka še pripet na mecenske oblike vzdrževanja, ki so mu omogočile umetniško delovanje in je zaradi razumevanja lastnega delovanja pod okriljem svetega baldahina, ki ga je do tedaj predstavljala krščanska religija, verjel, da so kreacije njegovih rok dejansko podaljšek božje vsemočnosti, se je umetnik s koncem 17. stoletja osvobodil takšnega razmišljanja. Nič več ni bil prisiljen k produkciji, namenjeni izključno v naprej določenemu uporabniku umetnosti. Anonimnost trga, na katerem se je moral vsakokrat potegovati za naklonjenost publike, željne nove umetnosti, mu je, končno, omogočala avtonomno vlogo znotraj na novo nastalih družbenih razmer.

Delitev družbe na javno in zasebno sfero je s hkratnim počasnim propadom starih družbenih struktur (predvsem plemstva) potisnila reprezentativno javnost onkraj še sprejemljivega. Vsaj načeloma se je argument moči umaknil moči argumenta, le-ta si je s tem izboril svoj prostor v javno dostopnih prostorih, kot je na primer bila kavarna, kamor je zahajal meščanski sloj na obvezno skodelico 'buržoaznega zavedanja'. S tem je bil dosežen ključen premik od ekskluzivističnega privilegija aristokracije, da sama sprejema politične odločitve, ki se tičejo celotne skupnosti.

Delitev med zasebnim in javnim pa ni ustvarila nepremostljivega prepada. Vsaj umetnost je postavila mostove, prek katerih je meščan lažje prestopil mejo med sfero intimnosti svojega družinskega življenja in nastopanjem v javnosti. Lep primer tega je 'uporaba' pisemskega romana, to pa predvsem zato, ker je v uporabi sam v sebi protisloven. Z izboljšanjem transportnih povezav je bila vzpostavljena možnost za izmenjavo povsem zasebnih mnenj, ki pa so se sprva omejevala le na primerjavo mnenj javno dostopnih dejstev (poslovnih, političnih, diplomatskih). Z dokončnim vzponom zavedanja o individualnem bivanju posameznika pa se je počasi otresele takšne vrste pripovedovanja in izpoved je postala bolj intimna. Nič nenavadnega ni torej, da je roman v obliki pisma postal eden od nosilcev umetniške govorice tedanje kulture.

Ne glede na pozitivne plati vzpona meščanske kulture pa vse le ni bilo tako rožnato. Čeprav je bila meščanska javna sfera načeloma dostopna vsakomur, pa ne bi mogli trditi, da je to tudi dejansko bila. Javni svet meščana je bil še naprej bolj ali manj nedostopen za člane delavskega razreda in seveda za ženski del družbe. Vendar se je že zgolj z načelno mogočega dostopa, za proleteriat in feministična gibanja odprla nova možnost, ki pa so jo slednji s pridom izkoristili in s tem deloma nazadnje pripomogli k družbeni dekonstrukciji meščanske sfere.

Umetnik je v meščanski družbi dobil značilno novo vlogo. Potem ko aristokraciji zaradi izgube privilegiranega družbenega položaja ni več uspelo zagotoviti poslanstva mecena, se je bila umetnostna srenja prisiljena za svoje preživetje poslužiti povsem drugih ekonomskih instrumentov. Zatekla se je k edini mogoči rešitvi. Svoja umetniška dela je ponudila na trgu umetniških izdelkov. Toda naivno bi bilo razumeti umetnika, živečega v takratnem času, kot povsem individualizirano bitje, na milost in nemilost prepuščenega zakonitostim trga. Vzemimo samo primer Alexandra Dumasa. Slednji je po zgledu manufakture vodil pravcato podjetje za pisanje romanov, v katerem je bila umetniška produkcija razbita na osnovne elemente in je potemtakem vodila v 'depersonalizacijo' avtorskega dela.

Idealno tipsko je umetniška praksa, ki ustreza težnjam moderne dobe, romantična umetnost. V nasprotju z drugimi družbenimi institucijami so se romantiki odpovedovali nastopu na anonimnem trgu ponudbe in povpraševanja umetniških dobrin v trenutku, ko so se zavedli nevarnosti nereflektiranega sprejemanja novih umetniških družbenih institucij. Kajti prav lahko si predstavljamo, da se zaradi tržne konkurence umetnik med zavezanostjo lastnemu umetniškemu izrazu in umetniški produkciji, vsečni povpraševanju, in s tem možnosti po laгодnem preživetju odloči za slednjo.

V skladu s spremembami položaja umetnika in umetniškega dela na trgu se razvije povsem nova vrsta posrednikov med umetnikom kot producentom in potrošnikom kot konzumentom. V neposrednost med slednjima se je dokončno vrnil poznavalec umetnosti, ki je bil večš ocenjevanja umetniških del in svetovanja potencialnemu kupcu umetniškega dela. Umetnostni zgodovinar ali umetniški kritik, oba sta izhajala iz posebne branže ljudi, večš argumentiranega podajanja strokovnega mnenja, zasnovanega na kulturnem kapitalu, pridobljenega s trdom.

Da bi prikazal tvegan vpliv visoko profesionaliziranih strokovnjakov za umetnost v poznem kapitalizmu dvajsetega stoletja, se Debeljak zateče h konceptu kolonizacije sveta življenja. Slednji se zavoljo naivne perspektive, iz katere nam omogoča, da zremo na samo umetniško delo, počasi umika pred pritiskom profesionalno-racionalne etike umetnostnih strokovnjakov. Kulturni konzumenti ne zaupajo več svoji lastni presoji kakovosti umetniškega dela in so se zaradi tega prisiljeni zatekati pod okrilje v slonokoščenem stolpu živečih profesionalcev. Ljubitelju umetnosti zaradi delitve družbenih vlog ni treba več javno izražati svojega okusa, saj lahko iz varnega zavetja svojega toplega doma s pomočjo mehanskih in elektronskih sredstev opravi z nakupom umetniškega dela. S tem je posameznik prehodil dolgo pot od meščana do porabnika. Z vzponom množične družbe pa na področju umetnosti zavlada delitev na kulturo visokega in kulturo nizkega okusa. Umetnost postane zabava, ki se industrializira in s tem postane depersona-

lizacija umetnika in umetnikovega dela dokončna. Instrumenti avtonomne umetnostne prakse se umaknejo na rob družbe in kulture, kjer so prepušeni sami sebi.

Pred drugo svetovno vojno v Evropi nastane niz novih umetniških gibanj kot odziv na esteticizem in njegovo zavračanje buržoazne konsumpcije umetniških praks. Debeljak ima v mislih historične avantgardiste, katerih cilj je bil dvojne narave. Hoteli so vzpostaviti popolno estetizacijo na družbeni ravni in hkrati izvesti globalni družbeni preobrat. Njihov uspeh je bil le polovičen, saj so se njihove revolucionarne težnje povsem izjalovile. Družbenemu protestu historičnih avantgard je spodletelo, ker so bile slednje z lastno prakso pregloboko vpete v samo kapitalistično družbeno strukturo začetka dvajsetega stoletja. Končni rezultat njihovega delovanja, je bila postopna estetizacija vsakdanjega sveta življenja, ki se danes najlepše manifestira v industrijskem oblikovanju, znotraj sfere umetnosti pa v vzniku novih avantgard, ki jih po mnenju Debeljaka najlepše ilustrira umetniška praksa Andyja Warhola in umetniška smer v slikarstvu: pop art.

Toliko o vsebini Debeljakove knjige. Prav pa bi bilo, da se za hip pomudimo tudi pri metodologiji njegovega razlaganja. Debeljak je seveda najprej družboslovni filozof, ki si Kantovo opredelitev avtonomije umetniških praks, kot družbeno značilno različne vrednotne sfere, za potrebe sestopa v svet družboslovnih znanosti prevede s pomočjo jezika Webrove tipologije vrednotnih družbenih sfer. Obilo pa se pri tem opre tudi na Benjamina in Adorna. Debeljak piše kot filozof, kar za seboj potegne nekaj zanimivih posledic, kajti filozofski jezik je jezik totalnega stavka. To preprosto pomeni, da se zapisana ali izrečena filozofska izjava nanaša na vse primere. Izjava dobi detereministično naravo in kadar je kot taka uporabljena v družboslovnem diskurzu, lahko brez posebnega tveganja obstane le v primeru, ko imamo opraviti s teoretskimi stavki oziroma s teorijo. In Debeljakova knjiga je najprej in predvsem visoko artikulirana teoretska misel, ki jo zavoljo tega v slovenskem prostoru lahko uvrstimo v sam vrh. Kar seveda ni napačno. Ne nazadnje se sociološka znanost začne in konča s teorijo. Toda tisto, kar se

nahaja vmes vseeno ni zanemarljivo. To pa je preveritev teoretskih konceptov v tistem, čemur običajno rečemo družbena realnost. Če je delitev znanstvene produkcije dejstvo, v toliko Debeljak prepušča preverjanje veljavnosti hipotez, zapisanih v svoji knjigi, drugim družboslovcem. Primeri, ki jih omenja v svoji knjigi, pa imajo vlogo ilustracije.

V zvezi s tem se nam utrne zanimiva misel. Ste se že kdaj vprašali, zakaj Debeljak rad ugovarja postmodernemu geslu 'Anything goes'? V odgovoru na to vprašanje ne smemo biti površni, zato mu priznajmo, da s pomočjo tega gesla izraža konec tisočletja v družboslovju sicer slabo izraženo pozitivno moralno držo, za kar mu bomo nemara v prihodnosti še zelo hvaležni. A moramo priznati, da ima gesta še eno zelo zanimivo razsežnost. V družboslovno misel jo je uvedel P. Feyerabend, in sicer z namenom novega, postmodernega razumevanja znanstvene produkcije. Vendar moramo vedeti, da se pri omenjenem teoretiku programsko geslo nanaša predvsem na postavljanje hipotez znotraj na novo nastajajoče teorije, ne pa tudi na njihovo testiranje. V sferi umetnosti umetniške vrednosti nekega umetniškega izdelka nemara ni treba testirati, vsaj tako kot nam veleva znanstvena metodologija, a to nas na tem mestu niti ne zanima. Vprašati pa se moramo, ali ne velja iskati v Debeljakovem zavračanju omenjenega gesla povezave z načinom njegovega dela? Nemara res, saj kdor je kdaj koli imel priložnost poslušati Debeljakova predavanja, bo v tem videl poskus nenehnega prizadevanja povezati razdrobljene vrednotne sfere človekove dejavnosti v ponovno celoto. In če je njegovo delo usmerjeno predvsem v konstrukcijo teorij, je tako zato, ker s tem ostaja zvest samemu sebi. In je kot tak idealen primer znanstvene teorije, ki pravi, da so vrednotne sfere človekovega delovanja in mišljenja med seboj združljive le v vsakokratnem praktičnem delovanju mislečega individuuma.

Vsaka zvestoba pa seveda nekaj stane. Poglejmo si na to ob primeru Debeljakovega razumevanja srednjeveške družbe (včasih uporabljaja tudi termin predmoderna družba, včasih pa tradicionalna družba). Vzemimo za primer srednji vek, o katerem pravi, da zanj velja enotnost združena pod baldahinom krščanske cerkve,

kar ne vzdrži kritične presoje, pa čeprav bi nanj gledali kot na idealno tipski fenomen. Morda to drži le za visoko umetnost oziroma za visoko družbo, vsekakor pa ne tudi za ljudsko kulturo, ki je bila bolj kot ne prežeta s poganskim izročilom. Srednji vek, kot ga razume Debeljak, je morda pozni srednji vek, zato gre nemara le za nerodno uporabo termina. In ker Debeljaka zanima predvsem razmerje med moderno in postmoderno, pretirana kritičnost na tem mestu niti ni umestna.

Za konec naj omenim še dve razsežnosti Debeljakove knjige, ki sta zbudili mojo pozornost. Njegova ugotovitev, da postmodernemu umetniškemu diskurzu ni uspelo ohraniti avtonomije institucije umetnika, ki si jo je začrtala moderna, moramo seveda razumeti v luči njegove osnovne teze o 'trmastem' vztrajanju moderne. Toda vprašajmo se, ali s tem ne stopi do samega roba znanstvenega diskurza? Kajti, ko bi se umetniki resno držali tega, kar jim svetuje Debeljak, mar se ne bi s tem odpovedali lastni avtonomiji? Pogled iz te perspektive še posebej dobro osvetli, zakaj je združitev posameznih družbenih vrednotnih sfer mogoča le v posameznikovem kognitivnem aparatu. Če to ne bi držalo, mar ne bi šlo v tem primeru za kolonizacijo umetnosti s strani znanosti? Ne nazadnje, če Debeljak resno verjame, da je postmoderna izvršeno družbeno stanje, kako si lahko predstavlja, da se bo umetnik konec dvajsetega stoletja odločil, da se podredi nekemu drugemu zornemu kotu, za katerega celo velja, da bi ga rad presegel. Vsled tega bi nemara Debeljaku lahko očitali, da poskuša različne kulturne fenomene meriti z merilom, ki je nastalo znotraj enega teh kulturnih fenomenov.

Druga naša pripomba pa bi letela na to, da Debeljaku na koncu njegove knjige zmanjka zaleta za zaključek, v katerem bi podal še nekaj misli o tem, katere so družbene perspektive v prihodnosti. Ni povsem jasno, zakaj tega ni storil, saj je celotna njegova knjiga pisana v zgodovinskem tonu kritične teorije in bi mu torej pogled v prihodnost ne smel biti odveč. Preprost zaključek, da je postmoderna spodrsnilo, nas v tem primeru ne zadovolji preveč, saj se zgodovina nerada ponavlja, kadar pa se, se to zgodi kot farsa. Vztrajanje moderne ne more nadomestiti same moderne, ali pač?



Luc Ferry

**Novi ekološki red.
Drevo, žival, človek,
Krtina, Ljubljana 1999,
prev.: Simona Križaj
Pochat, spremna študija:
Luka Omladič, 194 str.**

Francoski avtor, ki je nemara najbolj znan po svoji trilogiji Politična filozofija, katere prvi del se ukvarja z idejo naravnega prava, se širšemu slovenskemu bralstvu predstavlja s prevodom njegove sedem let stare knjige *Novi ekološki red*. V njej se ukvarja s prevladujočimi ekološkimi ideologijami moderne dobe. To pomeni, da njen predmet niso ekološke teorije, bralec v njej ne izve ničesar o ozonskih luknjah ali o klimatskih spremembah, s čimer po navadi identificiramo ekologijo. Ferry je filozof političnega in se ne ukvarja z ekologijo kot naravoslovno vedo ali ekonomsko kategorijo, ampak z ekologizmi, to je s sistemi vrednot, z moralnimi in tudi političnimi pozicijami, ki so v ozadju določenega odnosa do okolja ali se z njim povezujejo. Gre mu torej za analizo in diskusijo drž moderne dobe do narave/okolja, ki jih spremlja od Descartesa, Rousseauja,

Kanta, angleških utilitaristov do sodobnih etično-ekoloških teorij. Slednjim posveča največ pozornosti.

Knjiga se začneja z nekaj zgodbami, ki se danes prav zabavno berejo. V njih živali (na primer poljski škodljivci) nastopajo v vlogi obtožencev čisto zaresnih sodnih procesov, v katerih so imele obtožene živali tudi svojega odvetnika. Obravnavali so jih torej kot pravne subjekte, čeprav seveda ne tožba ne kazni nista spremenili njihovega ravnanja. Tovrstne sodne procese so v Evropi uprizarjali od 15. do 18. stoletja, ko naj bi ta praksa zamrla (nekje drugje sem prebral, da je bila zadnja takšna sodba izrečena prav v Sloveniji!). Sodno preganjanje mramorjev & Co. sodi v predmoderno pravno tradicijo in dokazuje, da tedaj niso postavljali nepremostljive ločnice med človekom in drugimi živali. Na ravni teoretskih rešitev je takšno ločnico potegnil Descartes, ki je v živalih videl le zapletene mehanizme brez duše, volje, svobode in razuma – lastnosti, ki odlikujejo človeka. Žival po Descartesu tudi ne more trpeti in ta trditev je bila seveda dobra popotnica za začetek vivisekcij živali, ki se jih je lotil že sam Descartes, da bi raziskal skrivnost krvnega obtoka. Vplivni Descartesov humanizem je postal podlaga enemu od treh prevladujočih odnosov moderne dobe do okolja. Ta ekologizem je humanizem, ki okolju pripisuje določeno vrednost samo v odnosu do človeka in njegove blaginje. Okolje in bitja v njem sami po sebi nimajo lastne vrednosti. Druga smer ima podlago v stališču angleških utilitaristov, ki so živalim pripisovali sposobnost trpljenja in na tej podlagi veljavnost svoje maksime "največje dobro za največje število" raztegnili tudi nanje. S tem so jim pripisali moralni pomen in sprožili nastanek gibanj proti mučenju in za osvoboditev živali, katerih vidna teoretska glasnika sta danes na primer Tom Regan in Peter Singer, ki govorita o pravicah živali. Tretja struja ekologizmov gre še dlje in pravico pripisuje celotni naravi, tudi rastlinam in neživi naravi. To strujo v ZDA začel Aldo Leopold, v germanških deželah jo vztrajno branita Hans

Jonas (Načelo odgovornosti) in Arne Naess, v Franciji pa je njen najbolj znan filozofski zagovornik Michel Serres s knjigo *Naravna pogodba* (glej ČKZ 154-155, v katerem je objavljena recenzija te knjige, eno njeno poglavje in intervju z avtorjem).

Po drugi strani Ferry privzema tudi uveljavljeno delitev ekoloških gibanj na globoke in plitke (deep ecology, shallow ecology). V plitko ekologijo, grobo rečeno, sodijo običajna, antropocentrična ekološka razmišljanja. Bolj zanimiva je globoka ekologija. Ime pri nas ni širše znano, njena stališča tudi ne. Gre za skupno poimenovanje radikalnejših stališč, ki ne skušajo odpraviti le najplitkejših vzrokov onesnaževanja, temveč njegove globlje vzroke. Od tod njeno zavračanje nekaterih temeljnih predpostavk moderne civilizacije, v katerih prepozna vir ekološke katastrofe, v katero po mnenju globokih ekologov dvirimo in ki jih človeštvo mora spremeniti. Dejansko obsega globoka ekologija del ekoloških držav iz prej omenjene druge skupine in vse iz tretje skupine. Globoka ekologija se predstavlja in spregovori v jeziku pravic, ki je v veliki meri jezik sodobnega prava, oprtega na Deklaracijo o pravicah človeka in državljana, in zahteva, da človeštvo stori še en korak na poti uresničevanja emancipatornega duha Deklaracije. Potem ko smo odpravili suženjstvo in hlapčevstvo, začeli jemati resno tudi pravice žensk, otrok, potem ko smo pripoznali posebne potrebe hendikepiranih, hospitaliziranih itd., moramo narediti še en korak in priznati, da so človekove pravice pravzaprav le poseben izraz pravic, ki pripadejo živim bitjem, in jih priznati tudi živalim. ki so v globalnem merilu naši simbioti. Do okolja se moramo obnašati drugače, trdi globoka ekologija, ne le zato, ker je to dobro za človeka, temveč zato, ker v nasprotnem primeru kršimo pravice drugih bitij ali narave v celoti. S tem sproži radikalno kritiko antropocentrizma naše civilizacije. Predstavlja se kot nadaljevanje duha Deklaracije, v resnici pa njeno polje prebija, saj pojem pravic širi čez mejo človeške vrste (njen "antispecizem"), vzpo-

stavlja pravno razmerje med človekom in živaljo in na antropocentrično civilizacijo človekovih pravic uperi očitke zoofobnosti. Če je ideja človekovih pravic etično-pravni izraz humanizma moderne dobe, naša družbena pogodba in družbena vez, jo Serresova ideja "naravne pogodbe", ki bi povezovala človeka z drugimi bitji, prebija in morda vrača v predmoderno dobo. Ferry meni, da pripisati pravice živalim pač ni isto kot pripisati jih človeku. Človek je govoreče bitje, ki lahko drugemu sporoča svoje misli in se med drugim tudi prepozna kot nosilec pravic, jih zahteva zase. Človek je zanj kantovsko bitje svobode, žival pa to ni. Lahko bi tudi rekli, da je človek bitje besede, ki lahko spregovori v svojem imenu, žival pa tega ne more. Zato predpostavka živali-nosilk pravic pomeni, da v njihovem imenu nujno spregovori nekdo drug in to počne nepooblaščen. Od tod pa je le kratek korak do klasičnih naravnopravnih teorij, ki so v naravi videle idealen red in cilj, ki so ga vsa bitja zavezana izpolnjevati po svojih najboljših močeh in tako doseči svojo popolnost. Ko pripišemo živalim pravice, se človek kot vrsta iz imetnika pravic dejansko spremeni tudi v imetnika dolžnosti do živali.

Za marsikaterega bralca bo morebiti eno od presenetljivih odkritij ob branju te knjige spoznanje, da je nacistem poleg rasnih zakonov sprejemal zakone, s katerimi je varoval živali in ki bi jih danes opredelili za ekološko naravnane, celo za globoko ekološke. Ta epizoda v zgodovini ekoloških politik je Ferryjev kronski dokaz bližine ekologije in duha "krvi in zemlje". Na to nevarno bližino Ferry namiguje že v naslovu: "Novi ekološki red" vešče spominja na Hitlerjeva gesla o novem svetovnem redu. V ideologiji globoke ekologije Ferry vidi nevarnost nastanka nove totalitarne ureditve, ekofašizma, ekološkega integralizma itd. Ta njegov strah preveva večino strani Novega ekološkega reda, Toda realpolitično gledano je ekološki fundamentalizem, pred katerim svari Ferry, zelo oddaljena nevarnost. Samo pomisliti je treba, kako malo konsenza in priprav-

ljenosti je zaslediti za resno zastavljeno akcijo omejevanja naših apetitov do neomejenega uveljavljanja naših sedanjih svobod, čeprav so ekološko oporečne. Že plitva, na koristi človeka zaznamovana ekološka zavest, je politično šibka. Vprašanja, ki jih odpira globoka ekologija, so stvar elitnega kluba ljudi. Res pa je, da se lahko stvari spremenijo, če globalni politični sistem ne bo upošteval rastoče potrebe volivcev po okoljevarstveni naravnosti in se še naprej sprejemal samo zakone in dogovore, ki bodo le kozmetični popravki sedanjega trenda, v katerem so kratkoročni cilji ekonomskega dobička pred dolgoročnimi cilji ohranitve biološkega ravnovesja.

Vsakdo, ki ga ta vprašanja zanimajo, bo v "Novem ekološkem redu" in zanimivem razpravljanju Luke Omladiča v spremni besedi našel zanimivo, jasno in duhovito napisano knjigo, ki ga ne bo pustila ravnodušnega. Ferryjevi argumenti proti globoki ekologiji so nemara prepričljivi, toda ob njenem teoretskem porazu vseeno ostane grenak priokus. Vprašanje, ki si ga Ferry ne postavlja, je: Kako to, da je ideja pravic živali nastala in se uspešno širi? Verjetno zato, ker dosedanje reševanje ekološke problematike mnogih ne zadovoljuje. Morda je "ekološki ekstremizem" res izraz neke nevidne, politično še neartikulirane in razpršene, a široke manjšine, ki se lahko okrepi, če se stvari ne bodo spremenile.

Igor Pribac

Zmago Šmitek

Kristalna gora. Mitološko izročilo Slovencev. Forma sedem. Ljubljana 1998.

Že pol leta po tem, ko smo v Belajevi knjigi *Hod kroz godinu* spoznavali drobce mitološkega ozadja slovenskih ljudskih običajev, smo doživeli razkošje še ene etnološke rekonstrukcije praslovanskih in indoevropskih korenin posameznih elementov slovenske ljudske kulture. Dr. Zmago Šmitek, sicer redni profesor za neevropsko etnologijo in antropologijo religije na ljubljanski filozofski fakulteti, nam v delu *Kristalna gora* skozi poglavja *Stvarjenje sveta*; *Zemlja in onostranstvo*; *Gorski demon*; *Vedomec*; *Gospodar gore*; *Kresnik*; *Deveta dežela izobilja*, *Atila, bič božji ter Uničenje in preroditev sveta*, predstavlja "slovensko mitološko izročilo".

V okviru slovenskega mitološkega izročila (da ne bo pomote, dr. Šmitek se povsem jasno zaveda, da se "ni ohranilo nobeno izvirno slovansko mitološko besedilo" / str. 6/) avtor osrednjo pozornost nameni Kresniku. Tako pravi: "Če je v slovenskem ljudskem izročilu mogoče najti mitološko figuro, ki spominja na 'višje' božanstvo, je to prav gotovo Kresnik" (str. 89). Z nadrobno predstavitev literature in hipotez o Gospodarju gore, Kresniku, z etimološkimi in primerjalno mitološkimi analizami avtor pokaže, kako "se v Kresnikovem 'mitološkem' ciklusu prepletajo sestavine osnovnega indoevropskega mita o boju junaka s kačjim demonom in mita o vsakoletnem vračanju in svatbi božanstva vegetacije in plodnosti (Jarylo/Zeleni Jurij)" (str. 130, 131). Tako avtorja na Zelenega Jurija spominjajo omembe "Krvavega morja", Kresnikove incestne poroke, svatbe, njegove nezvestobe in nasilne smrti. Po drugi strani pa Kresnika od Jurija loči to, da ga v obhodih lahko predstavlja tudi dekle, da se periodično rojeva in umira, da prihaja iz podzemlja

(domovanja vodnega demona) in ima zato telesni stik z vodo (ibid.). Poglavitna funkcija slovenskega Kresnika je bila, tako kot pri Zelenem Juriju ali Jarylu, glede na obred kresovanja vezana na plodnost. Po analogijah z Jurijem bi bil tako Kresnik sin najvišjega boga – gromovnika, njegova sestra in žena pa gromovnikova hči.

Šmitek natančno razdela tudi analogije med slovenskim Kresnikom in iranskim Yimom (mimogrede, tudi Belaj je našel vzporednice Zelenega Jurija v zgodnjih poljedelskih kulturah Bližnjega vzhoda)¹. Kresnik naj bi bil nekoč tako kot iranski Yima, indijski Yam ali skandinavski Ymir junak kozmogonskega mita, torej mita o stvarjenju sveta, kar morda nakazuje predvsem možnost, da je imel brata dvojčka (primerjaj str. 132). Če je tudi Kresnik tako kot Yima veljal za prvega kralja, potem je bila njegova vloga trifunkcionalna, saj je bila takšna praviloma v indoevropski mitologiji. V irskem primeru je mitološki kralj skrbel za ohranjanje religije in pravičnosti, za zmagovito vojaško vodstvo v spopadih s sosedi in za mir doma ter za plodnost ljudi, živine in polj (str. 134).

Vendar prepustimo zapletne vzporednice in analogije med mitološkimi junaki raje etnologom.

Prej ali slej pa naletimo na vprašanje interpretacije mitskih podob in vzporednic med njimi, kjer je vsekakor nujno, da se teh vprašanj lotijo tudi druge humanistične discipline od antropologije, sociologije, primerjalne religije, filozofije ipd.

Nekih dokončnih interpretacij mitoloških in religioznih podob se avtor v pričujočem delu modro vzdržuje, vendar pa že v uvodu omenja, da so mu blizu predvsem njihovi simbolični vidiki in Jungova arhetipska šola tolmačenja mitologij. Tako pravi: "To ni daleč od razlage Carla Gustava Junga, da so miti, pravljice in sanje izraz temeljne človeške duševne strukture. Mit, tako kot pravljica, vsebuje arhetipsko plast doživljanja in je ena od izraznih možnosti opisovanja sveta. Arhetipske predstave so po Jungu vmesna stopnja med zavednim in kolektivnim nezavednim; so

nekakšno 'megleno predznanje'. Na tej ravni miti in pravljice tudi vzpostavljajo odnos do nadnaravnega. Mitološki in pravljичni junaki potujejo po pokrajinah imaginarne geografije in vstopajo v sfere onostranstva" (str. 7).

Med izrazito simbolističnimi psihoanalitskimi metodami analize mita je Jungova prav gotovo najbolj eksplicitna, dodelana, razširjena in priljubljena. Jung verjame, da človeški um ob rojstvu ni *tabula rasa*, temveč, da vsebuje arhetipe, ki so podedovane oblike psihičnega vedenja. Jung je Freudovo nezavedno kot prvo deseksualiziral in ga, kot drugo, razširil za dimenzijo kolektivnega nezavednega. Osebnost nezavedno naj bi po Jungu vsebovala posameznikovo zgodovino izkušenj, kolektivno nezavedno, ki je za Junga neprimerljivo globlji sloj človekove psihe, pa naj bi vsebovalo živo zgodovino cele človeške rase ali celo organskega sveta. Vsebine kolektivnega nezavednega naj bi tako bile skupne vsem ljudem. Iz kolektivnega nezavednega pa izhajajo tudi Jungovi arhetipi. Ti se manifestirajo prek nezavednega uma v simbolih, ki jih najdemo v mitih, pravljicah ali sanjah. Taki splošni simboli, ki jih v mitih pogosto najdemo, so npr. modrec, mati zemlja, božanski otrok, bog sonce, križ, mandala in drugi.²

Antropološka kritika tovrstne metode interpretacije mita se osredotoča predvsem na predpostavko, da so arhetipi apriorne, podedovane in predkulturne forme. Z naturalizacijo mitskih arhetipov so dosežene njihova večnost, nespremenljivost, absolutnost in samoumevnost. Več kot jasno pa bi moralo biti, da so zgoraj naštetih arhetipi, npr. mati zemlja, božji otrok, heroj ipd., kulturno, družbeno, zgodovinsko in ideološko posredovane podobne. S hipotezo o arhetipih je vpliv kulturnega in socialnega konteksta na nastanek, razvoj in razumevanje mitskih podob popolnoma eliminiran, hkrati pa so specifično evropski simbolni svetovi in njihov pomen univerzalizirani.

Obenem pa je treba upoštevati tudi Lévi-Straussovo ugotovitev, da je mit me-

tajezik. Ta ugotovitev namreč popolnoma upošteva, da lahko na različnih koncih sveta najdemo skoraj identične mitske podobne, vendar opozarja, da imajo te podobne lahko različen pomen.³ Ta pa je odvisen tako od družbenega in kulturnega konteksta, v katerem se mitska podoba nahaja, njene funkcije in, nemara še najbolj, od mitskega konteksta, torej od strukture mita, katere del je.

Ob koncu je potrebno poudariti, da je delo Kristalna gora poglobljena etnološka študija slovenskega bajeslovja, ki je zelo obogatena z avtorjevim poznavanjem drugih indoevropskih in celo neindoevropskih mitologij. Kot je v spremni besedi zapisal dr. Nikolai Mikhailov, delo pomeni vključitev slovenskega gradiva v okvir splošno primerjalno-mitoloških raziskav in je tako pomemben korak v razvoju slovenske mitologije in primerjalne mitologije kot znanstvene discipline.

Majda Hrzenjak

¹ V zvezi s tem primerjaj Vitomir Belaj: "Zeleni Juraj" u Svetoj zemlji. V *Studia ethnologica* 1; Zagreb: 1989. Strani.: 65-77.

² Podrobneje o Jungovi metodi interpretacije mita primerjaj npr. Jung, C.G.: *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost, 1974. Tudi Kerenyi, K., Jung, C. G.: *Essays on Science of Mythology*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

³ Primerjaj Lévi-Strauss, C.: *Struktura mita*; v *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1977.

Vitimir Belaj

Hod kroz godinu. Mitska pozadina hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja. Zagreb, 1998: Golden Marketing.

Pred nami je delo zagrebškega profesorja etnologije Vitomira Belaja, ki med drugim, prizadevno navdušuje za primerjalno slovansko mitologijo tudi ljubljanske študente etnologije in je obenem mentor marsikaterega magistrskega in doktorskega dela. Omeniti velja tudi revijo *Studia ethnologica Croatica*, ki v Belajevem uredništvu prinaša najnovejše dosežke njegovih sodelavcev in študentov s področja etnologije.

Delo *Hod kroz godinu* prinaša na različnih metodah temelječe rekonstrukcije posameznih ključnih delov praslovanskega mita o Jarylu oziroma Juriju, bogu plodnosti in vegetacije. Slovanske mitologije v etnološkem pomenu besede – torej kot sestav starodavnih svetih zgodb, ki razlagajo obrede – pravzaprav ne poznamo oziroma ni ohranjena. Glavni razlog za to je prav gotovo tako rekoč popolna odsotnost pisnih virov, tako da so raziskovalci v celoti odvisni od ljudske umetnosti in ljudskih običajev, njihovih filoloških in etnoloških rekonstrukcij ter arheoloških najdb. Med raziskovalci slovanske mitologije, na katerih rezultate raziskav se opira tudi Belaj, je treba omeniti predvsem Ivanova in Toporova, ki sta razkrila osnovne odnose v strukturi slovanskega panteona (opozicija Perun : Veles in njun kozmični spopad) ter filologa Katičiča, ki je znotraj teh odnosov opazil posebnosti mita o bogu plodnosti in vegetacije. Kot pravi Belaj, je njegov prispevek predvsem v nakazovanju sintagmatskih obrisov mitske zgodbe o življenju tega božanskega junaka in v odkrivanju povezav s sodobnimi ljudskimi običaji, katerih neznani pomen tako tudi odkriva (primerjaj str. 8 in str. 349).

Nemara še zanimivejša kot sama rekonstruirana mitska zgodba pa je zelo spretna kombinacija metod, ki so do nje pripeljale. Predvsem gre za etnološki pristop k mitu. Etnološka definicija mita izhaja, kot smo že omenili, iz W. R. Smithove teze, na podlagi katere se je razvila tudi šola mit-ritual, po kateri je mit sveta zgodba predcivilizacijskih družb, ki razlaga pomen obreda (primerjaj str. 18, 20). Zato etnološki pristop temelji na analizi obreda, katerega ostanke najdemo – po Tylorjevi definiciji prežitka pač¹ – v ljudskih običajih, ter konteksta, ki ga je kot bistveno prvino analize mita uvedel Malinowski² s svojo metodo opazovanja z udeležbo. Po Tylorjevi definiciji je prežitek pojav, ki je nekoč, v časih in krajih, kjer se je pojavil, imel praktično ali ceremonialno vrednost, danes, na višji stopnji razvoja družbe, pa je nekaj absurdnega in njegov pomen ni več poznan. Prežitki so po Tylorju na primer tudi vraže, otroške igre, tradicionalni izreki, uspavanke, uganke, pregovori in različne okultne prakse. Praktičen pomen prežitkov je v tem, da z etnografsko rekonstrukcijo njihovega originalnega smisla dobimo vpogled v kulturno in človeško genezo. Seveda so splošne predpostavke koncepta prežitka evolucionistična prepričanja o razvoju družb od iracionalnih, amoralnih in neciviliziranih k racionalnim, moralnim in civiliziranim, na področju religioznosti pa od vraževerja h krščanstvu.

Velja se spomniti, da je v antropološki teoriji povezovanje obeh konceptov – konteksta in prežitka – sila problematično, kar se izkaže predvsem v luči funkcionalistične kritike prežitka – in to predvsem s strani Malinowskega –, katerega praktična vrednost je povsem izgubljena zaradi njegove iztrganosti iz konteksta.³ Funkcija nekega običaja je razvidna samo iz njegovega konteksta, zato iz današnje funkcije običaja ne moremo sklepati na funkcijo, ki jo je imel običaj v preteklosti. Prav tako ne moremo iz pretekle funkcije običaja sklepati na funkcijo, ki jo ima v današnjem kontekstu. Zato Malinowski daje prednost sinhroni perspektivi in resno upo-

števa možnost, da so tako imenovani prežitki bistveni del družbenega ustroja in imajo funkcijo tudi v sodobni družbi.

Bistveni problem koncepta prežitka je torej umanjkanje konteksta, ki bi omogočil analizo njegove funkcije. Tega problema se zaveda tudi Belaj in v zvezi s tem pravi: "Težava je v metodološki zahtevi, da je vsako kulturno dejstvo treba interpretirati samo iz njegovega kulturnega konteksta. Tako rekoč vsi našteti običaji so opušteni in verovanja pozabljeni. Tisto, kar mi vemo, je napaberkovano iz raznih opisov, ki so pogosto taki, da nam ne odpravljajo omenjenega konteksta, s terenskimi raziskovanjem pa teh praznin v našem znanju tudi ne moremo več zapolniti. Kako umestiti ivanjske običaje v njihov kulturni kontekst, če pa nam kultura, v kateri so obstajali, ni več dosegljiva. Kako interpretirati pojave, ki so iztrgani iz konteksta?" (str. 216). Etnologija si pri tem pomaga z "Graebnerjevo interpretacijo druge stopnje" (ibid.) ki "... s pomočjo posebnih etnoloških (kulturnozgodovinskih) metodoloških postopkov omogoča odkrivanje verjetnih genetskih povezav med posameznimi podobnimi elementi (etnološkimi paralelami) in utrjevanje snopov vzporednic, ki nakazujejo na vsebino nekega starejšega kulturnega sloja. Ta vrsta interpretacije s svojo metodo ne more odkrivati funkcije in strukture neke kulture, zato pa lahko odkriva vzročne povezave, zgodovino posameznih kulturnih fenomenov in tudi celih kultur. ... Tudi ta interpretacija ne zanika pomena konteksta. Osnovni cilj interpretacije druge stopnje je ugotoviti kulturni sloj, v katerem je neki pojav nastal, in ko to doseže, ga lahko interpretira iz tega rekonstruiranega kulturnega konteksta" (ibid.).

Nemara so ravno nedorečene dileme etnološke diahronne perspektive vodile avtorja k poseganju po dopolnilnih metodah. Tako je treba omeniti metodo Ivanova in Toporova, ki temelji na pojmovanju mita kot logično urejenega sistema znakov, od katerih ima vsak v zgodbi svojo funkcijo in mesto in ki so povezani v medsebojno od-

nose, med katerimi so najbolj prepoznavne binarne opozicije. Te opozicije in vezi med njimi odkrivajo strukturo zgodbe. Ena bistvenih lastnosti strukture pa je njena obstojnost, kajti struktura se težko spreminja in tako vztraja skozi stoletja in celo tisočletja. Fleksibilni del strukture pa so znaki, ki označujejo posamezen element strukture. Le-ti so odvisni od kulturno-zgodovinskih dejavnikov (primerjaj. str. 43, 44).

Metoda se seveda opira na Proppovo formalistično metodo analize pripovedk. Propp je na stotih primerih Afanasijeve zbirke narodnih pripovedk dokazal, da imajo zgodbe, ki na podlagi Aarnejevega naročila klasifikacije (temeljil je na geografskem razvrščanju pripovedk glede na to, ali so glavni akterji pripovedke živali, pošasti, smešna bitja ipd.) padejo v različne skupine, lahko popolnoma isto strukturo. Zgodba je ista, ne glede na to, ali je nasprotnik zmaj, volkodlak, kača ali čarovnica, se pravi ne glede na to, kdo je nosilec funkcij. Tako je Propp vzpostavil distinkcijo med abstraktnimi funkcijami ali konstantami (identificiral jih je 31) in variablami, torej drugimi elementi pripovedke, ki so zgodovinsko in kulturno motivirane ter so lahko neskončno različne.⁴ Proppova metoda do neke mere spominja tudi na razvpito Lévi-Straussovo antropološko strukturalno metodo analize mita, zaradi česar sta bila avtorja svoj čas v ne ravno prijateljskem dialogu.

Prav tako je treba poudariti filološko metodo kot tisto, ki je vsekakor dala bistveni prispevek k rekonstrukciji praslovanskega mita o bogu plodnosti. Filološka metoda je pravzaprav klasična metoda analize mita, vsaj od Müllerja naprej. Med pomembnimi inovatorji na področju metodologije analize mita lahko najdemo kar nekaj filologov: Müllerja, Proppa in Dumezila. Tudi pri rekonstrukciji Jurijevega mita je ključni preboj naredil filolog Katičič z etimološko analizo sorodnosti ključnih besed in fraz v različnih folklornih besedilih. Izhodiščna besedna zveza je bila "hoditi-roditi".⁵

Za konec naj odgovorimo še na vprašanje, ki se bo zagotovo porodilo v kakšni glavi: Zakaj je Belajevo delo *Hod kroz godinu*

zanimivo tudi za širši krog zunaj hrvaških meja in zunaj strogo etnoloških krogov? Belajevo delo je pravzaprav raziskava, ki razgrinja nekaj praslovanskih mitskih fragmentov, na nekaterih mestih pa se dotika celo indoevropskih slojev. Slovenskemu bralcu knjiga prinaša vpogled v slovansko mitološko dediščino, obenem pa mu razkriva korenine nekaterih ljudskih običajev, ki so skupni tako Hrvatom kot Slovencem – če omenimo samo jurjevanje, kolednike, verovanje o rozeti, ki varuje domačijo pred udarcem strele, verovanje o Perunovi kameni sekiri ipd.

Avtor pa navaja vsaj dva relevantna razloga, ki sta ga navedla na pisanje knjige. Mitologija kot znanstvena disciplina se niti pri nas niti na Hrvaškem še ni razvila, temveč obstaja kot "hobby tema" (primerjaj str. 8). Ljubiteljem tako stanje omogoča objavljjanje "večinoma dobronamernih, vendar pogosto prav strahotnih" (ibid.) interpretacij mitskih elementov. To pa kliče po strokovnosti.

Druga motivacija knjige pa je ovrednotenje krščanskih običajev v luči njihovih poganskih temeljev, seveda tam, kjer je to mogoče. Belaj v zvezi s tem pravi: "Pomislimo: ali niso morda nekateri izmed naših lepih krščanskih običajev izrasli iz praznoverja, ali nimajo morda magijske podlage, ali niso – navkljub našim subjektivnim občutkom – vsaj delno nekrščanski, in to ne samo po izvoru, temveč so kot neprepoznavne ohranili značilnosti, ki so v nasprotju s krščanskim nazorom? Ali nismo, povsem nezavedno, skupaj z običajem podedovali tudi nekaj nekrščanskega pojmovanja?" (str. 9).

Vse to in še več lahko najdemo v delu mednarodno priznanega strokovnjaka za primerjalno slovansko mitologijo Vitomira Belaja *Hod kroz godinu*.

Majda Hrženjak

Religion, Art, and Custom. London: Routledge/Thoemmes Press. Zlasti strani: 63-144.

² Primerjaj Malinowski, B.: *Myth in Primitive Psychology*; v Strenski, I. 1992: *Malinowski and the Work of Myth*. New Jersey: Princeton University Press.

³ Primerjaj Harris, M., 1972: *The Rise of Anthropological Theory*. London: Routledge & Kegan Paul. Str.: 164-167.

⁴ Primerjaj Propp, V. 1982 (1928): *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.

⁵ Primerjaj Katičič, R. 1989: *Hoditi-roditi. Tragom tekstova jednog praslavenskog obreda plodnosti*, v *Studia Ethnologica*. Vol. 1. Zagreb: Filozofska fakulteta. Str.: 45-78.

¹ Primerjaj klasično delo kulturne antropologije: Tylor, E.B., 1994 (1871): *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy,*



Janez Strehovec

TEHNOKULTURA - KULTURA TEHNA, Koda, Študentska založba ŠOU, Ljubljana 1999

Študentska založba ŠOU je v zbirki Koda izdala zajetno in zanimivo delo Janeza Strehovca z naslovom "Tehnokultura – kultura tehna". Obširna knjiga sistematično obdela vsa temeljna vprašanja tehnokulture sodobnega časa, vpliva na družbeno zavest, predstavi oblike tehnoumetnosti in poda nekatera teoretična izhodišča novih kulturnih trendov. Strehovec pogled je do nekaterih pojavov v tehnokulturi tudi kritičen, predvsem gre za pojav MTV-zacije ali disneyfikacije v kulturi.

Izum kiberprostorja je v umetnost uvedel popolnoma nove razsežnosti v vseh umetniških zvrsteh: likovni, vizualni in literarni. Z nastankom računalniških inštalacij, cd romov, interaktivnega kina, hiperteksta ter spletnih strani se je umetnost popolnoma spremenila. Spremenil se je tudi pojem umetnika, saj sedaj ni več nujno, da ima ustvarjalec/ umetnik umetniško izobrazbo. Je nekakšen računalniški programer in tehnolog. Kaj pa je pogoj za pravilno ovrednotenje takega umetniškega

ga dela? To so merila estetskosti, derealizacije (načina biti), kreativnosti in umestitve na družbeno mesto v umetnosti, pravi Strehovec v poglavju "Sporna umetniškost novega razreda kot-da-umetnin".

Umetnost se je v novi dobi tehnokulture popolnoma spremenila. Na spreminjanje, oziroma izginjanje umetnosti so opozorili že Heidegger, Adorno, Benjamin, Baudrillard in drugi. Martin Heidegger je v svojem delu "Tehnika in obrat" opredelil bistvo tehnike kot postavje. Postavje omogoča tehniški pristop do bivačnega, toda hkrati ga po svoje tudi ogroža:

"Bistvena grožnja se je človeku že dogodila v njegovem bistvu," pravi Heidegger.

"Gospodstvo postavlja grozi z možnostjo, da bi se mogla človeku odtegniti povrnitev v neko izvirnejše odkrivanje in s tem izkušanje prigovora prvotnejše resnice."

Nevarnost, ki jo v tehniki vidi Heidegger in na kar opozori tudi Strehovec, je torej odmikanje resnice. Podobno nevarnost lahko zaslutimo tudi v kiberumetnosti. V kiberkulturi klasično pojmovanje človeka zamenja pojmovanje človek – stroj, kiborg, ki je nekakšen križanec med človekom in strojem. In kaj je ta kiborg, če ne prav Frankenstein nove dobe? Lik iz romana Mary Shelly, ki je star dve stoletji, je danes največja muza režiserjev in znanstvenikov.

"Tehnokultura je kultura nenaravnega, artificiranega sveta. To je svet, v katerega lahko posežemo z vmesniki, kot sta igralna palica in miška, s tipko za brisanje in gumbom za pospešeno vrtenje naprej. Vanj se lahko potopimo in dosežemo občutek "biti tam" prek kazalcev naše virtualne prisotnosti v umetnih okoljih, kakršna sta recimo kurzor in avatar v kibernetskem prostoru," pravi Strehovec.

Dejstva, da tradicionalno pojmovana umetnost izginja, so se zavedali že misleci frankfurtske šole. Walter Benjamin je spreminjanje umetnosti povezoval s spremembo njene kulturne in obredne vrednosti. Opredelil je tudi bistvene razlike med tradicionalnim umetniškim delom ter modernim delom tehniške reprodukcije. Lastnosti

tradicionalnega umetniškega dela so za Benjamina: avra, enkratnost, izvirnik, utemeljitev v obredu, kulturna vrednost, konceptualna recepcija, distanca do predmeta ter umetnik kot slikar. Za moderno umetniško delo pa so značilne popolnoma nasprotni lastnosti: krivitev avre, tehniške reprodukcije, množice kopij, utemeljitev v politiki, razstavna vrednost, taktična recepcija, operacijski pristop ter umetnik kot snemalec.

Sprememba nosilcev umetnosti je torej v tehnokulturi več kot očitna. Namesto slik gledamo v zaslon, namesto knjig beremo hipertekst. Vse pa se konča s pritiskom na tipko. Tudi pisana beseda je sedaj brana na zaslonu in ne več v knjigi – postala je virtualna beseda.

"Digitalna beseda je praviloma hrana na zaslonu, ki je njen prikazovalni medij, medtem ko je elektronski spomin v računalniku njen pomnilnik. Stran v knjigi pa zamenja okno na zaslonu."

In kako se na take spremembe odziva naša zavest? Ali se bomo sposobni ubraniti umetnim, vzporednim svetovom, ki iz dneva v dan silijo v naše življenje? Jih bomo znali uporabiti, ne da bi pretrpeli veliko osebno škodo?

Zahodni civilizaciji, za katero je značilen povnanjen način življenja, namreč grozi nevarnost, da pozabi na človeka. Z ožaranostjo in zaslepljenostjo nad tistim, kar se dogaja zunaj, – zunaj subjekta in zunaj duše, se sodobni človek izgublja v fiktivni realnosti. Ali je to beg ali je to nujna izkušnja sodobnega človeka, pa ostaja vprašanje brez odgovora.

Metka Cotič



zusammenfassungen

povzetki

abstracts

POVZETKI

Igor Pribac

DIDEROT IN PRAVO VPRAŠANJE O PRAVU

/Povzetek/

Študija je komentar sestavka Naravno pravo, ki ga je Diderot napisal za Enciklopedijo, in poskus njegove kontekstualizacije, ki odkriva veliko bližino Diderotovega in Hobbesovega pristopa k razreševanju trnovega vprašanja določitve naravnega prava. Uvodoma opozorim na nekaj temeljnih ločnic v naravnopravni tradiciji in navedem nekaj mejnikov v recepciji Hobbesa v Franciji 18. stoletja, ki pokažejo na Diderotovo zanimanje za Hobbesovo filozofijo. V drugem delu s tekstovno analizo Diderotovega članka pokažem na bližino Diderotovih izhodišč Hobbesovim in na nekonsekventost Diderotove izpeljave, ki prehoda iz narave v družbo ne izpelje iz premis in ostane razpeta med amoralizem naravnega človeka in moralizem družbenega človeka.

Ključni pojmi: *Diderot, Hobbes, naravno pravo, politična filozofija, razsvetljenstvo*

Majda Hrzenjak

ELEMENTI DRUŽBOSLOVNE ANALIZE

MITA: ALI JE MOGOČA CELOVITA

ANALIZA MITA.

/Povzetek/

Pričujoči članek obravnava primerjalno analizo antropoloških, psihoanalitskih, etnoloških in filoloških pristopov k obravnavi mita. Primerjalna analiza omenjenih pristopov pokaže njihovo logiko, obseg in meje pri analizi mita. Tako so podrobneje obravnavani Müllerjev filološki pristop, splošne značilnosti etnološkega pristopa, med antropološkimi pristopi so posebej omenjeni evolucionistični, difuzionistični, funkcionalistični in Lévi-Straussov strukturalni pristop, kot psihoanalitski prispevki k teoriji in metodi interpretacije mita pa sta predstavljena Freudova interpretacija sanj in Lacanov koncept fantazme. Ključni rezultat analize se pokaže v definiraju elementov, ki jih pri interpretaciji mita uporabljajo družboslovne vede. Ti elementi so: besedilo, geografska razprostranjenost, obred, geneza, simbolizem, komparacija, kontekst, teren,

funkcija in struktura. Bistvena ugotovitev analize pa je tudi, da je celovita analiza nemogoča, če je mit strukturiran kot fantazma, torej če ima svoje imaginarno in realno pobočje in ima svoj nemogoči objekt.

Ključni pojmi: *filologija, etnologija, antropologija, psihoanaliza, mit*

Suzana Štular

MIT O MATERINSTVU

/Povzetek/

Prispevek prikaže materinstvo in spolno identiteto kot del sodobne mitologije in ne kot dosežke objektivne znanosti; kritični pogled v znanstveno produkcijo in predvsem predpostavka o družbeni konstrukciji realnosti namreč pokažeta na skrite vire smisla, ki ne delujejo in/ali izvirajo na ravni razuma. Znanost tako določajo mitski elementi kot specifična oblika družbene zavesti, ki je v nenehni interakciji med preteklostjo in prihodnostjo. Prek krivde, ki jo vidimo kot enega od pomembnih elementov podobe "dobre" matere tako v krščanskem kot znanstvenem razlagalnem okviru, prispevek pokaže, da so (tudi) splošno razširjene predstave o materinstvu in ženskosti del mitologije zahodnoevropske družbe. Razumevanje podobe "dobre" matere kot dela mitologije v prispevku umestimo v kontekst razmerij gospodstva, kar nam omogoči drugačno branje novega predloga zakona o urejanju poročniškega dopusta z vidika konstrukcije spolnih identitet.

Ključni pojmi: *mitologija, mitski diskurz, demitologizacija, znanost, krščanstvo, "dobra"/"slaba" mati, materinstvo, spolna identiteta*

Vitimir Belaj

NOVI MITI O STARIH HRVATIH

/Povzetek/

Naključna najdba nadgrobnika nekega arhonta z imenom Horoathos, Horouathos iz 3. stoletja v Tanaisu, ki je odprla nove možnosti interpretiranja izvora etničnega imena Hrvatov, je evoluirala v paraznanstveni mit o prvotnih Hrvatih. Bili naj bi Iranci, katerih najzgodnejše sledi lahko opazimo že pri starih Mittanijcih (!). Omenil jih je baje Zaratustra, njihove migracije naj bi opisoval Herodot,

pozneje, toda še pred prihodom v današnjo Hrvaško, naj bi ustvarili kar tri slavne velike hrvaške države v srednji in vzhodni Evropi. Sodobni hrvaški jezik je zato samo bežno slavizirana iranščina. Hrvati so ohranili tudi svoje iranske (perzijske) šege, dele narodne noše, celo zoroastrovski dualizem je živel med Hrvati vse do konca srednjega veka v t.i. bosenski cerkvi. Iz Irana so prinesli celo svojo današnjo državno zastavo in grb.

Avtor v pričujočem članku nakazuje politične dejavnike, ki so pogojevali razvoju in širjenju te neoromantične etnogenetske hipoteze z vsemi značilnostmi etnogenetskih mitov, čeprav jo resna hrvaška znanost odločno zavrača.

Ključni pojmi: *politični mit, Hrvati, Hrvaška, Iran*

Majda Hrzenjak
PRIMER ETNOLOŠKE REKONSTRUKCIJE
SLOVANSKIH MITSKIH MOTIVOV IZ
FOLKLORNEGA GRADIVA

/Povzetek/

Analiza izhodiščne belokranjske ljudske pesmi *Jurij ubije zmaja in reši kraljevo hčer* nas je napotila na primerjavo z Radmanovo pesmijo *Pisma od Bosne i svetoga Jurja*. Izkazalo se je, da je belokranjska pesem mlajša, ponarodela in močno skrčena verzija starejše, Radmanove pesmi. Pri tem pa se je kot paradoksalno izkazalo to, da mlajša, belokranjska različica vsebuje več starejših, mitskih elementov kot starejša, izvirna pesem. Seveda pa je ta paradoks inherenten etnološki diahroni perspektivi.

V pričujočem tekstu je z etnografsko analizo prišla do izraza tudi večplastnost obeh pesmi. Osnovna zgodba Radmanove pesmi je krščanska biografija svetega Jurija, vendar se je v pesem že vtihotapilo nekaj mitskih in poganskih elementov, ki so sicer del temeljnega praslovanskega mita o bogu plodnosti, katerega rekonstrukcija intenzivno poteka zadnjih nekaj let.

Temeljni mitski elementi, ki smo jih našli v omenjenih pesmicah, so: pomlad, rosa, svatba in Jurijev meč. V belokranjski verziji so še dodatni mitski elementi, in sicer fraze "*ravno polje*", "*zmaja vodenoga*" in "*boga vodenoga*" ter povezava med deklico, žrtvijo in desetino. Krščanski elementi so svetnik, viteštvo, krst, maša, grehi, pokora, cerkve in še kaj bi se našlo. Izkazalo se je, da so nekateri

motivi v obeh pesmicah ambivalentni; lahko imajo poganski in krščanski pomen. Ti motivi so Jurij in njegov konj, zmaj, desetina in jagnje.

Ključni pojmi: *etnografska metoda analize mita, krščanstvo, poganstvo, ljudska pesem*

Miško Šuvaković

UVOD V KOGNITIVNO ESTETIKO: STATUS
IN KONTEKST KOGNITIVNE ESTETIKE

/Povzetek/

Razprava o "kognitivni estetiki" je izpeljana iz sodobnega heterogenega pojma estetike in iz naturalizacije estetike s koncepti kognitivnih znanosti. Ukvarja se z razliko med estetiko in filozofijo umetnosti ter opozarja na odnos med kognitivno estetiko in postmodernimi teorijami. Posebej so obdelani trije primeri kognitivne estetike: 1) odnos med kognitivno in analitično estetiko, 2) specifične opredelitve kognitivne estetike in filozofije jezika, semiotike in informacijske teorije in 3) vloga fenomenološke filozofije v kognitivnoestetskih razpravah. Poleg tega je vzpostavljen model splošne kognitivne umetnosti s posebnimi uporabami na primeru mimezisa v evropskem historičnem slikarstvu in koncept kognitivne estetike glasbe z razdelavo zamisli glasbenega izraza.

Ključni pojmi: *kognitivna estetika, filozofija umetnosti, kognitivne znanosti, filozofija predstavljanja, filozofija eksperimenta*

Matjaž Potrč

ZAZNAVANJE IN POJMI: TEMELJI
REALISTIČNE ESTETIKE

/Povzetek/

Razprava o razmerju med zaznavanjem in pojmi je podlaga vsakršni realistični estetiki. Dejstvo pa je, da je takšno razmerje običajno bistveno napačno razumljeno zavoljo globokih predsodkov, ki so sad našega pojmovnega aparata. Zato je nujen začetni napotek k pravi ontološki naravi Sveta, ki je razumljen v smislu Parmenidovskega Materializma kot En Svet. Dodano je še določilo, da je Enost združljiva z dinamiko, saj ima dinamika za posledico zveznost.

Sozvočja med Resnico Globoke Ontologije ter med duševnostjo ni iskati na pojmovni ravni, ampak

na področju ozadja kognicije, v morfološki vsebini.

Primeri iz estetske dejavnosti (slikarstvo, glasba) kažejo Globoko ontološko Resnico Sveta; njegove večstranske zorne kote in dinamičnost. Resnična Ontologija Sveta in zaznavanje sta si blizu. Kar pa ne velja za diskretno ali ločitveno pojmovnost ter za njeno zavajajočo Zdravorazumsko Ontologijo. Primeri zaznavnih kontinuov podpirajo Parmenidovski materializem.

Ključni pojmi: *estetika, ontologija, svet, zaznavanje, pojmi, realizem, privid, resnica, ekologija, parmenidovski materializem*

Gregor Tomc

ESTETSKO OBČUTENJE

/Povzetek/

Občutenja so (za razliko od čustvovanj in mišljenj) tista doživljanja v duševnosti, s katerimi odgovarjamo na vprašanja na dimenziji ugajajoče – odbijajoče. Estetska doživljanja predpostavljajo posebno skupino občutij, s katerimi odgovarjamo na vprašanja na poddimenziji lepo – grdo. Gre za kompleksen multidimenzionalen prostor v duševnosti, ki ga oblikujemo ves čas življenja in s katerim se odzivamo na čutne dotoke iz okolja (predvsem vidne in slušne), pa tudi na endogene duševne konstrukte, ki so posredno čutnega izvora. Pojave na tej poddimenziji doživljamo bodisi kot ugajajoče ali odbijajoče. Tiste dotoke na poddimenziji lepo – grdo, ki v nas vzbujajo ugodje, prepoznamo kot estetske pojave.

Ključni pojmi: *občutenje, estetsko, duševnost, kulturna modernost, kognitivno družboslovje*

Tomaž Krpič

GOTSKA KATEDRALA:

UPORABA KOGNITIVNE TEORIJE V
DRUŽBOSLOVJU PRI POJASNJEVANJU
NEKATERIH ESTETSKIH DRUŽBENIH
FENOMENOV

/Povzetek/

Temeljna teza, ki jo avtor zagovarja, izhaja iz njegovega prepričanja, da pri preučevanju kulturnih fenomenov ne smemo upoštevati zgolj oblike, v kateri se umetniško delo, kot nosilec specifične kulture, pojavlja, ali le strategije mišljenja, s katerim si posamezniki razlagajo umetnino v nekem kulturnem kontekstu, ampak je za pravilno razumevanje nekega kulturnega pojava potrebno vključiti preučevanje tudi kognitivne (senzorne) procese v posameznikovem telesu.

Zato da bi pokazal ustreznost metodološkega premika v preučevanju kulturnih pojavov, se avtor članka loteva interpretacije fenomena gotske umetnosti poznega srednjega veka. Avtor zagovarja tezo, da si je v srednjem veku živeči posameznik ob vstopu v gotsko katedralo lahko razlagal doživete senzorne občutke kot doživetje boga tudi zaradi kombinacije delovanja treh negativnih umetniških izraznih sredstev za sveto in intenzivnosti senzornih dražljajev zaradi vdora svetlobe skozi barvne vitraže.

Ključni pojmi: *katedrala, srednji vek, kognitivna sociologija, percepcija kulturnega objekta*

Christian Kaden

UTELEŠANJE IN MEDIALNOST

/Povzetek/

Članek se ukvarja s temeljnim konfliktom srednjeveške glasbene kulture, celo v evropski kulturni zgodovini nasploh. Po eni strani glasba deluje kot utelešanje ritualnih in ceremonialnih potreb, kot alternativna življenjska forma, kot "realno" Drugo: menihi, ki so izvajali korale, so se čutili enake angelom (Amalar iz Metza); kralj, ki je obiskoval katedralo, se je imel za "typus Christi", povzdigovanega in slavljenega z zvoki umetelnega večglasja itd. Po drugi strani so, vsaj od 11. stoletja, obstajale pomembne tendence proizvesti glasbo z umetnimi metodami, z rabo posebnih oblik pisanja in zunanega predmetnega shranjevanja. To dejavnost so označili kot "componere" oz. "compositio". Teza

članka je, da sta obe paradigmi - utelešanje in zapisovanje - po svojih globinskih kognitivnih strukturah nekompatibilne. Čeprav je srednjeveška glasbena zgodovina obe razvojni potezi poskušala harmonizirati, se zdi, da je "rojstvo kompozicije" en od najpomembnejših vzrokov za propad ritualnosti in zmagoslavje oznakovane glasbe, označevanja in reprezentacije.

Ključni pojmi: *srednjeveška glasba, medialnost, reprezentacija, utelešanje*

ABSTRACTS

Igor Pribac
DIDEROT AND THE TRUE QUESTION
ABOUT LAW
/abstract/

The article reflects on the essay entitled *Natural Law* written by Diderot for the Encyclopaedia and attempts to define its context, revealing a great similarity between the approaches of Diderot and Hobbes to the problematic definition of natural law. In his introduction, the author points out several fundamental turning points in the tradition of natural law and landmarks in the perception of Hobbes, prevalent in 18th century France, which reveal Diderot's interest in Hobbes' philosophy. Through the textual analysis of Diderot's essay, the author draws our attention to the similarity between Diderot's points of departure and Hobbes' writings and the inconsistency in Diderot's conclusions whereby the transition between nature and society is not derived from the relevant premises and therefore remains suspended between the non-morality of the natural man and the morality of the social man.

Keywords: *Diderot, Hobbes, natural law, political philosophy, Enlightenment*

Majda Hrženjak
ELEMENTS OF THE SOCIOLOGICAL
ANALYSIS OF MYTHS: IS A
COMPREHENSIVE ANALYSIS OF MYTH
POSSIBLE?
/abstract/

The article focuses on a comparative analysis of anthropological, psychoanalytical, ethnological and philological approaches to the study of myths. Through comparative analysis, the logic, scope and limits of these approaches to myth analysis are determined. In greater detail, the author discusses Müller's philological approach and general characteristics of the ethnological approach while, of anthropological approaches, she focuses on the evolutionist, diffusionist, functionalist and Lévi-Strauss' structural approach. Of psychoanalytical

contributions to the theory and method of myth interpretation, the author discusses Freud's interpretation of dreams and Lacan's concept of phantasm. The key result of the analysis is formulated through the definition of elements employed in myth interpretation by social studies. These elements are the text, geographical diffusion, ritual, genesis, symbolism, comparison, context, terrain, function and structure. The main conclusion thereof is that a comprehensive analysis is impossible if myth is structured as a phantasm and therefore occupies an imaginary and real sphere and has its own impossible object.

Keywords: *philology, ethnology, anthropology, psychoanalysis, myth*

Suzana Štular

MOTHERHOOD MYTH

/abstract/

The article presents motherhood and sexual identity as part of contemporary mythology and not as the achievements of objective science. A critical insight into scientific production and, above all, the presumption about the social construct of reality point to the hidden sources of meaning which do not function at or originate from the level of the mind. Science is therefore defined by mythical elements as specific forms of social awareness that are in constant interaction with the past and future. Through guilt as one of important elements of the »good« mother image both in Christian and scientific contexts, the article reveals that the general beliefs about motherhood and femininity are part of western society's mythology. The understanding of the »good« mother image as part of mythology is placed within the context of gentile relations, which facilitates a different reading of the new draft law on maternity leave within the context of sexual identity constructs.

Keywords: *mythology, mythical discourse, demystification, science, Christianity, »good«/»bad« mother, motherhood, sexual identity*

Vitomir Belaj

NEW MYTHS ABOUT ANCIENT CROATS

/abstract/

An incidental find of a tomb stone of an archon named Horoathos or Horouathos from the 3rd century in Tanais opened up new possibilities for interpreting the origin of the ethnic name of Croats and culminated in a pseudo-scientific myth about the first Croats. Accordingly, they were supposedly Iranians which can be traced back to ancient Mittanians. They were supposedly mentioned by Zoroaster, their migrations were allegedly recorded by Herodotus, while later, prior to their arrival in the present-day Croatia, they supposedly founded three famous and large Croatian states in Central and Eastern Europe. Accordingly, the modern Croatian language is nothing but the superficially Slavonised Iranian language. Croats are believed to have preserved their Iranian (Persian) customs and parts of the Iranian traditional costume. In addition, Zoroastrian dualism is thought to have been kept alive among Croats until the end of the Middle Ages by the Bosnian Church. Even the national flag and emblem supposedly originate in Iran.

The author points to political influences which contributed to the development and spreading of this neo-romantic ethnogenetic hypothesis which, although bearing all the characteristics of ethnogenetic myths, is firmly rejected by mainstream Croatian scientists.

Keywords: *political myth, Croats, Croatia, Iran*

Majda Hrženjak

EXAMPLE OF ETHNOLOGICAL RECONSTRUCTION OF SLAVONIC MYTHOLOGICAL MOTIFS FROM FOLK HERITAGE

/abstract/

The analysis of the folk song entitled *George Kills the Dragon and Saves the King's Daughter* from the Bela Krajina region led to its comparison with Radman's song entitled *Letters on Bosnia and St George*. Consequently, it was determined that the song from Bela Krajina is a more recent, shorter and folk version of Radman's song, which is of an earlier date. Yet paradoxically, the younger

Bela Krajina version of the song contains more and older mythological elements than the older original song. This paradox is naturally in accordance with the ethnological diachronic perspective.

Ethnographic analysis also revealed the complexity of both songs. The basis of Radman's song is the Christian biography of St. George, nevertheless the song also contains a few mythological and pagan elements which are part of the basic ancient Slavonic myth about the fertility god, the reconstruction of which has been under way for the last few years.

The basic mythological elements detected in the two songs are the spring, dew, wedding and George's sword. In addition, the Bela Krajina song contains mythological elements such as the phrases »ravno polje« (flat field), »zmaja vodenoga« (water dragon) and »boga vodenoga« (water god) and associations between the girl, sacrifice and tithe. Christian elements include the saint, chivalry, baptism, mass, sin, repentance, churches. It transpires that certain motifs from both songs are ambivalent. In other words, they are of both pagan and Christian origins. These are George and his horse, the dragon, tithe and lamb.

Keywords: *ethnographic method of myth analysis, Christianity, paganism, folk song*

Miško Šuvaković

INTRODUCTION TO COGNITIVE AESTHETICS: THE STATUS AND CONTEXT OF COGNITIVE AESTHETICS

/abstract/

The article on »cognitive aesthetics« is based on the contemporary heterogeneous notion of aesthetics and the naturalisation of aesthetics with concepts from cognitive science. It discusses the difference between aesthetics and the philosophy of art and draws attention to the relationship between cognitive aesthetics and post-modern theories. Special attention is paid to three examples of cognitive aesthetics: »1) the relationship between cognitive and analytical aesthetics, 2) specific definitions of cognitive aesthetics and the philosophy of language, semiotics and information theory, and 3) the role of phenomenological philosophy in studies of cognitive aesthetics. In addition, the article formulates a model of general

cognitive art and special uses thereof, based on the example of mimesis in European historical painting, and the concept of cognitive aesthetics of music combined with an elaboration of the idea of musical expression.

Keywords: cognitive aesthetics, philosophy of art, cognitive sciences, philosophy of presentation, philosophy of expression

Matjaž Potrč

PERCEPTION AND NOTIONS: FOUNDATIONS OF REALIST AESTHETICS /abstract/

The debate on the relationship between perception and notions forms the basis of any type of realist aesthetics. Nevertheless, the fact remains that due to deeply rooted prejudice as a result of our notional apparatus, this relationship is usually misunderstood. For this reason, it is necessary to start from the true ontological nature of the World, understood as One World in terms of Parmenidian materialism. To this, we must add a definition according to which Unity is closely connected with dynamism, since dynamism necessarily entails association.

Similarities between the Truth of Profound Ontology and the state of the mind should not be sought on the notional level but in the background of cognition or in the morphological content.

Examples from aesthetic activities (painting, music) reveal the profound Ontological Truth of the World and the world's multiple points of departure and dynamism. The True Ontology of the World and perception are closely related. Nevertheless, this does not apply to discreet or divisional notions and the related Rational Ontology. Examples of the perception continuum validate Parmenidian materialism.

Keywords: *aesthetics, ontology, world, perception, notions, realism, apparition, truth, ecology, Parmenidian materialism*

Gregor Tomc
AESTHETIC EXPERIENCE
/abstract/

Unlike emotions and thoughts, feelings represent a psychological experience with which we reply to questions on the level of pleasing and revolting. The aesthetic experience presupposes a special group of feelings with which we respond to questions arising on the sub-level of the beautiful and ugly. It is a complex multidimensional space in the mind which we create all our lives and with which we respond to sense impulses from our environment (mostly visual and aural) and endogenous mental constructs which indirectly originate in our senses. The impulses of the beautiful-ugly sub-level which trigger comfort in us are recognised as aesthetic phenomena.

Keywords: *experience, aesthetic, state of mind, cultural modernity, cognitive social studies*

Toma • Krpič
GOTHIC CATHEDRAL
USE OF COGNITIVE THEORY IN SOCIAL
STUDIES FOR EXPLAINING CERTAIN
AESTHETIC SOCIAL PHENOMENA
/abstract/

The basic thesis proposed by the author derives from his conviction that, in the study of cultural phenomena, we should focus not only on the form in which a work of art as representative of a specific culture appears or only on the mental strategies employed by individuals in their attempt to understand a work of art in a certain cultural context. Rather, to truly understand a certain cultural phenomenon, the study of cognitive (sensorial) processes in an individual's body must be taken into account.

In order to justify this methodological shift in the study of cultural phenomena, the author attempts an interpretation of the phenomenon of late medieval Gothic art. He proposes that on entering a Gothic cathedral, an individual from the Middle Ages explained his or her sensorial experience as an experience of the Divine. The reason for this is the combined action of three negative artistic means of expression of the Divine and sensorial impulses intensified by the light pouring through colourful stained-glass windows.

Keywords: *cathedral, Middle Ages, cognitive sociology, perception of a work of art.*

Christian Kaden
EMBODIMENT AND MEDIATIZATION
/abstract/

The paper deals with a basic conflict in medieval musical culture, and even in European traditions generally. On the one side music acts as an embodiment of ritual or ceremonial desires, as an alternative life, as a "real" otherness: Monks while singing the Gregorian Chant feel like angels (Amalar of Metz), the king visiting a chatedral is a "type of Christ", elevated by the sounds of polyphony a. s. o. On the other hand there exist strong tendencies, at least since 11th century, to produce music by highly artificial means, using special types of writing and of an objectified memory; the activity is called "componere", "compositio". The thesis is, that both paradigms are incompatible in cognitive deep structures. And although music history in the Middle Ages tried to harmonize the developments described, the birth and growth of composition seems to be one of the most important reasons for the decay of rituality, and the triumph of music as a means of signification and representation.

Keywords: *medieval music, mediatization, representation, embodiment*