

ILUZIJA

študentsko

FILOZOFSKO društvo



PRAVLJICE, MITI
&
LEGENDE
2023



KOLEKTIVNI SPOMIN
&
PRIPOVEDOVANJE
2024

Iluzija

Dvojna številka, let. 27-28
spletna izdaja

Pravljice, miti in legende
(2023)
in
Kolektivni spomin in pripovedovanje
(2024)

Študentsko filozofsko društvo

Ljubljana, avgust 2024

Iluzija: glasilo (ne)moči vsebinskega mišljenja: časopis za novo teorijo
Številka zvezka: 62, Letn. 27-28 – spletna izdaja
ISSN 1408-7227

Ljubljana, avgust 2024

Izdajatelj: Študentsko filozofsko društvo, Filozofska fakulteta, Oddelek za
filozofijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

Predsednica društva: Sofija Ivandič

Spletna stran: <https://drustvosfd.si/iluzija>

Elektronski naslov društva: sfddrustvo@gmail.com

Elektronski naslov revije: revijailuzija@gmail.com

Odgovorna urednika: Antje Ravnikar (Pravljice, miti in legende) in Marko
Miočič (Kolektivni spomin in pripovedovanje)

Uredniki: Antje Ravnikar, Gal Šmajš, Maks Novak, Marko Miočič, Tonya
Žagar Savič

Lektura: Marko Miočič, Tjaša Kotnik, Jana Frank

Oblikovanje naslovnice: Sofija Ivandič

Oblikovanje stavka: Marko Miočič, Sofija Ivandič

Odprto dostopno na: <https://drustvosfd.si/iluzija>



*To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje
avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so
fotografije). / This work is licensed under the Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except for photographs).*

Kazalo

Pravljice, miti in legende (2023)

Laura Drašler

Strniševa predelava faustovskega mita 1

Nika Herček

Ženska na fronti mita in revolucije 21

Javier Martin

Dežela hauihnhnmov kot utopija Barucha de Spinoze 31

Meta Anderle

Bruno Bettelheim – Rabe čudežnega 41

Gal Šmajš

*Tantalove muke: analiza mita in zgodovinsko
dojemanje logosa v mythosu skozi prizmo izjemnega stanja* 57

Tina Zajec Hudnik in Izak Hudnik Zajec

Kemija, čarovna znanost 69

Izabella Rajh

Tabu o (ženskem) staranju skozi ikonične Disneyjeve pravljice 87

Kolektivni spomin in pripovedovanje (2024)

Mila Kotnik

Dokumentarni film, glasnik kolektivnega spomina 107

Nika Pinter	
<i>Habermasova teorija oblikovanja literarne javnosti na primeru vajecev</i>	121
Glorija Sušnik	
<i>Mediji in konstruirana resnica</i>	139
Vid Salmič	
<i>MAGA: Amerika med nostalgijo in maščevanjem</i>	155
Pino Hiti Ožinger	
<i>Mitopoeja in strahontologija v (znanstveni) fantastiki</i>	169
Zigi Omerzel	
<i>Iskanje mythosa v Tolkienovem Legendariumu</i>	181
Jakob Spindler in Martin Zorman Krč	
<i>Kolektivna zavest in delitev dela pri Durkheimu in Marxu</i>	201
Martin Norčič	
<i>Mit starega Egipta v modernem svetu</i>	219
Jacek Wąsik	
<i>The Narrative-System: The Possibility of a Materialist Approach Towards the Theory of Narrative</i>	233
Povzetki	255

Pravljice, miti in legende
(2023)

Laura Drašler

Strniševa predelava faustovskega mita

Faustovski mit je še ena od velikih tem primerjalne književnosti, ki je v literarni zgodovini doživela mnogo različnih variacij. Poleg zapiskov o resnični osebi Faust, kjer je prvič – bolj ali manj verodostojno – opisano njegovo življenje, imamo na policah evropske literature tudi predelave različnih literatov, ki so črpali snov iz življenja te osebe zgodnjega novega veka ter tako ustvarili svojsko literarno osebo s faustovskim značajem, ki se na različne načine vpleta v opus vsakega izmed avtorjev. Eden izmed njih je tudi Gregor Strniša z dramo *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju* (1969), ki je fokus tega članka.

Čeprav zaseda lik Fausta klasično mesto v evropski literaturi, je obravnava Strniševe drame *Žabe* nekoliko obskurni meander znotraj zgodovine faustovstva. Ne le da liki drame ne nosijo izvornih imen faustovskega mita, tudi sama zgodba je napisana izven linearnega konteksta pripovedi. Ravno ta odmik ima pri Strniši sporočilno vrednost, ki jo v članku izluščim s pomočjo primerjave s *Tragedijo o doktorju Faustu* Christopherja Marlowa, ki je prva literarna upodobitev Faustovega življenja in hkrati tudi primer moralitete iz obdobja angleške renesanse.

Strniša se je pri pisanju svojih dram tako formalno kot tudi vsebinsko zgledoval po srednjeveških igrah: miraklih, misterijih in moralitetah.¹ *Žabe* so glede na svoje značilnosti najbolj sorodne angleškim moralitetam, kar bom predstavila in interpretirala v nadaljevanju s primerjavo obravnavanih del.

Slovenski pesnik in dramatik Gregor Strniša (1930–1987) je po svojem slogu precej drugačen od drugega obravnavanega avtorja, Christopherja Marlowa, pesnika in dramatika angleške renesanse. Strniša je pisal v obdobju po drugi svetovni vojni, ki jo je sam prestal in bil takoj po vojni tudi zaprt. Zatem je sledilo obdobje depresije in nihanja alkoholne odvisnosti, kar je za bralce pomensko, saj Strniša motiv alkohola vključi v svoja dela.

Strniša je predstavnik simbolističnega pesništva – v njegovi poeziji in dramatici je pogosta uporaba arhetipskih mitov in simbolov.² Ti elementi so večinoma stvarni in konkretni (npr. v *Driadi* želod in daljnogled ter v *Žabah* jabolko, žabice). Vendar pa nam avtor tekom drame sugerira, da jih ne smemo brati le skozi njihovo snovnost, ampak predvsem kot simbole na presežni ravni: »mokre mrzle žabice / so pogubljene dušice«.³ Strniša s svojimi sicer konkretnimi opisi stvarstva odstopa od čiste materialnosti k

¹ Kejžar, »Aktualnost Strniševih dram«, str. 394.

² Dolinar idr., *Slovenska književnost*, str. 332.

³ Strniša, *Svetovje*, str. 134.

transcendenci, kar se kaže že pri njegovih dramskih osebah in dogajalnemu prostoru ter času.

Prostor dogajanja v *Žabah* je fiktiven:

»Nazaj držijo ceste mesta, / naprej je barje brez poti, / ta krčma sredi med obema. [...]

Ta je Široka cesta trinajst: / dobra stara krčma 'Žabe'«. ⁴

Vmesnost krčme je tu pomembna in tako kot dogajalni čas – jutro in večer, ki sta na *robu* dneva – tudi *obrobje* barja, kjer regljajo žabice oz. dušice, namiguje na presežnost. Poleg okolice je orisana še »notranjost« krčme, ki je kljub natančnemu snovnemu opisu metafizičen prostor in spominja na pekel: »na ognjišču pa ponev, tolikšna, da bi v njej lahko scvrli celega grešnika«. ⁵

Spremljamo relativno kratko – ne povsem določeno – obdobje krčme, ki obstaja od prazgodovine, in Točaja ter Babico, ki sta stara najmanj toliko kot je svetloba. Določen je tudi dogajalni čas (prvi pomladni dan), a dogajanje ni zgodovinsko umeščeno. Zaradi kritike družbe in poklica poštarja bi lahko razumeli, da se dogajajo v relativni sedanjosti, ki pa je v drami nadčasovna, onstran človeškega časa. Zato tudi Strniševa družbena kritika ne deluje moralistično, temveč poetično in se odstre v večih aspektih, ki jih predstavim kasneje.

⁴ Strniša, *Svetovje*, str. 131.

⁵ Strniša, *Svetovje*, str. 129.

Karakterizacija dramskih oseb in njihovih dinamik

V Strniševih dramah osebe niso le prikaz realnega značaja, temveč gre za poseben simbolični tip dramskega karakterja. Strniševa drama *Samorog* je tipičen primer, kjer prevladuje zapletena simboličnost dramskih likov, ki je nasprotna alegoriji srednjeveških moralitet.⁶ Do neke mere to velja simboličnost tudi za dramske osebe *Žab*, vsekakor pa ne gre za povsem enoznačno alegorijo, kar zagotavlja že podvojitve likov.⁷

Simboličnost Lazarja in Lazarusa je navidezno preprosta, a se zaplete, ker sta to dve plati iste osebe.⁸ Tako ne gre le za alegorijo ubogega in bogatega človeka, temveč bi lahko rekli, da sta lika istovrstna človeka, kar se kaže v zrcalnosti dialogov prvega in drugega dela. Ne vežejo ju materialne dobrine, temveč nekaj globljega – življenjska usmerjenost, neka temeljna bivanjska naravnost. Najprej naj izpostavim njun materializem: »Duše ni. Si videl dušo?«, »Vesti ni. Si videl vest?«,⁹ ki se v dialogu s Točajem izkaže za nereflektiranost in se ujame v paradoks: »TOČAJ: To, za kar se zdaj

⁶ Kenda, »Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti«, str. 45.

⁷ V srednjeveških moralitetah je več dramskih karakterjev, kot je članov igralske skupine, zato je en igralec pogosto upodabljal več dramskih oseb, največkrat nasprotno like. Kenda, »Gregor Strniša«, str. 48. Tudi v *Žabah* lahko opazimo omenjeno podvajanje dramskih likov, in sicer lik Evice in Babice igra ista igralka, prav tako lik Lazarja in Lazarusa. Lahko sklepamo, da pri tem ne gre za pomanjkanje igralcev v slovenskih gledališčih, temveč za zavestno potezo avtorja, ki s tem vpliva na percepcijo vsebine, hkrati pa uprizoritvenost približa srednjeveškim moralitetam.

⁸ Kenda, »Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti«, str. 46

⁹ Prvi citat: Strniša, *Svetovje*, str. 135. Drugi citat: Strniša, *Svetovje*, str. 168.

bojiš, / to je, vidiš, to je duša!«, »Ta, ki zdaj pred njo bežiš, / ta je, vidiš, ta je vest«. ¹⁰ Oba lika prav tako kažeta neobvladljivo afiniteto do žensk, kar predstavlja strast, ki je zanju pogubna. Pogubnost ljubezenskih strasti je v drami neodvisna od materialnega položaja, čeprav je denar v to igro vedno vpet. To se kaže tako z zlorabo družbene moči v Lazarusovi predzgodbi, kot tudi s pridobivanjem ženske preko denarja in materialnega, česar se poslužita oba lika. Bistvena razlika med njima je, da Lazarus s samozavestjo premožnega človeka že nastopi, siromak Lazar pa mora za denar še prodati dušo.

Tako Lazar in Lazarus kot dve plati iste osebe simbolizirata ljudi, usmerjene v materialno. Le v materialno verujeta in za materialno se borita ali bojita – celo tako globoko, da o tem sanjata:

LAZAR: Vse noči sanjam / da sem bogataš. Ampak, ko se prebudim, / sem še večji siromak!¹¹

Če – kot protagonista obeh dram – Lazarja primerjamo s Faustom, lahko že v izhodišču navedemo precej razlik. Lazarjeva usoda se v drami začne nizko in tam tudi konča, Faust pa je učenjak, ki sam sebe pogubi:

ZBOR: Prekašal je prav vse, ki s sveto vnemo / razpravljali o božjih so rečeh, / potem pa samovšečno se prevzel / in se kot Ikar dvignil previsoko.¹²

¹⁰ Prvi citat: Strniša, *Svetovje*, str. 144. Drugi citat: Strniša, *Svetovje*, str. 169.

¹¹ Strniša, *Svetovje*, 135.

¹² Marlowe, *Tragedija o doktorju Faustu*, str. 113.

Faust je torej titanska osebnost, ki jo pogubi osrednja strast (v tem primeru želja po vedenju), kar je značilno za Marlowa.¹³ Vendarle se v tem liku kaže šibkost dramatika, čigar liki, kot pravi Menart, niso zares prepričljivi – so bodisi slabiči bodisi nadljudje.¹⁴ Faust spada med slednje, s čimer (sploh današnjemu bralcu) ni najbolj prepričljiv in deluje kot teoretični primer. Vendarle Marlowe v *Tragediji o doktorju Faustu* ustvari dramsko osebo, ki je tipičen značaj novoveške dobe: »je nosilec in demonstrator individualnosti«. ¹⁵ Zdi se namreč, da je v tej drami fokus premaknjen na značaj in da ima Faust moč ter možnost odločanja:¹⁶ sam nosi težo greha in krivdo lastne usode. Tako v drami ne gre le za spopad dobrega in zla, temveč predvsem za Faustov notranji konflikt, pri čemer se Mefistofel in Bog le vmešata v njegove notranje sile ter sprožita dogajanje.

Faust zaradi svojih odločitev izgubi možnost večnega življenja pri Bogu, kar seveda obžaluje; Lazar pa je siromak, ki – tudi ko se preobrazi v izpraznjenega in arogantnega bogataša Lazarusa – nima praktično nič (njemu vrednega) za izgubiti in nima jasnega namena. Faust ima, prav nasprotno, artikulirano željo po nadčloveški moči, ki naj bi jo dosegel preko učenosti:

¹³ Menart, »Pregled angleške renesančne dramatike«, str. 45.

¹⁴ Menart, »Pregled angleške renesančne dramatike«, str. 44.

¹⁵ Kralj, *Teorija drame*, str. 81.

¹⁶ Na ta renesančni premika opozori že Menart: »duhovno prebujenje in razcvet srednjeveškega človeka, ki je svoj bogaboječi pogled v onostranstvo začel vse bolj samozavestno obračati v svet, v katerem je živel«. Menart, »Pregled angleške renesančne dramatike«, str. 8.

O, kakšen svet bogastva in užitka / moči, časti in vsemogočne volje / ponuja se spoznanjem učenjaka!¹⁷

V *Žabah* objekt želje ni jasno formuliran, zato bi ga v najsplošnejšem vidiku lahko označili kot domeno materialnega in posvetnega. Lazar in Lazarus namreč oba ozko zreta v svoj materialni položaj, ki je prepleten tako z njuno ljubezensko kot tudi eksistencialno platjo in je hkrati sredstvo ter cilj. Tu se kaže bistvena razlika med obema protagonistoma: Faust je trmasto usmerjen k dovršitvi namena, Lazarja pa vodi zbegano hotenje – ne ve, kaj zares hoče.

Lazar je torej močno predrugačen faustovski lik, Točaj pa je hudič, ki ga dopolnjuje Babica oz. Evica, ki je hudičevka. Njuno razmerje ni hierarhično, kot je v Marlowovi drami,¹⁸ zato je njun odnos kompleksnejši. Ne Točaj ne Evica nista tipična negativca ali skušnjavca. Čeravno – Evica v svoji erotični igri, Točaj pa z možnostjo obogatitve – oba peljeta Lazarja v skušnjava, se njegova usoda bistveno ne spremeni. Zato se zdi, da je preobrazba Lazarja njuna igra, ki ne utruja samo Lazarja temveč tudi njiju, za nikogar pa ni usodna. Poleg tega Točaj večkrat navede, da bi rad Lazarju pomagal. Vendarle Točaj ni božji lik – boga in njegove omembe se boji:

LAZAR: Vodo je ustvaril Bog. / TOČAJ: (prestrašeno) Ne malaj Starega na steno! [...] LAZAR: Pa nam je vzel luč hudič. [...] TOČAJ: Ne – prižgal sem

¹⁷ Marlowe, *Tragedija o doktorju Faustu*, str. 115.

¹⁸ Liki, ki udejanjajo hudiča – Skušnjavec, Mefistofel in Lucifer – so postavljeni v hierarhično razmerje moči, tako da je Skušnjavec le nekakšno znamenje, Mefistofel hudičevo orodje, Lucifer pa vrhovni hudič, ki v drami »pride iz pekla« le, ko Faust prosi Kristusa za odrešenje.

novo luč! / Od nekdanj me je veselilo / prižigati ljudem luči / in jim točiti čisto vino. / Kaj za vse krivite Vraga.¹⁹

Nezanemarljiv element karakterizacije je hudičev *poklic*. Strniša ga postavi v vlogo Točaja. Glede na kasnejšo usodo avtorja bi to lahko razumeli tudi kot dvojnost alkoholiziranega stanja, ki človeka tako skuša kot mu pomaga, a vendar ne pripelje do odrešitve. Prav tako pa alkohol – tudi v drami – ni zastoj, kar Lazarja spravi v še hujšo eksistencialno stisko.²⁰

Evica, biblijska oseba, je glavni skušnjavec Lazarja, saj ga s svojim zapeljevanjem dvakrat dokončno pripelje do tega, da spremeni svoje stanje – obakrat je povod, da Evica za zaprtimi vrati intimne ni to, kar se kaže, ampak »Hudičevo slepilo« ali »hudič: pod blazino skriva bič!«.²¹ Lazar se za preobrazbo sicer impulzivno odloči že prej, ko ga Evica prvič zmerja, ker ji ne more kupiti vina:

EVICA: Hudič te vzemi! Kdo pa si? / LAZAR: Ne, kdo sem – ampak, kdo bom! / Lazarus van Guldenmeer!²²

Ker je Evica vse do konca drame pretežno v funkciji zapeljevanja, se njen karakter ne odkrije. Sicer se sprva zdi, da nam je preko reminiscenc podana njena predzgodba, a je ne moremo enotno sestaviti, saj v prvem delu drame opisuje popolnoma drugačne dogodke *preteklosti* kot v drugem. Tako je

¹⁹ Strniša, *Svetovje*, str. 138.

²⁰ Vpeljava alkohola ni izjema obravnavane drame – tudi v *Driadi* srečamo like, ki so alkoholiki na psihiatriji in jih Strniša prikaže kot intuitivno prodorne osebe, dojemljive za fantazijo, a vendarle sistemsko pogubljene.

²¹ Strniša, *Svetovje*, str. 166.

²² Strniša, *Svetovje*, str. 146.

predzgodba domnevno istih likov (Lazarja oz. Lazarusa in Evice) zrcalna glede na eksistenčni položaj protagonista. Položaj Lazarja ne določa le njegove predzgodbe, temveč tudi predzgodbo Evice, pri čemer ni popolnoma jasno, v kolikšni meri Evica zavaja Lazarja in s tem tudi gledalca oz. bralca. Zdi se, da so vse »reminiscence« njene preteklosti le zvijača za Lazarja, najpristnejši del Evice pa je ravno odnos s Točajem. Zanj velja podobno: je navidezni pomočnik, ki tako Lazarju kot Evici tare, da želi človeku le pomagati, a se nam ob koncu drame razkrije, da je Točajeva motivacija usmerjena v premagovanje lastnih tegob, v željo po ponovnem združenju s svojo izgubljeno polovico Evico, Lazar pa je le stranski lik njune večne zgodbe. Točaj in Evica ga zapletata bolj za lastno zabavo in kratkočasenje kot zaradi Lazarja samega ali za doseganje njegove duše:

Kaj mi tvoja duša mar! / Preveč jih imam vsako leto, / same mi skačejo v vrečo!²³

Karakterizacija Evice in Točaja ni tako preprosta, ker se v obeh likih prepletajo tako človeške (želje, jeza) kot tudi nadzemeljske značilnosti (večnost, zmožnost obuditve mrtvih). A že to nam kaže, da se dramske osebe v grobem delijo na presežne in zgolj tuzemske. Vsakršna preobrazba tuzemskega lika Lazarja oz. Lazarusa bralcu intuitivno določa nov cikel dogajanja.

²³ Strniša, *Svetovje*, str. 140.

Cikličnost dogajanja je v drami pomenski element, ki ga dopolnjujejo ponavljanja – spremljamo dva Lazarjeva dneva, ki sta iz perspektive drame v časovnem sosledju, a sta vsebinsko paralelna, kar spominja na Beckettovo dramo *Čakajoč Godota*. Strniša podobnost sosledja še stopnjuje, saj so si dialogi in protagonista med seboj zrcalni. Tako je faustovski lik Strniše ujet v stalni cikličnosti dogajanja, ki ga ne razume, (metafizični) svet Točaja in Evice pa teče, a vendarle brez pravega preobrata, kar bi zanj pomenila smrt: »Hudič, umreti si želim! / Rad bi umrl, Hudičevka«. ²⁴ Njun svet je pravzaprav ta, ki bi mu v kontrastu z Lazarjevim lahko morda pripisali linearnost, saj Lazar in Evica stremita k smrti v prihodnosti in obujata spomin na pretekli razkol: »Ko je z mečem Mihael / zamahnil in me je razklal / na dvoje, je nastal pekel«. ²⁵ A vendarle je jasno, da smrti ne bo, zato tudi pri njiju ne moremo zares govoriti o linearni usodi, temveč gre za »neskončno večnost večnosti«. ²⁶ Tako je tudi celotna drama, in ne le Lazarjeva usoda, odprta v nedorečeno prihodnost:

Mesto sega s kamnito roko / zmeraj bolj daleč v barsko šoto. / Kakšen bo konec, ne ve nihče. / Mesto zraste, mesto pade, / prst ostane in kar pride / iz prsti: venci rož – in žabe. ²⁷

Strnišev odmik od faustovskega mita je najizrazitejši ravno v tej vpeljavi nedorečenosti in tudi v reformiranju hudičevih vlog. Za razliko od Marlowovega Mefistofla, ki je tipičen nasprotnik, Strniševih hudičevih

²⁴ Strniša, *Svetovje*, str. 170.

²⁵ Strniša, *Svetovje*, str. 171.

²⁶ Strniša, *Svetovje*, str. 171.

²⁷ Strniša, *Svetovje*, str. 173.

likov ne moremo opredeliti niti kot pomočnika niti kot nasprotnika – za Lazarja sta oboje hkrati, a v širšem smislu drame nista nič od tega. Aktantsko mesto pomočnika in nasprotnika²⁸ v drami ostane prazno. Lazar ostane sam.

Primerjava s srednjeveško moraliteto

Za interpretacijo *Žab* je izmed lastnosti srednjeveške moralitete najpomembnejša tripartitna oblika členitve vsebine: nedolžnost, padec, odrešitev.²⁹ V fabuli Marlowovega dela je tridelna zgradba moralitete precej jasna. Nedolžnost je študentska faza, ki nam jo predstavi zbor v ekspoziciji. Padec se začne s podpisom hudičeve pogodbe in se stopnjuje vse do smrti. Odrešitev pa ni del Faustove usode, temveč z moralnim podukom zbora nastopi le za bralca:

Njegov peklenski padec / z usodo mračno modre opominja, / naj se le čudijo
rečem skrivnostnim, / ki njih globina zmami duh oholi, / da se poglablja v več,
kot Bog dovoli.³⁰

Marlowe zbor rabi za ponazoritev naukov dramskega besedila in vzpostavljanje objektivne perspektive, česar Strniševa drama nima.

²⁸ Pri tem se sklicujem predvsem na aktantski model Anne Ubersfeld, ki mi je pri interpretaciji služil kot ena od tehnik analize drame. Gl. Kralj, *Teorija drame*, str. 165.

²⁹ Kenda, »Gregor Strniša«, str. 53.

³⁰ Marlowe, *Tragedija o doktorju Faustu*, str. 161.

Fabula Strniševih *Žab* je nekoliko bolj zapletena, saj si dogodki ne sledijo v tipični linearnosti, kakršno sicer srečamo pri Faustu, temveč v cikličnosti, ki sem jo opisala v prejšnjem poglavju. Ob koncu drame se zdi, da je dogajanje, ki spremlja Lazarja v krčmi »Žabe«, zaokroženo:

Nič več ga ne bo nazaj. / Zdaj je bil tu trinajstkrat, / trinajstkrat in zadnjokrat.³¹

To je le nakazano, a ne povsem gotovo, saj se Lazar potem ponovno vrne iz skrivališča v center dogajanja in ga zopet zapusti, zato prihodnost Lazarjevih prihodov in odhodov v krčmo ostane nedoločena. Bežno smo seznanjeni le z njegovimi preteklimi tavanji – ob koncu drame izvemo ključno informacijo, in sicer da je Lazar že enajstkrat zamenjal svojo usodo iz siromaka v bogataša in obratno, tako da je ob začetku drame že dvanajstič na istem mestu. Bralec je vpet v ta majhen del njegovih preobrazb.

Tegobe ubogega in bogatega Lazarja so le dve plati istega kovanca, dve različni stanji istovrstnega človeka. Tako torej sprememba premoženjskega razreda pri tem faustovskem liku ne spremeni temeljne naravnosti in ga celo vrne na isti začetek, kjer je vsakič znova podvržen *tragični* usodi. A vendarle cikličnost dogajanja vsakršni smrti in tegobi odvzame dokončnost ali usodnost, kar liku Lazarja in njegovi zgodbi jemlje tragičnost in ga smeši.

³¹ Strniša, *Svetovje*, str. 173.

Kenda v svoji analizi kljub cikličnosti dogajanja Strniševe drame ugotavlja, da *Žabe* uveljavljajo tridelno členitev vsebine: nedolžnost, padec, odrešitev. Lazar namreč v krčmo prispe nedolžen in reven, kakršen po *odrešitvi* tudi odide in negativna metafizika nad njim nima moči – Evica in Točaj se z njim le igrata.³² Vendar ostaja vprašanje, če je med stanjem začetne nedolžnosti in končne *odrešitve* zares padec, saj se posledice Lazarjevih dejanj, torej predvsem umor in samomor, izničijo in tako so posamezne odločitve brezpredmetne – nimajo teže, ki bi šele omogočila padec v tragičnem smislu.

Zaradi izbrisa spomina ob vsaki Lazarjevi preobrazbi je tudi konec drame zgolj kvazi odrešitev – ker umanjka sprememba ali moralni poduk, ki bi ga bil Lazar zmožen zaznati (kot ga je npr. Faust), prave odrešitve za Lazarja ni. Čeprav je res, da odide nedolžen, ni ničesar odrešen in nič manj zmeden kot ob začetku drame. Zato dogajanje spominja na metafizično blodnjo, ki jo Lazar sicer doživlja kot težko in resnično, a nam obenem zaradi nezmožnosti moralne spremembe sam lik ne omogoča uvida, kaj bi bila za človeka odrešitev.

Zopet bi lahko rekli, da je odrešitev (za bralca) šele v končnem nauku, ki v *Žabah* ni podan eksplicitno, temveč zahteva abstrakcijo. Tako odrešitev ne more biti del zgodbe, kot je v izvornem faustovskem mitu, ampak se (lahko) odstre šele v posamezni interpretaciji, ki intuitivno sledi notranjim zakonitostim besedila in temeljem ostalih Strniševih del.

³² Kenda, »Gregor Strniša«, str. 47.

Literarna forma besedila

Strniševo dramsko besedilo *Žabe* je poetična drama, kar nakazuje tako zunanji kot tudi notranji stil. Z analizo lahko najdemo precej retoričnih figur, ki nakazujejo na Strnišev tipični poetični jezik. Za vsebinsko analizo so najpomembnejši paralelizem členov in mnoga ponavljanja, ki delujejo igrivo, humorno, predvsem pa zaokrožijo dogajanje in stopnjujejo učinek subjektivnosti dialogov ter ustvarjenega sveta. Na mnogih mestih stopamo v subjektivnost, ki je ponavadi niti ne tvori posamezen lik znotraj lastne psihe, temveč je subjektiven že sam dialog dramskih oseb, kar je tudi značilnost lirske drame.³³

Govor Točaja in Lazarja zaradi paralelizma členov in ponavljanj učinkuje kot odmev sozvočnih misli: »Je tu Široka cesta trinajst? / To je Široka cesta trinajst«. ³⁴ Subjektivnost dialoga pa se še jasneje kaže v govoru med Točajem in Evico, ki učinkuje kot monolog enega subjekta:

Zvezda nad nihalom lune! / TOČAJ: Nihalo lune, pripeto na zvezdo! / EVICA:
Nikdar več ne bova eno, / TOČAJ: kot sva bila, preden je / zamahnil z mečem
Mihael.³⁵

Čeprav je scenografija natančno izdelana in je precej snovnih elementov (npr. jabolko, nož, žabe, ogledalo), pomen teh elementov pri Strniši ni v njihovi snovnosti, temveč v njihovi simbolni vrednosti. Tako v *Žabah*

³³ Kos, *Literarna teorija*, str. 111.

³⁴ Strniša, *Svetovje*, str. 160.

³⁵ Strniša, *Svetovje*, str. 171.

prevladujejo idejno-racionalne prvine³⁶, ki z medsebojnim učinkovanjem prav tako ustvarjajo prostor subjektivnosti, tako da dramatičnost – kar bi bilo sicer značilno za dramsko besedilo – ni v ospredju. To podpira tudi zunanji stil z retoričnimi figurami, ki v skrajni instanci ne veže le dveh posameznih likov, kot vidimo v prejšnjih primerih, temveč tudi celoto dogajanja, s čimer se vzpostavi čista subjektivnost besedila.

Marlowova *Tragedija o doktorju Faustu* pa je – kljub pesniški rabi blankverza in občasni rimi – osnovana na dialoški dinamiki, kar ustvarja dramatičnost in konflikt oseb. Čeprav dialogi podpirajo osrednjo abstraktno idejo, se preko njih bralcu prikaže tudi psihološki profil glavnega lika. V ospredju so poleg idejno-racionalnih prvin tudi čustveno-emotivne, ki ustvarjajo neizbežno tragičnost Faustove usode, česar pri Strniševi drami ni čutiti.

Strniševa kritika sodobnosti

Marlowe obravnavano dramo postavi v akademsko okolje – dogaja se namreč v takratnem središču naravoslovnih znanosti, v Wittenbergu, obravnava aktualne znanstvene teorije (npr. astronomijo, medicino), njen glavni lik Faust pa je nič manj kot doktor teologije. Zato bi lahko *Tragedijo o doktorju Faustu* obravnavali kot prvo univerzitetno dramo.³⁷ Strniševe *Žabe* so – sploh v kontekstu današnjega akademskega sveta – daleč od univerzitetne drame. Poleg tega, da je Lazar čisto običajen poštar, ki se

³⁶ Pri analizi si pomagam s Kosovo teorijo temeljnih elementov literarnega dela. Gl. Kos, *Literarna teorija*, str. 74.

³⁷ Knop, *Od doktorja do mojstra*, str. 21.

spremeni v tipičnega bogataša, je tudi dogajanje postavljeno v neakademsko okolje, v nekakšen mističen ali celo metafizičen kotiček na obrobju. Nenazadnje se Strniša ne preigrava z akademskimi teorijami. Lahko bi celo rekli, da se le sublimno posmehuje in lirično spodkopava današnje temelje, ki niso zamejeni le v mišljenje akademije, temveč so – glede na interpretacijo drame – bivanjska naravnost sodobnega človeka. Eden od aspektov te kritike je pozaba metafizike:

LAZARUS: Metafiziko smo pokopali. / TOČAJ: Živo ste jo zazidali, / pa vam je ušla skoz zid.³⁸

V Strniševi kasnejši drami *Driada* (1976) je kritika usmerjena predvsem na tisti tip ljudi, ki nimajo občutka za intuitivno, za fantastično, ali pa so ga izgubili – to so v drami tisti, ki so preveč realistični, da bi prepoznali Driado. V *Žabah* je kritika usmerjena drugam – v te, ki so preveč zamejeni v tuzemsko, erotično, materialno ali posvetno, in zato ujeti v cikličnost hlastanja po tuzemskih dobrinah.³⁹

Ujetost v krog preobrazb v *Žabah* deluje precej absurdno in brezizhodno. A vendar je smiselno upoštevati, da Strniša svetu ne pripisuje absurdnosti, temveč v svojih delih namiguje na resnico, ki jo postavlja »*onkraj čutov, umov in razumov*« in ki je torej transcendentna.⁴⁰ Če je Lazar vržen v obrobni, mistični svet, ki mu ni kos, je v njem izgubljen zaradi svoje nedovzetnosti za transcendentno in ne zaradi hudiča samega.

³⁸ Strniša, *Svetovje*, str. 162.

³⁹ Kenda, »Gregor Strniša«, str. 47.

⁴⁰ Kejžar, »Aktualnost Strniševih dram«, str. 393.

Strniša v mnogih aspektih odstopa od klasičnega faustovskega mita in tudi v obravnavani drami oriše svoj dualizem, ki se v *Driadi* formulira kot nasprotje med realističnim in fantastičnim, v *Žabah* pa bi bilo ustrežnejše govoriti o nasprotju med tuzemskim in presežnim oz. med materialnim in metafizičnim.⁴¹ Ta delitev se kaže tako v dramskih osebah kot tudi v dogajalnem prostoru in času, še dodatno pa jo izpostavi subjektivnost drame, ki jo Strniša dosega z retoričnimi figurami in ki lahko že sama daje občutek presežnega. Če upoštevamo vse te elemente drame, se lahko strinjamo s Knop,⁴² da je morála: »Kdor je ves od tega sveta, / s tistim se rad hudič igra.«⁴³

Kritika materialnosti in kapitalističnega pohlepa potrjuje sodobnost te drame, ki mitologiji doda svojo ideološko nianso. Vendar pa *Žabe* niso politična drama, saj v prvi vrsti prikažejo stiske in zablode običajnega človeka, ki ni zmožen biti vladar svojih strasti in je v svetu, kamor je vržen, precej izgubljen. Če se Marlowova *Tragedija o doktorju Faustu* navezuje na renesančni lik učenjaka in prikaže titansko osebo, je Strniševa kritika usmerjena v popolnoma drug tip človeka: »Ljudska pamet obeh verzov ni vseč tistim našim lastnikom majhnih novih stanovanj in majhnih avtov, ki bi vsak od njih lastno mater prodal za par dinarjev.«⁴⁴ Strniša se v tolikšni

⁴¹ Kenda, »Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti«, str. 45.

⁴² Knop, *Od doktorja do mojstra*, str. 377.

⁴³ Strniša, *Svetovje*, str. 173.

⁴⁴ Knop, *Od doktorja do mojstra*, str. 378.

meri odmakne od faustovskega mita, da predrugači njegovo izvorno bistvo. Lazar ni usmerjen v védenje in spoznanje ter za razliko od Fausta noče vedeti, temveč imeti.⁴⁵ V nasprotju z Marlowovim Faustom si Strnišev Lazar ne želi prodati svoje duše, ker na njen obstoj niti ne pristaja, zato duše ne proda zaradi nje same, temveč zaradi trenutnih afektov, kar kaže na nezmožnost moralne odločitve in brezizhodnost njegovega položaja. Če Faust z didaktičnim humorjem ugovarja tako svetu kot tudi hudiču, je Lazar podvržen metafizični blodnji, ki je ne more reflektirati.

⁴⁵ Knop, *Od doktorja do mojstra*, str. 379.

Viri in bibliografija

- Dolar, Ksenija, Janko Kos in Andrej Blatnik, ur. *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- Kejžar, Franc. »Aktualnost Strniševih dram«. V: *Svetovje*, Gregor Strniša. Ljubljana: DZS, 1988. 389–398.
- Kenda, Jakob J. »Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti«. *Primerjalna književnost letnik 22*, št. 2 (1999): 35–55.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.
- Knop, Seta. *Od doktorja do mojstra: razvoj faustovskega motiva v evropski književnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2011.
- Marlowe, Christopher. »Tragedija o doktorju Faustu«. Prev. Janez Menart. V: Kyd Jonson Marlowe, ur., *Drame angleške renesanse*, str. 109–161. Ljubljana: DZS, 1976.
- Menart, Janez. »Pregled angleške renesančne dramatike«. V: Kyd Jonson Marlowe, ur., *Drame angleške renesanse*, str. 5–100. Ljubljana: DZS, 1976.
- Menart, Janez. »Christopher Marlowe«. V: Kyd Jonson Marlowe, ur., *Drame angleške renesanse*, str. 101–107. Ljubljana: DZS, 1976.
- Strniša, Gregor. *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988.

Nika Herček

Ženska na fronti mita in revolucije

Ženske so tekom zgodovine bile nemalo bojev, čeprav nas cenzurirana naracija venomer opominja, da onkraj svoje sekundarne vloge niso nikoli obstajale – ker tam pač nimajo kaj iskati. Slehernemu trenutku svobode ali akumulaciji moči je sledila vnovična stigmatizacija, ki je poskrbela, da ženske še nadalje ostajajo jetnice svoje maternice, s tem pa služijo kot profitabilen temelj za razcvet kapitalističnega režima. Ena od zgodovinsko najuspešnejših oblik stigmatizacije je čarovništvo, ki je doživelo revitalizacijo vsakič, ko se je na obzorju naslikal zarodek revolucije. A da zatirani ostane tiho, je potrebno zatreti tako revolucijo kakor žensko.

V 18. stoletju, ko se je že zdelo, da bo družba prečila most srednjeveškega praznoverja in njemu podrejenega terorja, je na pogorišču Pariške komune vzklik mit o petrolejaricah (*les pétroleuses*). Kmalu za tem, ko so čete iz Versaillesa vkorakale v Pariz, so se na več mestih razplamteli ognjeni zublji, ki so jih kmalu pripisali komunardom. Časniki kot so *Le Gaulois*, *Le Figaro* in *Times* so poskrbeli, da so govorice zločine pripisale ženskam (ženskam delavskega razreda, komunardkam in domnevnim vdovam komunardov) z razmršenimi lasmi in nadvse divjega videza. Članki so tedensko poročali o razpuščenih bitjih, ki so – izobčena iz družbe in brez družinskega ali zakonskega življenja – klatila po mestu z vrči petroleja. Za plačilo desetih frankov na eno požgano hišo naj bi ženske kot tovariše

izrabile tudi otroke, katerih trupla so kmalu pristala na obrobjih pariških ulic.⁴⁶ Po aretaciji nekaj več kot tisoč žensk (številne so bile umorjene že pred tem), je sledil marš ujetnic po mestu. Ob poti se je zbrala množica, ki je pozivala k njihovi javni usmrnitvi; v kolikor jetnice niso zmogle slediti tempu človeškega konvoja, pa je bila ta izvršena kar na mestu. Javna sodba, ki je doletela petrolejarice, je imela spolno razsežnost, kakršne sojenje moškim ni poznalo. Ženske so bile pred očmi množice slečene, njihova razgaljena prsa pa niso služila le kot indikator spola, pač pa tudi kot degradacija, na temelju katere so že prej oklicane prostitutke obtožili koketiranja z inkvizitorji.⁴⁷ Čeprav se vedenje ženskih zapornic ni razlikovalo od vedenja moških, je tisk poskrbel, da so ženske – četudi razgaljene – ostale »nenaravno agresivne«, v boju tudi, ko se že bile nataknjene na bajonete.⁴⁸ Tako so bile ženske iz prvih vrst barikad tudi tokrat zreducirane na očem prijeten objekt, katerega uporništvu je bilo tolmačeno kot neukrotljiva spolna sla. K temu je pripomoglo dvoje: prvič, večmedijska propaganda, ki je poskrbela, da je mit dosegel svoje razsežnosti, in drugič, grožnja strukturam moči, ki jo je predstavljala ženska, osvobojena okov patriarhalne avtoritete. Ravno proces čarovništva (vse od prvega vala do sodobnih oblik v kapitalistični družbi 21. stoletja) pa razgali gnusnost nazora, da ženska v družbi preprosto ne more obstajati onkraj okov; takoj ko se osvobodi okov moške dominacije, jo namreč oklenejo v okove hudiča ali višje demonske sle, pri čemer vselej ostane v vlogi priležnice.

⁴⁶ Gullickson, »La Pétroleuse: Representing Revolution«, str. 248–251.

⁴⁷ Gullickson, »La Pétroleuse«, str. 252.

⁴⁸ Gullickson, »La Pétroleuse«, str. 250.

Umetniki in karikaturisti, ki so poskrbeli za ponazoritev vizualne podobe petrolejaric, teh niso predstavili kot ekscesno seksualnih bitij, kakor so to z besednimi opisi storili novinarji in drugi poročevalci, pač pa so prefinjeno skonstruirali kontrapunkt ženskega ideala. Domala vsaka karikatura je vsebovala razmršene lase in neprivlačen ali postaran obraz, ki je kazal blaznost, za zagotovitev določnosti spola pa so jih odeli v dolga krila ali obleke, čeprav so se komunardke vselej borile v uniformah. Tako je bila degradacija v formatu propagandnega materiala izvršena na dveh ravneh; verbalno je bila *pétroleuse* zreducirana na svojo (žensko) seksualnost, vizualne podobe pa so le-to modificirale v objekt strahu. Mit tako služi kot imenitni podaljšek francoskega pregovora, po katerem je ženska »*Une bête imparfaite, sans foi, sans crainte, sans constance*«. ⁴⁹

Miti in pravljice zatorej nemalokdaj služijo kot svoje vrste *deus ex machina*, ki surovo stvarnost preteklosti piše po diktatu aktualne družbeno-gospodarske ureditve. Sedanjost je najlažje ukrotiti s prirejanjem zgodovine. Tako smo že na samem začetku svojih življenj skozi mite in pravljice seznanjeni z družbenim konstruktom moškega, sočasno pa tudi ženske, ki je bodisi to, kar moški ni, bodisi defektna in drugorazredna verzija tega, kar moški je. Kakor ugotavlja Cinzia Arruzza:

Nimamo definicije žensk in tega, kaj naj bi bilo njeno bistvo, ki ne bi bila hkrati produkt moškega monopola in ob tem sistematične izključenosti

⁴⁹ (»Nepopolna žival brez vere, brez boječnosti, brez stanovitnosti.«) Federici, *Kaliban in čarovnica: ženske, telo in prvotna akumulacija*, str. 235.

žensk. Ženske so tisto, kar so se v fantazijskem svetu protislovnih, a notranje povezanih definicij moški odločili, da naj bodo.⁵⁰

Indikatorji moške dominacije tičijo povsod; vse od nevtralnosti in neoznačenosti moškega spola v jeziku⁵¹ do več kot očitne procentualne supremacije akterjev moškega spola v vseh vidikih kulturnega in znanstvenega prostora do zdaj. To, kar je označevalo žensko, pa je vedno variiralo in je bilo vse prej kot *a priori* statuirano. Kakor na primeru spolnega akta ugotavlja Bourdieu, je spolna delitev stvar mitično-obrednih opozicij med aktivnim in pasivnim, pri čemer je že sama vagina degradirana na negativno inverzijo falusa.⁵² Moška dominacija tako temelji na opoziciji biološke narave, ki omogoča umetelno objektivizacijo arbitrarnega, ne da bi jo pri tem percipirali kot integralen družbeni konstrukt.⁵³ In nadalje:

Ko je enkrat moški red vpisan v stvari, se vpisuje tudi v telesa, in sicer s tihimi prepovedmi, [...] moški izkoriščajo prednost na podlagi temeljnih predpostavk bioloških razlik, ki so videti, kot da se nahajajo v osnovi družbenih razlik.⁵⁴

Tako se pod težo »Drugega« izoblikuje pasivna, pokorna in aseksualna identiteta ženske, vselej pa mora obstajati tudi druga plat kovanca – divja upornica nenasitne pohote. Pri tem ženska ostaja docela indiferentna tako do tega, kar se nahaja na eni ali drugi strani kovanca, kot tudi do tega, kdaj

⁵⁰ Arruzza, *Nevarna razmerja: poroke in razveze marksizma in feminizma*, str. 65.

⁵¹ Bourdieu, *Moška dominacija*, str. 12.

⁵² Bourdieu, *Moška dominacija*, str. 21–22.

⁵³ Bourdieu, *Moška dominacija*, str. 27.

⁵⁴ Bourdieu, *Moška dominacija*, str. 28–29.

je primerno, da je kovanec obrnjen na eno ali drugo stran. Vselej pa je ona tista, ki utrpi posledice od nje neodvisnih determinant. Tako so na grmadah gorele zlasti tiste ženske, ki so s kovancem na napačni strani vzbudile predstavo o bitju *sui generis*, s čimer so ogrozile obstoječi družbeni red. V prvem valu so to bile babice in druge, ki so ženskam omogočale nadzor nad prokreacijo, nato pa so se jim na ognjenih zubljih in mučilnih napravah pridružile še prostitutke, prešuštnice in druge, ki so svojo seksualnost udejnjale zunaj prokreacijskih dolžnosti.⁵⁵

Lov na čarovnice je bil torej vojna proti ženskam; bil je usklajen poskus njihove degradacije, demonizacije in uničenja njihove družbene moči. In hkrati sta bila meščanska ideala ženskosti in družinskega življenja skovana prav v mučilnicah in na grmadah, na katerih so umirale čarovnice.⁵⁶

Ob tem se jasno izriše vprašanje, zakaj je bil prav lov na čarovnice prvo področje združevanja v politiki in prvi primer poenotenja po razkolu reformacije. Pregarjanje ali genocid katerekoli skupine ljudi nikoli ne nastopa naključno in indiferentno od interesov tistih, željnih moči, in tudi tokrat ni nič drugače. Z rojstvom kapitalizma je simultano nastopilo tudi rojstvo novega patriarhalnega reda, ki je žensko spremenil v služabnico moške delovne sile, le tovrstna spolna delitev dela pa je lahko okrepila akumulacijo kapitala. Ker je bilo v ta namen potrebno telesa žensk, njihovo delo ter seksualno in reprodukcijsko moč podrediti nadzoru države in jih spremeniti v ekonomske vire, je lov na čarovnice primarno služil kot učinkovito orodje proti opoziciji družbenega in ekonomskega

⁵⁵ Federici, *Kaliban in čarovnica*, str. 277.

⁵⁶ Federici, *Kaliban in čarovnica*, str. 278.

prestrukturiranja. Ker si kapitalistična organizacija dela lasti inferiornost nad naravo, ne čudi, da so bili na margino postavljeni tisti, ki so s sklicevanjem na preplet naravnega in družbenega okolja bili zmožni spodkopati moč oblasti in nastajajočega družbenega reda. Vzponu merkantilistične politike, demografskega beleženja in popisovanju prebivalstva je logično sledil nadzor nad številčnostjo prebivalstva ali bolje rečeno – delovne sile.⁵⁷

Na tem ozadju se zdi verjetno, da je bil lov na čarovnice vsaj delno poskus kriminalizacije nadzorovanja rojstev in postavitve ženskega telesa, maternice, v službo rasti prebivalstva ter produkcije in akumulacije delovne sile.⁵⁸

Tudi danes, ko kolesa kapitalističnega režima še vedno tečejo kot namazana, lov na čarovnice ostaja legalno odprt. Pregarjane in javno linčane so ženske, katerih obsojenost na margino eksistence ostaja – in je vselej bila – strukturno pogojena s kapitalističnim redom in uničujočimi (ne)prizadevanji peščice na troedini oblasti. Žensko telo je tako predmet izkoriščanja pod bičem »blaginje naroda«, brez ozira na osnovne človekove pravice. Če je bil splav v Sovjetski zvezi še nekaj več kot stoletje nazaj legaliziran in percipiran kot varovalka osnovne demokratične pravice žensk⁵⁹, je slednja danes odvisna od cene, ki smo jo pripravljene in zmožni plačati zanjo. Lilijana Burcar v spremni besedi k delu *Kaliban in čarovnica* povzame:

⁵⁷ Federici, *Kaliban in čarovnica*, str. 250–259.

⁵⁸ Federici, *Kaliban in čarovnica*, str. 273.

⁵⁹ Federici, *Kaliban in čarovnica*, str. 435.

Naj gre za ugovor vesti in prepoved abortusa ali pa za plačljivost kontracepcijskih sredstev in abortusa, oboje postavlja nepremostljive prepreke večini žensk, ki predstavljajo eksploatirano in finančno podhranjeno jedro kapitalističnih režimov.⁶⁰

Zato pravzaprav ne čudi, da je mit vzklikal ravno ob genezi odpora proti stopnjevanju eksploatacije. Stigmatizacija žensk z neukrotljivo naravo, izrabo otrok in nepriljubljanim videzom še zdaleč ni nekaj tujega, četudi smo z mitom o petrolejaricah seznanjeni prvič, pač pa je atribut domala sleherne čarovnice v bolj ali manj znanih pravljicah. Mit tako služi kot tipičen primer reprezentacije žensk, s čimer osvetli radikalen odmik od faktičnosti žensk in njihovega delovanja tekom zgodovine. Večina razvpitih pravljic in mitov tako ne služi kot generator ustreznih vrednot in strpnosti, kakor so nemalokrat opevane, pač pa vse prej nastopa kot odločen akter v službi razkola med dejanskostjo in njeno izmaličeno podobo. Tako je vsaka ženska vzgojena ob prepričanju, da je za njeno odrešitev potreben poljub princa, medtem ko je vsa njena identiteta zaobjeta v pokornosti in gospodinjenju v dolgi rožnati obleki. Drži, »*main character*« skoraj vsake bolj znane pravljice je princesa, ženska, kateri sta vselej pripisani neizmerna lepota in priljudnost. A drži tudi, da je brez moške mesije na zadnjih straneh pravljice vselej podvržena absolutnemu propadu, prav tako pa sta lepota in priljudnost vse, do koder seže njena integriteta. V kolikor pri ženskem liku napoči najmanjši odmik od tega, je v pravljico vselej inkorporiran nov lik – čarovnica.

⁶⁰ Federici, *Kaliban in čarovnica*, str. 452.

Analogno je bila tudi v poslednjih vzdihljajih pariške komune v pripoved zgodovine vnešena petrolejarica kot epistemološka omilitev grožnje, ki jo je za moške predstavljala uporna in emancipirana ženska. Njihova javna usmrtitev je služila kot zgled, ki apelira na posledice, ki doletijo žensko, ko poskuša izstopiti iz svoje primarne vloge.⁶¹ Stopile so iz svojih domov in jih požgale, s čimer so ogrozile svetost zasebne lastnine, na kateri je slonel ves občutek veljave meščanskega moškega. Grozile so s zrušenjem družbenega reda in vzpostavitev novega, ki bi temeljil v odpravi razrednih razlik in krvavi eksekuciji izkoriščevalskega razreda, zato ni presenetljivo, da je bila ženska za moške to, kar je bila revolucija za državo; revolucijo pa je bilo najlažje obvladovati tako, da so obvladovali reprezentacijo žensk.⁶² A če je plehka kreacija mita dovolj, da moški na patriarhalnem piedestalu zatisnejo oči pred revolucijo, potem se ni treba ničesar bati. Revolucija bo.

⁶¹ Gullickson, »La Pétroleuse«, str. 260.

⁶² Gullickson, »La Pétroleuse«, str. 261.

Viri in bibliografija

- Arruzza, Cinzia. *Nevarna razmerja: poroke in razveze marksizma in feminizma*. Prev. Mojca Dobnikar. Ljubljana: Sophia, 2016.
- Bourdieu, Pierre. *Moška dominacija*. Prev. Jelka Kernev-Štrajn. Ljubljana: Sophia, 2010.
- Federici, Silvia. *Kaliban in čarovnica: ženske, telo in prvotna akumulacija*. Prev. Tea Hvala. Ljubljana: Sophia, 2022.
- Gullickson, Gay L. »La Pétroleuse: Representing Revolution«. *Feminist Studies* 17, št. 2 (1991): 241–265.

Javier Martin

Dežela hauihnhnmov kot utopija Barucha de Spinoze

Zakaj pravljica?

Vprašanje, zakaj naj bi *Guliverjeva potovanja* imela status pravljice, basni, mita oz. legende, je povsem upravičeno.⁶³ Gre konec koncev za *roman*, ki mu kajpada ne moremo pripisati ne prenašanja z ustnim izročilom, ne kratke oz. jedrnate vsebine, niti starodavnosti (prvič je bil objavljen kasnega leta 1726); poleg tega bi bil argument, da ima Swiftovo delo lastnosti pravljice, ker je že od nekdaj priljubljeno med mlajšimi bralci, popolnoma nezadosten. Jasno je torej, da moramo bistveno lastnost, ki je skupna vsaj večini izmed literarnih zvrsti, ki jih imamo za pravljice, iskati drugje, če seveda želimo vanje uvrstiti roman oz. del le-tega, ki ga v prvi vrsti obravnavamo. Morda bi bilo najlažje, da se sprva osredotočimo na interpretacijo same vsebine romana oz. dela, zatem pa še na iskanje potez, zaradi katerih bi lahko le-ta vsaj spominjal na pravljico.

Vsi vemo, da *Guliverjeva potovanja* niso roman v tistem najstrožjem, stereotipičnem pomenu besede, v katerem naj bi nastopale osebe v razmerju z dogodki ter dejanji, ki bi potencialno lahko obstajali v stvarnosti. Jonathan Swift se v svojem delu nasprotno prav rad poslužuje vpeljave

⁶³ Avtor pričujočega prispevka virov ne navaja sproti, temveč le na koncu. *Op. ur.*

knjižnih likov, dejanj ter dogodkov, ki so lahko zgolj plod človeške domišljije (kot so denimo prebivalci dežele Liliput). Kaže, da se naš avtor s tovrstnim udejstvovanjem naglo približuje kreaciji nečesa, kar bi bilo lahko podobno pravljici. Menim pa, da udeleženosť fantazijskih bitij ter dogodkov, ki imajo svoj sedež v nadnaravnem, še ni edina skupna poteza večine literarnih del, ki naj bi v splošnem mnenju veljala za pravljice, pa četudi nanjo (namreč na omenjeno potezo) največkrat pomislimo, kadar želimo poiskati lastnosti, ki so vsem pravljicam skupne. Znotraj Swiftovega romana prav tako zasledimo, če se vsaj za malenkost poglobimo, metaforiko, ki nas – na podlagi dejanj, katerih uresničitelji so liki – opominja na človekove odlike in slabosti ter naglo spodbuja k raznoraznim etičnim vprašanjem oz. interpretacijam.

Roman *Guliverjeva potovanja* torej nedvomno predstavlja čudovit primer umetniške stvaritve, ki jo je moč razumeti na dveh ravneh. Prvo izmed njiju imenujmo *fantazijska* raven, tj. raven, ki ima v najpristnejšem pomenu besede svoj temelj v nadnaravnem oz. čarobnem. *Fantazijska* raven je seveda povezana z golim užitkom ter radovednostjo, ki ju izkuša bralec. Druga raven, ki jo bomo imenovali *interpretacijska* raven, pa v Swiftovem primeru ni dosegljiva zgolj tistim, ki so zmožni besedilo interpretirati na ta ali oni način, temveč tudi tistim, ki želijo iz besedila iztržiti nekakšen nauk, kjer le-ta praviloma nastopa v objemu etičnih vprašanj oz. motivov. Zanje je značilno, da so aktualni tudi za zrelejše posameznike in da segajo onkraj posameznih domišljijskih elementov v sami zgodbi. Iz slednjega sledi, da narava Swiftovega romana izraža visoko stopnjo *dvojnosti*, ki seveda (v

tolikšni meri) pride do izraza ravno zaradi istočasne udeležnosti *fantazijske* ter *interpretacijske* ravni.

Tudi ob branju klasičnih pravljic smo nemalokrat priča tej izraziti dvojnosti, dvema stopnjama razumevanja, v skladu s katerima dojamemo, kar smo prebrali; na eni strani namreč razpolagamo s strogo domišljjskimi elementi, ki privabljajo bralce z nenavadnostjo ter nekakšno otroškostjo, na drugi strani pa z globljimi teoretskimi motivi, ki niso nujno predmet misli za otroke, temveč lahko tudi za odrasle. Rekel bi, da so prisotnost, interakcija in visoka stopnja *fantazijske* ter *interpretacijske* ravni, bistvene lastnosti večine pravljic, basni, mitov ter legend.

Zaradi tega bi si drznil trditi, da si lahko *Guliverjeva potovanja* povsem upravičeno priborijo naziv pravljice, v kolikor pravljico seveda pojmuje kot literarno zvrst, znotraj katere pride kontrast med omenjenima bralnima ravnema kar najbolj do izraza.

Spinoza – Gulliver – Utopija

Spinoza

Znotraj *Politične razprave* Barucha Spinoze zasledimo jasno ter dokaj enoznačno pojmovanje razuma. Za nizozemskega filozofa je razum preprosto sestavni del človeškega duha, ki je – pri nekaterih posameznikih v večji, pri drugih morda v manjši meri – zadolžen za krotenje raznoraznih afektov (ki niso nujno slabi), s katerimi le-ta vsakodnevno razpolaga.

Lahko bi torej rekli, da je za Spinozo razum nekakšen psihični aparat, ki nadzoruje naše afekte (oz. čustva) in določa, v kolikšni meri naj le-ti pridejo do izraza ob uresničevanju naših dejanj, ki so usmerjene bodisi k nekemu delovanju, bodisi k nedelovanju ali zadržanosti.

Na prvi pogled se zdi, da ima Spinoza do afektov izrazito odklonilen odnos; do neke mere je slednje sicer res, saj je po njegovem svoboden človek (*homo liber*) nekdo, ki ni suženj afektov, kar posledično pomeni, da le-te karseda podreja razumu. Vseeno pa ne smemo spregledati dejstva, da Spinoza v svoji *Politični razpravi* izrecno zapiše, da znotraj svojega spisa ne namerava predpostavljati oz. vključevati lažnega verjetja, da so ljudje – v okviru svojih zmožnosti – sposobni živeti pod vodstvom lastnega razuma, kakor to naivno verjame velika večina predhodnih piscev raznih političnih razprav ali traktatov, ki težijo k približevanju nedosegljivim vzorom človeka kot posameznika ter pripadnika družbenega sistema. Afekti so namreč, namiguje Spinoza, sestavni del človeškega duha ne glede na to, kako se razni misleci trudijo vpeljati razum kot nekaj, kar bi bil stvarni cilj vsakega pripadnika družbe, in ne glede na to, kako se slednji trudi, da bi svoje afekte ohranjal pod nadzorom ter vselej dajal prednost lastnemu razumu. Jasno je, da Spinoza svoje *Politične razprave* ne snuje na utvari, ki je po njegovem mnenju uresničljiva zgolj v nekakšni bajki, temveč se preprosto sprijazni s stvarnim dejstvom, da je človeška narava (pri kateri igra razum vselej manjšo vlogo, kot bi upali) pač nezanesljiva, in šele na podlagi sprejetja tega dejstva razvije nadaljne teze, s katerimi želi proučevati teme, kot so človeška narava, oblast ali civilno stanje, in jih do

določene mere seveda tudi izboljšati.

V zaključku tega podpoglavja bomo – namesto Spinoze – skušali bolj ali manj opredeliti, katere vrste afektov moramo podrežati razumu. V prvi vrsti so to afekti, ki imajo sloves krščanskega greha; mednje sodijo denimo zavist, sovraštvo, maščevalnost, mrzkost, lakomnost ter požrešnost. Poleg zadnjih pa moramo krotiti tudi vse plemenite in nevtralne afekte, ki imajo v določenih okoliščinah ali v pretirani meri pogubne posledice; v skladu s tem bi se lahko denimo prevelika mera sočutja spreobrnila v naš lastni neuspeh, če bi jo sovražnik znal izkoristiti oz. obrniti proti nam. Podobno se lahko tudi pretirana ljubezen sprevrže v neobzirno tekmovalnost oz. sovraštvo med dvema ali večimi osebami.

V glavnem smo ugotovili, da je prepričanje o človekovi zmožnosti celovitega podrejanja lastnemu razumu za Spinozo velikanska utvara, zavljo katere se ni vredno boriti; naši afekti naj bi potemtakem imeli v okviru naših dejanj daleč večjo moč, kot jo ima razum. Kdor trdi drugače, velja za naivneža.

Gulliver

Dejali smo že, da tekom svojega poslednjega potovanja kapitan Gulliver prevzame vlogo prvega (in najverjetneje tudi zadnjega) brodolomca na otoku *hauihnhnmov*.

Slednji so po zunanji podobi sicer podobni konjem, glede na kognitivne

sposobnosti pa so primerljivi s pripadniki človeške vrste. Po Swiftu naj bi imeli bistveno več razuma, kot ga imajo ljudje, saj za razliko od le-teh nimajo nikakršne predstave glede kateregakoli izmed nizkotnih afektov oz. nagnjenj, med katere denimo sodijo želja po maščevanju, zavist, jeza, sovrašтво, prevzetnost ali požrešnost; pomorščak Gulliver je seveda tisti, ki nedolžne *hauihnhnm*e šele seznanj s pomenom tovrstnih duševnih fenomenov, saj jih je – kot nekdanji prebivalec Anglije oz. angleških kolonij ali kot sleherni pripadnik katerekoli človeške skupnosti – že nekajkrat občutil na lastni koži. Zgroženost dobrohotnih *hauihnhnm*ov se še dodatno poveča, ko jim Gulliver našteje najpogostejše vzroke, ki ljudi vendarle vodijo k nekakšnemu umevanju oz. razumskemu udejstvovanju; slednji so kajpada raznorazne težnje, vezane na pridobitev materialnega imetja, ter želja po zasedanju visokih položajev znotraj ustroja družbe. Mnenje, ki si ga o ljudeh na podlagi Gulliverjevih pričevanj nazadnje ustvari modri vodja skupnosti *hauihnhnm*ov, je, da konec koncev sploh ne uporabljajo razuma v pravem pomenu besede, saj je sleherni vzgib, ki je usmerjen h kakršnemukoli oškodovanju sočloveka ali zadovoljevanju odvečnih potreb, takorekoč *nerazumen*. Če pa se ljudje že poslužujejo kakršnekoli vrste razuma, povzema modri vodja *hauihnhnm*ov, ga vselej usmerjajo v uresničevanje neetičnih namenov; mednje seveda sodijo premišljene strategije, s pomočjo katerih je moč škoditi človeku in s tem obrniti vodo na svoj mlin.

Sklenimo torej, da se v *Potovanju v deželo hauihnhnm*ov človeški razum pojmuje bodisi kot zmožnost umevanja, v kolikor je le-ta vezana na

uresničevanje raznih načrtov ali spletk, za katere ni nujno značilno, da so dobronamerne, bodisi kot življenje in delovanje v skladu z nekakšno vrsto človekoljubnosti, ki je *hauihnhnmom* od nekdaj prirojena oz. samoumevna, ljudem pa – za katere naj bi od nekdaj veljalo, da imajo privilegiran tip razuma – nikakor ne.

Utopija

Pozornemu bralcu se na tem mestu sicer že orisujejo razlogi, zaradi katerih se zdi, da skupnost bajeslovnih *hauihnhnmov* predstavlja ravno takšno *utopijo*, kakršno zasmehuje Baruch Spinoza, a vseeno ne bo odveč, da tudi zadnjemu podpoglavju pričujočega članka namenimo nekaj besed.

Že na samem začetku smo si zadali cilj, da državno skupnost *hauihnhnmov* prikažemo kot utopično civilno stanje z ozirom na Spinozova prepričanja. Videti je, da cilja nismo zgolj dosegli, temveč na nek način celo *presegli*. Ni namreč dovolj, če rečemo, da Swiftovi *hauihnhnmi* živijo pod vodstvom razuma, kakor bi to počeli domnevni člani Spinozove satire, kajti če po Spinozi kdo deluje pod vodstvom razuma, mora le-temu podrejati sleherni afekt, ki se porodi v njegovem duhu, za *hauihnhnme* pa seveda velja, da jim afekti, ki imajo konotacijo krščanskega greha, sploh niso prirojeni, še manj pa privzgojeni; ti domišljijski liki pravzaprav niti niso imeli nikakršne predstave o tem, kaj so sovraštvo, zavist, mrzkost ali želja po škodovanju, dokler jih ni Gulliver s tem seznanil. Očitno obstaja nekaj, kar sega onkraj tega, da posamezniki uporabljajo razum in da le-temu vzorno podrejšo svoje afekte; to je namreč umanjkanje vseh afektov, ki v golem bistvu niso

človekoljubni. Popolna odsotnost določenih slabih afektov je potemtakem vzornejša od nenehnega krotjenja le-teh z neutrudno uporabo razuma. In ravno *popolna odsotnost* podlih afektov je tisto, kar izražajo prebivalci utopične dežele, o kateri govorimo.

Vseeno pa moramo odgovoriti še na vprašanje, na kakšen način *hauihnhnmi* krotijo svoje plemenite afekte, ki se lahko v pretirani meri ali pri določenih pogojih izkažejo za pogubne. Primerov je seveda na pretek, ampak mi se bomo omejili na dva, ki sta karseda enostavna in univerzalna. Če se denimo tekom obdobja kakšne naravne nesreče ali epidemije (vojne moramo seveda odmisлити), skupina sočutnih *hauihnhnmov* odloči, da bodo navzlic nevarnosti ostali pri zdravljenju bolnih pripadnikov lastne rase, bodo s svojim prekomernim sočutjem načeloma vendarle lahko koristili svojim prijateljem, v najslabšem primeru – če recimo naravna nesreča, o kateri govorimo, s svojimi lovkami zaobjame tudi tiste, ki so bili na začetku zdravi in so skušali pomagati – pa bodo škodili zgolj in samo sebi. Mogoče je tudi, da bi njihova želja po samoohranitvi (ki je po Spinozi načeloma pozitiven vzgib) postala zaveznica razuma in navsezadnje tudi privedla h konkretnemu dejanju, torej begu pred nevarnostjo. Razčistimo še primer, naslanjajoč se na afekt, za katerega se prav tako zdi, da je lahko poguben v določenih okoliščinah: prekomerna ljubezen. Če se dva moška *hauihnhnma* denimo zaljubita v isto pripadnico ženskega spola, nikakor ne more priti do konflikta, saj bi konflikt impliciral prehod iz afekta ljubezni v afekt sovraštva, kar je v blaženi deželi *hauihnhnmov* takorekoč nemogoče; iz nečesa, kar v določenem univerzumu biva, se ne more poroditi nekaj, kar

ne more bivati. V primeru tovrstnega ljubezenskega trikotnika bi bilo smiselneje sklepati, da bi moral eden izmed moških *hauihnhnmov* svojo prekomerno ljubezen pač potlačiti s pomočjo lastnega razuma.

Sklenimo torej, da dežela *hauihnhnmov* ne predstavlja naivne, neuresničljive utopije, o kateri je govoril Spinoza, temveč sega *onkraj* koncepta le-te; ne velja namreč zgolj dejstvo, da *hauihnhnmi* vseskozi delujejo z razumom, ki si ga človek lahko samo želi, temveč tudi to, da so jim zlonamreni afekti, za katere naj bi v eksemplarični utvari razum skrbel, in zaradi katerih je vpeljava le-tega še kako potrebna, povsem tuji. Po mojem mnenju bi zavoljo tega namišljeni otok, ki si ga je umislil Jonathan Swift, za Spinozo upravičeno predstavljal utopijo *par excellence*.

Viri in bibliografija

Primarna literatura:

Spinoza, Baruch de. »Politična razprava«. Prev. Nataša Homar. V: Baruch de Spinoza, *Dve razpravi*, str. 41–123. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1997.

Swift, Jonathan. »Potovanje v deželo hauihnhnmov«. V: Jonathan Swift, *Gulliverjeva potovanja*, prev. Izidor Cankar, str. 249–326. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.

Sekundarna literatura:

Garrett, Don. »Spinoza's Ethical Theory«. V: Don Garrett, ur., *The Cambridge Companion to Spinoza*, str. 282–308. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

Spinoza, Baruch de. »O bogu«. V: Baruch de Spinoza, *Etika*, prev. Primož Simoniti, str. 125–132. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.

Meta Anderle

Bruno Bettelheim – Rabe čudežnega

O avtorju

Ameriški psiholog Bruno Bettelheim se je rodil na Dunaju, a je bil po nacističnem prevzemu Avstrije zaradi svojega judovskega porekla odpeljan v nemško koncentracijsko taborišče – najprej v Dachau in nato Buchenwald. Leta 1939 je bil izpuščen in imigriral v ZDA, kjer je postal raziskovalec na Univerzi v Chicagu. V času, ko je delal kot profesor na visokošolski ustanovi v Rockfordu, je napisal znan članek *Individualno in množično vedenje v ekstremnih situacijah*, kjer je glede na opazovanja iz časa svojega bivanja v koncentracijskih taboriščih raziskoval človekove prilagoditve življenju v taboriščih in vpliv nacističnega terorizma na človekovo osebnost.⁶⁴

Kot profesor na Univerzi v Chicagu je delal z otroki z duševnimi težavami, kar je bila osnova za njegovo poznejše delo z otroki na avtističnem spektru; v svojem delu je prenašal psihoanalitične prijeme na družbene probleme, posebej povezane z vzgojo otrok.⁶⁵ Poskušal je ugotoviti, kaj je možno storiti kot terapevt, da bi olajšal čustveno trpljenje otrok z duševnimi

⁶⁴ »Bruno Bettelheim« na *Encyclopaedia Britannica*.

⁶⁵ Petra Meterc, »Bruno Bettelheim: Rabe čudežnega«.

motnjami in jim pomagal delovati v socialnih situacijah. Njegova dela so nudila tudi vpoglede v učinkovito delo z otroki na splošno.

V svojem delu *Rabe čudežnega* (*The Uses of Enchantment*, 1976) je zagovarjal pomembno vlogo pravljic za otrokov razvoj. Umrl je zaradi samomora po hudi depresiji zaradi smrti žene in kapi. Kritike njegovega dela se nanašajo na to, da je možno, da je lagal glede svojega diplomskega naziva s področja psihologije, pridobljenega na Univerzi v Dunaju, preden je bil poslan v taborišče in je posledično za pridobitev rezultatov svojih raziskav zlorabil in napačno diagnosticiral več otrok, ki jih je obravnaval.⁶⁶

Iskanje smisla

»Smisel lastnega življenja se nam ne razkrije kar naenkrat, v neki določeni starosti, v kateri naj bi dosegli zrelost.«⁶⁷ Pravzaprav odkritje smisla lastnega obstoja pokaže, da je oseba dosegla psihološko zrelost. Bettelheim to spoznanje označi kot končno stopnjo dolgega otrokovega oz. človekovega razvoja. Iskanje smisla je prisotno pri vseh starostih, v vsaki moramo biti zmožni najti nekaj smisla; čeprav ni nujno, da je že končni, le ustrezati mora razvojni stopnji našega uma in razumevanja.

Do resnice se dokopljemo iz racionalnih začetkov in po malem ter na podlagi lastnih izkušenj, šele v zreli dobi pa dojemamo smisel našega

⁶⁶ »Bruno Bettelheim« na *Encyclopaedia Britannica*.

⁶⁷ Bruno Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 7.

bivanja na svetu. Bettelheim kritizira to, da starši pričakujejo to stopnjo razumevanja tudi pri otrocih, ki še niso razviti do te mere, da bi bili tega zmožni. Omeni, da je pomoč otroku pri iskanju njegovega smisla v življenju najzahtevnejša naloga vzgoje.⁶⁸ Otrok ga sicer najde skozi odraščanje in izkušnje, s čimer razume tudi druge in tako lahko vzpostavi tudi obojestransko zadovoljive odnose. Pri iskanju smisla je ključna vera v to, da bomo k življenju prispevali nekaj pomembnega. Takoj zdaj, ali v prihodnosti, kar je potrebno za to, da smo zadovoljni s seboj in s tem kar počnemo. Upanje v prihodnost omogoča reševanje težav s katerimi se srečamo v življenju in tudi to, da se naša domišljija, čustva in razum (notranji svet) medsebojno podpirajo.

Bettelheim piše, da je bila pri njegovemu delu z otroki s hudimi duševnimi motnjami njegova glavna naloga vračanje otrokom vero v smiselnost življenja. Raziskoval je, katere otrokove izkušnje so tiste, ki spodbujajo sposobnost tega, da najde smisel v življenju, ter prišel do zaključka, da to zmožnost razvije pravilna vzgoja. Ključno vlogo pri tem imajo otrokovi starši ali skrbniki in vpliv kulturne dediščine, ki jo otrokom podaja književnost.⁶⁹ Pri tem ne misli beril in učbenikov, ki otroke učijo sposobnosti branja, temveč tiste, ki otroku omogočijo vpogled v globlji smisel življenja in stvari, ki so zanj v njegovi določeni razvojni fazi najpomembnejše.

⁶⁸ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 7.

⁶⁹ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 8.

Da zgodbe pritegnejo otrokovo pozornost je pomembno, da pri njem zbudijo radovednost in ga zabavajo. Visoko vrednost pri oblikovanju otroka imajo tiste, ki spodbudijo njegovo domišljijo in mu pomagajo, da razvija svoj razum in si razlaga čustva. Naslavljeni mora njegove strahove, mu dati potrditev, da so njegove težave pomembne in resnične in mu pokazati možne rešitve teh težav. Pri tem ne sme podcenjevati otrokove stiske in mora njegovo osebnost nagovarjati celostno. S tem mu okrepi zaupanje vase in v njegovo prihodnost.

Bettelheim pravi, da je iz teh vidikov najboljša zvrst v otroški književnosti ljudska pravljica. Poudari, da jih zaradi časa, v katerem so nastale, ne moremo uporabljati za reševanje problemov moderne družbe, a lahko skozi njih razumemo notranje probleme ljudi in njihove srečne rešitve iz stisk.⁷⁰ Otroku obvladovanje okoliščin, v katerih se znajde v družbi, omogoča njegova notranja moč. Pri razumevanju samega sebe v svetu mu je torej treba pomagati razumeti smisel njegovih lastnih čustev, nasvete kako vnesti red v svojo duševnost in urediti svoje življenje. Potrebuje tudi moralno vzgojo, ki mu bo omogočila uvideti prednosti moralnega vedenja.

To vrsto smisla lahko otrok najde v pravljicah. Tekom razvoja skozi čas so le-te začele posredovati več tako skritih kot odkritih pomenov in nagovarjati več človeških osebnosti hkrati, zato nagovarjajo tako um otroka kot odraslega.

⁷⁰ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 9.

Pravljice z uporabo psihoanalitičnega modela človeške osebnosti prenašajo pomembna sporočila zavestnemu, predzavestnemu in nezavednemu delu duševnosti-ne glede na to, na kateri ravni vsak od njih v nekem trenutku deluje.⁷¹

Ukvarjajo se s človeškimi problemi, predvsem tistimi, ki povzročajo največ predzavestnih in nezavednih pritiskov na otrokov um. Skozi razvoj zgodbe priznavajo njihov obstoj in kažejo načine, kako zadovoljiti pritiske v skladu z zahtevami jaza in nadjaza.

S psihoanalitičnim modelom, ki ga Bettelheim omeni, se navezuje na teorijo Sigmunda Freuda s konca 19. oz. začetka 20. stoletja. Ta pravi, da naj bi bil velik del duševnega delovanja nezaveden, a ima kljub temu moč vplivati na človekovo zavestno ravnanje. Freud je dokazoval, da nezavedne vsebine preidejo v zavest ob okoliščinah, kot so sanje, proste asociacije ali hipnoza. Njegovo teorijo se za lažjo slikovno predstavo razlaga tudi s primerjavo z ledeno goro v vodi, kjer je nad vodno gladino viden le manjši del, večji del pa je potopljen in skrit pogledu. Kar je nad gladino in vidno pri ledeni gori, predstavlja zavestni del duševnosti, potopljeni spodnji del pa nezavedni del duševnosti. Tega tvorijo nagonske težnje, spolne in agresivne želje ter impulzi, notranji konflikti, pa tudi mnoge ideje, čustva, misli. Zanje je značilno, da so pod pragom zavesti. Predel, ki je blizu površja, a še vedno pod gladino, predstavlja predzavest, ki se nahaja med zavestnim in nezavednim delom. V predzavesti se nahajajo duševne vsebine (spomini), ki v določenih okoliščinah neovirano prehajajo v zavest,

⁷¹ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 10.

tako kot bi pri ledeni gori valovi na vodi lahko povzročili razkritje vrhnjega območja pred tem skritega dela.⁷² Po Bettelheimovih besedah otroci bolj uživajo v ljudskih pravljicah kot drugih zgodbah za otroke, tudi otroci z duševnimi motnjami, ki jih je obravnaval on. Vzrok tiči v tem, da takšne vrste zgodb, bolj od ostalih, temeljijo na otrokovem psihološkem in čustvenem stanju. O njegovih notranjih pritiskih govorijo na način, ki ga nezavedno razume, in brez podcenjevanja njegovih notranjih bojov nudijo primere začasnih in trajnih rešitev.⁷³ Skozi svoje raziskovanje je Bettelheim želel ljudskim pravljicam vrniti osrednjo vlogo ter starše in učitelje spodbuditi k njihovi uporabi.

Pravljice in eksistencialna stiska

Psihološki problemi, ki jih navede in so del odraščanja, so narcistična razočaranja, stiske, povezane z Ojdipovim kompleksom, tekmovalnost s sorojenci, odrekanje popolni odvisnosti od staršev, doseganje občutka samostojnosti in lastne vrednosti ter izoblikovanje občutka za moralno dolžnost.⁷⁴ Otrok mora najprej spoznati, kaj se dogaja v zavestnem delu njegove duševnosti skozi dnevna sanjarjenja, da lahko obvlada te probleme in vse, kar se dogaja v njegovem nezavednem.

⁷² Veber Rasiewicz, *Psihologija dela*, str. 5.

⁷³ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 10.

⁷⁴ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 11.

Na nezavedne pritiske se odziva tako, da razmišlja o ustreznih elementih zgodbe, jih premešča in o njih fantazira. S tem umešča nezavedno vsebino v zavestne fantazije, ki mu potem omogočajo, da se z njo ukvarja.⁷⁵

Otrokovi domišljiji dajeta oblika in struktura pravljice podobe, iz katerih lahko gradi svoja dnevna sanjarjenja in tako bolje usmerja svoje življenje. Nezavedno je močan dejavnik obnašanja tako pri otroku, kot pri odraslem. Če je potlačeno in njegovi vsebini ni dovoljeno vstopiti v zavest, potem sčasoma derivati teh nezavednih elementov začnejo delno obvladovati človeški um ali pa jih je posameznik, da bi to preprečil, prisiljen strogo zatirati, kar lahko poškoduje njegovo osebnost. Če pa je nezavednemu dovoljeno delno vstopiti v zavest in biti predelan skozi domišljijo, potem se zmanjša verjetnost, da bo le-to škodljivo vplivalo na osebo ali druge in nekatere njegove moči lahko tudi koristno uporabimo.

Bettelheim kritizira, da gre pristop mnogih staršev nasproti temu, ker verjamejo, da je otroka treba odvrniti od njegovih nejasnih bojzani in kaotičnih, nasilnih fantazij ter mu pokazati le svetle plati življenja – torej pokazati samo zavestno realnost in prijetne podobe o izpolnjevanju želja – to pa na otroka negativno vpliva, ker mu s tem ne kažejo realnosti življenja, ki je sestavljeno in svetlih in temnih plati.

Pogosto to izvira iz starševske želje, da bi jim prikriili, da negativne plati našega življenja pogosto izvirajo iz naše občasno sebične, agresivne človeške narave in ravnanju iz jeze ali strahu. Želijo, da bi otroci verjeli, da

⁷⁵ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 12.

so vsi ljudje po naravi dobri, le-ti pa se pri tem sami zase zavedajo, da niso vedno dobri in posledično mislijo, da imajo samo oni takšno naravo.⁷⁶

Tak starševski vzgojni pristop izvira tudi iz današnje kulture, ki temelji na optimistični veri v nenehni napredek in raje taji temne plati človeka. Bettelheim poda tudi kritiko današnjega pogleda na psihoanalizo kot način za lajšanje življenja človeka, saj pravi, da jo je Freud zasnoval da bi človeku pomagala sprejeti problematično naravo življenja zato, da ga ta ne bi uničila in da mu ne bi bilo treba bežati pred njo. Freud je izhajal iz tega, da se mora človek, da uvidi pomen svojega življenja, boriti proti temu, za kar se mu zdi, da ima premoč nad njim. Tudi pravlјice otroke učijo, da je spopadanje s težavami v življenju neizogibno in bistveni del človekovega obstoja in, da jih je z zoperstavljanjem zasluženim ali nezasluženim oviram mogoče premagati.

Otrok nasvete o tem, kako naj se sooča s problemi v času odraščanja, potrebuje v simbolni obliki. Težava pri sodobnih zgodbah pa je, da se pogosto izogibajo eksistencialnim problemom smrti, staranju, mejam obstoja in želji po večnem življenju, medtem ko ljudske pravlјice to naslavljajo in seznanjajo otroka z osnovnimi človeškimi bivanjskimi stiskami. Na primeru smrti to pomeni, da se mnogo pravlјic prične z očetovo ali materino smrtjo, ki pri otroku v zgodbi povzroči hudo stisko

⁷⁶ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 12.

(tako kot jo pri otroku v resničnem življenju) ali pa naslovi njegov strah pred smrtjo staršev.⁷⁷

Značilno je, da eksistencialni problem prikažejo zgoščeno, jasno in poenostavljeno, saj ga lahko otrok na ta način razume in se spopade z njegovim bistvom. Liki so jasni in nepomembne podrobnosti izpuščene. V zgodbah nastopa dobro, prav tako tudi zlo in pravljичne osebe so tipske-dejanja enih utelešajo dobro, dejanja drugih zlo. Na ta način prikazujejo tudi to, da se v življenju srečujemo z dobrim in zlim, da je vsak človek nagnjen k obojemu, kar ustvarja njegov moralni problem, ki se ga mora truditi razrešiti.

Zlo simbolizirajo velikani, zmaji, čarovnice, kraljica mačeha. Pogosto začasno prevlada, včasih zlobni lik zasede mesto, ki pripada junaku – to storita polsestri v *Pepelki*. Vživljanje v pravljice je moralno vzgojna izkušnja, ker otrok spozna, da se zločin ne izplača – zato je v pravljicah hudobni vedno premagan, manjšo vlogo pa ima tudi to, da je kaznovan. Poštenost pri otroku spodbudi to, da je junak zanj najprivlačnejši lik in se z njim identificira in gre na ta način skupaj z njim skozi vse preizkušnje in stiske, hkrati pa se z njim veseli, ko zmaga krepost.⁷⁸ Kot zapiše Bettelheim: »Otrok se tako identificira popolnoma samostojno, junakovi notranji in zunanji boji pa mu vcepljajo občutek za moralo.«⁷⁹

⁷⁷ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 13.

⁷⁸ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 14.

⁷⁹ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 14–15.

Pravljčni liki niso dobri in hudobni hkrati, tako kot so resnični ljudje. Polarnost iz otrokove duševnosti se prepiše v pravljice. Oseba je bodisi dobra bodisi slaba in ni vmesne pozicije – ena sestra je pridna, drugi dve leni; en starš je izrazito dober, drugi hudoben. Takšna polarizacija skrajnih značajev otroku omogoča, da brez težav dojame razliko med njima. Njihova preprostost in to, da nimajo vseh zapletenih značajskih značilnosti običajnih ljudi, omogoči, da pridejo njihove najpomembnejše značilnosti za usmerjanje otrokovega razvoja bolj do izraza. Na podlagi te polarizacije otrok razume različnost ljudi in se odloči, kakšna oseba bi rad bil on sam, kar je temeljna odločitev za njegov nadaljnji osebnostni razvoj. To ne temelji toliko na razliki med dobrim in zlim, ampak se otrok odloča bolj glede na to, položaj katere osebe se mu zdi boljši. Če je dober lik preprost in odkrit, se otrok lažje identificira z njim. Odloči se na podlagi tega, komu si želi biti podoben.⁸⁰

Mnogo pa je tudi pravljic, ki nimajo cilja graditi otrokovega moralnega značaja ali odločitve med hudobnim in zlim, temveč mu spodbujajo upanje, da lahko tudi najslabotnejši v življenju uspejo. Primer take zgodbe je *Jakec in fižolovo steblo*, saj Jakec mamó in sebe izvleče iz revščine s tem, da velikanu ukrade zlatnike. To je pomembno, ker otrokova odločitev, da si želi biti dober človek nima pomena, če se počuti nepomembnega in se boji, da ne bo nikoli ničesar dosegel, prav tako pa ima pomembno vlogo vera v možnost, da bo premagal težave, ne da avtomatično pričakuje poraz. Veliko književnosti za otroke ne naslavlja globokih notranjih konfliktov, ki izvirajo

⁸⁰ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 15.

iz človeških prvotnih nagonov in čustev vseh vrst, ki jih težko nadzoruje, zato otroku ne koristi pri spopadanju s temi konflikti.

Pogosto otrok čustva (osamljenost, zapuščenost) sporoča posredno – pove, da se boji določene živali, da občuti tesnobo. povezano z lastnim telesom. Prepoznavanje teh občutkov pri otrocih v starših budi nelagodje, zato jih skušajo spregledati ali jih omalovažujejo (zaradi lastne tesnobe) in verjamejo, da jih bodo na ta način tudi pri otrocih ublažili. Pravljičnica pa te eksistencialne probleme jemlje resno in se z njimi neposredno ukvarja: potreba po tem, da si ljubljen in strah pred tem, da bi te imeli za ničvrednega; ljubezen do življenja in strah pred smrtjo. Nudi tudi rešitve, prilagojene stopnji otrokovega razumevanja – problem želje po večnem življenju rešujejo s koncem zgodbe⁸¹ »in sta srečno živela do konca svojih dni«. Pred otroka postavi realnost, da ni mogoče živeti večno, Bettelheim pa pravi, da mu ponudi tudi tolažbo, da si večnega življenja ne želimo več, ko dosežemo čustveno varnost z drugim človekom. Na prvi pogled to izgleda kot posredovanje nerealističnih pričakovanj otroku s strani zgodbe, a mu pravzaprav prenaša sporočilo, da se bo v odnosu z drugim človekom znebil strahu pred ločitvijo od staršev in da dolgotrajno oklepanje staršev zaradi tega strahu ni rešitev.

Pravljični junak odkrije, kdo je, ko odide v svet. Pravljičnica je usmerjena v otrokovo prihodnost na način, ki ga lahko razume skozi tako zaveden kot nezaveden del duševnosti, ter mu sporoča, naj se odpove svojim otroškim

⁸¹ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 16.

željam po odvisnosti in zaživi samostojno. Tu imajo pravljice danes še pomembnejšo vlogo kot včasih, ko so otroci živeli v širših družinah skupnostih, saj nudi podobe junakov, ki so se sami podali v svet in si našli novo zatočišče našli, ker so z gotovostjo stopali po pravi poti. Na začetku je junak nekaj časa sam, pri prvih korakih mu pomaga njegova povezanost z naravo – drevesi, živalmi – kar otrok lažje razume, saj je po Bettelheimu s prvobitnim bolj povezan kot odrasli.⁸² Usoda pravljичnih junakov otroka prepriča s tem, da se z njimi poistoveti in razume, da bo kljub temu, da se počuti zapuščenega in »tipa v temi«, v življenju tudi deležen pomoči, ko jo bo potreboval, in mu bo nekaj v življenju vseeno v pomoč ter usmerjalo njegove korake do določene mere.⁸³

Pravljica kot enkratna umetniška zvrst

Pravljica otroku poleg tega, da ga zabava, tudi pospešuje razvoj osebnosti in bogati njegovo življenje na več ravneh. Bettelheim pove, da v svoji knjigi skuša prikazati, kako pravljice v domišljjski obliki pripovedujejo o tem, od česa je odvisen proces zdravega človeškega razvoja in otroka spodbujajo za sodelovanje v tem procesu, ki se začne z upiranjem staršem in strahom pred odraščanjem ter konča, ko mlad človek doseže psihično neodvisnost in moralno zrelost. V delu zagovarja psihološki prispevek pravljič k otrokovemu dozorevanju.

⁸² Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 17.

⁸³ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str.18.

Kar naredi pravljico za umetniško stvaritev, je tudi to, da ima za vsakega drugačen pomen, oz. se ta pomen spreminja tudi za istega človeka v različnih življenjskih obdobjih. Izlušči ga glede na svoje interese in potrebe in se lahko kot odrasel, ko je pripravljen stare pomene razširiti ali jim dodati nove, vrne nazaj k njim.⁸⁴

Vloga pravljič, kot mnogih umetnosti, pa je tudi prenašanje kulturne dediščine skozi posredovanje otrokovi zavesti.⁸⁵ Vsaka veda pravljico obravnava s svojega področja in v njih najde drugačne pomene, aktualne za svoje področje – motiv Rdeče kapice nekateri razumejo kot temo noči, ki prežene dan ali zimo, ki sledi toplejšemu delu leta.

V nadaljevanju Bettelheim pojasni tudi svoje omejitve: najprej to, da v knjigi analizira le danes širše znane pravljice, ob strani pa pušča starejše pravljice, ki so danes pozabljene. Druga omejitev je to, da se osredotoča le na osrednje pomene pravljič, zanemarja pa tiste, ki so za vsakega specifičnega otroka različni, saj je pravljica, ki je za otroka v določenem obdobju najpomembnejša, odvisna od stopnje otrokovega psihološkega razvoja in s to fazo povezanih problemov.⁸⁶

V nadaljevanju navede nekaj primerov otrok in njihovih razlogov, zakaj so se našli v kateri od zgodb. Petletni deček se je identificiral z likom Motovilke, ko je morala njegova babica, ki je pazila nanj namesto staršev, oditi v bolnišnico. Zanj sta bila najpomembnejša elementa pravljice to, da

⁸⁴ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 19.

⁸⁵ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 19.

⁸⁶ Bettelheim, *Rabe čudežnega*, str. 19.

je mati deklico zaprla v stolp in jo tako obvarovala vseh nevarnosti, kar ga je pomirilo, da ima ravnanje, ki se sprva zdi v določenih okoliščinah negativno, pozitiven pomen. Drugi element je bil ta, da je Motovilki njeno telo nudilo rešitev iz stiske – kraljevič, ki jo je rešil, je do nje splezal po njenih kitah in skozi to prisposodbo je tudi fantek verjel, da lahko najde vir varnosti v lastnem telesu, v sebi. Sprva je varnost našel v misli, da ga drugi ščitijo pred vsemi zunanji nevarnostmi, skozi zgodbo pa je spoznal, da se lahko zaščiti sam.

Primeri pokažejo to, da imajo pravljice lahko za otroka velik psihološki pomen ne glede na starost ali spol junaka in to, ali se ta ujema s spolom in starostjo otroka. Ker ne moremo predvideti, katera pravljica bo za otroka v neki starosti najprimernejša, Bettelheim pravi, da je pomembno, da omogočimo otroku samostojno izbiro – to pa lahko pokažejo s tem, da prosijo za večkratno branje določene pravljice ali se nanjo močno čustveno odzivajo. Če jih določena pravljica ne pritegne, lahko to kaže tudi na to, da za njih ti motivi v njihovem trenutnem obdobju nimajo pomena. Pri tem pa Bettelheim svetuje, da starši otrokom ne pokažejo, da razumejo, zakaj so se čustveno navezali prav na določeno zgodbo in katere otrokove probleme ta nagovarja. Otrok to zgodbo namreč izbere, ker nagovarja njegovo nezavedno, zato mora razlog te izbire zanj tudi ostati skrit tam. Za otroka je pomembno le, da starša delita čustva in uživata v pravljici skupaj z njim ter, da mu ne pojasnita problemov, ki jih predeluje, dokler jima tega ni sam pripravljen povedati. Če mu jih pojasnita, namreč odvzameta otroku moč, da bi problem obvladal samostojno, kar je najpomembnejše; prav tako

zaradi tega, ker se zaveda njune premoči nad sabo, lahko to občuti, kot da mu bereta misli in njegova čustva razumeta, preden jih lahko razume sam. Prav tako na ta način uničita čar zgodbe, ki je predvsem v tem, da se otrok še ne zaveda točno, zakaj je nad njo tako očaran. Kot čudežno jo otrok doživlja, ker v njej najde razumevanje in upoštevanje svojih čustev, brez da bi jih moral raziskovati v področju razuma, ki mu še ni dosegljiv. Bettelheim pa še poudarja, da lahko ta učinek doseže le celotna pravljica – pri opisu ali povzetku ta ni mogoč.

Viri in bibliografija

- Bettelheim, Bruno. *Rabe čudežnega*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2014.
- Bregar, Zala. »Vsakdanjost zla v času holokavsta in povezava s sodobno družbo«. *Socialna pedagogika* 25, št. 3-4 (2021): 116–119.
- »Bruno Bettelheim«. *Britannica Academic*, 15. 2. 2001. Dostop 28. 8. 2023. <https://academic-eb-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/levels/collegiate/article/Bruno-Bettelheim/78985>.
- Meterc, Petra. »Bruno Bettelheim: Rabe čudežnega«. *Radio Študent*, 19. 4. 2015. Dostop 28. 8. 2023. <https://radiostudent.si/kultura/teorema/bruno-bettelheim-rabe-%C4%8Dude%C5%BEnega>.
- Veber Rasiewicz, Božena. *Psihologija dela*. Ljubljana: Zavod IRC, 2010.

Gal Šmajš

Tantalove muke: analiza mita in zgodovinsko dojemanje logosa v mythosu skozi prizmo izjemnega stanja

Uvod

Bajna mitologija buri človeške duhove že od svojega obstoja dalje. Težko je določiti točen začetek mitologije, a do 5. stoletja pr. n. št. je mit ostal znotraj ustnega izročila, od takrat naprej pa se ga je polastila poezija in ga institucionalizirala. Predvideva se, da se je tradicija mitologije kot takšne začela s civilizacijama Minojcev in Mikencev s Krete, a za to nimamo dovolj dokazov, saj se je linear B večinoma uporabljal za zapisovanje inventarja.⁸⁷ Najpomembnejše delo 8. stoletja (napisano je bilo pozneje, tri stoletja se je ohranilo ustno) je Heziodova *Teogonija*, ki opisuje izvor in rojstvo bogov, z njimi tudi mitologije.⁸⁸ Še posebej absurdna se mi zdita zgodba in mit o Tantalovih mukah. Kakšne sploh so Tantalove muke?

Tantal je bil sin Zeusa, kralj Lidije; zato se je lahko udeleževal pojedin na Olimpu. Bil je smrtnik, a ker je lahko sodeloval pri pojedinah, si je začel domišljati, da je enak bogovom. Če uporabim Katulov »prevod« Sapfo: *ille*

⁸⁷ Pollard, »Greek mythology«.

⁸⁸ Pollard, »Greek mythology«.

*mi par esse deo videtur.*⁸⁹ Bogovi so sicer običajno pili nektar in jedli ambrozijo, a da bi preveril svojo »vsemogočnost« in božjo vsevednost, je Tantal ubil lastnega sina Pelopsa in ga postregel bogovom. Vsi so bili nad tem ogorčeni in ponujenega niso želeli pojesti, razen boginje Demetre, ki je žalovala za svojo hčerjo Perzefono, ki jo je Had odpeljal v podzemlje za svojo ženo. Ker je pojedla košček mesa pri lopatici, so mu bogovi potem, ko so Pelopsa vrnili k življenju in ga sestavili nazaj, ta manjkajoči košček nadomestili s slonovino in zato so imeli vsi njegovi potomci belo znamenje na tem delu telesa.

Tantal je bil nato izgnan v Tartar in privezan v reko, kjer je bila voda tik pod njegovo brado, a vsakič, ko se je sklonil, da bi naredil požirek, se mu je ta odmaknila in je ni mogel spiti, nad njim pa je bila veja s sadjem in vsakič, ko se je stegnil, da bi kaj pojedel, se mu je odmaknila. To je bila pravična božja kazen, ki je obsodila uboj drugega živega bitja.

Izgnanstvo je zgodovinska, družbena in politična realnost. Vendar je tudi empirični ustreznik nekega ontološkega položaja: v izgnanstvu se namreč kaže brezokoljskost, ki je sicer res osnovni način eksistiranja človeške živali, vendar navadno ostaja v ozadju.⁹⁰

Ko Virno v knjigi *Človeška narava in zgodovina* opisuje izgnanstvo in izseljenstvo, okolje razdeli na svet in psevdo-okolje. Slednje predstavlja tvoje »nekdanje« okolje, okolje odraščanja in »normalnosti«. Za primer

⁸⁹ Catullus, *The Poems of Catullus*, str. 98. Prevod: Izgleda mi enak bogu.

⁹⁰ Virno, *Človeška narava in zgodovina*, str. 104.

poda dialekt, ki ga lahko prepoznamo v izgnanstvu in nam vlije novega upanja, a je to večkrat lahko past. »Psevdo-okolje od nekega trenutka naprej ne bodri in ne varuje, ampak postane jedro nevarnosti in grožnje«. ⁹¹ Poda primer Améryjevega pobega pred nacisti v Belgijo (sicer je bil avstrijski jud) in pogovor z nacističnim oficirjem, ki je imel enak naglas kot on. To je v njem sprožilo občutek domačnosti, čeprav se je pogovarjal s svojim sovražnikom.

Za razliko od Améryja Tantal ni imel sogovorca, s katerim bi se lahko pogovarjal, a vseeno nagovarja nas, poslušalce zgodbe o njem. Nagovarjajo nas vsi pripovedovalci mita in *logos* [λόγος], naseljen v mitu samem. Nagovarjajo nas grški pisci iz 5. stoletja pr. n. št., ko se je začelo obdobje zapisovanja v grški zgodovini in se nadaljuje še danes. Pred tem mit in ep nista bila zapisana, temveč govorjena. Zato je prišlo tudi do razvoja metrike, ki je pripovedovalcem olajšala zapominjanje večtisočverznega dela. Nagovarjajo nas vsi, ki so se z mitom kadarkoli ukvarjali, ga brali, pisali, ali pa o njem govorili.

Celjski strop

Na Celjskem stropu (gre za unikaten primer umetnine, za katerega ni resnično skoraj nobenega pisnega vira), ki je eden najlepših primerov za umetnostno zgodovino na Štajerskem, je najti detajl padajočega Tantala. Poleg Tantala so prisotni še detajli padajočega Titana in še dveh mitoloških

⁹¹ Virno, *Človeška narava in zgodovina*, str. 106.

osebnosti (vsak se nahaja v svojem kotu). Umetnik (ali umetniki) ni zares znan, a predvideva se, da je mojstrovina delo slikarske delavnice Paula Vredemana de Vriesa, ki si je te podobe sposodila od umetnika Hendricka Goltziusa. Nastale so v kratkem sodelovanju med Goltziusem in slikarjem Corneliusom Corneliszem van Haarlemom. Predvideva se, da je delo nastalo v 90. letih 16. stoletja.⁹² Vez teh štirih »padalcev« je ta, da je vsak izmed njih hotel vstopiti v kraljestvo bogov, vsak na svoj način, in je zaradi tega bil kaznovan. Štiri različne poze so v bistvu samo različice ene in iste poze (ena noga upognjena, druga dvignjena; ena roka dvignjena, druga spuščena), ki jih je naslikal z različnih kotov.⁹³ Goltzius je padalce naslikal leta 1588, kar očitno nakazuje na izposojjo.

Zakaj je Celjski strop sploh tako pomemben? Ne gre za fresko, kot bi sprva predvidevali, ampak olje na platno, kar je unikatna tehnika za okrasitev stropa v dvorcu. Danes se Celjski strop nahaja v Stari grofiji, kjer ima sedež Pokrajinski muzej Celje. Leta 1926 so ga naključno odkrili med popravilom dvorca. Sneli so celotno konstrukcijo, strop očistili, Matej Sternen pa ga je restavriral in dokumentiral s fotografijami na steklo, ki so danes dragocen dokument, saj pokažejo, kakšne poškodbe je imel strop pred restavratorskim posegom.⁹⁴

⁹² Kač, »Odkritja, ki bi lahko razvozlala enigmo znamenitega Celjskega stropa«.

⁹³ Goltzius, »Tantalus, from 'The Four Disgracers'«.

⁹⁴ Kač, »Odkritja«.



Slika 1: Celjski strop. 1590-1600. Tempera na platno. Pokrajinski muzej Celje, Celje

Umetnine, ki so plod sodelovanja Goltziusa in Cornelisza, obdaja naslednji napis:

Haud bona fortunae quisquam putet esse beata, illa bonis prosunt, illa nocentque malis. Tantalus in Medys residens sitit aridus undis, quam miser, inter opes qui malle vivit inops!

Naj si nihče ne misli, da so darovi usode nekaj blaženega (nekaj nujno dobrega). Koristijo dobrim in škodijo slabim. Tantal stoji sredi valov brez vode, čeprav je žejen, kot nesrečnik, ki slabo živi kot revež med bogastvom.⁹⁵



Slika 2: Goltzius, Hendrick. *Tantalus*, from »The Four Disgracers«. 1588. Print. The Metropolitan Museum of Art, New York City.

⁹⁵ Lastni prevod

Mitos – logos

Mitologija je ljudem v vseh časih nekaj povsem domačega. Verjetno vsi poznamo izraz »prehod od mitosa k logosu«, ki pomeni preskok v mišljenju starih Grkov, ko so od »pripovedovanja mitov« prešli k logični razlagi zgodovine. A dejansko mita ne poznamo iz obdobja, preden se ga je polastila poezija.⁹⁶ Homeroslovci-oralisti, kot je Milman Parry, ki je skoval sâm izraz »oral poetry« (več o tem pozneje), v homerskih pesnitvah odkrivajo sledove nepesniške pripovedne tradicije. Mit zunaj jezikovnega ali likovnega medija ne obstaja.⁹⁷

Posebnost Grkov ni v tem, da bi mit izumili, ampak da so edini, ki so ga ozavestili. Pozneje, v 18. stoletju se razvije znanost po imenu »mitologija«. Mitologija je bila v 18. in 19. stoletju najprestižnejša in najbolj cenjena disciplina po vsej Evropi. Ni je bilo univerze, ki ne bi ponujala predavanj iz mitologije, a kaj kmalu je disciplina zamrla. »Raziskovalce od razsvetljenstva naprej praviloma najbolj vznemirjajo spotakljive, nelogične, neumne, bizarne, divje, iracionalne prvine mita, detajli, ki vzbujajo zgražanje.«⁹⁸ Oče novoveške mitologije je Christian Gottlob Heyne, ki je izraz *mythus* uveljavil kot resen, spoštljiv izraz v nasprotju s fabulo, ki je postala slabšalni izraz. Pred njim ga je neslabšalno uporabljal Fontenelle, ki se je nad protislovji in absurdnostmi mita zabaval, a jih je uporabljal kot

⁹⁶ Marinčič, spremna beseda k *Iznajdba mitologije*, str. 221

⁹⁷ Marinčič, spremna beseda k *Iznajdba mitologije*, str. 221.

⁹⁸ Marinčič, spremna beseda k *Iznajdba mitologije*, str. 223.

orožje v boju zoper prazne bajke (*fabulae*), ki so značilne za necivilizirano iracionalnost. Prav na teh protislovjih Lévi-Strauss pozneje utemeljuje notranjo logiko mita. *Spopad med mitosom in logosom, med mitičnim in racionalnim mišljenjem, ki se bodisi že pri Homerju ali najpozneje pri predsokratikih triumfalno sklene z zmago logosa, je sodobna konstrukcija, ki izhaja iz razsvetljenstva.*⁹⁹

Plutarh pravi: *Mit hoče biti zavajajoči logos, ki je podoben resničnemu. Zato je tudi daleč od resničnosti, če je sicer logos podobnost in slika resničnega, mit pa je eden od logosov.*¹⁰⁰ To pomeni, da je mit kot logos le podoba resničnega, tako kot vse ostalo. Pri tem se lahko skličem na Platona in njegovo kraljestvo idej. Vse, kar se nam zdi, da obstaja, vse, kar vidimo, občutimo in dojemamo kot resnično, je le odslikava ideje, ki prebiva v nematerialnem, metafizičnem svetu.

Zgodnje prvine »logosa« pri Homerju Nestlé razlaga z domnevo, da Homer stoji na koncu dolge tradicije mitičnega mišljenja, ki je ustna tradicija. V tem kontekstu lahko razumemo *oral poetry*, izraz jezikoslovca Milmana Parryja, ki je s svojim raziskovanjem po Balkanu in proučevanjem ljudskega pripovedovanja prišel do spoznanja, da se je literatura pred zapisovanjem ohranjala preko pesmi. V svojih esejih zapiše: »Ko slišiš peti južne Slované njihove zgodbe, dobiš prežemajoč občutek, da na nek način slišiš Homerja /.../ se kliče pjesnik, kakor se je slepi pesnik himne Apolonu

⁹⁹ Marinčič, Spremna beseda k *Iznajdba mitologije*, str. 223.

¹⁰⁰ Nestlé, *Vom Mythos zum Logos*, str. 21.

klical aoid in svojim pesmim pravi junačke pjesme.«¹⁰¹ Parry je pomemben jezikoslovec, ki je človeško pojmovanje mita in epa popolnoma spremenil, takratno jugoslovansko državo pa postavil na zemljevid sveta, saj je bila njegov »laboratorij«, kjer je raziskoval korenine zahodne civilizacije in njen smisel.

Izjemno stanje kot paradigma vladanja

V Agambenovem delu *Izjemno stanje* spoznamo način vladanja, ki ga je vzpostavila nacistična Nemčija. 28. februarja 1933 je razglasila *Uredbo o zaščiti ljudstva in države*, ki je razveljavila člene weimarske ustave v zvezi z osebnimi svoboščinami.¹⁰² Uredba se nikoli ni razveljavila in tako je v državi dvanajst let trajalo izredno stanje, ki je delovalo kot modus operandi vladanja. »Odtlej je postalo namerno ustvarjanje trajnega izrednega stanja ena od bistvenih praks sodobnih, tudi tako imenovanih demokratičnih držav.«¹⁰³

Zdi se mi, da je funkcija mita tako nek način izjemnega stanja kot vladanja. Zgodbe, ki jih ljudje slišijo celo življenje, jim pravijo, kako naj živijo, kaj jih čaka, če ne bodo upoštevali določenih navodil, kakšna je kazen. Če se navežem na primer Tantalovih muk, mi celotna zgodba deluje kot opozorilo pred tem, da če se ne bo upoštevalo aktualne vladavine (v metafori bogovi,

¹⁰¹ Parry, *The Making of Homeric Verse*, str. 378.

¹⁰² Agamben, *Izjemno stanje*, str. 11

¹⁰³ Agamben, *Izjemno stanje*, str. 11.

ki so v antiki *de facto* gospodarji vseh človeških bitij), bo človek obsojen na večne subtilne muke stradanja in žeje.

Po drugi strani so se antični ljudje znali tudi zabavati, kar pa je oblast znala izkoristiti v svoj prid. *Panem et circenses*, kruha in iger – ta izrek pripada Juvenalu, ki nakazuje na osnovne sestavine dobrega vladarja. Ta naj poskrbi, da ljudstvo ne bo lačno, za namene ohranjanja občutka izrednega stanja pa naj prireja igre in praznike, ki bodo ljudem tako ugodni, da se bodo samovoljno podredili državni oblasti. To so dobro vedeli tudi nacisti in dobro vedo današnji voditelji (če so seveda dobri voditelji). Več dela prostih dni kot imajo ljudje, raje se bodo pokorili državni oblasti in s takim ljudstvom je lažje upravljati.

Izraz *iustitium* (tehnična oznaka za izjemno stanje) je s koncem rimske republike dobil pomen javnega žalovanja ob smrti suverena ali njegovega svojca. S koncem republike namreč *iustitium* kot suspenz prava zaradi ukrepanja ob tumultu preneha obstajati in novi pomen tako uspešno nadomesti starega [...] Ob koncu 4. st. n. št. je zato gramatik Karizij lahko *iustitium in luctum publicum* (javno žalovanje) kratko malo poistil.¹⁰⁴

Pomembna sta bila torej neke vrste kolektivna zavest in kolektivni fokus, ki se je zbiral na eni osebi oz. osebah okoli ene osebe. Ob smrti te osebe je morala žalovati vsa država. To je sprožilo stanje, ki je podobno anomiji – stanje, ko razpadajo družbene in moralne norme, vrednote ter vezi med posameznikom in družbo. A vendar, to ni posebnost antičnega sveta. »Zdi

¹⁰⁴ Agamben, *Izjemno stanje*, str. 105.

se, da so takšni občutki in vzorci obnašanja imanentne poteze človeštva in človeške usode, ki pridejo do izraza v mejnih okoliščinah.«¹⁰⁵

Zdi se, da pomemben element *iustitiae* mitologija, ki ima vlogo mirovnika in nadzornika. Gre za neke vrste neformalni nadzor, ki je notranji slehernemu posamezniku družbe, saj je mitologija vseprisotna v teološkem vidiku antike. Deluje v vsakem posamezniku in tako postane posameznik nadzornik samemu sebi. Danes politeizem ni tako razširjen in vlogo mitizacije ohranjajo svetovne monoteistične religije, kot so krščanstvo, islam in judaizem. Na enak način so danes vsakemu posamezniku ponotranjeni določeni vzorci posamezne religije, ki je v njegovem okolju dominantna. Ker ima religija še kar velik vpliv na državo, so prisotni dela prosti dnevi, ki so religiozni prazniki. Z razsvetljenskega stališča je to nedopustno, saj je ideal ločenost državnih in cerkvenih institucij. A vseeno to dejstvo ohranja ta religiozni element vseprisoten v družbi, religija ohranja vlogo mitizatorja zgodovine, ta mit pa je prisoten v vsakem posamezniku. Deluje na način, da se posameznik zaradi *feel-good* situacije podredi državni strukturi.

¹⁰⁵ Agamben, *Izjemno stanje*, str. 107.

Viri in bibliografija

- Agamben, Giorgio. *Izjemno stanje*. Prevod Mojca Mihelič, Zbirka Philosophica. Prizma. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2013.
- Catullus, Gaius Valerius. *The Poems of Catullus*. Prev. in ur. Peter Green. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press, 2005.
- »Celjski strop«. V: Celjski strop, ur., *Kamra*. Celje: Osrednja knjižnica Celje. Reprint.
- Goltzius, Hendrick. »Tantalus, from 'The Four Disgracers'«. The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343579?ft=tantalus&>.
- Kač, Maja. »Odkritja, ki bi lahko razvozlala enigmo znamenitega Celjskega stropa«. *MMC RTV SLO*, <https://www.rtv slo.si/kultura/dediscina/odkritja-ki-bi-lahko-razvozlala-enigmo-znamenitega-celjskega-stropa/546945>.
- Marinčič, Marko. Spremna beseda k *Iznajdba mitologije* od Marcel Detienne. Prev. Neda Pagon in Jožica Pirc. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008.
- Nestlé, Willhelm. *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Ur. Alfred Kröner. Stuttgart: Scientia, 1940.
- Parry, Milman. *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Thornhill Pollard, John Richard in Adkins, A. W. H. *Greek Mythology*,
Encyclopedia Britannica, [https://www.britannica.com/topic/
Greek-mythology](https://www.britannica.com/topic/Greek-mythology).

Virno, Paolo. *Človeška narava in zgodovina*. Ljubljana: Krtina, 2007.

Tina Zajec Hudnik in Izak Hudnik Zajec

Kemija, čarovna znanost

Uvod

V prispevku bova obravnavala odnos med starimi zgodbami, pripovedmi in miti o kemijskih postopkih in substancah ter njihovim sodobnejšim znanstvenim razumevanjem. Pokazala bova, da je zgodovina kemijske prakse v nekem osnovnem fenomenološkem smislu zvezna, saj vsakršna kemijska dejavnost izhaja iz bolj ali manj določene oblike udejstvovanja. Spričo pomena, ki ga je v civilizacijah starega sveta in srednjega veka nosilo zlato, se bova posvetila predvsem zgodbam, ki so njegov pomen na tak ali drugačen način izražale. Kemiji bova torej pripisala presenetljivo alkimistično dinamiko, ki bo obliko udejstvovanja našla v raziskovanju lastnega izkustvenega sveta. Z oblikovanjem novih znanstvenih modelov kemik svojo zaznavo seveda nenehno presega, vendar se z vsakim novim znova vrača k vprašanju: kako se neka snov *pojavlja* kot to, kar vidim?

Preludij: Kemija med teorijo in zaznavo

Čeprav je filozofija kemije razmeroma mlado področje, lahko v enem izmed prvih člankov na to temo najdemo presenetljivo plodno izhodišče za fenomenološko analizo kemijske misli. Avstrijski kemik Friedrich Adolf Paneth (1887-1958) v svojem slovitim članku »The epistemological status

of the chemical concept of element« (1962) kemijo opredeli kot »znanost, ki se zanima za sekundarne lastnosti substanc«. ¹⁰⁶ Paneth izhaja iz opazke, da je pomen pojma kemijskega elementa dvojen: po eni strani ga razumemo kot (a) *temeljno substanco* [*basic substance*], ki označuje najmanjše, nedeljive gradnike snovi (atome); po drugi pa ga razumemo tudi kot (b) *enostavno substanco* [*simple substance*], ki označuje snov, zgrajeno samo iz temeljne substance, v kateri lahko izkusimo tipične čutne lastnosti prav te izčiščene substance. ¹⁰⁷ Tak dvojni pomen pojma *kemijskega elementa* se je ohranil vse do danes, saj lahko kot element pojmujeemo tako atom kisika (O) kot tudi kisik kot snov (O₂). ¹⁰⁸

Paneth torej kemijo označi kot znanost, ki nenehno niha med navedenima pomenoma, s čimer vzdržuje prav svojo samostojnost od fizike in ireducibilnost nanjo. ¹⁰⁹ Podrobneje se loti predvsem kritike, ki jo je Baruch Spinoza usmeril v članek, v katerem je leta 1661 Robert Boyle opisal svoj novi postopek sinteze kalijevega nitrata iz baze in kisline.

¹⁰⁶ Paneth, »The Epistemological Status of the Chemical Concept of Element«, str. 119.

¹⁰⁷ Paneth, »The Epistemological Status«, str. 129–130.

¹⁰⁸ V zbirki kemijske nomenklature, ki jo ureja organizacija *International Union of Pure and Applied Chemistry* (IUPAC), najdemo naslednjo razdelitev pomena pojma element: 1. vrsta atomov; vsi atomi, ki v atomskem jedru vsebujejo enako število protonov; 2. čista kemijska snov, sestavljena iz atomov, ki v atomskem jedru vsebujejo enako število protonov. Občasno to definicijo označimo s pojmom elementarne snovi in jo s tem jasno ločimo od pojma kemijskega elementa opisanega pod točko 1. Kljub temu oznako kemijski element navadno uporabljamo v obeh primerih. Gold, »Red Book«, str. 35.

¹⁰⁹ Paneth, »The Epistemological Status«, str. 137.

V kritičnem odgovoru je Spinoza Boyleu očital, da je s tem, ko je reaktanta (kislino in bazo), iz katerih je sol sintetiziral, opisal kot gradnika nastale soli, med seboj pomešal razumevanje (a) narave same na sebi in (b) narave, kot se kaže nam, s tem pa pomešal primarne (objektivne) in sekundarne (subjektivne) lastnosti snovi. V Boylovi sintezi kalijevega nitrata je namreč nastala nevtralna sol. Ta je bila občutno manj reaktivna kot kislina in baza, iz katerih jo je pripravil. Prav tako sta se v sekundarnih lastnostih med seboj razlikovali kislina in baza v tem, da je bila ena tekoča, druga pa trdna. Spinoza – zaprisežen kartezijski – je bil prepričan, da imajo gradniki snovi na temeljnem metafizičnem nivoju *isto* naravo; iz izrazite čutne raznolikosti reaktantov in produkta je torej sklepal, da prva dva v nobenem primeru nista gradnika drugega.¹¹⁰ Skratka, za Spinozo je edini pravi gradnik kemijskih spojin lahko samo najmanjši delec kartezijske korpuskularne fizike, iz katere sledi, da si gradniki delijo eno in isto naravo, razlikujejo pa se le v svojem »gibanju, mirovanju in njihovih zakonih [delovanja]«. ¹¹¹ In, čeprav Boyle prav v dotičnem članku v kemijo vpeljuje korpuskularno teorijo kemičnih reakcij, v laboratorijski praksi v pravem filozofskem smislu takšne redukcije ne izvede. Boylea pri analizi reakcije med kislino in bazo pravzaprav zanima izguba značilnih lastnosti reaktantov (kislina in baza) ter nastanek produkta (soli), ki se od začetnih reaktantov v svojih sekundarnih lastnostih močno razlikuje.¹¹² Po Boyleu so torej gradniki soli – kislina in baza – lahko med seboj povsem nazorno različni, prav tako pa tudi glede na sekundarne lastnosti snovi, ki jo gradijo.

¹¹⁰ Paneth, »The Epistemological Status«, str. 135.

¹¹¹ Wolf, *The Correspondence of Spinoza*, str. 93.

¹¹² Grdenič, *Zgodovina kemije*, str. 408.

Čeprav ju lahko iz nastale soli izoliramo in ju izkusimo kot *enostavni* substanci, sta kot gradnika – tj. *temeljni* substanci – soli, kislina in baza nevidni. Elementom, gradnikom, ali snovem zato nikoli ne moremo enoznačno predpisati enega izmed nakazanih pomenov, saj bi s tem kemijsko misel ukleščili. Dinamiko kemijske misli, ki jo je Spinoza spregledal, Paneth povzame takole:

Boylova izjava, da je niter sestavljen [*consists*] iz dušikove kisline in trdnega ostanka [*residue*], kaže, da je na delu *nihanje med naivno-realističnim* [element kot čista, enostavna čutna snov] *in transcendentalnim* [element kot nevidni gradnik snovi] *pomenom pojma*, ki smo ga pred tem srečali pri pojmu kemijski element.¹¹³

Na eni strani imamo torej temeljne gradnike, ki čutnost presegajo, saj so nevidni, abstrahirani matematični faktorji, s katerimi imamo opravka pri reševanju kemijskih enačb. Ti seveda usmerjajo naše razmisleke in utemeljitve znanstvenih spoznanj, a z njimi kemijo le stežka docela izkustveno spoznamo. Za oblikovanje pravega eksperimentalnega odnosa poleg njih potrebujemo tudi čutne lastnosti elementa v naravnem stanju,

¹¹³ Paneth, »The Epistemological Status«, str. 136. Paneth pojma naivni realizem in transcendentalizem uporablja na svojstven način, ki je sodobni filozofiji domala tuj. Govori predvsem o sekundarnih, subjektivnih lastnostih, ki so lahko bodisi realni del snovi, ali pa je snov tem lastnostih transcendentalna. Naivni realizem je potemtakem prepričan, da lastnosti dejansko pripadajo snovem. K njim lahko prištejemo Aristotela in celotni grški nauk o štirih elementih, saj so bili ti pogosto opredeljeni preko kvalitativnih opisov: vroče/hladno, suho/mokro ipd. Transcendentalisti pa so prepričani, da se resnična narava skriva za našimi čutnimi zaznavami in predstavami. K tem seveda lahko prištevamo vse tiste mislece, ki jih Husserl obtoži matematizacije.

skozi katero formalne abstrakcije šele zadobijo svoj pravi smisel. In prav s temi vidnimi lastnostmi ima kemik opravlka na vsakdanji ravni.¹¹⁴

Tema: Zlato

Eden osrednjih motivov, ki je prispeval, da je kemija postala raziskovalna disciplina, kot jo poznamo danes, so bile raziskave in poskusi v zvezi s pridobivanjem in čiščenjem zlata. Zlato je že od nekdaj navduševalo številna ljudstva in kulture. Naj bo zaradi tega, ker so mu pripisovali lastnosti božanskega, ki so posledica njegove barve, nereaktivnosti in voljnosti mehanske obdelave, ali zaradi materialne vrednosti, ki mu jo je človek kasneje pripisal zaradi njegove relativne redkosti.¹¹⁵ Že stari Egipčani so bili vešči metalurških postopkov čiščenja in predelave zlata, o čemer pričajo arheološki ostanki v grobnicah starodavnih piramid.¹¹⁶ Tudi stari Grki so pripisovali pomemben pomen zlatu, kar zasledimo v mitu o Midasu, s pomočjo katerega so osmišljali obilnost zlata v reki Paktol, ter v mitu o Jazonu in argonavtih, ki so iskali zlato runo. Runo oziroma živalsko kožo so namreč pogosto uporabljali pri ločevanju in spiranju zlatih zrn od zrn peska: zrna zlata so se pri spiranju z vodo ujela v živalski kožuh, pesek pa je voda odnesla s seboj.¹¹⁷ Poleg sredozemskih kultur poznamo tudi

¹¹⁴ Paneth torej kemijo povzame kot nihanje med tem, kar je John Locke poimenoval primarne in sekundarne lastnosti: Locke, *O človeškem razumu*, str. 63–66; Paneth, »The Epistemological Status of the Chemical Concept of Element«, str. 116.

¹¹⁵ Kauffman, »The Role of Gold in Alchemy«, str. 31.

¹¹⁶ James, »Gold Technology in Ancient Egypt: Mastery of Metal Working Methods«, str. 38–42.

¹¹⁷ Grdenić, *Zgodovina kemije*, str. 67–68.

starodavno kitajsko alkimijo, ki sega vse v 4. stoletje pred našim štetjem in se je posvečala predvsem iskanju eliksirja mladosti (ta je vseboval raztopino zlata), ki bi človeka naredil nesmrtnega.¹¹⁸ Vrhunec mistične, oz. lahko bi rekli kar magične, vloge pa je zlato doseglo z razcvetom zahodne alkimije v srednjem veku. Alkimiste je zaposlovalo predvsem iskanje kamna modrosti, ki bi omogočil transmutacije t.i. navadnih kovin (npr. svinec, baker, železo) v plemenite (zlato ali srebro). Poleg tega so poskušali pripraviti eliksir mladosti, vse skupaj pa je privedlo do odkritja številnih kemijskih elementov in substanc (arzen, antimon, bizmut, fosfor, zlatotopka, klorovodikova kislina, itd.) ter laboratorijskih postopkov, ki so še danes v uporabi v moderni kemiji (segrevanje pod refluksom, destilacija, sublimacija, itd.).¹¹⁹

Prva variacija: Mojzes in zlato tele, privlak praznine

Ko se je bližal taboru in zagledal [zlato] tele [...], se je v Mojzesu vnela jeza: vrgel je plošči iz rok in ju razbil [...]. Zgrabil je tele, ki so ga naredili, in ga sežgal v ognju. *Potem ga je zmlel v prah, ga stresel v vodo in to dal piti Izraelovim sinovom.*¹²⁰

Odlomek iz *Svetega pisma* opisuje Mojzesovo vrnitev iz svete gore Sinaj, na kateri je od Boga prejel prvo različico desetih zapovedi. Ob vrnitvi se je zgrozil nad slavljenjem zlatega malika, ki so ga Izraelci vlili v njegovi

¹¹⁸ Kauffman, »The Role of Gold in Alchemy«, str. 40.

¹¹⁹ Kauffman, »The Role of Gold in Alchemy«, str. 36; Tišler, »Alkimijski eksperimenti«, str. 63–77.

¹²⁰ 2 Mz 32:19-20; poudarki so najini.

odsotnosti,¹²¹ in je zato ob vznožju kamniti tablici razbil. Zlato tele je »zmlel v prah, ga stresel v vodo in to dal piti Izraelovim sinovom«;¹²² na Božje povelje pa je sledil še poboj »približno tri tisoč mož«, ki se niso hoteli pokoriti Božjemu nauku.¹²³

Odlomek iz Svetega pisma, ki pravi, da je Mojzes v vodi raztopil zlato, je alkimiste različnih obdobij zelo privlačil. Vodotopno zlato (lat. *aurum potabile, aurum vitae, tinctura auri*) je imelo za njih velik pomen, saj je poleg zdravilnega učinka, ki mu ga je pripisoval tudi Paracelsus,¹²⁴ bil tudi glavna sestavina eliksirja mladosti.¹²⁵ Kasneje so tako še mnoga stoletja iskali možne razlage, kako je Mojzesu uspelo iz zlatega kipa pripraviti zlato topno v vodi, saj je bilo postopek, opisan v *Svetem pismu*, izredno težko udejanjiti, mnogi pa so zato tudi podvomili v snovno interpretacijo odlomka samega.

Slovenska kemičarka in pisateljica Tita Kovač-Artemis, v svoji knjigi *Kemiki skozi stoletja* meni, da zlato tele ni bilo ulito, temveč lesena konstrukcija pokrita z zlatimi ploščicami.¹²⁶ Njena interpretacija se torej oddalji od dobesednega branja kemičnega postopka, vendar pa v slovenskem standardnem prevodu Svetega pisma navedka »pokrili so ga z

¹²¹ 2 Mz 32:4,8.

¹²² 2 Mz 32:20.

¹²³ 2 Mz 32:28.

¹²⁴ *Panacea* – zdravilo, ki pozdravi skoraj vse bolezni/univerzalno zdravilo. Rubbiani idr, »Historical and biochemical aspects of a seventeenth century gold-based aurum vitae recipe«, str. 963.

¹²⁵ Charlier idr., »Fatal Alchemy«, str. 1402.

¹²⁶ Kovač-Artemis, *Kemiki skozi stoletja*, str. 14–15.

zlatimi ploščicami«,¹²⁷ na katerega se Kovač–Artemis sklicuje, enostavno ni mogoče najti.

Medtem ko se je Kovač–Artemis postavila na stran interpretov, ki Svetega pisma ne berejo dobesedno, so se mnogi kemiki skozi stoletja ukvarjali prav z vprašanjem, kako je mogoče *čisto* zlato (1) sežgati, (2) zdrobiti in nato (3) raztopiti v vodi. Za zlato je namreč znano, da je izredno obstojno in nereaktivno. To je bilo dobro znano že v antiki – Plinij starejši npr. vzrok vrednosti zlata vidi v njegovi odpornosti proti ognju:

toda zato, ker je zlato edina snov v naravi, ki ne utрпи nobene izgube zaradi delovanja ognja in gre nepoškodovano skozi požare in plamene pogrebne grmade.¹²⁸

Poleg ohranjanja mase ob izpostavitvi ognju je zlato v primerjavi z neplemenitimi kovinami tudi zelo nereaktivno, in tako ne reagira niti s kisikom v zraku (tj. ne rjavi), kot se tudi ne raztaplja v kislinah, z izjemo zlatotopke (lat. *aqua regia*).

In vendar so bili mnogi prepričani, da zgodba o Mojzesu in zlatem teletu skriva postopek, s katerim je mogoče zlato zažgati, zmleti ter raztopiti v vodi. Od teh je potrebno omeniti utemeljitelja flogistonske teorije izgorevanja G. E. Stahla (1660–1734), ki je na temo spisal razpravo z naslovom *Vitulus aureus igne combustus* (slov. Zlato tele, sežgano v ognju, 1698).¹²⁹ Prepričan je bil, da je Mojzes za raztapljanje zlata uporabil tako

¹²⁷ Kovač–Artemis, *Kemiki skozi stoletja*, 14.

¹²⁸ Plinij Starejši, *Naravoslovje*, 33, str. 202–205.

¹²⁹ Grdenić, *Zgodovina kemije*, str. 68.

imenovana žveplena jetra (kalijev polisulfid), s tem pa naj bi ustvaril sol »kalijev sulfoavrat«,¹³⁰ ki je topna v vodi. Kemikalije iz katerih lahko pridobimo kalijev polisulfid je Mojzes najverjetneje poznal, kljub kemijski korektnosti zgodbe, pa je sama verjetnost dogodka vprašljiva.¹³¹

Poleg omenjenih pristopov je vredno omeniti tudi pripravo koloidnega zlata, torej zlata v obliki mikroskopskih delcev elementarne kovine, ki ga lahko dispergiramo¹³² v vodi, ne da bi se delci kovine posedli na dno posode. Kunckel je leta 1676 termin »pitno zlato« prvi označil za zavajajočega, saj *aurum potabile* najverjetneje ne vsebuje dejanske raztopine zlata, oziroma ionov zlata, ki jih lahko pridobimo zgolj z obdelavo z močnimi kislinami ali s segrevanjem z žveplom, s čimer prej pridobimo strupene raztopine, torej neprimerne za uživanje. Pitno zlato tako najverjetneje vsebuje mikroskopsko majhne delce elementarnega zlata¹³³ velikosti pod ločljivostjo človeškega očesa.¹³⁴ Koloidno zlato so sicer poznali že stari Rimljani in ga zaradi njegovih posebnih optičnih lastnosti uporabljali za pripravo dikroičnega stekla, ki je služilo kot okras. Svetopisemski Mojzes je bil verjetno bolj večš egipčanskih metalurških postopkov, kot pa strogo alkimističnih postopkov transmutacije kovin.¹³⁵ S tega vidika je možno postopek razumeti tudi nekoliko drugače in mu s poznanimi (egipčanskimi) metalurškimi postopki konkretno slediti. Zlato je

¹³⁰ Kalijev sulfoavrat – sol z zlatom (Au).

¹³¹ Grdenić, *Zgodovina kemije*, 68.

¹³² Dispergirati – razpršiti snov v drugi snovi.

¹³³ Nevtralni atomi zlata, brez naboja.

¹³⁴ Hauser, »Aurum potabile«, str. 456–457.

¹³⁵ Patai, »Biblical Figures as Alchemists«, str. 213–229.

porej mogoče zažgati, nato zmleti v prah in raztopiti v vodi; dobljena raztopina pa je bila ustrezno pripravljena tudi za zaužitje.¹³⁶

Vidimo lahko, da je zgodba o sežigu zlatega teleta spodbujala kemike, da so iskali tisti skriti postopek, ki v *Bibliji* ni omenjen. Na nek način jim je pripoved dala vedeti, katerim sekundarnim lastnostim mora postopek slediti, ni pa podala natančnih objektivnih navodil, kako naj spremembo sekundarnih lastnosti izvedejo. Zato lahko v tej zgodbi srečamo napetost med izhodiščnim izgledom postopka (sežig, drobtine zlata, raztopitev), ki nima jasne eksperimentalne podlage, in domnevo o skriti materialni resničnosti, ki bo opisane lastnosti udejanjila. Na podlagi zgodbe o Mojzesu in zlatem teletu lahko torej kemijsko misel opišemo takole: kemik si najprej zamisli preobrazbo sekundarnih lastnosti snovi, nato pa jo poskusi udejanjiti tako, da z dejanskim postopkom poskuša razkriti primarno materialnost snovi; na koncu se kemik znova vrne k izkustvu sekundarnih rezultatov procesa, preko katerih oceni uspešnost udejanjenega postopka. Napetost, ki jo je opisoval Paneth, zato srečamo tudi v omenjenem odlomku iz Svetega pisma.

Druga variacija: Odkritje fosforja, presenetljivost globine

Alkimija je bila v primerjavi s sodobno kemijo precej bolj obširna in je poleg kemijske dejavnosti obsegala še discipline, kot so astrologija,

¹³⁶ Briceño idr., »The Destruction of the Golden calf (Ex 32:20): A Materials Science Perspective«.

filozofija in okultne vede.¹³⁷ V alkimiji srednjega veka je zato veliko pozornosti požel alkimistični mit o kamnu modrosti, za katerega so alkimisti verjeli, da je sposoben pretvoriti navadne kovine (npr. svinec, baker, železo) v plemenite (srebro in zlato). Kamna modrosti zelo verjetno v zgodovini človeštva ni uspelo pripraviti prav nikomur, zato so se alkimisti v tem, kakšen bi moral biti in kako naj bi ga pripravili, občutno razhajali. Za primer vzemimo 6. kitico iz pesmi *Kamen modrih* Daniela iz Kopra (14. stol.), v kateri opiše lastnosti kamna modrosti:

Naš kamen izvira iz žive tvarine, / Ki nežna, prijetna je, in dragocena, / In vendar cenena, / Glede na lastnosti, ki res so vrline. / Priznati pa moram počasnost postopka, / Saj čas marsikomu predolgo se vleče; / Še druge napake ima, / Da učenjakom lasje kar sivijo: / Tako so prijazno opisali v knjigah, / Da rok za pripravo je mesecev devet; / V začetku tvarina je pisane barve / Kot cvetje na trati, / A kmalu prevlada nad vsemi črnina, / Ki pa sprevrže se končno v belino.¹³⁸

Iskanje kamna modrosti in predvsem poskusi njegove priprave so dodobra pripomogli k izoblikovanju sodobne kemije, v kar je bil prepričan tudi ezoterik Grillot de Givry (1874–1929). Menil je, da kemija izvira iz nenatančnega in površnega, a obsežnega dela »puhačev« (*Puffers*):¹³⁹

Priprava kamna modrosti ne sega v področje čiste kemije. Metoda priprave [...] izvzema kakršnokoli idejo o raziskovanju ali natančnem raziskovalnem

¹³⁷ Read, »Alchemy and Alchemists«, str. 251.

¹³⁸ Daniel iz Kopra (Justinopolisa), »Kamen modrih«, str. 142.

¹³⁹ Puhač, vzdevek za »amaterske« alkimiste, ki so se predvsem ukvarjali s transmutacijo nepopolnih kovin v zlato. Vzdevek izhaja iz zvoka, ki ga spušča meh. Tega so tovrstni alkimisti pogosto uporabljali pri delu za podpihovanje ognja.

postopku in ni složna z obilico eksperimentalnih postopkov, ki so del sodobne kemije [...]. V metodi njegove priprave pravzaprav vidimo vnemo, navdih ter ploden in generativni element [...]. Tako moderna kemija ne izhaja iz alkimije, kot pogosto rečemo, ampak izhaja iz nepredvidljivega [*erratic*] dela puhačev [*Puffers*].¹⁴⁰

Med iskanjem kamna modrosti in poskusi njegove priprave je alkimist nemalokrat nevede prišel tudi do marsikaterega pomembnega kemijskega odkritja. Takšno je bilo tudi odkritje fosforja, tj. prvega elementa, ki so ga alkimisti uspeli pripraviti z modernimi kemijskimi metodami.¹⁴¹ Odkritje fosforja naj bi sicer segalo že v obdobje starih Rimljanov, vendar je bil tekom zgodovine postopek njegove priprave najverjetneje večkrat ločeno odkrit in nato izgubljen ali pozabljen. Dokončno odkritje sinteze fosforja na podlagi danes dostopnih zgodovinskih virov pripisujemo hamburškemu alkimistu Hennigu Brandu (tudi Brandt, 1630–1710).¹⁴² Brand je namreč leta 1669 prvič 'po nesreči' uspel pripraviti elementarni fosfor s suho destilacijo ostanka, ki je nastal po izparevanju približno 5500 litrov seča.¹⁴³ Čeprav se je Brand s svojim eksperimentom nadejal priprave kamna modrosti, je z destilacijo pridobil substanco, ki se je svetila v temi in je na zraku spontano izgorela. Lastnosti pridobljene substance so bile edinstvene in čarobne. Fosfor je tako svoje ime dobil zaradi luminiscence in

¹⁴⁰ De Givry, *Witchcraft, Magic, and Alchemy*, str. 374.

¹⁴¹ Sharpley idr., »Celebrating the 350th Anniversary of Phosphorus Discovery: A Conundrum of Deficiency and Excess«, str. 774.

¹⁴² Farber, *History of Phosphorus*, str. 179; Partington, »The early history of phosphorus«, str. 403.

¹⁴³ Grdenić, *Zgodovina kemije*, str. 378; Sharpley idr., »Celebrating the 350th Anniversary of Phosphorus Discovery: A Conundrum of Deficiency and Excess«, str. 774.

sposobnosti samovžiga – skovan je bil iz grških besed »*phôs*«, ki pomeni *luč* (light) in »*phoros*«, ki pomeni *nosilec* (bearer), torej »nosilec (prinašalec) luči«. Ime fosfor torej ohrani stik tudi z antično grško in rimsko astronomijo, ki sta planetu Veneri – zaradi svetlosti – nadedli ime zvezda danica, se pravi *phosphorus*.¹⁴⁴ Antoine Lavoisier, znameniti začetnik moderne kemije, je fosfor prvi označil kot element.¹⁴⁵

V zgodbi o odkritju fosforja lahko na kemijsko misel pogledamo z drugačnega zornega kota. Če se nam je morda zdelo, da je mogoče kemijsko misel zvesti na instrumentalistično uravnovešanje sekundarnih, izkustvenih lastnosti postopkov in snovi, smo se zmotili. Priprava kamna modrosti namreč ni vsebovala pozitivnega napotka oziroma izkustvenega cilja, po katerem bi kemik ocenil uspešnost priprave. Vse prej je mit o kamnu modrosti poskušal seči v snovno globino reči, k prvinski snovi (*prima materia* oz. »živa tvarina« kot ji v pesnitvi pravi Daniel iz Kopra), iz katere bi bila transmutacija drugih kovin v zlato nekaj povsem enostavnega.

Koda: Nevidna mesenost sveta

Vendar, kako naj sežemo onkraj pojavov in v fenomenološkem smislu uzremo snovnost reči, ki jo je posebljal kamen modrosti? Se pravi: kako pojmovati snovnost, ki smo jo do sedaj imenovali primarna materialnost? V

¹⁴⁴ Ashley idr., »A brief history of phosphorus: From the philosopher's stone to nutrient recovery and reuse«, str. 738.

¹⁴⁵ Emsley, *The 13th Element: The Sordid Tale of Murder, Fire, and Phosphorus*, str. 23.

zadnjem poglavju knjige *Vidno in nevidno*, naslovljenem *Prepletanje – Kiazma*, Merleau-Ponty uvede pojem *horizonta*, ki ga prevzame od Edmunda Husserla. Husserl je ločeval zunanji in notranji horizont dane reči; prvi je bil tisti, ki je vseboval vso okolico dane reči, na katero nismo neposredno pozorni, drugi pa vse strani reči same, ki se skrijejo, ko jo pogledamo iz enega izmed zornih kotov. Merleau-Ponty nekoliko skrivnostno govori o notranjem horizontu kot o »temi, nabiti z vidnostjo, za katero je površje samo meja«. ¹⁴⁶ Kasneje postane jasno, da Merleau-Ponty s tem nima v mislih le drugih strani dane reči, temveč tudi njeno *globino*: »Kot je skrivna črnina mleka, o kateri je pripovedoval Valery, dostopna le skozi njegovo belino, tako je [...] glasbena ideja podlaga [...] zvokov, njihova druga stran ali globina«. ¹⁴⁷ Prav s tem pa bi lahko rekli, da Merleau-Ponty skorajda odpre nek tretji horizont, recimo temu *globinski horizont*. K temu lahko prištevamo črnost mleka, ki se nam skriva za njegovo belino ter vsemi ostalimi belinami, ki jih lahko vidimo z drugačnih perspektiv; prav tako pa bi sem sodil tudi vosek, ki v sebi vsebuje potencialnost spremembe agregatnega stanja. V nekem smislu globinski horizont reči pravzaprav vključuje horizont transformacij te reči same: tako kot je v kemiji postopek preobrazbe snovi dogodek, razpet v času, ki lahko kljub stabilnosti obeh drugih horizontov (tj. notranjega in zunanjega) priskrbi nov izgled reči, glasbena ideja vsebuje težnjo po samopreoblikovanju svoje lastne podobe. (Kaj takega bi težje pripisali likovni umetnosti ali arhitekturi.) Globinski horizont je torej tisti, ki

¹⁴⁶ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 131.

¹⁴⁷ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 132.

vsebuje potencialnost preoblikovanja snovi same, tj. neodvisno od našega pogleda nanjo; vendar globinski horizont ni ločen od naše zaznave, saj je nenazadnje horizont *za nas*, tj. horizont *naše zaznave*.

Pojem globinskega horizonta bomo bolje razumeli, če bomo na kratko pregledali še Merleau-Pontyjevo razumevanje *ideje*, saj je ravno ideja tisto, kar zapolni praznino, ki jo horizont sicer razpre.¹⁴⁸ Prav zato ideje niso nekaj, kar presega zaznavni svet pojavov, tj. sekundarnih lastnosti reči, temveč so tisto, kar zaznavo dopolnjuje. Tako kot nas lahko prevzame zanimanje za to, kaj se nahaja na drugi strani hiše, nas lahko prevzame tudi ideja glasbene kompozicije, katere zaključka še ne poznamo.¹⁴⁹ Vendar – sorodnosti z golo zaznavo navkljub – ideja ne ostane na fenomenološko temeljni ravni, temveč zmeraj odkrije in razkrije nove dimenzije, nove *horizonte* raziskovanja.¹⁵⁰ Prav zato ideje »ni mogoče po zgledu znanstvenih idej ločiti od čutnih pojavov in povzdigniti v drugo pozitiviteto«,¹⁵¹ saj je v svojem bistvu nekaj intimno zvezanega s zaznavnimi horizonti, ki smo jih prvič izkusili kot slepe pege zaznavnega spektakla. Čeprav je Merleau-Ponty do kemije eksplicitno kritičen,¹⁵² mu lahko oporekamo, da smo z analizo kemijske misli, ki se odvija v nihanju med skritimi primarnimi in zaznanimi sekundarnimi lastnostmi, izpostavili prav naslovni problem dotične knjige: odnos med *vidno* zaznavo sekundarnih lastnosti snovi ter *nevidnim* globinskim horizontom njenih

¹⁴⁸ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 148.

¹⁴⁹ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 133.

¹⁵⁰ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 133.

¹⁵¹ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 131.

¹⁵² Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, str. 131.

snovnih transformacij lahko opišemo z Merleau-Pontyjevim pojmom ideje. Tako zgodba o Mojzesu kot tudi mit o kamnu modrosti potemtakem igrata vlogo dveh izmed pogojev možnosti kemije kot znanosti, saj oblikujeta idejno dimenzijo nevidnosti – globinski horizont, ki nas kot vakuum vleče vase in nas sili k resnejšemu in natančnejšemu kemijskemu raziskovanju.

Zaključili bi torej lahko, da je kemija znanost, ki stremi k odkrivanju še neznanih potencialnih preobrazb snovi; gre se ji za globinski horizont reči. Ampak vanj se ne more spustiti, če ostaja na ravni vidne površinske reči – kemija se ne vrača *k* stvarjem samim, temveč se podaja v stvari, v njihovo nevidno globino. V kontekstu Merleau-Pontyjeve ontologije, za katero v tem prispevku na žalost ni prostora, lahko rečemo, da se kemija ukvarja z raziskovanjem *mesenosti sveta*. Razkriva meseno strukturo idej, ki odpirajo globinski horizont reči, tj. »brazdo, ki se brez črtala magično začrtuje pred našimi očmi, [...] vdolbino, notranjost, odsotnost, negativiteto, ki ni nič, saj je zelo natančno omejena«¹⁵³ s transformacijo sekundarnih lastnosti, ki jih predpiše proto-kemijska, *alkimijska* ideja. Kemijo si kot znanost lahko zamislimo le na podlagi magične alkimijske tradicije, ki je začrtala idejne dimenzije globinskega horizonta reči. Zato je v tem temeljnem smislu kemija magična, čarovna znanost, saj se ukvarja s tem, kako snov sama sebi omogoča preobrazbe in se je – kot posedovalka nekega izgleda – sposobna preobraziti.

¹⁵³ Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, 132; prevod je spremenjen.

Viri in bibliografija

- Ashley, Ken idr. »A Brief History of Phosphorus: From the Philosopher's Stone to Nutrient Recovery and Reuse«. *Chemosphere* 84 (2011): 737–746.
- Charlier, Philippe in Joel Poupon. »Fatal alchemy«. *British Medical Journal* 339 (2009): 1402–1403.
- Daniel iz Justinopolisa. »Kamen modrih«. *Poligrafi* 8 (2003): 141–44.
- de Givry, Grillot. *Witchcraft, Magic, and Alchemy*. New York: Dover publications, 2009.
- Emsley, John. *The 13th Element: The Sordid Tale of Murder, Fire and Phosphorus*. New York: Wiley, 2000.
- Farber, Eduard. *History of Phosphorus*. Washington: Smithsonian Institution, 1965.
- Gaitán Briceño, Tarcicio, Emigdio Mendoza Fandiño in Piedad Gañán Rojo. »The destruction of the golden calf (Ex 32:20): A materials science perspective«. *Verbum et Ecclesia* 42 (2021): 1–7.
- Grdenić, Drago. *Zgodovina kemije*. Ptujška gora: In obs medicus, 2007.
- Hauser, Ernst A. »Aurum Potabile«. *Journal of Chemical Education* 29 (1952): 456.
- James, Thomas G. H. »Gold technology in ancient Egypt«. *Gold Bulletin* 5 (1972): 38–42.
- Kauffman, George B. »The role of gold in alchemy. Part I«. *Gold Bulletin* 18 (1985): 31–44.

- Kovač-Artemis, Tita. *Kemiki skozi stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Locke, John. *O človeškem razumu*. Ljubljana: Slovenska šolska matica, 1924.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Vidno in nevidno*. Ljubljana: Nova revija, 2000.
- Paneth, Friedrich A. »The Epistemological Status of the Chemical Concept of Element (I)«. *Foundations of Chemistry* 5 (2003): 113–145.
- Patai, Raphael. »Biblical Figures as Alchemists«. *Hebrew Union College Annual* 54 (1983): 195–229.
- Plinij starejši, *The Natural History*. London: Taylor and Francis, 1855.
- Read, John. »Alchemy and Alchemists«. *Folklore* 44 (1933): 251–278.
- Rubbiani, Riccardo, Bettina Wahrig in Ingo Ott. »Historical and Biochemical Aspects of a Seventeenth Century Gold-Based Aurum Vitae Recipe«. *JBIC Journal of Biological Inorganic Chemistry* 19 (2014): 961–965.
- Sharpley, Andrew idr. »Celebrating the 350th Anniversary of Phosphorus Discovery: A Conundrum of Deficiency and Excess«. *Journal of Environmental Quality* 47 (2018): 774–777.
- Tišler, Miha. »Alkimijski eksperimenti«. *Poligrafi* 8 (2003): 63–77.
- Wolf, Abraham, ur. *The Correspondence of Spinoza*. London: Routledge, 2019.

Izabella Rajh

Tabu o (ženskem) staranju skozi ikonične Disneyjeve pravljice

Pregled (odklonilnega) odnosa do starejših (žensk) skozi zgodovino

Kako je torej prišlo do tako vkoreninjenega gnusa do starejše populacije? Pri tem so imeli pretežno opraviti vplivi mitologije, literature in drugih upodabljaljivih umetnosti, ki so kot zrcala ekonomskega in družbenega stroja določenega zgodovinskega obdobja pripomogli k vse mračnejšemu odnosu do starejših in starosti nasploh. Ker je slednja precej širok pojem, jo veli razčleniti in ji pripisati lastnosti, kot jih bo nosila v pričujočem članku. Pri svoji opredelitvi se bom tako opirala na Simone de Beauvoir¹⁵⁴ in njeno delo *Starost*, kjer oriše jesen življenja v dveh različnih pomenskih kontekstih:

Lahko gre za določeno socialno kategorijo, ki ima glede na okoliščine večjo ali manjšo vrednost, ali pa je vsakemu posamezniku namenjena posebna usoda – njegova lastna. K prvi razlagi se zatekajo zakonodajalci in moralisti, k drugi pesniki.¹⁵⁵

Stari, mišljeni v okviru socialne kategorije, so obstranci določene družbene realnosti. Svojo vrednost ohranjajo toliko časa, kolikor so zmožni dejavno

¹⁵⁴ S tematizacijo marginalne vloge starajoče se ženske se je leta 1972 poleg nje ukvarjala tudi Susan Sontag.

¹⁵⁵ De Beauvoir, *Starost*, l. zv., str. 119.

posegati v politični in ekonomski ustroj – ko tega niso več sposobni, so izbrisani kot neuporabni priveski družbe (kar pomeni, da so zvedeni na objekt, na t.i. *drugega*). Ironično so v tem smislu popredmeteni bolj intenzivno kot ženske. Le-te pomen v družbi nosijo bistveno dlje, predvsem zaradi svoje reproduktivne in produktivne vrednosti.

Bo že držalo, da se pomen ženske manjša z upadanjem njene reproduktivne moči. Ko slednje zmanjka, je ženska (za razliko od moškega, do katerega starosti družba morda čuti gnus – včasih, kot se bo izkazalo, tudi agonijo – a nikdar ne tako temeljite ignorance, kot je je deležna starejša posameznica) zreducirana na nekakšno motno steklo. Še vedno je prisotna, a v očeh družbe prozorna, prazna. Podobno svojo izkušnjo s staranjem opisuje Slavenka Drakulić v zbirki kratkih zgodb s povednim naslovom *Nevidna ženska in druge zgodbe*, kjer pravi:

Zdi se mi, da odkrivam novo razsežnost obstajanja. Obstajam in hkrati ne obstajam, ker vse bolj ... bledim. Morda v družbi obstaja navada, ki ne dovoljuje, da bi starejšim ženskam rekli, da se pravzaprav spreminjajo v steklo? Najprej v motno in potem v popolnoma prozorno. [...] Ni čisto tako, kot da ne obstajaš, ampak kot da živiš v neki drugi razsežnosti.¹⁵⁶

Ker jim preti znatnejše obstranstvo na stara leta, moški dokazujejo (in na ta način upravičujejo) ključnost svoje vloge v skupnosti. Bojujejo se zanjo, to pa ustvarja neprecenljivi material, ki se je ohranjal in predeloval v okviru mitologije ter literature na splošno. Seveda se tu pogovarjamo o

¹⁵⁶ Drakulić, *Nevidna ženska in druge zgodbe*, str. 12–13.

privilegiranih moških, ki so si prek premožnosti in spola sploh lahko omogočili soustvarjanje družbene realnosti. Tako imenovani »revni starci« so posledično iz diskurza izključeni še toliko bolj, še več: do 19. stoletja piscem sploh niso vredni omembe. Ne gre zanemariti tudi prispevka, ki so ga k očrnitvi starejšega moškega prispevale mlajše generacije. Ker je zrelost (vsaj nekoč) predstavljala ekvivalent izkušenosti in modrosti, je moški srednjih let zlahka osvojil vlogo patra familias. Kot suveren je kmalu začel izrabljati težo svojih odločitev (nadziral je osebna življenja, gmotni položaj, ekonomske in druge izbire svoje skupnosti), posledično pa si je s svojim početjem nakopal precej sovražnikov. Mladina in tisti v srednjih letih so svoje nezadovoljstvo nad takšnim nadzorom kompenzirali prek zasmehovanja – literarno je takšno smešenje upodobil Plavt v delu *Oslī*.¹⁵⁷ Tudi ob koncu antike se kaj bistvenega v naravnosti do starejših ni spremenilo, kljub družbenim spremembam, ki smo jim takrat priča. Ne pogrom barbarov ne pokristjanjevanje nista pretirano vplivala na mentaliteto. Mitologija priča o spopadu med generacijami (nasploh značilnem za grško zgodovino in literaturo), kakršnega zasledimo že v predhodnih obdobjih. Zgodovinski kontekst lahko zasledimo le s pomočjo Cezarjevih pričevanj, ki opisujejo galsko pobijanje bolnih in starih, željnih smrti (Prekupij naj bi enako trdil za Herule).

Ena izmed zelo redkih izjem, ki se izključuje iz zaničevalnega odnosa do staranja, je Kitajska. Prek filozofij, kot sta daoizem in neodaoizem, je

¹⁵⁷ Slednje načeloma ni namenjeno zgolj smešenju. Le-to je uporabljeno kot orodje za diferenciacijo med »ljubeznivim«, neškodljivim starcem in odbijajočim tiranom, ki svojo starost izrablja za nadzor (in ustrahovanje) družbe.

starosti pripisovala izjemno vrednost in si kot ideal tudi zastavljala »dolgo življenje«. Na primer, Lao Ce uči, da so »šestdeseta leta trenutek, v katerem se lahko moški z ekstatično izkušnjo osvobodi telesa in postane sveto bitje«. ¹⁵⁸ Že prvi kitajski cesar Qin Shi Huang naj bi poslal nabor članov svoje uprave na potovanje z nalogo najti nesmrtnike in njihova zelišča za večno življenje.

Kitajska je tako ne samo svetovala, temveč včasih tudi vsiljevala pokoravanje starejšim, nad čimer so se pritoževali mladi junaki v kitajski literaturi. Nekoliko drugače zastavljeno tematizacijo staranja je moč najti v besedilu iz Egipta, ki je nastalo izpod peresa filozofa in pesnika iz 2500 pr. n. št. Ptahhotepa. V njem je seznam množice betežnosti, ki človeka doletijo na stara leta. Kljub številnim poskusom, da bi se spisku teh nadlog izognili¹⁵⁹, pa je (nenazadnje ne glede na filozofsko usmeritev) starost seveda obstala kot neizpodbitno dejstvo.

O odnosu do starosti v antičnih kulturah načeloma ni ohranjenih mnogo informacij, zato se je pri reinterpretaciji njihovega stališča treba v veliki meri opreti na mitologijo. Kot pravi de Beauvoir, »večina mitologij vidi starost iz zornega kota medgeneracijskega spora«. ¹⁶⁰ Gre torej za neko tematizacijo že omenjenega spora med mladimi in starimi (natančneje med sinovi in očeti), ki je prisoten tudi na ravni bogov: rdečo nit predstavlja

¹⁵⁸ De Beauvoir, *Starost I.*, str. 122.

¹⁵⁹ Obstajajo poročila o Kleopatri, ki naj bi se v izogib bledenju lepote vsak dan kopala v oslovskem mleku (gre za prakso, ki je zahtevala 700 oslov).

¹⁶⁰ De Beauvoir, *Starost I.*, str. 126.

nekakšen spopad med (s staranjem obremenjenimi) bogovi na eni strani in mlado generacijo (naveličano avtoritativnega nadzora) na drugi strani.¹⁶¹

Seveda med bogovi obstajajo tudi izjeme, kot so Haron (bog podzemlja) ter Nerej in Proteus, ki predstavljata nekakšna »starca (iz) morja«, ti pa so le manjšinska skupina v primerjavi s splošno sliko. Starost se zopet pojavlja kot neko neizpodbitno dejstvo, ki pa (vsaj v okviru pesnikov)¹⁶² ni bilo pretirano cenjeno. Po drugi strani se starogrška beseda *gera* oz. *geron*, uporabljena kot oznaka za visoko starost, uporablja tudi v povezavi z vsemi privilegiji, ki so pritikal starajočemu se človeku. Šparta je bila na primer eden izmed grških polisov, ki so starost spoštovali.

O starosti sta nadalje razmišljala (in se v svojih mnenjih oz. odnosu precej razlikovala) tudi Platon in Aristotel. Platonov odnos do starosti je moč razbrati iz njegove politične misli, znotraj katere določi, da naj stari vladajo, mladi pa ubogajo.¹⁶³ Verodostojnost starostnikov se je s tem seveda povečala, a je takoj pri Aristotelu že upadla. Po Aristotelu mora človek sicer dozoreti (kar se dogodi nekje do petdesetega leta), da poseduje razsodnost, a slednja na žalost velikokrat pride prepozno. Kljub vse večji

¹⁶¹ Splošna ideja za tem je naslednja: »Ko se starodavni bogovi postarajo, postanejo vse bolj neznosni, kar se konča z uporom tistih, ki so bili vrženi z oblasti. Od takrat dalje so skoraj vsi bogovi, ki vladajo svetu, mladi.« De Beauvoir, *Starost*, 1. zv., str. 128.

¹⁶² Od tega sklepa nekoliko odstopa Homer, ki starost povezuje z modrostjo, pooseblja pa jo Nestor, vrhovni svetovalec.

¹⁶³ Nenazadnje so za varuhe Platonove države obveljali tisti, ki so se uspeli prebiti skozi ustrezno izobrazbo, posedovati pa so morali tudi vrlost nravi, srčnost in pogum, telesno agilnost ter vsesplošno ljubiteljstvo vednosti po duši. Šlo je skratka za zahteve, ki jih posameznik ne more usvojiti kar čez noč.

razsodni moči mu dlje, kot se nekdo nahaja v življenju, vedno bolj prične pešati vitalna moč, kar nekako izniči trud pridobljene modrosti. Takšen pogled na staranje je v Aristotelu spodbudil tudi odločitev, da je starejše – zavoljo njihovega pešanja – potrebno odstraniti z oblasti.

Nekaterim optimističnim razdelkom navkljub sta v splošnem v zvezi z obdobjem staranja prevladala pesimizem in stereotipnost, ki te tematike nista zapustila vse do razsvetljenstva. Posledično tudi v književnosti starost ni bila deležna pretirane pozornosti – če je že bila tematizirana, je bila vedno potisnjena na obrobje, skrita pogledu.

Tudi 17. stoletje do starostnika ni bilo nič kaj bolj uvidevno. Umrljivost je bila visoka – polovica otrok je umrla že pred prvim letom starosti, večina odraslih pa že med tridesetim in štiridesetim, medtem ko je povprečna življenjska doba znašala zgolj nekje med bornih dvajset in petindvajset let. 18. in 19. stoletje odnosa do starejših nista pretirano spreminjala ter sta bolj ali manj ostajala zvesta pesimistični intonaciji, ki je bila zastavljena v antiki.

Še vedno pa ostaja vprašanje, kje se v vseh teh viharnih razprtijah pojavlja reprezentacija starejše ženske. Ta je bila v svoji postarani obliki često enačena s čarovnico, smrtjo, ostarelo baburo in podobnim. Tak odnos je (zlasti prek Rabelaisa) zagnan predvsem v 16. stoletju, ki v večini drugega odnosa od zaničevalnega ne pozna. Izjemo najdemo kvečjemu v izjemnem Luigiju Cornaru, katerega knjiga z naslovom *Umetnost dolgega življenja*

(oz. *The Sure and Certain Method of Attaining a Long and Healthful Life*) je bila (v angleščini) objavljena leta 1550. V njej trdi, da ljudem ni namenjeno, da umrejo v 60-ih in 70-ih letih. V svojem delu tudi ponudi različne prakse in tehnike z namenom ohranitve lastne »vitalne energije« in daljšega življenja. Prav tako izrazi prepričanje, da nam ni treba trpeti v tostranskem življenju, da bi si zaslužili kvalitetnejše bivanje v onostranstvu. Prevladovalo je (tako kot pri starejših moških že omenjeno) razlikovanje med premožnimi pripadnicami starejših generacij, ki so bile označene kot častitljive izkušene gospe, in starkami z družbenega roba. Brantôme se za spremembo resnično postavi na stran starejše ženske, kar napravi v delu *Življenje galantnih dam*; kot eden redkih ne samo zagovarja njihov pomen, temveč tudi njihovo pravico do ljubečih odnosov in užitkov, ki jih ti prinašajo.

Erazem Rotterdamski je bil po drugi strani zelo odklonilen do ljubezenskih užitkov v starosti, kar je tudi jasno izrazil. Ženska, ki na stara leta še vedno razmišlja o tovrstnem užitkarstvu, je zanj nedostojna in Erazem jo je za takšno početje gladko obsojal (čeprav sam pri iskanju ljubezni starejšega moškega ni čutil podobnih zadržkov). Gre za pereč problem tabuizacije seksualnosti pri starejših, ki se mu na tej točki ne bom posvečala, saj je preobsežen in tudi nekoliko obstranski glede na želeni cilj pričujočega prispevka.

Lepotni standardi (Disneyjevih) pravljic

Preden se poglobimo v konkretne primere, je treba najprej opozoriti na še kako prisotne lepote standarde, ki se pojavljajo v pretežni večini pravljic. Raziskave, ki sta jih na to temo opravili Lori Baker-Sperry in Liz Grauerholz¹⁶⁴, so neverjetno povedne. Izkazalo se je, da vsaj 94% raziskovanih pravljic vsebuje nekakšno omembo fizičnega izgleda, kar je precej pričakovano. Zanimiva razmejitev pa se pokaže v številu referenc, ki jih je na eno zgodbo deležna fizična podoba moškega v primerjavi s fizično podobo ženske. Pri moškem reference nihajo od 0 do 35 na zgodbo, pri ženski pa od 0 do »laskavih« 114 na zgodbo. Referenc na žensko lepoto je v primerjavi z moškimi kar petkrat več. Povprečno število referenc na lepoto mlade ženske seveda prekaša njihovo število pri mladem moškem (1,17 proti 0,20), starejša ženska pa je v tem kontekstu deležna ubornega deleža 0,08.

Med zgodbami, ki so se v toku zgodovine izkazale kot največje glasnice ideala ženske lepote, se najdejo tiste, ki so najbolj ponatisnjene in reinterpretirane, kot sta na primer *Sneguljčica* in *Pepelka*. V njihovem povečevanju ideala ženske lepote se skriva tudi razlog njihovih številnih upodobitev in predelav. Bledičnost, suhljatost, drobnost, krhkost, pasivnost, ubogljivost in mučeništvo so le nekatere izmed laskavih lastnosti, ki ženski lahko priskrbijo čudovitega princa, ki reši vse njihove težave. Kako

¹⁶⁴ Baker-Sperry in Grauerholz, »The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales«.

problematičen je lahko vpliv takšne nerealistične propagande in kje je starejša ženska v tem kvazi-idiličnem okolju, si bomo ogledali v nadaljevanju.

Sneguljčica in sedem palčkov

Sneguljčica: verjetno ena izmed najširše poznanih Disneyjevih princes na svetu. Izvorno gre za pravljico iz germanskega ljudskega izročila, ki sta jo na papir prenesla brata Grimm. V zgodbi spremljamo starajočo se žensko, obsedeno s svojim zunanjim videzom. Svojo pastorko oblači v uničena, razcapana oblačila in ji nalaga vse vrste težaških del, sama pa se med tem po ure in ure opazuje v ogledalu in ga sprašuje: »kdo je najlepša v deželi tej?«¹⁶⁵

Njena obsedenost z zunanjim videzom se še stopnjuje v Disneyjevi adaptaciji, kjer postane njena glavna karakteristika, kar deluje nekoliko razčlovečujoče. Podoben učinek dosega tudi dejstvo, da zlobna kraljica nima nobene druge oznake kot – no, zlobna kraljica, starka, (pretkana) čarovnica ali kaj podobnega. To služi jasnemu cilju odvrnitve pretirane pozornosti od njene strani zgodbe, da bi jo razumeli zgolj v njeni preprosti vlogi trenutne izbranke za poosebljanje zla. Njena oseba je popolnoma zreducirana na obsesivno opazovanje v ogledalu in zaskrbljeno

¹⁶⁵ Zanimivo raziskavo psihopatoloških vidikov na temo opazovanja v ogledalu kot enega izmed praks oseb s telesno dismorfijo (oz. t. i. *body dysmorphic disorder* ali krajše BDD), sta naredila David Veale in Susan Riley, rezultati pa so opisani v članku s pomenljivim naslovom »Mirror, mirror on the wall, who is the ugliest of them all? The psychopathology of mirror gazing in body dysmorphic disorder«.

prečesavanje vse pogosteje pojavljajočih se znakov staranja, kot je na primer sivenje las, preoblikovanje nosa (in njegova vse večja pordelost), pojavitev izpuščajev, obraznih dlak, nagubanost obraza in rok, manjša definiranost potez njenega telesa, ki so skozi natančno proučevanje postajali vse večji in bolj alarmantni.

S tem se zgodi nek pomemben premik v pomenu celostne zgodbe o Sneguljčici. Morda njen namen – kot to artikulira tudi Mira Amiras¹⁶⁶ – ni v upodobitvi lepih trenutkov življenja (sreča otroštva, odraščanje, oblikovanje v suvereno mlado osebo, prva ljubezen, najdeno mesto v svetu), ampak je nekakšna priprava na neizogibno starost. Način, na katerega nas »pripravlja«, pa je v Sneguljčici vse prej kot neproblematičen. V pravljici je kraljica predstavljena kot osamela starka, ki ji družbo dela le črni vran. Ko je tako brez imena in brez družbe porinjena v vlogo poosebljenega zla, je dvakratno oddaljena od gledalca, zanj postane *druga*. Kot starajoča osamljenka postane maskota za starost samo, kot je portretirana v vseh drugih zgodbah. Čaka jo bedna usoda – v Grimmovi različici se dobesedno »zaduši od starosti«, kot odslužena babura je zaničevana s strani publike, ki pozornost posveča izviru mladosti, Sneguljčici. Ne samo, da se kraljica zavoljo svojega staranja maščuje mladi Sneguljčici s podtikanjem raznih pasti (kot je zastrupljeno jabolko, zategovanje korzeta do skorajšnje zadužitve, uporaba uroka in podobnega), s takšnim početjem usodno vpliva na miselnost gledalcev, ki hočeš nočeš

¹⁶⁶ Amadis, »Snow White and the Seven Signs of Menopause: The Magic Mirror—A Cautionary Tale from the Elders«, str. 3.

postanejo dovzetni za vse v zgodbi predstavljene kritike telesa in jih začnejo preslikavati tudi nase.

Vsej tej burki sledi naravnost zaskrbljujoč konec: Sneguljčica je heroinja v tem scenariju, svoje nasprotnice pa ne premaga vsaj s kakšno pretanjeno nakano. Ne: premaga jo s svojo lepoto. Nauk zgodbe? V življenju smo lahko uspešni samo, če smo ne samo lepi, ampak najlepši od vseh («the fairest of them all»), pa četudi moramo za to umreti.

Da sploh ne omenjamo segmenta Sneguljčičinega življenja s sedmimi palčki, ki na prvo žogo izgledajo kot njeni zavezniki, skorajda njeni otroci, za katere igra materinsko vlogo. Če stopimo nekoliko nazaj in ugledamo širšo sliko, kmalu vidimo, da je njena vloga vse prej kot materinska: prej gre za vlogo dežurne dekle, ki sedmim moškim osebkom kuha, pospravlja, šiva in počne vse drugo, za kar oni sami »nimajo časa« ali česar »ne znajo«, v zameno za streho nad glavo. S takšnim odnosom Sneguljčica zastavi intonacijo, ki jo bodo v prihodnosti odražale vse druge razvpite junakinje in princeze.

Pepelka

Naslednja v nizu odmevnih princes je Pepelka. Je – kot je znano – sirota, živeča s svojo mačeho in njenima dvema hčerama (vse tri so precej odvratnega značaja). Mačeha je zopet predstavljena v zagrenjeni, s svojo starostjo obremenjeni luči. Da bi zmanjšala njen sijaj, skuša zatreti njegov izvor, ki je v mladostni pojavi njene pastorka. Z namenom maščevati se za

lepoto in dobroto, slednjo (spet, kot pri Sneguljčici) postavlja pred številne preizkušnje, oblači jo v razcapana oblačila, ji nalaga težaška dela in jo zapira v sobo (oz. skriva pred očmi javnosti).

Vendar mačeha zgolj ustvarja grozljivo vzdušje, katerega je deležna uboga Pepelka; v nadaljevanju se zgodba nanjo ne osredotoča več. Za razliko od Sneguljčice ima tokrat mačeha vsaj ime (tj. Lady Tremaine), to pa je tudi vse, kar ji je dano poleg mačka z imenom Lucifer (ki – pomenljivo – upodablja njen alter-ego). Grdota, ki starko obdaja, se namesto neposredno na njeni zunanosti odraža v njeni notranosti, njen odvrtni značaj pa dedujeta tudi njeni dve hčeri, pri katerima je ta še bolj stopnjevan s pomočjo njune groteskne podobe.

Kot opozarja tudi Nada Ramadan Elnahla,¹⁶⁷ se tukaj pojavlja še nek drug vidik obravnave zgodbe, ki lahko lady Tremaine slika v nekoliko pozitivnejši luči kot jo je kadarkoli mogoče izluščiti pri Sneguljčici: lahko jo je razumeti tudi kot klasičen primer ženske, ki se bori s socialno stigmo. Je mati samohranilka, živeča v patriarhalno obarvani družbi, v kateri se z ženskami ravna kot s služkinjami, obstrankami brez kredibilne, svet spreminjajoče vrednosti. Vse to je zanjo hudo breme – njene stopnjevane značajske napake so tisto, kar skuša upodobiti težavnost položaja, v katerem se je znašla. V končnem smislu je navsezadnje le mati dveh hčera, ki dolgoročno poskuša zagotoviti varno (in udobno) prihodnost svojemu naraščaju.

¹⁶⁷ Ramadan Elnahla »Aging With Disney and the Gendering of Evil«.

Motovilka

Če Sneguljčica in Pepelka precej neusmiljeno prikazujeta neizpodbitne tegobe starosti, pa Disneyjeva adaptacija Grimmove Motovilke z naslovom *Tangled* pokaže pot ven z vpeljavo magične zlate rastline, ki ponuja eliksir mladosti. Mlado in domnevno siroto Motovilko vzgaja starejša gospa Gotel, čarovnica neprivlačnega videza in hitro starajočih potez (kot je prikazano v filmu *Tangled*), ki svojo čudovito, mladostno varovanko (spet) zapira v sobo oz. stolp, ki nima izhoda. V Grimmovi različici ji na koncu – da bi ujela v past princa, ki je Motovilko obiskoval – gospa Gotel odreže lase (ki ne spremenijo barve, tako kot se to zgodi v filmu), medtem ko v Disneyjevi adaptaciji stori vse, da bi odrezanost las lahko preprečila. Ti imajo namreč čarobne lastnosti, povezane z že omenjeno zlato rastlino, nekakšnim eliksirjem mladosti, zdravilom za vse tegobe (staranje).

Poleg tega se v Disneyjevi adaptaciji že kažejo nakazatelji pestrejšega izbora konjičkov, s katerimi se Motovilka ukvarja. Namesto da bi posegala zgolj po kuhi in pospravljanju, jo zanimajo tudi slikarstvo, astronomija, »bojevanje« s ponvijo ter kovanje načrta za pobeg, da bi videla lanterne, ki ji jih pošiljata njena starša v upanju, da se vrne k njima. Celo njenemu kuščarju je ime Pascal, po slavnem matematiku. Osrednja ideja se v nasprotju z ostalima opisanima primeroma posveča sporočanju ideje, da ženska ne sme celega življenja preživeti doma. Precejšen korak naprej od prejšnjih, patriarhalno obarvanih lapsusov. A stanje portretiranja starejših se ni kaj bistveno spremenilo. Še vedno je kontrastna osebnost upodobljena

kot nekakšna čarovnica in osamljena, grda starka, ki je obsedena z ohranjanjem svoje mladostne podobe.

Na Gotelino starajočo se podobo opozarja tudi že nek vizualni detajl, ki ga morda na prvi pogled sploh ne opazimo: dogajalni čas Motovilkine zgodbe je postavljen v leto okrog 1780, medtem ko je gospe Gotel dodeljena renesančna obleka. Gre za opravo, ki za 400 let odstopa od aktualne zgodovinske realnosti, s čimer je poudarjeno dejstvo, koliko let je gospa Gotel (po zaslugi eliksirja mladosti) dejansko na svetu. Iz materinske vloge se podobno kot mačeha v *Pepelki* skozi zgodbo vse bolj in bolj pretvarja v pasivno-agresivno figuro temačnega videza, bolj ko se Aurora (Motovilka) zbližuje s Flynnom Ryderjem v vlogi odrešitelja za princesine tegobe, ki to več ni – kar poskušajo naslikati prek njegove okornosti, nerodne (skoraj že nesposobne) narave in bojazljivosti. Njeni odbijajoči podobi nasprotujeta kralj in kraljica, Aurorina starša, ki se v filmu pojavljata zelo poredko ter nekažeta vidnih znakov starosti – prikazana sta samo kot »zrelejša«, odraslo izgledajoča posameznika –, prav tako se z dejstvom, da sta zakonca, zoperstavljata tudi stereotipu osamljenosti starajočih posameznikov.

Zgodba se razplete v srečen konec s simbolnim odsekanjem Aurorinih las, ki se zopet obarvajo v svojo izvorno rjavo barvo takoj, ko popusti urok čarobne zlate rastline. Zgrožena nad tem dogodkom se Gotel umika situaciji, poskuša rešiti, kar se rešiti da, a dejanje je bilo usodno – z vsakim korakom, s katerim se oddaljuje od osuple dvojice Flynn in Aurore se

njena koža pospešeno guba, njeni lasje sivijo. Te stopnjujoče se spremembe Gotel primorajo v hipni pobeg oz. padec skozi okno, tekom padanja pa se njeno ubogo, starajoče in gnijoče telo spremeni v pepel, še preden se starka dotakne tal.

Sklep

Zelo očitno je – in to ni nova tema – da Walt Disney v veliko ozirih predstavlja problematično figuro, ki v otrokovo podzavest vsaja najrazličnejše predsodke in vzorce, ki ga bodo oblikovali v bodoče. V večini Disneyjevih filmskih adaptacij kulturnih zgodb zlo prikazuje v obliki onemogle, zlobne obstranke odbijajočega videza, ki je ženskega spola in skuša pomanjkanje mladostnosti in nedolžne lepote nadomestiti z maščevanjem tistim mladenkam, ki ju imajo. V daljnosežnem smislu takšna mentaliteta povzroča sistematični odpor do starejših, ki je otrokom privzgojen tekom gledanja tovrstnih vsebin. Kljub nekaterim subtilnim premikom, ki se kažejo v idejni nastrojenosti Disneyjevih filmov skozi desetletja, vsekakor še vedno drži, kar pravi Elnahla:

Potrebujemo junakinje, ki niso le inteligentne in ne le obupano čakajo, da jih reši lep princ, temveč se tudi ne bojijo staranja. V današnji družbi, v kateri se število starih ljudi z vsakim dnem povečuje, smo dolžni svojim otrokom predstaviti pozitiven pogled na proces staranja. Še pomembneje pa je, da se moramo izogibati seksističnim pogledom na staranje; potrebujemo več pozitivnih zrelih ženskih vzornic. Disney bi moral z vso svojo kulturno

pogojeno močjo pomagati pri teh prizadevanjih in ne bi smel ohranjati tradicionalnih hierarhij spolov, starosti in moči.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Elnahla, »Aging With Disney and the Gendering of Evil«, str. str. 12.

Viri in bibliografija

- Amiras, Mira. »Snow White and the Seven Signs of Menopause: The Magic Mirror—A Cautionary Tale from the Elders«. *Academia Letters*, članek št. 1631 (2021): 1–5.
- Baker-Sperry, Lori in Liz Grauerholz. »The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales«. *Gender and Society* 17, št. 5 (2003): 711–726.
- De Beauvoir, Simone. *Starost*. 1. zv.: *Stališče zunanosti*. Ljubljana: OPRO (Zavod za aplikativne študije), 2018.
- Drakulić, Slavenka. *Nevidna ženska in druge zgodbe*. Ljubljana: Beletrina, 2023.
- Ramadan Elnahla, Nada. »Aging With Disney and the Gendering of Evil«. *Journal of Literature and Art Studies* 5, št. 2 (2015): 114–127.
- Riley, Susan in David Veale. »Mirror, mirror on the wall, who is the ugliest of them all? The psychopathology of mirror gazing in body dysmorphic disorder«. *Behaviour Research and Therapy* 39 (2001): 1381–1393.

Kolektivni spomin in pripovedovanje
(2024)

Mila Kotnik

Dokumentarni film, glasnik kolektivnega spomina

Spomin, identiteta in dokumentarni film

Kolektivni spomin je nedvomno pomemben gradnik identitete in razumevanja preteklosti določene skupnosti. Dokumentarni filmi, ki naslavljajo kolektivni spomin,¹⁶⁹ ponujajo pomembno alternativo uradnim zgodovinskim narativom. S tem odpirajo prostor za razmislek, ki skupnosti omogoči zdravljenje, predelavo ali ponovno odpiranje (morebitnih) družbenih ran preteklosti. Tako zgodovinski kot spominski dokumentarci lahko vplivajo na posameznikove procese spominjanja, kljub temu pa prepoznavam druge kot tiste, ki so – manjšemu dometu navkljub¹⁷⁰ – zaradi svojega osebnega načina pripovedi v tem bolj učinkoviti. Posledice tega so lahko različne: dokumentarci lahko v določenih primerih pripomorejo bodisi k večji notranji skladnosti skupine bodisi h krepitvi njenega občutka kolektivne žrtve. O tem bom po osvetlitvi teoretičnega ozadja individualnega in kolektivnega spomina ter zgodovine razmišljala na primeru spominskega dokumentarca *Sarajevo safari*.

¹⁶⁹ V nadaljevanju zaradi boljše preglednosti te dokumentarce imenujem »spominski dokumentarci«.

¹⁷⁰ Opredeljujem jih kot tiste, ki ne sledijo nujno uveljavljenemu zgodovinskemu narativu in posledično ne naslavljajo splošnega občinstva, temveč določen »kolektiv« ali več njih.

Individualni in kolektivni spomin

Eden izmed pomembnih raziskovalcev na področju preučevanja spomina je francoski sociolog Maurice Halbwachs, Durkheimov učenec, ki je prvi sistematično opredelil pojmovanje kolektivnega spomina. V svojih zapisih je preučeval, kako družbeni okviri vplivajo na naše spomine oziroma procese spominjanja.

Za Halbwachsa čisti spomin (*le souvenir pur*), torej spomin, ki je neodvisen od družbenega konteksta, ne obstaja, saj podobe v individualni memoriji¹⁷¹ niso zadostni označevalci pomena.¹⁷² Proces priklicevanja dogodkov v spomin je vselej vezan na družbene okvire in s tem globoko vpet v družbeni kontekst.¹⁷³ Takšna dinamika spominjanja poudarja soodvisnost med posameznikom in skupnostjo ter razkriva možnost (pre)oblikovanja zavesti skupine, natančneje njenega miselnega in čustvenega procesa spominjanja. Družbeni okviri namreč »determinirajo to, česar se bo skupina ljudi spominjala in kar bo pozabila, in tudi to, katera interpretacijska paradigma bo pri manipuliranju s spominsko materijo prevladala.«¹⁷⁴

¹⁷¹ »Memorija« je izraz, ki ga Taja Kramberger, avtorica spremne besede Halbwachsovega *Kolektivnega spomina*, ločuje od spomina. Za namene tega članka se v razloge za razlikovanje med njima ne bom poglobljala, zato privzemam, da se spomin enači z memorijo.

¹⁷² Kramberger, »Maurice Halbwachs,« str. 213.

¹⁷³ Halbwachs opozarja, da se ta dva spomina kljub medsebojni odvisnosti ne mešata – eden ovija drugega.

¹⁷⁴ Kramberger, »Maurice Halbwachs,« str. 213.

Te družbene okvire lahko razumemo kot orodja, ki jih zavedajoči se posameznik uporablja za ponovno sestavljanje podobe preteklosti.¹⁷⁵ To sestavljanje je dejaven proces pomnjenja, kjer se preteklost obnavlja glede na sedanje potrebe in stališča skupine. Posamezniku takšna razgibanost in pretočnost v razumevanju spomina omogoča, da ohranja bivanjsko skladnost, osebnostno ravnovesje in identiteto, kar je temelj njegovega obstoja. Identiteto med drugim krepi občutje pripadnosti različnim družbenim skupinam (»kolektivom«), zato bi lahko posameznikov osebni oziroma individualni spomin opredelili kot preplet različnih kolektivnih spominov.¹⁷⁶

Taja Kramberger v spremni besedi Halbwachsovega *Kolektivnega spomina* poudarja, da so na pogostost uporabe izraza kolektivna memorija odločilno vplivali družbeno-politični dogodki v vzhodni in srednji Evropi, ki so sprožili preusmeritev »interesnega zanimanja za manjše skupnosti in njihove identifikacijske procese«.¹⁷⁷ Ta obrat je ustvaril pogoje za spreminjanje uradnih zgodovinskih pripovedi v bolj vključujoče in večplastne zgodbe, kjer postajajo zgodbe posameznikov in manjših skupin enako pomembne kot velike zgodovinske pripovedi.

Kolektivni spomin tako ni le zbirka dejstev, temveč živa, spreminjajoča se celota, ki se oblikuje skozi izkušnje in razlage skupnosti. Ni namreč dovolj, da dogodke samo pomnimo; pomembno je, kako jih razumemo in kakšen

¹⁷⁵ Kramberger, »Maurice Halbwachs,« str. 214.

¹⁷⁶ Kramberger, »Maurice Halbwachs,« str. 214.

¹⁷⁷ Kramberger, »Maurice Halbwachs,« str. 219.

pomen jim pripisujemo. V tem smislu kolektivni spomin postane odraz njegovega nosilca, ki se v tem spominu vselej prepozna in tako postane temelj identitete skupnosti, ki je omejena v prostoru in času – skupina je namreč »videna od znotraj in v obdobju, ki ne presega povprečnega trajanja človeškega življenja.«¹⁷⁸ Ker pa je skupnosti več, obstaja tudi več kolektivnih spominov. Te vsebinske mnogoterosti pa ne moremo pripisati tudi zgodovini.

Razlike med kolektivnim in zgodovinskim spominom ter zgodovino

Zgodovinar si s podrobnim preučevanjem prizadeva doseči objektivnost, saj domneva, da bo seštevek različnih podrobnosti ali podatkov slika, v kateri je brez kakršnega koli skupinskega presojanja vsako dejstvo zanimivo enako kakor drugo.¹⁷⁹ Ta lov za nepristranskostjo in vesplošno resnico pa kljub naporom ne more nikoli doseči svojega cilja. Prepričanje, da mora biti zgodovina povsem ločena od subjektivnih zgodb posameznikov, se zdi neutemeljeno. Misel, da se zgodovinski narativ ne sme ukloniti osebnim pričevanjem, ker bi pri tem izgubil svojo znanstveno verodostojnost, je celo idealistična. Ni sicer dvoma o tem, da je zgodovina nabor dejstev, ki so zasedala največje mesto v spominu ljudi, vendar so ti spomini »izbrani, primerjani in klasificirani v skladu z nujnostmi ali s

¹⁷⁸ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 94.

¹⁷⁹ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 91.

pravili, ki se ne vsiljujejo krogom ljudi, ki so dolgo ohranili njihovo shrambo«. ¹⁸⁰

Razkorak med pristopom zgodovine in osebnim spominjanjem pa pod vprašaj postavlja njuno združljivost. Halbwachs pojem »zgodovinski spomin« odločno zavrača, saj meni, da si pojma zgodovina in spomin pomensko nasprotujeta. Nadalje zavrnitev utemeljuje s tem, da spomin zahteva, da subjekt, bodisi posameznik ali skupina, občuti neprekinjenost in vračanje k lastnim spominom, medtem ko zgodovina tega pogoja neprekinjenosti ne izpolnjuje. ¹⁸¹ Družba, ki bere zgodovino, je namreč ločena od skupin, ki so bile priče ali akterji dogodkov, o katerih poroča. Ravno to umanjkanje neposredne udeležbe in neprekinjenosti zgodovine je razlog za Halbwachsovo zavrnitev poimenovanja »zgodovinski spomin«. Kolektivni spomin in zgodovino je Halbwachs dokončno razmejil s tezo, da se »zgodovina začne tam, kjer se končuje izročilo, v trenutku, ko ugasne ali se razkroji kolektivni spomin«, zato ga je, dokler se ohranja, »odveč fiksirati s pisanjem ali ga sploh fiksirati«. ¹⁸²

Samo pomislimo, kako različne so lahko pripovedi o istem dogodku iz nedavne preteklosti. Spomini na določen prizor se nam lahko zdijo nespremenljivi in popolnoma jasni, vse dokler od nekoga drugega ne slišimo (povsem) drugačnega opisa istega dogodka. Zaradi razlik v opisih zato »ne bomo več enako kakor prej prepričani, da se ne moremo motiti o

¹⁸⁰ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 85.

¹⁸¹ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 85.

¹⁸² Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 85–86.

razvrstitvi podrobnosti, o relativni pomembnosti delov in o občem pomenu dogodka«. ¹⁸³ To nas vodi v razmislek o naravi spoznanja, kjer postane očitno, da je subjektivnost neizogiben del človeškega dojemanja.

Z enakimi spoznavnimi vprašanji kot Halbwachs se je petindvajset let pozneje ukvarjal tudi Akira Kurosawa, režiser filma *Rašomon*, s katerim je japonsko filmsko umetnost približal svetovni javnosti. V filmu spremljamo preiskavo zločina – posilstva in umora – v bližini mesta Kjoto na Japonskem. Kljub pomanjkanju dokazov obstajajo štirje pričevalci, ki o istem dogodku pričajo s štirimi vsebinsko različnimi ali celo nasprotujočimi si pripovedmi. Pojav, kjer več ljudi isti dogodek opiše na tak način, danes imenujemo »Rašomonov učinek«. ¹⁸⁴

Opazna neskladnost pri razlagi pomembnih dogodkov iz bližnje preteklosti je naravna posledica različnih pogledov na isto stvar, kar podpira tudi Halbwachsovo razlago spomina kot nečesa, kar se neprestano razvija in prilagaja potrebam skupine. Prav zato označi Halbwachs »fiksiranje« takih spominov z namenom preoblikovanja zgodovinskega narativa za odvečno dejanje ¹⁸⁵ – izročilo se namreč še ohranja in ga je zaradi njegove spremenljivosti nesmiselno ukalupljati. Ob tem poudarjam, da spominskega dokumentarnega filma ne razumem kot poskusa te »fiksacije«, temveč zgolj kot način izražanja kolektivnih spominov, pri čemer je seveda nujno ohraniti kritičnost.

¹⁸³ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 80.

¹⁸⁴ Anderson, »The Rashomon Effect and Communication«, str. 251–252.

¹⁸⁵ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 85–86.

Opazne razlike v razlagah ključnih dogodkov iz nedavne preteklosti kažejo, da poenotenje in integracija teh dogodkov v globalni družbi nista možna. Vseeno pa lahko v današnjem času govorimo »o pluralizaciji in sinkretizaciji spomina, ki ju v veliki meri oblikujejo novi mediji ter raziskovalni in umetniškimi pristopi«. ¹⁸⁶ Sodobno raziskovanje in umetniški izrazi, vključno s filmi, pripomorejo k ustvarjanju novih »spominskih krajev« (*lieux de mémoire*). Sem spadajo simbolni prostori, objekti, prakse, razni narativi in kulturni artefakti, ki v kolektivni zavesti družbenih skupin, zlasti narodov, ohranjajo zgodovinski spomin in krepijo skupinsko identiteto. ¹⁸⁷ Zmožnost ustvarjanja novih *lieux de mémoire* tako potrjuje Halbwachsovo trditev, da je spomin prilagodljiv in se razvija skupaj z družbenimi potrebami in razmerami. Kot primer medija, ki proces prilagoditve spodbuja, prepoznavam dokumentarni film.

Sarajevo safari

Če zgodovino res pišejo zmagovalci, in če zgodovinski dokumentarni filmi jemljejo snov iz zgodovine, jim ne moremo dati priznanja, da so prenašalci resnice. S tem stališčem pa veliko lažje zaupamo spominskim dokumentarcem, ki razkrivajo zgodbe prej neslišanih ljudi, ki se lahko povsem razlikujejo od uradnega zgodovinskega narativa. S ciljem prikazati novo možno rekonstrukcijo preteklosti je slovenski režiser Miran Zupanič

¹⁸⁶ Jurić-Pahor, »Memorija in spomin v času globalizacije«, str. 175.

¹⁸⁷ Jurić-Pahor, »Memorija in spomin«, str. 175.

na pobudo producenta Francija Zajca posnel film *Sarajevo safari*.¹⁸⁸ Film razkriva do tedaj širši javnosti neznano dogajanje, umeščeno v obdobje štiriletnega obleganja Sarajeva. V tem času naj bi namreč iz obleganih hribov Sarajeva na njegove prebivalce streljali tudi tujci, ki so za to »turistično dejavnost« plačevali visoke zneske, še posebej v primeru, da so si za tarčo izbrali otroka.

V dokumentarcu se statično pripovedovanje petih oseb prepleta s pretresljivimi arhivskimi videoposnetki, ki v večini prikazujejo takratni vsakdanjik sarajevskih prebivalcev in prebivalk. Ti posnetki so v večini sestavljeni iz kadrov tamkajšnjih ulic, v tem času polnih napisov »Pazi! Snajper«, še posebej srhljivi pa so nazorni prikazi prestreljenih trupel.

Pričevanja, prikazana v filmu, potrjujejo težnjo postjugoslovanskega dokumentarnega filma po predstavitvi preteklih dogodkov skozi osebni spomin posameznika.¹⁸⁹ Pričevalec Faruk Šabanović v filmu pripoveduje o dnevu, ko je, takrat kot mladi študent, zaradi ostrostrelčeve krogle postal paraplegik, starša ustreljene malčice Irine pa orišeta dogajanje usodnega dne, ko sta izgubila svojo hčerko. Med pričevalci sta še Edin Subašić, upokojeni oficir vojske Armade Bosne in Hercegovine, ki je v času obleganja delal kot obveščevalec, in Slovenec, čigar identiteta ni razkrita.

¹⁸⁸ Naj dodam, da bom o filmu in njegovi moči spreminjanja kolektivnega spomina skušala razmišljati onkraj ocenjevanja posameznih političnih narativov in brez podajanja vrednostnih sodb o njih, prav tako se ne bom ukvarjala z najbrž ključnim vprašanjem filma, ki naslavlja (ne)moralni ustroj strelcev.

¹⁸⁹ Borjan, »Trauma and Memory in Post-Yugoslav Cinema«, str. 167.

Slednji razkriva podrobnosti na bolj suhoparen, manj oseben način. Zupanič je skušal z vključitvijo več drugačnih izpovedi pričevalcev v statičnih kadrih do gledalca biti strog, saj ga »fokusira na pripoved, na podoživljanje tega, kar je povedano« in mu s tem pusti zadnjo sodbo.¹⁹⁰

Sarajevo safari in vsebinsko podobni dokumentarci niso plod raziskovanja zgodovinarjev, temveč tistih, ki si prizadevajo razkrivati zgodbe kolektivnega spomina, pri čemer se neizogibno srečujejo s kolektivnim presojanjem. Vendar pa vloge nekakšnih »glasnikov resnice« ni lahko opravljati, saj gre za občutljive teme, ki se (lahko) dotikajo najglobljih zaznamovanosti. »Prebivalec Sarajeva,« tako režiser, namreč »gleda in doživlja film skozi prizmo lastne izkušnje, lastnih bolečin, travm in tudi lastne vednosti. V njem se dogajata dva filma. Film, ki ga gleda, in intimni, notranji film.«¹⁹¹ V tem procesu pa se lahko zgodi tudi pomembna sprememba: če v spominu gledalca obstaja vrzel, se ta lahko z novimi pričevanji razreši. Tisti delčki preteklosti, ki so (nezavedno) ostali prazni, se lahko v prisotnosti tistih, ki so bili priča istim dogodkom, povežejo z novimi informacijami,¹⁹² in tako ustvarijo novo podobo preteklosti.

Odzivi na film in razlogi zanje

Če se od posameznika premaknemo h kolektivu, je vredno poudariti, da prvoosebni dokumentarni filmi kot prenašalci spominov nosijo tudi širši

¹⁹⁰ Vesenjaj, »Ko razpade red«.

¹⁹¹ Vesenjaj, »Ko razpade red«.

¹⁹² Halbwechs, *Kolektivni spomin*, str. 82–83.

družbeni pomen.¹⁹³ Spomin, ki ga v današnjem času obravnavamo v javnih razpravah, namreč uporabljamo kot orodje za zdravljenje, obtoževanje in upravičevanje,¹⁹⁴ kar se je pokazalo tudi pri Zupaničevemu dokumentarcu. Film je zaradi svoje politično kočljive in izjemno občutljive vsebine povzročil burne odzive pripadnikov dveh političnih entitet Bosne in Hercegovine, Republike Srbske in Federacije Bosne in Hercegovine. Razlog za takšne burne odzive, o katerih so poročali predvsem tamkajšnji regionalni mediji, so različne interpretacije dogajanja med obleganjem. Glede na pričevanja, vključena v dokumentarec, so turistični ostrostrelci, če so res obstajali, na prebivalke in prebivalce Sarajeva streljali s položaja vojske Republike Srbske. Županja Sarajeva je zaradi teh navedb po javnem predvajanju filma vložila kazensko ovadbo zoper neznane ostrostrelce, njihove pomagače in vse odgovorne osebe, ki so to početje omogočale. Župan Vzhodnega Sarajeva, ki je del Republike Srbske, pa je iste navedbe zanikal in Zupaniča ovadil zaradi razžalitve srbske vojske.¹⁹⁵

Ta dejanja jasno kažejo, kako močno je lahko kolektivni spomin politično in družbeno obremenjen ter potrjujejo, da je »kolektivni spomin v obdobjih miru ali trenutne negibnosti družbenih struktur manj pomemben kakor v obdobjih napetosti ali krize.«¹⁹⁶ Nove informacije, ki zamajajo ustaljene spominske zemljevide, lahko zaradi želje po ohranjanju preteklih podob

¹⁹³ Borjan, »Trauma and Memory«, str. 167.

¹⁹⁴ Jurić-Pahor, »Memorija in spomin«, str. 166.

¹⁹⁵ Husejnović, »Županja Sarajeva po filmu *Sarajevo safari* napovedala kazenske ovadbe«.

¹⁹⁶ Duvignaud, »Predgovor«, str. 11.

sprožijo obrambne odzive, saj si skupina prizadeva »podaljšati čustva in podobe, ki tvorijo substanco njenega mišljenja.«¹⁹⁷ Zupanič je v enem izmed novinarskih intervjujev poudaril, da se »diskurz spremeni, ko se določena tema odpre v javnem prostoru,« in pripomnil, da se je to očitno »zgodilo tudi s fenomenom lova na ljudi v Sarajevu, saj zdaj vsak dan srečujem ljudi, ki so že slišali za safari.«¹⁹⁸ Film zato ne le raziskuje preteklost, temveč tudi neposredno vpliva na sedanje razprave.

Ob zgoraj naštetih negativnih odzivih se filmski ustvarjalci soočajo tudi z obtožbami, da film izkrivlja resnico.¹⁹⁹ Ob tem velja izpostaviti, da se individualni spomin spremeni vsakič, ko ga obnavljamo v mislih ali pripovedih.²⁰⁰ Po Halbwachsovi teoriji je individualni spomin neločljivo povezan s kolektivnim,²⁰¹ zato spremembe v prvem vplivajo tudi na spremembe v drugem. Preteklost in resnica o njej sta zato zelo relativni in ostajata živ del posameznikove in kolektivne identitete, ki se lahko vedno znova preoblikuje in razume na novo.

¹⁹⁷ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 93.

¹⁹⁸ Pivar, »*Sarajevo safari* – dokumentarni film, ki odkriva novo dimenzijo zla«.

¹⁹⁹ Hadžović, »Autor filma 'Sarajevo safari' Miran Zupanič za 'Avaz': Ko je plačao da sa srpskih položaja ubija Sarajlije?«.

²⁰⁰ Popović, »Postjugoslovanski spomini kot strategija upora na primeru študije političnega pomena jugonostalgije,« str. 48.

²⁰¹ Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 56.

Sklepne misli

Menim, da je film *Sarajevo safari* vsaj malce spodbudil preoblikovanje kolektivnega spomina, ki za svoj obstoj zahteva dejavnost – to pa je tudi zbiranje novih spominov. Spomini, v filmu posredovani z osebnimi pričevanji in arhivskimi posnetki, delujejo kot prej omenjeni podaljški čustev in podob, ključnih gradnikov kolektivnega mišljenja. Film tako postane »upredmeteno« stičišče spominov neke skupine, s katerimi se njeni člani poistovetijo. Nobena njena pripadnica ali pripadnik ne ostane osamel ali neodvisen (spomnimo, da individualni spomin brez kolektivnega sploh ne more obstajati). To poistovetenje ima lahko za skupino tako pozitivne kot negativne posledice: svoje »rane preteklosti« lahko zdravi, na novo odpre ali pa jih celo poglobi. Čeprav lahko obuditev sproži tudi negativne posledice, je ta dolgoročno zaželena, saj prispeva k temu, da bi »znali varovati mir, kvalitetne medčloveške odnose, v katerih smo vsi različni, a znamo upravljati s to različnostjo«. ²⁰² *Sarajevo safari* zato ne služi le kot glasnik preteklosti, temveč kot živ opomnik moči dokumentarnega filma, da pretrese, preoblikuje in ohrani kolektivni spomin, s čimer omogoča skupnostim, da skozi bolečino najdejo svojo resnico in identiteto.

²⁰² Vesenjaj, »Ko razpade red«.

Viri in bibliografija

- Anderson, Robert. »The Rashomon Effect and Communication«. *Canadian Journal of Communication* 41 (2016): 249–269.
- Borjan, Etami. »Trauma and Memory in Post-Yugoslav Cinema.« *Umjetnost riječi* 65 (2021): 153–179.
- Duvignaud, Jean. »Predgovor«. V: Maurice Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 5–14. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Hadžović, Danijal. »Autor filma 'Sarajevo safari' Miran Zupanič za 'Avaz': Ko je plaćao da sa srpskih položaja ubija Sarajlije?« *Dnevni avaz*, 5. 9. 2022. Pridobljeno 12. 8. 2024. <https://avaz.ba/vijesti/bih/770045/autor-filma-sarajevo-safari-miran-zupanic-za-avaz-ko-je-placao-da-sa-srpskih-polozaja-ubija-sarajlije>.
- Halbwachs, Maurice. *Kolektivni spomin*. Prev. Drago B. Rotar. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Husejnović, Karmelina. »Županja Sarajeva po filmu Sarajevo safari napovedala kazenske ovadbe.« *24 ur*, 16. 9. 2022. Pridobljeno 21. 8. 2024. <https://www.24ur.com/novice/tujina/zupanja-sarajeva-po-filmu-sarajevo-safari-napovedala-kazenske-ovadbe.html>
- Jurić-Pahor, Marija. »Memorija in spomin v času globalizacije«. *Razprave in gradivo – Inštitut za narodnostna vprašanja* 50 (2006): 160–183.
- Kramberger, Taja. »Maurice Halbwachs in družbeni okviri kolektivne memorije.« V: Maurice Halbwachs, *Kolektivni spomin*, str. 211–258. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

- Pivar, Miro. »*Sarajevo safari* – dokumentarni film, ki odkriva novo dimenzijo zla.« *Domžalec.si*, 15. 11. 2022. Pridobljeno 12. 8. 2024. <https://domzalec.si/kultura/ustvarjalci/sarajevo-safari-dokumentarni-film-ki-odkriva-novo-dimenzijo-zla/>.
- Popović, Milica. »Postjugoslovanski spomini kot strategija upora na primeru študije političnega pomena jugonostalgije«. Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2021.
- Vesenjak, Alenka. »Miran Zupanič o filmu *Sarajevo safari*: Ko razpade red, se iz ljudi dvignejo pošasti.« *Slovenska tiskovna agencija*, 22. 9. 2022. Pridobljeno 15. 7. 2024. <https://misli.sta.si/3083459/miran-zupanic-o-filmu-sarajevo-safari-ko-razpade-red-se-iz-ljudi-dvignej-o-posasti>.

Nika Pinter

Habermasova teorija oblikovanja literarne javnosti na primeru vajecev

Habermasovo teorijo oblikovanja literarne javnosti in znotraj nje vzpostavljene (medsebojne) kritike lahko apliciramo tudi na slovenski prostor, kar v prispevku potrjuje literarni krožek vajecev. Med temi mladimi literati je imela medsebojna diskusija tako o literarnih kot političnih zadevah velik pomen, saj je odpirala vprašanja, ki so bila do takrat tabuizirana. To je tudi obdobje, ko je bilo čedalje več filozofskih in umetniških del proizvedenih za trg in so bila prek njega posredovana kot kulturno blago oziroma dobrine. S tem se je začela spodbujati umetnostna kritika, ki je svoj medij našla v medsebojni konverzaciji, pisemski korespondenci in časopisu.

Habermasova teorija oblikovanja literarne javnosti

Koncept javnosti je osnoval J. Habermas v svoji habilitacijski disertaciji *Strukturne spremembe javnosti* (1962). Je relacijski pojem, ki je vselej v nasprotju z zasebnim. Javno je v nasprotju z zasebnim dostopno vsem. Zasebno je v 16. stoletju »pomenilo izključitev iz območja državnega aparata«, pri čemer se je pojem javnega nanašal »na državo, ki se je izoblikovala z absolutizmom in ki se je objektivirala nasproti osebi

vladarja».²⁰³ Za oblikovanje moderne javne sfere, ki se prične s koncem 17. stoletja, je potrebna ločitev zasebnega in javnega na zasebno in javno sfero. Habermas kot prvo zasebno sfero postavi religijo, ki se je kot stvar zasebnikov oblikovala prek reformacije. Meščanska javnost pa se je po Habermasu oblikovala prek razvoja tiska, ki je prinesel razmah časopisja,²⁰⁴ s čimer je bilo omogočeno hitrejše kroženje idej, in predhodnega oblikovanja literarne javnosti. Habermas navaja, da lahko sprva meščansko javnost razumemo kot »sfero zasebnikov, ki so zbrani v publiko«, ti zasebniki pa so javno sfero začeli dojemati kot prostor, v katerem se lahko zoperstavijo oblasti.²⁰⁵ To so bili zasebniki, »ki jim je bila onemogočena udeležba v javni oblasti, saj niso opravljali nobene javne²⁰⁶ službe. [...] Zemljiško gospostvo se je spremenilo v 'policijo'; temu podrejeni zasebniki pa so, kot naslovniki javne oblasti, bili zbrani v publiko«.²⁰⁷ Takšna publika²⁰⁸ pa je razpravljala o javnih zadevah (npr. območje blagovnega prometa in družbenega dela), pri čemer so za medij politične konfrontacije uporabili t. i. javno rezoniranje; mnenje, ki se je oblikovalo v intimni sferi

²⁰³ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 23.

²⁰⁴ Šele ob koncu 17. stoletja je redno poročanje postalo javno in obče dostopno publiku, ko so časopise dopolnile revije, ki so poleg informacije prinašale tudi pedagoške napotke, kritike in recenzije. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 29 in 38.

²⁰⁵ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 40.

²⁰⁶ Javna služba je bila državna, javno je bil sinonim za državno.

²⁰⁷ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 31.

²⁰⁸ Publiko so sestavljali zasebniki (ang. *private gentleman*, nem. *Privatleute*), med katerimi je občevanje temeljilo na enakopravnosti, pri čemer je gospodarski status ostal brez moči. »Predvsem so zahtevali neko vrsto družbenega občevanja, ki nikakor ni predpostavljala enakosti v statusu, temveč je puščala status popolnoma ob strani.« Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 50.

publike, v kateri so občevali zasebni ljudje, a ima odmeve v javnosti. Meščanska javnost²⁰⁹ so zasebniki, ki se zbirajo, da bi racionalno in kritično razpravljali o javnih zadevah, predvsem o delovanju vlad; gre torej za sfero zasebnikov, združenih v javno telo, ki kot državljani prenašajo potrebe meščanske družbe na državo, da bi v idealnem primeru prek rezoniranja politično oblast preoblikovali v racionalno.²¹⁰ Rezoniranje se je razvnelo v različnih kulturnih tvorbah (npr. čitalnice, muzeji, koncerti, gledališča), še preden pa je »politično rezoniranje zasebnikov začelo javni oblasti oporekati javnost in ji jo naposled čisto odvzelo, se je pod njenim okriljem formirala javnost v nepolitični podobi – literarna predstopnja politično dejavne javnosti«,²¹¹ torej se je oblikovala literarna javnost. Predmet njene diskusije pa je bila kultura.²¹² Literarna javnost še ni bila povsem ločena od države, temveč je bila avtohtono povezana z vladarjevim dvorom, od katerega se je javnega rezoniranja tudi učila, a se hkrati od njega čedalje bolj oddaljevala, da je v mestu tvorila protiutež. Ustanove rezoniranja literarne javnosti so bile »v angleških *coffee-houses* [kavarnah], francoskih

²⁰⁹ Udeleženci meščanske javnosti so bili *de facto* skoraj vsi izobraženi moški pripadniki buržoazije, ki so bili lastniki premoženja. Habermas meščansko javnost opredeli kot ideal in ideologijo, saj je kljub svojim omejitvam vendarle utelešala nekatera načela in ideale, ki niso bili nikoli v celoti uresničeni in so ključni za vsako demokratično družbo. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 106–108.

²¹⁰ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 41.

²¹¹ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 42.

²¹² Ta je tedaj počasi začela prevzemati obliko blaga, postajati je začela plačljiva dobrina in se kot taka razvila v pravo kulturo, torej nekaj, kar obstaja zaradi samega sebe. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 42.

salonih in nemških *Tischgesellschaften*, kavarniških omizjih,²¹³ kjer se je srečevala meščanska inteligenca, ki je s svojimi razpravami ustvarila javno kritiko. Takšna srečevanja dedičev »humanistično-aristokratske družbe« so naznanjala počasen razpad dvorske javnosti in oblikovanje meščanske javnosti.

Dvor je čedalje bolj izgubljal središčni položaj v javnosti oziroma položaj kot javnost. »Mesto« je namreč prevzelo njegove kulturne funkcije, s čimer se ni zamenjal zgolj nosilec javnosti, temveč javnost sama, v kateri začno vznikat institucije (literarne) javnosti – saloni, kavarne, kavarniška omizja.

Institucije javnosti

V 17. stoletju so v Franciji in Angliji, v Nemčiji v manjšem obsegu,²¹⁴ publiko reprezentirali dvor in deli mestnega plemstva s tanko plastjo vrhnjega meščanstva – torej dvor in »mesto« –, ki so bili potrošniki umetnosti;²¹⁵ sprva je tako institucija javnosti še vedno dvor, umetnost pa v službi reprezentacije vladarja, vendar le v vlogi mecenstva, ki sčasoma izgublja svoj blišč. »Mesto« je tako pridobivalo vedno večjo funkcijo, ko se so začele v njem širiti institucije javnosti. V njih so bila sprva središča

²¹³ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 43. Pri nas so se s časovnim zamikom v 19. stoletju intelektualci zbirali naprej v hišnih salonih (Zoisovo omizje, Crobathov salon), nato pa v zadrugah in čitalnicah.

²¹⁴ V tem času v Nemčiji še ni bilo »mesta«, ki bi z institucijami javnosti zamenjal javnost dvorov. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 48.

²¹⁵ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 44.

literarne, kasneje tudi politične kritike,²¹⁶ nosilci katere sta bili aristokratska družba in meščanski intelektualci.²¹⁷ V francoske salone in angleške kavarne so v 18. stoletju zahajali stalni gostje, predstavniki literarne javnosti, ki so vodili debate o literaturi in kulturi – potrjevali so umetniška dela, imeli so t. i. monopol premierne predstavitve –, kasneje pa se je umetniško rezoniranje razširilo v prostor politične in ekonomske debate.²¹⁸ Gosti angleških kavarniških družb so bili sprva izključno moški vplivnih krogov, ki so medse postopoma vključevali moške nižjih slojev (srednji stan, rokodelce, kramarje), medtem ko so francoske salone vodile v glavnem ženske. Med seboj so občevali kot zasebnik z zasebnikom, enakopravno ne glede na gospodarski stan. V Nemčiji so se ugledni mestni ljudje, večinoma meščani z akademsko izobrazbo, zbirali v kavarniških učenih omizjih. Sprva so bila kavarniška omizja združenja zasebnikov, zaprta pred že obstoječo javnostjo, saj se zaradi opozicije do vladarskih elit »um ni smel neposredno razodeti«,²¹⁹ kasneje pa so se razširile v odprta društva, h katerim je bilo razmeroma lahko pristopiti.²²⁰

Pri nas smo imeli od srede 18. stoletja dve težnji po znanstvenem raziskovanju in umetniškem potrjevanju. To sta bili Akademija delavnih, ki

²¹⁶ Na Slovenskem je tak npr. program Zedinjene Slovenije, ki se je iz literarnega in kulturnega gibanja oblikoval v politični proces.

²¹⁷ Pri nas so bili to intelektualci iz kmečkega okolja (npr. Vodnik, Prešeren, Levstik, Stritar, Jurčič, Tavčar), ki so si s svojim mišljenjem prek pisanja izborili svoje mesto v javnosti.

²¹⁸ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 46.

²¹⁹ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 49.

²²⁰ Kavarniška omizja so namreč temeljila na akademski izobrazbi, torej na nečem, kar si lahko pridobil (v nasprotju z družbenim statusom oziroma slojem, ki je bil podedovan, prirojen).

ni imela odmevnejše vloge v našem kulturnem življenju, in Zoisovo omizje,²²¹ kamor so bili vključeni tako menihi, šolniki in janzenisti, kot podjetniki in laiki. »Zoisovo omizje bi mogli vzporediti s sodobnimi tujimi literarnimi saloni, vendar s to razliko, da v njem ni bila zastopana nobena predstavnica izobraženega ženstva«,²²² z njim pa je bil povezan tudi salon Blaža Crobatha, ki je deloval v začetku 19. stoletja kot zbirališče izobražencev in kulturnih delavcev.²²³ Podobni omizji sta se v Ljubljani oblikovali v drugi polovici 19. stoletja, vaje v 50. letih in Zadruga v 90. letih. Vendar Dolgan²²⁴ meni, da »je bilo takratno slovensko meščanstvo še preveč šibko, da bi ustanavljalo trajnejše in bolj velikopotezne umetniške salone, v katerih bi ti pisatelji lahko družabno blesteli«, in navaja, da se je najbolj približal »klasičnemu literarnemu in umetnostnem salonu družabnosti« salon Marije Kessler²²⁵ na začetku 20. stoletja. Ta naj bi imel očitne salonske lastnosti, ki se kažejo v »premožnem družinskem okolju, ki omogoča ustrezno družabnost, v izobraženi gostiteljici in njenih hčerah, ki sestavljajo razgledano občinstvo, sodelujoče v razpravah in sprejemajoče nove umetnostne tokove, ter v pripadnosti članov različnim umetnostnim zvrstem od literature, slikarstva do glasbe«. ²²⁶ Med drugo svetovno vojno

²²¹ Vidnejši predstavniki so bili npr. Vodnik, Dev, Japelj, Linhart, Kumerdej; kasneje Kopitar, Metelko.

²²² Legiša, *Zgodovina slovenskega slovstva II*, str. 378.

²²³ Vanj so zahajali mdr. Prešeren, Čop in Korytko.

²²⁴ Dolgan, *Salon v zelenem*, str. 259.

²²⁵ Kesslerjeva je salon odprla s svojimi hčerami na domu, v katerega so zahajali mdr. Cankar, Župančič, Kobilca, Smrekar, Jakopič, Jama. Cankar je delovanje salona opisal v delu *Novo življenje* (1908). Dolgan, *Salon v zelenem*, str. 259.

²²⁶ Dolgan, *Salon v zelenem*, str. 259–260.

se je oblikoval »zeleni« literarni salon,²²⁷ pododdelek vojaškega vodstva OF, ki je bil zaradi vojnega delovanja iz urbanega okolja potisnjen v roške gozdove.²²⁸

Diskusija in kritika

Kljub razlikovanju salonov, omizij in kavarn glede na obseg, sestavo publike, način rezoniranja in tematsko usmerjenost, so se znotraj posameznih institucij javnosti oblikovale značilnosti oziroma institucionalni kriteriji, po katerih so zasebniki »vedno spodbudili diskusijo, ki je želela postati permanentna« – med publiko »predpostavlja problematiziranje področij, ki so doslej veljala za brezprizivna«.²²⁹ Diskusija institucij javnosti je tako odpirala vprašanja področij, ki so bila do takrat tabuizirana, s čimer so okrnili monopol cerkvenih in državnih avtoritet; čedalje več informacij, filozofskih in umetniških del je bilo proizvedenih za trg in prek njega posredovanih kot kulturno blago oziroma dobrine. Umetnost se je tako v 18. stoletju osvobodila elit dvora in cerkva ter se prek zasebnikov, ki so do umetniških del dostopali kot do blaga, začela profanirati, »s tem ko so avtonomno, z racionalnim medsebojnim sporazumevanjem, iskali njegov smisel, o njem razpravljali, in tako nujno

²²⁷ Poleg stalnih članov Kardelja, Kidriča, Kocbeka, Brejca in Vidmarja so salon oblikovali še mdr. Matej Bor, Miran Jarc in Božidar Jakac. Salon sicer ni formalno obstajal, a je bila iz spominskih pričevanj Kocbeka (*Tovarišija* in *Listina*) njegova dejavnost »tako intenzivna, da je mogoče govoriti o modificirani obliki elitnega salona«. Dolgan, *Salon v zelenem*, str. 260–261.

²²⁸ Dolgan, *Salon v zelenem*, str. 261.

²²⁹ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 50.

izgovorili tisto, kar je svojo avtoritarno moč lahko dolgo razvijalo prav zaradi tega, ker ni bilo izgovorjeno.«²³⁰ Umetnosti, kot so literatura, gledališče, glasba in slikarstvo, postanejo prostor svobodne izbire in niso več stanovska izbira.²³¹

Publika, ki je imela kulturo za blagovno obliko, o kateri je moč razpravljati, je bila nesklenjena. Diskusija institucij javnosti ni bila javna le zaradi svoje pomembnosti, temveč tudi zaradi pristopnosti, kajti vsakdo je moral imeti možnost udeležbe. Publika se namreč nikoli ni mogla povsem zapreti, saj je vselej bila del »širše publike vseh tistih zasebnikov, ki so si bili kot bralci, poslušalci in gledalci – če so le imeli lastnino in izobrazbo – zmožni prisvojiti trg diskusijskih predmetov.«²³² Vedno več je institucij javnosti, kjer se ljudje ne poznajo osebno, a so skupnost zaradi neke skupne točke – berejo isti časopis ali delo, gledajo isto predstavo oziroma poslušajo isto glasbo, s čimer si oblikujejo podoben horizont védenja.²³³ Potrošniki so tako nepregledna množica.²³⁴ Nesklenjena publika je raznolika in amorfna,

²³⁰ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 51.

²³¹ Koncerti, gledališke predstave in razstave so bile sprva stvar dvora in višjih slojev, ko pa vstopnice postanejo dostopne ljudstvu, začnejo takšni dogodki izgubljati svoj sijaj, ustvarjajo čedalje širšo publiko, postajajo kulturno blago in profanirajo umetnost kot tako.

²³² Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 51.

Nekoč varni zasebni zaposlitvi prostora družinske intimne, branje romanov in korespondiranje (pisma in dnevniki), nista bili več pogoj za udeležbo pri literarni javnosti. Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 191.

²³³ O tem piše Benedict Anderson v svojem delu *Zamišljene skupnosti* (1983).

²³⁴ Ko začne pismenost v 18. stoletju rasti, skoraj vsakdo bere in avtor ne more vedeti, kdo je njegova publika, njeno povezavo pa zagotavlja samo še časopis. V 20. stoletju pa se zgodi obraten pojav; »vsakdo bere« se prevesi v »vsakdo piše«, ob tem pa produkcija literarnih del postane neobvladljiva.

saj ne moremo nikoli več dobiti zaključene publike, v kateri bi se krog poznanstev sklenil.

S tem ko je umetnost postala kulturno blago in je bila dostopna širši publiki, v kateri je vsakdo imel pravico povedati svoje mnenje, se iz diskusije razvije institucija umetnostne kritike. Zasebniki, ki so se združevali v publiko, so javno rezonirali o umetnosti, zato so se iz laične sodbe umetnostnih del posameznikov kmalu profilirali poznavalci, imenovani umetnostni razsodniki (nem. *Kunstrichter*), ki so imeli »posebno dialektično nalogo [...] mandatarja publike in kot njenega pedagoga«,²³⁵ saj so imeli kot govorci publike hkrati nalogo, da ji privzgojijo umetniške nazore. Umetnostni razsodnik ni bil stanovsko odvisen, njegovo najmočnejše orožje sta bila namreč argument in strokovnost.²³⁶ Umetnostne razsodbe so prodrle v časopisje, ki je postalo ustanova kritike, sčasoma pa so pridobile mesto v specializiranih časopisih in revijah, kjer se je zdelo, da »je bila filozofija mogoča le še kot kritična filozofija, literatura in umetnost pa sta bili mogoči samo še v povezavi z literarno in umetnostno kritiko«, vendar je »publika šele s kritično prisvojitvijo filozofije, literature in umetnosti postala prosvetljena«. ²³⁷ Takšno časopisje,²³⁸ ki so ga razumeli

²³⁵ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 56.

²³⁶ Njegova sodba je veljala do preklica, zato se ob koncu 19. stoletja zgodi kvalitativen obrat v načinu branja; kritika postane filter, saj je izdana že tolikšna količina knjig, da je branje neobvladljivo. Pri nas za začetnika kritike velja J. Trdina z literarnokritičnim esejem »Pretnes slovenskih pesnikov« v *Ljubljanskem časniku* leta 1850. Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, str. 159.

²³⁷ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 57.

²³⁸ Sprva je bilo takšnih časopisov in revij malo. Pri nas je prvi resnejši literarni časopis Janežičev *Slovenski glasnik*, kasneje Stritarjev *Zvon*, *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Zora* ipd.

kot vrsto literature, je postalo sestavni del diskusij institucij javnosti, na katere je bilo vezano rezoniranje, in je povezovalo nesklenjeno publiko z dopisi in pismi bralcev.²³⁹ Kritika je tako najprej našla medij v (1) konverzaciji, (2) obliki korespondenc in (3) časopisju. Habermas navaja, da so se ob koncu 18. stoletja začele prve javne knjižnice, s čimer so se začeli množiti bralni klubi, bralni krožki in se je branje udomačilo v meščanskih slojih, ki so oblikovali publiko, v kateri je prevladovala »povezovalna instanca tiska in njena profesionalna kritika«. ²⁴⁰ V zgodnjih institucijah se je moral vsak umetnik najprej potrditi v ožjih umetniških krogih, kjer sta prevladovali izmenjava mnenj in kritika, kar velja tudi za literarni krog vajevecev.

Spretnosti kritičnega razmišljanja, ki so se najprej razvile v revijah literarne javnosti, so se pozneje uporabile v politični javnosti, kjer so predmet kritike javne zadeve in ne literarna besedila. Politično rezonirajoča publika, sposobna razsojanja, je v svoji funkciji javne kritike ustvarila t. i. javno mnenje. To je utemeljena, razumna sodba, ki se oblikuje v javni diskusiji publike, ki si je ugled pridobila z vzgojo, obveščanjem in informacijami. ²⁴¹

²³⁹ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 57–58.

²⁴⁰ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 66.

²⁴¹ Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, str. 107.

Literarna javnost na Slovenskem

Želja po umetnostnem ustvarjanju in znanstvenem raziskovanju na Slovenskem sega v 18. stoletje, ko je težnja po oblikovanju združenj izhajala iz preporodnih idej. Takšen je bil preporodni meniški krožek v 60. letih 18. stoletja, katerega središčna oseba je bil Marko Pohlin, desetletje kasneje pa se je oblikoval Zoisov salon, v katerega je začela zahajati združba ustvarjalnih intelektualcev z namenom znanstvenega napredka ter razcveta slovenskega jezika, splošne kulture in narodne zavesti, »ki v širšem okviru slovenskega razsvetljenskega ustvarjanja pomeni drugi vrh v naši kulturni zgodovini, če za prvega štejemo reformacijsko gibanje in književnost«.²⁴² V 19. stoletju so se literarna združevanja slovenskih gimnazijcev pojavljala v obliki krožkov, listov in almanahov z željo po praktični vaji, umetnostni potrditvi in uveljaviti ter oblikovanju trdne narodne zavesti in domoljubja. To velja tudi za skupino ljubljanskih sedmo- in osmošolcev, ki so v šolskem letu 1854/55 začeli pisati v rokopisni zbornik *Vaje*. Pri njih se je ustalila praksa izmenjevanja mnenj in sodb članov o predstavljenem umetniškem delu, s čimer se je oblikovala »samonikla pisateljska generacija«, znotraj katere je »zorela nova literarna in kulturnopolitična miselnost«.²⁴³ Seveda pa je potrebno omeniti, da je literarna kritika segala onkraj meja literarnih združb – mnenja, sodbe in napotke so si literati izmenjevali tudi prek pisemske korespondence, predvsem v vlogi učitelj – učenec (npr. Zois – Vodnik, Levstik – Jurčič ali

²⁴² Glavan, »Slovenski kulturni salon«, str. 37.

²⁴³ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 3.

Stritar – Pesjak), ali kot (literarno) objavo v časopisu (npr. Stritar o staroslovencih, Bleiweis o Koseskemu).

Vaje, v katere so pisali Simon Jenko, Valentin Mandelc, Vaclav Bril, Fran Erjavec, Ivan Tušek, Valentin Zarnik in Martin Povše, so nastale mimo šolskih oblasti, ker se je leta 1852 zaradi Bachovega absolutizma šolski in cenzurni režim poostiril. Sedmerica se je na pobudo Jenka združila spomladi 1854, ko so na ljubljanski gimnaziji proslavljali cesarjevo poroko in so na dinastični slovesnosti prepovedali kakršenkoli izraz slovenskega jezika.²⁴⁴ Začeli so se shajati v Mandelčevi sobi,²⁴⁵ kjer so se pogovarjali o svojih literarnih delih, ki so jih zapisovali v rokopisni zbornik,²⁴⁶ pri čemer so jih vodili tako politični kot literarni in znanstveni nagibi. Zanimalo jih je naravoslovje, ki je v tistem času dobilo svoje mesto kot šolski predmet (npr. živalstvo je zanimalo Erjavca, rastlinstvo Tuška), in kulturnopolitično dogajanje. Vseh sedem mladih ustvarjalcev je prihajalo iz težkih življenjskih položajev, zato sta jim bili skupni zgodnja življenjska zrelost²⁴⁷ in splošna razgledanost, kar jim je dajalo možnost kritičnega razpoloženja do splošnih družbenih in kulturnopolitičnih problemov. Generalno gledano so bili vaje naperjeni proti nemškutarstvu in v nasprotju z vladajočo kulturnopolitično ureditvijo (npr. Jenkova *Ljubljana*, Tuškova *Sorica*), ki

²⁴⁴ Slodnjak, *Zgodovina slovenskega slovstva II*, str. 221.

²⁴⁵ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 11.

²⁴⁶ Pogačnik sicer pravi, da »*Vaje* [...] niso zamišljene kot glasilo, almanah ali zbornik, ker ne izpolnjujejo pogojev, ki jih pričakujemo od periodičnega tiska. Bile so knjiga, v katero so vaje naperjeni po sestanku krožka priložnostno vpisovali svoje 'pesmi' in 'prostoskladne spise'«. Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 13.

²⁴⁷ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 9.

pa je segala tudi izven meja debate v njihovo študentsko leposlovno glasilo.²⁴⁸ Bernik navaja, da so vajejci tudi »javno in brez strahu« izražali »svoje slovensko prepričanje«.²⁴⁹ Njihovi glavni orožji upora sta bila jezik in leposlovje – znotraj dominantno nemškega jezičnega prostora se je prek slovenske umetnostne besede emaniral narodni duh, ker, kot pravi Pogačnik, je jezik »tisti medij, ki obstaja neodvisno od drugih družbenih oblik, do katerih zaradi političnega položaja narodu dostop ni možen«.²⁵⁰ Zato ni čudno, da je domoljubnim in borbeno usmerjenim pesmim pripadalo častno mesto na uvodnih straneh (npr. Jenkovi *Naša dela* in *Dan slovanski*), tudi sicer pa »vse pesniške in prozne sestavke [...] preveva radikalna narodna miselnost«.²⁵¹

Domoljubno čustvovanje in umetniško prizadevanje sta vajejce oblikovala v literarni krog, v katerem »bi se naj člani z medsebojno objektivno kritiko svojih slovstvenih poskusov pripravljali na literarno in javno delovanje«.²⁵² Srečevali so se tedensko v dijaški sobi, kjer so brali svoja dela, si izmenjevali mnenja in podajali kritiko o napisanem. Kar je odobrila skupinska sodba, so zapisali v knjigo.²⁵³ Nastopili so s tem, kar je uspelo posamezniku napisati do srečanja. Tudi Tušek v spisu »Nestanovitnež«

²⁴⁸ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 11.

²⁴⁹ Bernik, *Lirika Simona Jenka*, str. 86.

²⁵⁰ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 24–25.

²⁵¹ Bernik, *Lirika Simona Jenka*, str. 85.

²⁵² Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, str. 167.

²⁵³ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 13.

O njihovih sodbah, kritikah in izmenjevanju mnenj ni veliko ohranjenega, saj niso vodili zapisnika, kot so ga npr. v Zadrugi. Kar vemo, je iz kasnejših poročil še živečih vajejcev in spisov, objavljenih v *Vajah*, ali kasnejše samostojne objave, nekaj je o družbi vajejcev pisal Mencinger v *Zgodnji Danici*.

zapiše: »Ko sim se sam sabo pričkal, sim že toliko spisal, da je za eno nedeljo v Vaje zadosti. O sreča, še nikoli nisim toliko en bart, vam, ljube Vaje, daroval«. ²⁵⁴

V *Vajah* prevladujejo prozne zvrsti (npr. zgodovinski spisi, kratki eseji, živalske pravljice in bajke, črtice), pri čemer se pesništvo nekoliko zapostavlja (poslužuje se ga predvsem Jenko), so pa vsi leposlovni prispevki obarvani z liberalnimi idejami, težnjami za narodnoduhovno emancipacijo in željami za izboljšanje sveta. ²⁵⁵

Čeprav je rokopisni zbornik izhajal le dve leti, so vajevece združevali nacionalna pripadnost, eksistenčne skrbi, ista narodna prizadevanja in nazori, prek kritike pa so utrjevali svoje umetniške potenciale in se med seboj potrjevali, da so lahko nastopili v širši javnosti. V šolskem letu 1857/58 so se vajeveci, razen pokojnega Brila, znova srečali na študiju na Dunaju, kjer so v družbi svojih sodobnikov oblikovali nov oziroma kar nadaljevali svoj literarni krožek. Takrat so se že v širši literarni javnosti potrdili kot perspektivni pesniki in pisatelji. Bleiweis je v letih od 1855 do 1858 v *Novicah* in *Slovenskem koledarčku* objavil nekoliko popravljene prispevke iz *Vaj* – Jenkove pesmi ter Erjavčeve, Mencingerjeve, Mandelčeve pripovedne spise, ²⁵⁶ po ustanovitvi Janežičevega *Slovenskega glasnika* (1858) pa so vajeveci postali njegovi glavni sodelavci. Vajeveci so tako s svojo umetnostno kritiko, ki je sprva obstajala le znotraj zaprtih

²⁵⁴ Tušek, »Nestanovitnež«, str. 42.

²⁵⁵ Pogačnik, »Spremna beseda«, str. 25.

²⁵⁶ Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, str. 170.

dijaških vrat, nato pa rezonirala v javnosti,²⁵⁷ (so)oblikovali literarno javnost na Slovenskem.

Literarna javnost in slovenski prostor

Zaradi različnih pogledov na literarno umetnost, ki so na plan prihajali prek (proti)kritike, se je oblikovalo novo obdobje slovenske umetnosti, ki se je snovalo tudi ob branju in spoznavanju tujega slovstva, a zorelo samostojno; z lastnim iskanjem in osebnim umetniškim čutom. Seveda pa je potrebno opozoriti tudi na dejstvo, da so bila združnemu slovstvu vedno priključena tudi politična nagnjenja, predvsem v obliki domoljubnih in političnih predavanj, političnih časopisov, ki so pričali o političnih in splošnih narodnih dogodkih, ter političnih gesel.

Kritika pa ni bila prisotna le v literarnih krogih, kot so Vaje, temveč je prek časopisov in revij, pojavljala se je lahko tudi v samem literarnem delu, prodirala izven sklenjenih skupin. Tako je bila na primer Jenkova pesniška zbirka negativno ocenjena: Luka Svetec je januarja 1865 v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* objavil močno kritiko Jenkovih pesmi, ki naj bi bile etično spotakljive, pesimistične, polne obupa, kar naj bi kvarilo pesniško mladino. Stritar pa je v svoje *Dunajske sonete* vpeljal kritiko, ki se spotika ob razprtije, Bleiweisovo avtoriteto, ubogljivo in nemočno ljudstvo, kar je zapakiral v visoko formo soneta. S profanacijo literature se je v javnosti

²⁵⁷ Bleiweis jim je leta 1857 v *Novicah* dal prostor za kritični razmislek o »nujnosti, programu in značaju novega slovstvenega časopisa«. Slodnjak, *Slovensko slovstvo*, str. 170.

pojaviła potreba po kritiki, z razvojem tiska in časopisja pa je imel vsakdo možnost izraziti svoje (ne)profesionalno mnenje.

Med temi mladimi literati je imela medsebojna diskusija tako o literarnih kot političnih zadevah velik pomen, saj je odpirala vprašanja, ki so bila do takrat tabuizirana. To je tudi obdobje, ko je bilo čedalje več filozofskih in umetniških del profaniziranih; proizvedenih za trg in prek njega posredovanih kot kulturno blago oziroma dobrine. S tem se je začela spodbujati umetnostna kritika, ta pa je svoj medij pri nas našla v medsebojni direktni konverzaciji, pisemski korespondenci in časopisu. Mnoga mnenja in kritike niso uspela najti skupnega jezika, je pa dejstvo, da sta mnenje in kritika, pa najsi bosta politična ali literarna, rezonirala izven literarnih krogov in vplivala na oblikovanje novih struj.

Viri in bibliografija

Bernik, Francé. *Lirika Simona Jenka*. Ljubljana: Slovenska matica, 1962.

Dolgan, Marjan. »Slovenski 'literarni salon v zelenem'«. *Jezik in slovstvo* 31, št. 8 (1986): 257–267.

Glavan, Mihael. »Slovenski kulturni salon: razstava ob 250. obletnici rojstva Žige Zoisa, Razstavna dvorana NUK, 25. nov. - 24. dec. 1997: vodnik po razstavi«. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 1997. Pridobljeno: 18. 7. 2024.

<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-H0THM3W9>.

Habermas, Jürgen. *Strukturne spremembe javnosti*. Prev. Ivo Štandeker. Ljubljana: ŠKUC, 1989.

Pogačnik, Jože. »Spremna beseda«. V: *Vaje*, 3–27. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.

Slodnjak, Anton. *Zgodovina slovenskega slovstva II*. Ur. Lino Legiša. Ljubljana: Slovenska matica, 1959.

Slodnjak, Anton. *Slovensko slovstvo: ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.

Tušek, Ivan. »Nestanovitnež«. V: *Vaje*, 42–44. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.

Glorija Sušnik

Mediji in konstruirana resnica

Zgodovino pišejo zmagovalci. Ti že od nekdaj preko medijev vseh vrst opravljajo delo odgovornih urednikov in piscev resnice. Tovrstni mediji nam sicer ponujajo okno v svet in dostop do širokega spektra informacij, hkrati pa nas neslišno potopijo v komoro konstruirane resnice in hibernacijo, ki je njen edini obstoječi program. Kateri dejavniki pravzaprav oblikujejo realnost v kateri živimo in, če gremo še dlje, kdo ali kaj pravzaprav oblikuje in nadzoruje njih? Mnogi med nami si teh vprašanj ne postavijo nikoli, saj postanejo ujetniki najbolj učinkovitega zapora vseh časov, katerega obstoja se sploh ne zavedajo.

Dokumentarni film *Videocracy* (r. Erik Gandini, 2009) je sporočilen prispevek o moči medijev in o tem, kako lahko televizija oblikuje realnost na način, ki je pogosto prikrit in nevaren. Dokumentarni prispevek se osredotoča na tematiko vpliva medijev in televizije v Italiji, predvsem pa na pojav televizijske kulture, ki jo je spodbudil Silvio Berlusconi, nekdanji italijanski premier in medijski mogotec. Ponuja vpogled v povezavo med medijsko industrijo in politično močjo ter nam poskuša prikazati kako so te povezave vplivale na italijansko družbo. Ta se (kot marsikatera družba v preteklosti) tej vsiljeni resnici ni upirala in jo je sprejela za svojo.

Podrobneje nam prikaže zgodbo več posameznikov, za nas najbolj zanimivi pa so Ricky Canevali, mladenič, ki sanja o tem, da bi postal televizijska zvezda; Fabrizio Corona kot simbol italijanske paparazzi kulture, ki poženja slavo in moč skozi kontroverzne in škandalozne medijske prakse ter Lele Mora, vplivni italijanski agent za zvezdnike, ki je sodeloval pri ustvarjanju mnogih televizijskih obrazov in je prikazan kot pristaš Benita Mussolinija.²⁵⁸ Obširneje film predstavi življenja mnogih drugih ljudi, ki so bili prav tako ujeti v tedanjo medijsko konstrukcijo resnice in posledice, ki so jih utrpeli. Namen prispevka je prikazati temno plat tedanjega italijanskega političnega sistema, ki vlada manipulirani in seksistični družbi, kjer so ljudje obsedeni z idejo slave in uspeha, pogosto na račun svojega dostojanstva in vrednot. Primer tega je prikaz avdicije na začetku videoposnetka, kjer ljudje upajo, da bodo našli svojih pet minut slave na televiziji, za katero so pripravljene narediti vse pred televizijsko komisijo.²⁵⁹ Nazoren primer je tudi avdicija za nastop žensk v televizijskem šovu (najpogosteje kot pomanjkljivo oblečene plesalke ali druga vrsta seksistično obarvane neme ženske vloge, ki jo je popularizirala Berlusconijska televizija). Avdicija se je odvijala javno, v nakupovalnem središču, ženske ki so se nanjo masovno odzvale, pa so jo videle kot priložnost za dosego slave in uspeha.²⁶⁰ Na kratko je prikazan tudi del italijanske različice resničnostnega šova *Veliki brat (Big Brother)*, in sicer portret Fabia, ki kot vodja televizijske nadzorne sobe, imenovane tudi

²⁵⁸ *Videocracy*, 0:00:00–1:20:45.

²⁵⁹ *Videocracy*, 9:08–10:47.

²⁶⁰ *Videocracy*, 15:58 do 18:37.

skrivni akvarij,²⁶¹ skupaj s televizijskimi sodelavci in uredniki ter vnaprej napisanim scenarijem diktira udeležencem šova in ostalemu osebju.²⁶² *Videocracy* tako izpostavi fenomen, na katerega smo naleteli že neštetokrat v zgodovini našega obstoja – posameznik z majhno skupino privržencev, si s pomočjo medijev propagande podjarmi in preoblikuje resnico celotnega naroda sebi v prid. To naredi kljub temu, da ima to za mnoga življenja destruktivne posledice, kar bo razvidno tudi v nadaljevanju članka na več primerih.

Dokumentarec je bil deležen velikega odmeva predvsem v Italiji, kjer je naletel na mešane odzive zaradi svoje kritike medijsko-političnega sistema, ki ga je ustvaril Berlusconi. V začetku je bil film po Berlusconijevih navodilih v italijanskih medijih celo cenzuriran, kar pa je le dokazalo in učvrstilo temeljno tezo dokumentarnega filma. Moderni komunikacijski mediji imajo neizmeren vpliv nad svobodo govora in demokracijo, ravno televizija pa je bila favorit za izkoriščanje vpliva v tedanjem režimu. Presenetljivo je tudi, kakšen vpliv in posledice ima na videz že preživeti sistem na italijansko družbo, ki še vedno v osemdesetih odstotkih kot svoj primarni vir informacij navaja televizijo.²⁶³ Različni ljudje so dokumentarec gledali s širokega spektra prepričanj (po zaslugi različnih dejavnikov, ki so jih oblikovale), kot ponazori komentar italijanske državljanke iz leta 2009. V njem odlično povzame dejstvo, da se Berlusconi in njemu podobni

²⁶¹ Gledalcem skrita soba, kjer nastaja italijanska različica *Velikega brata*.

²⁶² Gandini, *Videocracy*, 35:26–38:56.

²⁶³ Akbar, »Berlusconi tries to censor film about his influence on Italian media«.

podobni posamezniki nikdar ne bi mogli dokopati do moči in si podrediti resnice, če jim mi tega ne bi dovolili:

Resnična težava ni Berlusconijsva moč, ampak moč, ki smo mu jo MI dovolili. Mi smo problem, nismo žrtve neke zlovesče zarote, ampak prostovoljni udeleženci brezsravnega spektakla. Berlusconi in njemu podobni ne bi mogli rasti in napredovati v državi s spominom in ponosom, namesto tega bo šel kamorkoli želi, ker mi to omogočamo.²⁶⁴

Vsekakor je zanimiv tudi aspekt resničnostnih šovov, ki so najpogosteje kljub svojemu imenu še bolj izumetničeni kot ostali televizijski šovi. *Alaskan Bush People* je ameriška resničnostna televizijska serija v stilu dokumentarne drame, ki spremlja družino Brown v njihovem vsakdanjem življenju ob poskusu preživetja v divjini na oddaljeni Aljaski, kjer živijo ločeni od civilizacije. Serija, ki do sedaj zajema 14 sezon, je bila prvič predvajana 6. maja 2014 na ameriškem Discovery Channelu.²⁶⁵ Po tem, ko so gledalci že dlje časa dvomili o verodostojnosti oddaje, se je končno izkazalo, da je količina resnice v prikazanem praktično ničelna. Temu so pripomogli nenamerni namigi in neskladja v določenih epizodah, številni oboževalci pa so pričali, da so Brownove videli bivati v Los Angelesu in Koloradu v času, ko naj bi se snemala oddaja. Prav tako družina med snemanji ni živela v divjini, ampak v hotelih in ostalih civiliziranih prenočiščih. Lokalni prebivalci so namreč enega od udeležencev šova redno videvali v vaškem lokalu, kjer naj bi takrat prenočevali. Za zanikanje teh obtožb gledalcev, so producenti šova vedno našli dober izgovor.

²⁶⁴ Eilcinema, komentar na *Videocracy*, IMDb.

²⁶⁵ »*Alaskan Bush People*« na *Wikipediji*.

Njihova krinka pa je dokončno padla, ko sta bila udeleženca šova (oče in sin) leta 2016 obsojena na 30 dni zaporne kazni, ker je v njunih prošnjah za dividende stalnega prebivalnega sklada pisalo, da živijo na Aljaski, čeprav v resnici niso. To pa ni bil njun prvi trk z zakonom. Leta 2014 sta bila obtožena ponarejanja in kraje, ker sta ponovno lagala glede bivanja na Aljaski, da bi z družino prejeli vladne čeke. Obtožbe so bile nazadnje opuščene, saj sta oba krivdo priznala. K razkritju pa je pripomogla tudi Raiven, Brownova zaročenka, ki je med premorom od razmerja z enim od udeležencev šova (v šovu je bila nekaj časa tudi sama) v videoposnetku na Instagramu avgusta 2020 potrdila zgoraj napisane domneve o neresničnosti šova:

Nič od tega ni resnično. Približno 10 odstotkov je resničnih. Ta oddaja ni resnična. Ko sem bila tam, sta na gori živeli le Rain in Bird, ki sta bili nastanjeni v prikolicah. Na polovici mojega bivanja sta odšli in se preselili v stanovanje. Nobeden od bratov in sester Brown se pravzaprav ne razume. Edini, ki se razumeta, sta Bird in Rain.²⁶⁶

Zgoraj omenjeno pa presenetljivo velja tudi za talent šove, ki so v različnih formatih zelo popularni še danes. Eden bolj gledanih je bil v svojem času *X Faktor*, ki pa je bil zaradi svoje kontroverznosti in raznih obtožb v mnogih državah ukinjen. Šov z izvorom v Združenem kraljestvu se je kmalu razširil po svetu in je bil vse od svojega začetka leta 2004 predmet številnih polemik in kritik. Te so vključevale obtožbe o navzkrižju interesov med udeleženci in ustanovitelji šova ter producenti, nepravilnosti pri glasovanju,

²⁶⁶ Heintz, »These Facts About ‘Alaskan Bush People’ Are Seriously Making Us Question How Legit the Show Is«.

previsoke stroške, promocijsko prikazovanje izdelkov za sponzorje, vnaprej napisane scenarije in zaigrane prizore, uporabo tehnologije za popravljanje in perfekcijo zvoka ter izkoriščanje ranljivih udeležencev. Serijo so kritizirali tudi zaradi razvijanja pevcev in drugih talentov kot tržnih izdelkov, ne kot ustvarjalnih posameznikov in dajanja večjega poudarka na njihove zgodbe, kot pa na njihov talent.²⁶⁷

Eden bolj odmevnih primerov je bila nesrečna avdicija Zoe Alexander, ki je bila kot mnogi drugi žrtev šova in medijske manipulacije. Šov je prizadeval resnico oblikovati sebi v prid, njo pa uporabiti kot kolateralno žrtev procesa. Zoe je še dolgo po objavi njene avdicije leta 2012 zaradi groženj, posredovanih s strani producentov, njim nadrejenih in ostalih udeležencev te zarote *X Faktorja*, iz strahu molčala. Ko pa se je opogumila, je resnico o tekmovanju, ki to sploh ni, leta 2020 povedala na svojem *YouTube* kanalu: »*X Faktor* Simona Cowella ni pošteno tekmovanje, pravzaprav sploh ni tekmovanje. Thames TV in Sony Records odločata o tem, kdo bo uspešen, že dolgo pred začetkom avdicij.«²⁶⁸ Njena usoda je bila tako zapečatená že dolgo pred javno predvajanim avdicijskim nastopom. Britanka, ki se je sicer v vsakdanjem življenju preživljala kot oponaševalka pevke Pink, se je želela v oddaji predstaviti kot Zoe, kar je tudi povedala. Kljub temu da je želela peti pesem po svoji izbiri (kar naj bi bilo 100-odstotna odločitev tekmovalcev, ki nabor petih izbranih pesmi sporočijo po mailu), je bila na zahtevo produkcijske ekipe prisiljena zapeti pesem *So What* izvajalke Pink.

²⁶⁷ »Controversy and criticism of *The X Factor* (British TV series)« na *Wikipediji*.

²⁶⁸ Alexander, »Zoe Alexander XFactor The Truth«, 3:45.

Produksijska ekipa je naredila vse, da bi jo na končni avdiciji, ki se bo predvajala po televiziji predstavila kot lik agresivne in čustveno nestabilne pevke s pomanjkanjem lastne identitete, ki si ga je zamislila. Za ta cilj so si prizadevali že od samega začetka, ko so ji na predavdicijskih krogih dvigovali samozavest in dajali smernice o zaželenem slogu in obnašanju na odru. Glede dneva prave avdicije pa je dobila mail, naj se naslednji dan na danem naslovu zgłosi ob šestih dopoldne. Ko so z družino in prijatelji prispeli na zeleno destinacijo ob dani uri, tam ni bilo nikogar, sobe pa niso smeli zapustiti pod nobenim pogojem. Zaradi tega je Zoe čakala 14 ur brez hrane in vode. Medtem je imela še intervju, v katerem se je izpraševalec stalno skliceval na *Pink*, in to kljub njeni prošnji, da bi govorila o sebi. Vprašanja, ki ji jih je postavljal, so bila povečini provokativna (v oddaji so predvajali samo zadnji del intervjuja, ko je bila že razburjena in izmučena). Z zastavljenim planom je bilo seznanjeno tudi ostalo osebje, kar se je kazalo v njihovem odnosu do Zoe tekom dneva. Ko je do njene avdicije končno prišlo, je bila provokativnih vprašanj in negativne nastrojenosti deležna še od žirantov, ki so sledili scenariju. Sledila mu je tudi produkcijska ekipa, ki je predvajala napačen instrumental (ne tistega, ki jim ga je poslala) ter ji z izklopom zvočnika onemogočila, da bi slišala svoje petje. Žiranti so jo po končani točki seveda odslovili. Ko je za tem gledalcem želela povedati svojo zgodbo, so izklopili njen mikrofona, kar je skupaj z ostalimi faktorji celotnega dneva rezultiralo v njenem psihičnem zlomu in izbruhu na odru. Producenti *X Factorja* so le tega z zelo kreativnim urejanjem, rezanjem ter dodajanjem prizorov kot so infiltracija

lažnega odziva publike in prihoda njenega očeta na oder še poslabšali, s tem pa demonizirali Zoe in njeno avdicijo. Prav tako so z urejanjem in snemanjem njenega zloma nadaljevali tudi v zaodrju, kljub temu da je v obupu snemalca prosila naj preneha, kar kaže na izredno nečloveško in ravnodušno obnašanje.²⁶⁹

Njena avdicija je bila že čez nekaj dni viralna v vseh medijih (časopisi, revije, spletni članki, videi z več milijoni ogledov, ki prikazujejo najbolj agresivne avdicije *X Factorja*), kjer sta bili ona in njena avdicija ponovno lažno predstavljeni. Slednje kaže na medijsko povezanost in prepletenost ter izpostavlja njihov namen – javnosti prodati najboljšo zgodbo, četudi ni resnična. Medijske hiše so na ta način javnosti konstruirale resnico o tem, kdo je Zoe kot oseba, kako se je odvil njen nastop in kaj se je tam zgodilo. Lahko rečemo, da sta bili njena identiteta in javna podoba še dolgo zatem uničeni. Kako ji je šov obrnil življenje na glavo v vseh mogočih aspektih, pa v naslednjem citatu lepo pove tudi sama:

Kamorkoli sem šla, so me prepoznali; smejali so se mi, kazali so name, grozili so mi. Tako meni kot mojemu očetu so grozili z nasiljem, do te mere, da naju je moral oče fizično braniti. Kamorkoli sem poslala prošnjo za zaposlitev, so jo delodajalci zaradi tega incidenta zavrnil. ²⁷⁰

Naslednja izjava je last nekdanjega žiranta oddaje *X Faktor* Garyja Barlowa. Barlow je sedel za žirantsko mizo v času Zoejine avdicije, kjer se

²⁶⁹ Alexander, »Zoe Alexander XFactor The Truth«, 34:31.

²⁷⁰ Alexander, »Zoe Alexander Part 2 XFactor The Truth«, 9:54.

je seveda držal dogovorjenega scenarija. Izjava je bila objavljena v njegovi knjigi z naslovom *A Better Me*, nekaj časa za tem ko je dokončno pretrgal vezi z oddajo. V knjigi govori resnico o šovu in svoji osebni rasti, sledeča izjava pa zelo nazorno prikaže namen takšnih šovov – doseči čim večjo gledanost in promovirati ime šova, četudi na račun producirane in izkrivljene resnice. Udeležence pa večinoma obvezujejo razne pogodbe s katerimi so izkoriščani in osmešeni, kar pa še povečuje gledanost oddaje:

Do zadnjega so vsi govorili isto: edina stvar, ki v tej stavbi koga zanima, je X Factor. Ne moti jih, da te vržejo pod avtobus, da te izkoriščajo za naslovnico, da ti podtaknejo stavek, ki bo končal tvojo kariero, samo da se omenja X Factor.²⁷¹

Čeprav je resnica o takih šovih že nemalokrat prišla na dan, so mnogi med njimi še vedno aktualni, ker so njihovi lastniki, uredniki in producenti specializirani v vzdrževanju medijsko izkrivljene resnice, ki pa je očitno močnejša od naše kritične presoje. Ta se je namreč že davno izgubila v neskončnem ciklu izumetničenosti in mentalne hibernacije, v katero smo ujeti. Posledično smo nezavedno prostovoljni udeleženci procesa izkrivljanja resnice, saj ta njegovim lastnikom prinaša velik dobiček, nam pa čisto ničesar. Dobiček jim pomeni vse in poganja njihovo igro, saj so tudi konstruktorji resnice najpogosteje le njeni ujetniki, četudi na drugi strani zapora. Zaradi nezavedanja in mentalne hibernacije obeh strani je mogoč cikel, ki igro poganja že od nekdaj.

²⁷¹ Boyden, »Gary Barlow reveals what really goes on behind the scenes of The X Factor«.

Takšna medijska in posledično splošna konstrukcija resnice, kot je bila opisana na zgornjih primerih, ponavadi poteka v štirih fazah: v prvi fazi ostaja zvesta kopija realnosti, povezava z njo pa je še vedno prisotna. V drugi fazi konstrukt popači realnost, a je še vedno prepoznaven kot kopija. V tretji fazi se nahaja najpomembnejši korak, saj v njej konstrukt prikrije odsotnost realnosti in postane njena simulacija. V zadnji, četrti fazi pa nima več nobene povezave z realnostjo in postane čista simulacija brez izvornega originala – hiperrealnost. Produktu rečemo simulaker, opisan pa je bil proces njegovega razvoja. Simulaker je koncept, ki se uporablja v filozofiji, predvsem v kontekstu postmodernizma. Nanaša se na kopijo ali reprodukcijo nečesa, kar morda nikoli ni imelo pravega originala ali pa je izgubilo svojo povezavo z resničnostjo. Največja umetnost simulakra je v tem, da njegovega algoritma in obstoja nasploh nihče ne zazna, kar lahko pripišemo prav njegovemu postopnemu, a hitremu prehodu med fazami kreacije samega sebe. Misel francoskega filozofa Jeana Baudrillarda, ki je koncept simulakra zelo natančno preučil v delu *Simulaker in simulacija*, definira pojem simulakra kot kopijo brez originala, pri čemer simulacija postane resničnejša od same stvarnosti, ki jo s tem izbriše.²⁷² Oziroma: »Simulaker nikoli ne skriva resnice – resnica prikriva, da je ni. Simulaker je resničen.«²⁷³ Na to izjavo se dobro navezuje tudi drugi Baudrillardov citat iz njegovega dela z naslovom *Popoln zločin*, saj še bolj nazorno opiše največjo nevarnost simulakra, ki leži prav v tem, da je tihi ubijalec, umor resnice pa je predstavljen kot njegov popolni zločin:

²⁷² Baudrillard, »Simulaker in simulacija«, str. 11–12.

²⁷³ Baudrillard, »Simulaker in simulacija«, str. 9.

To je zgodba o zločinu – o umoru realnosti. [...] izginotja realnega ni bilo mogoče odkriti ne motivov ne storilcev, in celo trupla samega realnega niso nikoli odkrili. [...] Ta zločin pa je brez motiva in brez storilca, zaradi česar ostaja popolnoma nepojasnljiv. Prav v tem je njegova resnična popolnost.²⁷⁴

Zgornji Baudrillardov citat v nekaj besedah perfektno povzame vsebino in glavno sporočilo pričujočega članka. Čeprav se nam na prvi pogled morda zdi poetičen in nadrealističen, govori o resnici našega vsakdana. Če smo bolj natančni lahko rečemo, da govori o konstrukt, ki smo ga sprejeli kot resnico in katerega obstoja se sploh ne zavedamo. Resnica se je v tej igri že davno izgubila, če je sploh kdaj obstajala. Skozi članek smo na konkretnih primerih videli, kako mediji na različne načine že od nekdaj služijo kot glavno sredstvo za podreditev in oblikovanje resnice. Nekaj, kar na prvi pogled deluje povsem nenevarno, ima moč nepredstavljenih razsežnosti. Ta moč celo določa pravila igre, ki jo iz dneva v dan igramo. Poleg pravil pa določa tudi njeno obliko, cilj, odloča o tem, kako se obnašamo in kaj se nam zdi pomembno, ter o vseh ostalih aspektih obstoja. Lahko bi celo rekli, da piše algoritem naše duše in naših možganov.

Omenjena moč se največkrat znajde v rokah posameznikov ali skupin, ki jo izkoristijo, da se na ta način dokopljejo do vpliva za konstrukcijo resnice sebi v prid. Oni so prav tako njeni nezavedni ujetniki, saj ne vidijo cele slike, pač pa le en popačen del, željo po oblasti in dobičku, ki sta prav tako konstrukta. Konstrukt, ki ga oblikujejo, je namreč najpogosteje distopičen in svet pahne v še večjo krizo. Da mediji niso omejeni le na papir in zaslon,

²⁷⁴ Baudrillard, »Popoln zločin«, str. 193.

pač pa segajo krepko izza sfere prikazanega interesa smo v članku pokazali na več primerih. Videli smo, kako se lahko povezujejo s politiko in ostalimi domenami avtoritete. Prav tako smo videli, kako lahko s konstrukcijo resnice vplivajo na življenje posameznika ali pa družbe kot celote, česar posledice se največkrat izkažejo za katastrofalne. V obeh primerih služijo kot propagandno sredstvo in glasniki simulakra, ki ga v danih okoliščinah predstavljajo. Te okoliščine pa so odvisne od interesnih sfer njegovih tedanjih stvariteljev.

Namen članka pa ni le informirati o ciklu mentalne hibernacije, v katerem igramo vlogo nezavednih prostovoljnih udeležencev. Prav tako ni njegov namen zgolj obelodaniti obstoj nevidnega in nezaznavnega zapora, v katerem spimo kot ujetniki omenjenega procesa. Glavni namen je spodbuditi prebujenje in v naslednjem koraku iskanje poti ter pobeg iz nje. Postanimo odgovorni uredniki naše duše in možganov ter pisatelji zgodbe lastnega življenja. Ne dovolimo simulakru, da nas upravlja in izkorišča, ampak mi poiščimo korist v njem. Predstavljeno s strani medijev in ostalih domen avtoritete brezglavo ne sprejmimo kot resnico, ampak na to glejmo kritično iz oči upraviteljev zakulisja, ne pasivnih gledalcev spektakla. Namesto tega poiščimo lastno resnico in zaživimo pod njenim svobodnim soncem.

Vsekakor upam, da se bomo nekoč prebudili iz komore konstruirane resnice, se naučili živeti zunaj njene iluzije in na ruševinah starega,

preživetega sistema počasi začeli graditi novega, okoliščinam primernejšega. A prebujanje bo boleče.

Viri in bibliografija

- Ainsworth, Harry. »The X Factor falsely painted me as mentally unstable in front of millions of people«. 18. 10. 2020. Dostop 26. 8. 2024. <https://thetab.com/uk/2020/12/15/zoe-alexander-x-factor-184060>.
- Akbar, Arifa. »Berlusconi tries to censor film about his influence on Italian media«. 3. 9. 2009. Dostop 26. 8. 2024. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/berlusconi-tries-to-censor-film-about-his-influence-on-italian-media-1780893.html>.
- »*Alaskan Bush People*«. Wikipedija. Dostop 10. 8. 2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Alaskan_Bush_People.
- Alexander, Zoe. »Zoe Alexander XFactor The Truth«. *YouTube*, 19. 7. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=RaF9T6l_Dxk.
- Alexander, Zoe. »Zoe Alexander XFactor Part 2 The Truth«. *YouTube*, 18. 8. 2020.. <https://www.youtube.com/watch?v=gOmSg72DGro>.
- Baudrillard, Jean. »Simulaker in simulacija«. Prev. Anja Kosjek. V: Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija / Popoln zločin*, str. 7–186. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.
- »Popoln zločin«. Prev. Anja Kosjek in Stojan Pelko. V: Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija / Popoln zločin*, str. 189–350. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.
- Boyden, Sophie. »Gary Barlow reveals what really goes on behind the scenes of The X Factor«. *Cosmopolitan*, 30. 8. 2020. Dostop 26. 8. 2024. <https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a24446364/>

gary-barlow-behind-the-scenes-the-x-factor/<https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a24446364/gary-barlow-behind-the-scenes-the-x-factor/>.

»Controversy and criticism of *The X Factor* (British TV series)«.

Wikipedija. Dostop 23. 5. 2024.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Controversy_and_criticism_of_The_X_Factor_\(British_TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Controversy_and_criticism_of_The_X_Factor_(British_TV_series)).

Eilcinema, Claudia. »Not Michael Moore, Michael Less«. IMDb User Reviews, 7. 9. 2009. Dostop 26. 8. 2024.

<https://www.imdb.com/title/tt1500516/reviews>.

Gandini, Erik. *Videocracy*. ATMO, 2009. Dostop 10. 8. 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=jExvz9IRUj8>.

Heintz, Megan. »These Facts About ‘Alaskan Bush People’ Are Seriously Making Us Question How Legit the Show Is«. 3. 10. 2022. Dostop 26. 8. 2024.

<https://www.intouchweekly.com/posts/alaskan-bush-people-fake-138925/>.

Vid Salmič

MAGA: Amerika med nostalgijo in maščevanjem

Že od svoje geneze v Reaganovi predsedniški kampanji vzbuja slogan »Make America Great Again« pričakovane kritike s strani liberalne politične struje. Geslo, ki je dobilo novo življenje s Trumpovo kandidaturo leta 2015, povezuje segmente ameriške populacije, ki zaradi razočaranja nad stanjem ZDA bojda hrepenijo po preusmeritvi države nazaj v neko minulo zgodovinsko instanco, katera bi obljubljala rešitev od percipirane družbene degeneracije sodobnosti. Implikacija je jasna, odzivi pa navadno sumničavi ali docela nihilistični – ali ni želja po vrnitvi v preteklost nič manj kot zavrnitev vseh družbenih napredkov, ki so bili krvavo izborjeni skozi desetletja? Kdaj točno naj bi Amerika v svoji zgodovini sploh *bila* vélika? Ali je kdaj to zares bila? Nesoglasje med bojda idealizirano, namišljeno preteklostjo, v katero polaga MAGA svoje upe, in njenim realnim stanjem je prvi možen kritični pomislek, a bilo bi prerano, če bi situacijo opisali zgolj kot konflikt zgodovinskih interpretacij. Liberalni pol namesto tega operira z zaključkom, da MAGA predstavlja boj za ponovno vzpostavitev preteklega *statusa quo*, v katerem bi dominantna demografija gibanja – beli, heteroseksualni, protestantski moški – ponovno lahko uživala družbene privilegije na račun tistih, ki se znajdejo na dnu rasne, spolne in kulturne hierarhije.²⁷⁵ MAGA v takšnem mišljenju predstavlja prikrit poziv za vrnitev starih družbenih razmerij, slogan sam pa rasističen

²⁷⁵ Volle, »MAGA Movement«.

*dogwhistle*²⁷⁶. Pri navidezno kontradiktorni, celo iracionalni podpori, ki jo nekatere rasne manjšine nudijo gibanju, pa razpolagajo prevladujoče razlage s priročnimi teorijami o kognitivni disonanci, o lažni zavesti in o raznih oblikah propagande – takšne razlage povezuje zaključek, da je podpora, ki jo manjšinske populacije nudijo gibanju MAGA, neavtentična, saj naj bi ta nastopila zgolj kot posledica politične manipulacije, manjšine same pa naj bi tako napačno interpretirale lasten politični interes in celo delovale v nasprotju z njim. Manjšinski pripadniki MAGA gibanja so torej prikazani kot zgolj pasivni prejemniki politične ideologije, kolektivna nostalgija, preko katere se poistovetijo z gibanjem MAGA, pa je tako razumljena kot posledica nepoznavanja in idealizacije preteklosti.

Takšne dikcije se hitro izkažejo za pomankljive, saj omejujejo vprašanje politične participacije na problem vednosti, hkrati pa subjektu odvzamejo vlogo aktivnega soudeleženca v procesu oblikovanja političnih stališč. Kolektivno nostalgijo dalje zreducirajo na željo po ponovni vzpostavitvi starega statusa quo in preneglo obsodijo vsakršen kontradiktoren primer – denimo nostalgično hrepenenje ameriškega črnca po preteklosti države – kot posledico političnega zavajanja. Preznamimo torej kritično opredelitev do takšnega mišljenja: kam je dejansko usmerjena nostalgija gibanja MAGA in zakaj njegovi pripadniki politične rešitve sploh iščejo v preteklosti?

²⁷⁶ Kodirana politična signalizacija, katere resnični pomen naj bi bil znan le pripadnikom določenih skupnosti.

Slogan (in tudi gibanje) MAGA lahko onstran običajnih teoretskih koncepcij v prvi vrsti razlagamo kot izraz kolektivne nostalgije dela ameriške populacije, ki dobi konkretno politično artikulacijo skozi Trumpa – ta usmerja predobstoječ, a do nedavnega zanemarjen stratum domačega delavskega razreda in mu sopostavlja sedanje stanje države z njeno preteklo slavo, objektom hrepenenja. Nostalgijo kot kolektiven fenomen danes pretežno obravnavamo kot reakcionarno silo; kot družbeno razpoloženje ali set diskurzov, ki idealizira neko preteklo družbeno stanje in v kontrastu obravnava sedanost kot pomanjkljivo ali zablodeno. Pozivi po »vrnitvi« v preteklost nosijo latentno grožnjo, da opolnomočijo nek star, represivni družbeni red, saj lahko ta instrumentalizira kolektivno nostalgijo in si z njo utrdi oblast. Razloge za previdnost okoli nostalgije lahko najdemo v mnogih zgodovinskih primerih – od fašistične Italije in Nemčije, ki sta obljubljali vrnitev pretekle hegemonске moči svojemu ljudstvu, do ameriškega gibanja *lost cause*, ki je s svojo romantizacijo konfederativnega juga nastavila pot zakonom rasne segregacije.

Nostalgijo lahko razumemo kot hrepenenje po presejanju trenutnih okoliščin, ki so utesnjujoče in tako kličejo po odrešitvi. Sedanost je slaba, nepoštena, nemoralna, brez pomena ali usmeritve – medtem ko preteklost, oplešana s privilegijem časa in abstrakcije, zori iz spomina s svojimi obljubami in domačnostjo. Kakšen značaj prevzame nostalgija, ko se kristalizira v konkreten politični projekt? Udejanjanje nostalgije implicira

maščevanje preteklosti nad sedanostjo, trdi Nietzsche, ki obravnava nostalgijo kot manifestacijo *ressentimenta*.²⁷⁷ Nietzsche v delu *H genealogiji morale* s konceptom *ressentiment* opiše prezir, ki ga zatirani (suženj) razvije do svojega zatiralca (gospodarja). Ker suženj ni dovolj močan, da bi premagal gospodarja, označi njega in njegove vrline za zlo, svoj lastni moralni sistem pa zasnuje kot negacijo gospodarjevega. *Ressentiment* ni zgolj emocionalni odziv sužnja na nek vir frustracij in nemoči, temveč je docela kreativna sila – suženj si skozenj ustvari namišljen svet, v katerem povzdigne svojo nemoč v vrlino ter tako izvede maščevanje nad gospodarjem, ki je sam v takšnem svetu končno v podrejeni vlogi.²⁷⁸

Prezir do trenutnih okoliščin in naša nezmožnost, da jih spremenimo, tako vodita k stvaritvi nove, namišljene realnosti, ki deluje tako kot uteha pred sedanostjo kot tudi njena obsodba. Maščevanje, ki kliče po odkupu in potrditvi takšnega domišljjskega sveta, je jedro Nietzschejeve genealogije zahodne krščanske morale – s strukturo suženjske moralnosti pa lahko dalje osmislimo tudi nostalgijo samo. Podobno, kot si suženj zamisli idealiziran svet, v katerem vlada negacija gospodarjevih vrednot, si lahko na podlagi našega trenutnega trpljenja zamislimo preteklost, kateri manjkajo tegobe sodobnosti. Nostalgija deluje tu kot blažitveni mehanizem (subjekt z njo prevzame pasivno držo) obenem pa ima kritični element, ki priča o načinu, kako osmišljamo in aktivno oblikujemo razmere sedanosti; kakšne

²⁷⁷ Bryan, »Reconciling Nietzsche and Heidegger on the Question of Coming to Terms with the Past«, str. 30.

²⁷⁸ Nietzsche, *H genealogiji morale*, str. 20–25.

pomanjkljivosti opazamo v vsakdanu, kako doživljamo različne oblike odtujitve in katere skrbi nas pestijo. Maščevanje nostalgije (ki ima za razliko od religioznega maščevanja dejanske tostranske razsežnosti in možnosti konfrontacije) je torej obsodba trenutnih razmer ter ponovna afirmacija preteklih. Te pa so lahko realne ali namišljene, saj, kot bomo videli, nostalgija ne izvira iz izgube preteklosti oziroma njenih objektov, temveč iz konstitutivnega manka, ki je občuten v sedanjosti. Nostalgija ni pogojena z dejanskim izkustvom (in kasnejšo izgubo) preteklega objekta, do katerega smo nostalgični, temveč izvira kot retrospektivna projekcija.²⁷⁹

Nostalgijo lahko nadalje razčlenimo s pomočjo Heideggerjevega razlikovanja med dvema ontološkima kategorijama, ki jo predstavi v delu *Bit in čas*. Heidegger postavi koncept »ontološke difference«, s katerim začrta razliko med bivajočim (*Seiendes*) in bitjo (*Sein*); bivajoča (ali entitete) sveta so ontične narave – dejanske, partikularne manifestacije obstoja. Bit se po drugi strani nanaša na pogoje možnosti obstoja prav teh entitet in je ontološke narave. Ontološko povpraševanje je raziskava predpogojev za nastanek nekega biti, medtem ko je ontično povpraševanje raziskovanje določene instance bivajočega. Ta model lahko razširimo na vprašanje nostalgije: ontična nostalgija govori o konkretnih instancah nostalgije, v katerih lahko subjekt dejansko prikličje v spomin objekt svojega hrepenenja. Ontološka nostalgija po drugi strani ni samo zbirka

²⁷⁹ Bryan, »Reconciling Nietzsche and Heidegger«, str. 32.

ontičnih primerov nostalgije, temveč se nanaša na predpogoje njihovega obstoja. V tem pogledu nostalgija ni spominjanje partikularnih trenutkov preteklosti, temveč razkritje in raziskovanje tega, čemur Heidegger reče *brezdomnost* – eksistencialno stanje, ki ga karakterizira občutek odtujenosti od sveta, separacije, distance; *brezdomnost*, ki jo občutimo v sedanosti, je sam pogoj, ki nas vodi k projeciranju rešitev za našo nezadovoljstvo v preteklost. Kar je žalovano skozi nostalgijo, ni nujno izguba konkretnega prostora, osebe ali objekta, temveč izguba sensibilitnosti, atmosfere nekega časa – predvsem pa horizonta možnosti in prostosti, ki ga ta sensibilitnost objektivira.²⁸⁰

Izguba doma je izguba prostorske, časovne, subjektivne integracije, prenehanje domačnosti, s katero smo nekoč živeli v svetu. Biti *brezdomen* ali domotožen pomeni, da so ta stičišča domačnosti prekinjena. Odnos doma in brezdomnosti lahko dalje osmislimo preko odnosa nostalgije in tesnobe.²⁸¹

V nasprotju s strahom pa Heideggerjeva koncepcija tesnobe ni usmerjena proti specifičnem objektu, ki bi ga lahko identificirali kot vir nelagodja, temveč gre za temeljno počutje, brez jasno opredeljivega izvornega objekta. Tesnobo občutimo, ko naše običajno razumevanje sveta zgubi svoj ustaljen pomen – načini, kako se navadno integriramo v svet okoli nas so spodkopani in soočeni smo z golim obstojem. Ta tesnoba pa se nanaša na

²⁸⁰ Bryan, »Reconciling Nietzsche and Heidegger«, str. 31.

²⁸¹ Trigg, »From Anxiety to Nostalgia«, str. 45.

svet kot tak in na potencialnost našega obstoja v njem, ne do njegovih specifičnih ontičnih izrazov.²⁸² Nostalgija po drugi strani deluje kot varno mesto, ki zaščiti subjekta pred širšim trpljenjem in negotovostjo – njena funkcija je oblažiti tesnobe, ki se pojavijo. V nasprotju s tesnobo, ki implicira kritično zavedanje prekinjenosti obstoja, je časovnost nostalgije usmerjena v preteklost, v varno in bogato območje že preživelega, ki skriva ravno te prekinjenosti in tako oblikuje idealizirano sliko preteklosti. To ne pomeni, da je nostalgija *nekritična* potrditev preteklega stanja – nostalgija je selektivna in proces spominjanja kot tak je kreativen proces ustvarjanja preteklosti. Nostalgije težnje so primarne pred dejanskimi izkustvi, na katera se nanašamo ob konkretnih, ontičnih nostalgijah.²⁸³ Pomen nostalgičnega objekta se torej ne skriva v avtentični manifestaciji tega objekta v preteklosti, temveč je ta na novo iznajden in predelan v luči razmer in potreb sedanjosti. Izgubljen objekt in njegova razrešitev preko maščevanja tako prevzameta fetišistični karakter; tu ne pride do odrešitve manka (oziroma do odkupitve za izgubo), saj ta pretekli objekt ni dejanski izvor nelagodja – sedanost je. Kot primer bi lahko podali obisk domačega kraja, do katerega gojimo čustveno navezanost in za katerega mislimo, da lahko odpravi našo melanholično hrepenenje po otroški preprostosti. Obiščemo lokalni park, napraskamo drobiž za sladoled in se sprehajamo po ulicah našega otroštva, a na koncu smo razočarani. V vseh teh ponovnih uprizoritvah preteklosti se počutimo neizpolnjene, saj obuditev specifičnih referenc, ki jih povezujemo s to nostalgično preteklostjo, ne naslavlja

²⁸² Heidegger, *Bit in čas*, str. 232–236.

²⁸³ Trigg, »From Anxiety to Nostalgia«, str. 44–47.

izvora našega melanholičnega tavanja. Otroštvu, po kateremu hrepenimo, pripišemo drugačen pomen, kot bi mu nekoč – polnost ostane neosvojljiva, maščevanje pa nikoli dovršeno, saj je naša koncepcija preteklosti nujno podvržena vnaprejšnji idealizaciji.

Kako lahko z vsem tem v mislih razumemo kolektivno nostalgijo gibanja MAGA? Kaj so možni razlogi, da bi lahko politična formacija, tako navidezno polna notranjih protislovij, suspendiranih družbenih antagonizmov ter raznolikosti v etničnih, kulturnih in navsezadnje razrednih ozadjih še vedno gojilo kolektivno naracijo o preteklosti in na podlagi te naracije iskalo maščevanje? Kaj je skupna točka, izvor manjka, ki žene sledilstvo MAGA v takšno retoriko in kako lahko obuja tudi hrepenenja ljudi, ki nikoli niso doživeli te mitologizirane preteklosti?

Pokazali smo že, da nostalgija preoblikuje objekt svojega hrepenenja tako, da zadostuje potrebam trenutnega časa. Glavni narativ, ki v sedanjosti ostaja neizpolnjen in ki naj bi bil nekoč dosegljiv (v namišljeni ali realni preteklosti), je – kot je razvidno iz retorike samega gibanja MAGA – ideja ameriških sanj; sposobnost delavca, da se v ZDA ekonomsko opolnomoči, demokratično sooblikuje skupnost in državo ter zasleduje lastno usodo.²⁸⁴ To je »veličastnost«, ki ga vsak podpornik Trumpa prepozna v lastni koncepciji preteklosti in ki naj bi manjkala sodobnim ZDA. MAGA je tako

²⁸⁴ Wolak, »The Dynamic American Dream«, str. 1–3.

otrok dveh nesrečnih staršev: ameriške civilne religije in dejanskega, razočarajočega stanja države, ki bode ameriškega delavca s svojo brezsmiselnostjo in odtujenostjo.

Če razumemo nostalgijo kot zaščito in pobeg od tesnobe, je jasno, kako nadidentifikacija z ameriškim stilom življenja in skoraj kičasta predanost njegovim kulturnim simbolikam deluje kot kompenzacija za defamiliarizacijo spreminjajočega se sveta ter vseh tesnob, ki jih ta obuja. Kaj so te spremembe in tesnobe?

Osrednja, verjetno najbolj konkretna politična gesta, s katero se identificira gibanje MAGA, je reindustrializacija in ponovno obujenje domače manufakture – bolj kot preprosta želja po vrnitvi starih služb, ki so bila skozi desetletja *offshoringa* izseljena v tujino, gre za željo popolne prevetritve ekonomske moči v prid domačega delavstva.²⁸⁵ Seljenje industrije v tujino in zapolnjevanje preostalih industrijskih, nekvalificiranih in servisnih delovnih mest s tujo populacijo (ki stopa v konkurenco z domačim, naturaliziranim delavstvom in tako spodnaša njegovo pogajalno moč v razmerju do lastniškega razreda) je za privrženca gibanja MAGA glavna izražena problematika – ta ni nujno zavestno koncipirana ali usmerjena v dejanski izvor problema; lahko je simbolizirana na ravni ontičnih instanc, ki vodijo k rasističnim, ksenofobnim in socialno nazadnjaškim držam. A le te lahko opredelimo kot nadstavbene

²⁸⁵ Infrared, »The Rise of Maga Communism«.

manifestacije globljega antagonizma, ki poteka primarno po ekonomskih linijah.

Navadno marksistična kritika rada opozori na dejstvo, da gibanje MAGA ne predstavlja (zgolj) delavstva in da lahko njegove ideološke in praktične implikacije okoristijo ravno ameriško buržoazijo, ki naj bi dominirala tamkajšnji delavski razred v prvi vrsti. Na takšno morebitno kritiko odgovorimo s pomislekom, da čeprav MAGA operira z retoriko o iztrganju družbene moči s krempljev »elit« in o opolnomočenju povprečnega Američana, ne moremo te dikcije osmišljati kot zgolj bastardizacije bojda resničnejšega antagonizma, ki naj bi izviral iz domače razredne delitve kot take. MAGA namreč opozarja na socialne posledice ameriškega imperializma za njegovo domačo populacijo; gre za ureditev, ki v svoji težnji k najbolj profitabilnim finančnim izidom postavlja produkcijo v roke cenejših trgov in tako ameriškem delavcu odvzame ekonomsko moč, s katero sicer upravlja, ko deluje na lastnem trgu, ko tekmuje le z lastno populacijo in ko v korporativni verigi doživlja odtujitev le pod roko lastnega delodajalca. MAGA predstavlja odgovor na napetost med domačim in izvoženim kapitalom, to pa je tudi razlog, zakaj se z gibanjem MAGA lahko identificirata tako delavec kot lastnik, saj domači medrazredni antagonizmi v večji meri ostanejo nedotaknjeni.

Amerika naj bi bila torej nekoč bolj ekonomsko samozadostna, sanje delavstva pa lažje dosegljive. Vprašanje o tem, kako resnična je ta preteklost, ni ključno, niti ni zares pomembno, ali smo dejansko bili živi, da

smo jo lahko izkusili. Manko, ki izvira iz trenutne situacije ameriškega ekonomskega reda, in ki ga ameriški delavec občuti kot vesplošno tesnobo, ustvarja nostalgijo in obljublja maščevanje domačega delavstva, pogon za aktualizacijo tega maščevanja pa ta išče v najbolj dostopnem, propagandiranem in idealiziranem narativu, s katerim je vsak dan bombardiran: v ameriški zgodovini in njeni emancipatorni naraciji. V jedru torej ne gre za željo vrnitve v historična razmerja kot taka (čeravno se lahko nostalgичno hrepenenje manifestira v obliki konkretnih ontičnih instanc nostalgije, ki nato vodijo nadaljnjo akcijo), temveč gre za reaktualizacijo, ponovno afirmacijo in navsezadnje odkup možnosti preteklega obdobja.

MAGA sprašuje: ali je trenutna situacija države bila neizbežna? Če bi izvedli vrnitev k preteklim ekonomskim pogojem (torej k temeljem starega *statusa quo*, ne *statusa quo* kot takega), bi to pomenilo, da lahko zagotovimo drugačno prihodnost Ameriki, ponovimo njen potek in zagotovimo nivo ekonomske samozadostnosti, ki naj bi danes umanjkal? Odgovorimo še enkrat na nihilistične obtožbe o tem, kako ZDA nikoli niso mogle biti »vélike«: ZDA so bile »vélike« v umu svoje populacije, ko je imela država še možnost drugačnega razvoja, ko današnja rigidna in odtujajoča koncepcija napredka ni bila zapečatenata. MAGA priča o želji vzpostavitve drugačne zgodovinske časovnice, razvoj katere bi potekal po drugačnih pravilih, z drugačnimi ekonomskimi cilji in tako z drugačnim

izidom za populacijo.²⁸⁶ Metode gibanja MAGA morda vodijo idealizirane tendence nostalgije, a to ne odšteje od dejstva, da – čeravno se v veliki meri gibanje niti ne more niti se ne skuša poistovetiti s konkretnim zgodovinskim obdobjem – je vrnitev v preteklost tu v prvi vrsti upor proti koncepcijam nujnosti in neizbežnosti trenutnega *statusa quo*.

Bilo bi reduktivno, če bi opredelili politično opolnomočenje nostalgije kot neproduktivno ali zablodno zgolj zaradi dejstva, da je maščevanje, inherentno v nostalgичnih političnih projektih, vnaprej obsojeno na nezadovoljstvo. Kritičen karakter, ki ga nostalgija implicira v odnosu do sedanjosti namreč lahko deluje aktivacijsko in nudi možnost preobrazbe trenutnih razmer. Četudi je vrnitev konkretnih objektov preteklosti nemogoča, je boj proti brezdomnosti – naj ta prevzame še tako vulgaren značaj – prvi indikator, da se prej prezrti ali splošno sprejeti viri tesnobe bližajo svojemu vrelišču. Če želimo bolje razumeti, po čem resnično hrepenijo pripadniki gibanja MAGA in podobnih političnih formacij, naj se naše povpraševanje vedno začne s premislekom o pogojih, ki sploh porodijo nostalgijo gibanja, in zaključí z raziskovanjem tega, v kakšnih pogojih bi se lahko te nostalgije končno osvobodili.

²⁸⁶ Infrared, »The Rise of Maga Communism«.

Viri in bibliografija

- Bryan, Bradley. »Reconciling Nietzsche and Heidegger on the Question of Coming to Terms with the Past«. *Philosophy & Social Criticism* 38, št. 1 (2012): 25–38.
- Heidegger, Martin. *Bit in čas*. Prev. Tine Hribar idr. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.
- Infrared. »The Rise of Maga Communism«. *Infrared – Essays*. 18. 9. 2022. Pridobljeno 30. 7. 2024. <https://showinfrared.substack.com/p/the-rise-of-maga-communism>.
- Nietzsche, Friedrich. 2019. *H genealogiji morale: polemični spis*. Prev. Teo Bizjak. Ljubljana: Slovenska matica, 2019.
- Trigg, Dylan. »From Anxiety to Nostalgia: A Heideggerian Analysis«. V: Kevin Aho, *Existential Medicine: Essays on Health and Illness*, str. 43–57. London: Rowman and Littlefield International, 2018.
- Volle, Adam. »MAGA Movement | Meaning, Beliefs, Origins, Donald Trump, & Facts«. *Encyclopedia Britannica*. 15. 7. 2024. Pridobljeno 12. 8. 2024. <https://www.britannica.com/topic/MAGA-movement>.
- Wolak, Jennifer, in Peterson, David A. M. »The Dynamic American Dream«. *American Journal of Political Science* 64 (2020): 968–981.

Pino Hiti Ožinger

Mitopoeja in strahontologija v (znanstveni) fantastiki

Prizadevanje, ki zaznamuje zvrst sodobne znanstvene fantastike, je poskus umišljanja novih modusov bivanja v prihodnosti in skozi to dejavnost tudi kritika sedanjih. Kritika – družbena in etična – je tista značilnost, ki morda najbolj razlikuje znanstveno fantastiko od tiste bolj klasične fantazije, ki se pogosto ozira v človeško preteklost, prežeto z nostalgično, a imaginativno magijo. Če sprejmemo to osnovno dihotomijo, lahko analiziramo, v kolikšni meri sodobna znanstvena fantastika res izpolnjuje svoja prizadevanja, ukoreninjena v »kritičnemu pogledu naprej« ter kdaj se približuje fantazijskemu »nostalgičnemu pogledu nazaj«.

Michael Moorcock, bivši urednik revije *New Worlds* in vpliven predstavnik znanstvenofantastičnega novega vala v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja – to gibanje je bilo zaslužno za razvoj žanra cyberpunk –, je v eseju iz leta 1978 dela J. R. R. Tolkiena primerjal z zgodbicami Medvedka Puja. Medvedek Pu predstavlja eskapizem v preprosto, magično deželo. Tolkien naj bi po Moorcocku torej predstavljal nekritično, »torijsko« sentimentalno težnjo male buržoazije, da se skozi nostalgichen eskapizem izogibajo kritiki aktualne realnosti in se vračajo v namišljeno podeželsko bivanje.²⁸⁷ Hobitov brlog pa je seveda kot ideološka estetska pojava bolj podobna prikupni hiši

²⁸⁷ Moorcock, »Epic Pooh«, str. 6.

v malomeščanskem predmestju z razkošnim vrtom kot pravi podeželski nastanitvi.

Moorcock ne nasprotuje eskapizmu samemu po sebi. Eskapizem je eden izmed smotrov fikcije (saj že vsak vstop v namišljen svet spremlja želja po izhodu iz resničnega sveta), a po Moorcocku mora biti ta tak, da hkrati bralca prisili, da si postavlja vprašanja o lastnem položaju v svetu. Tolkienov pristop je zelo drugačen. Najbolje ga lahko razumemo skozi branje njegove pesmi iz leta 1931 z naslovom »Mythopoeia«.²⁸⁸ Ta je nastala po pogovoru s C. S. Lewisom, ki je trdil, da so miti plemenite laži, ki ne predstavljajo resnice. Tolkien po drugi strani v pesmi trdi, da so miti (vsaj ti, ki jih ustvarja on sam) inherentno resnični, saj so odsev ene in edine Resnice – krščanskega Boga. Če lahko torej v Tolkienovih pripovedih zasledimo krščanske motive, kot je to na primer Gandalfov lik, ki s svojo požrtvovalnostjo in vstajenjem od mrtvih spominja na Kristusa, ali pa celotna kozmologija, ki je prežeta s tradicionalnim črno-belim pogledom na moralnost, to ni zato, ker bi bil *Gospodar prstanov* alegorija za mit krščanske religije. Nasprotno od alegorije so arhetipi, ki jih avtor upodablja v zgodbah, zanj resnični, zato sploh ni vprašanja o tem, ali se bodo pojavili v njegovih zgodbah ali ne. Pisatelj, ki ustvarja mit, je po Tolkienu »podustvarjalec«, saj ni sposoben ustvarjati iz nič, tako kot to lahko stori Bog. Sposoben je ustvarjati z edinim materialom, ki ga ima na razpolago, in to je ena in edina (krščanska) resnica.

²⁸⁸ Tolkien, *Mythopoeia*.

Tolkien tu nastopa proti alegorijam, saj alegorije vedno nekaj reprezentirajo. Če je mit resničen sam po sebi, pa ne reprezentira ničesar, ampak samo obstaja. Za Tolkiena v njegovih zgodbah ni prave ločitve med besedami, ki sestavljajo zgodbo, in pomenom teh besed. Ustvarjalec mita ne postavlja figure, ki bi zastopala nekaj drugega, temveč re-kreira univerzalno resničnost. Iz tega po Tolkienu sledi, da ustvarjalec – če ta želi ustvariti dobro zgodbo – ne sme spreminjati esencialnih elementov mitskih arhetipov. Tako na primer lik favna v Lewisovih *Zgodbah iz Narnije*, g. Tumnus, ki deklico Lucy povabi na čaj, po Tolkienu ne sledi svojemu bistvu mitskega arhetipa favna iz grške mitologije, kjer je ta posiljevalec, ne pa prijazno čarobno bitje.²⁸⁹ Rase v *Gospodarju prstanov* imajo zato skoraj nespremenljiv značaj, saj izhajajo iz nespremenljivih arhetipov evropske folklore: škratje so močni in dobri rokodelci, vilinci so lepi in še posebej nadarjeni pri govorništvu in pesništvu, hobiti so prijazni in domačni, orki pa so seveda grdi in inherentno zlobni. Tolkienov nekoliko reakcionaren značaj, ki ga kritizira Moorcock, je tu še posebej viden, ko se zavemo, da se te »mitski arhetipi« niso kar znašli iz nikoder, ampak pogosto izhajajo iz določenih kulturnih in rasnih stereotipov. Orki so po Tolkienu npr. »podobni Mongolom in vsem takim Evropejcem neprijetnim tipom ljudi«.²⁹⁰

Če se še nekoliko bolj poglobimo v Tolkienovo kritiko *Narnije*, vidimo, da vsebuje mnoge krščanske alegorije, kot je na primer lev Aslan, ki se tako

²⁸⁹ Long, »Disparaging Narnia: Reconsidering Tolkien's View of The Lion, the Witch and the Wardrobe«, str. 32.

²⁹⁰ Carpenter in Tolkien, ur., *The Letters of J.R.R. Tolkien*, str. 351.

kot Gandalf žrtvuje in je prerojen. Za Tolkienu so bile te alegorije preveč očitne in verjetno ga je motilo to, da Aslan direktno zastopa Jezusa kot reprezentacija. Če pa najdemo Jezusa v Gandalfu, je to zato, ker nenamerno sije skozi lik kot mitski arhetip. Pri Tolkienu torej ni zavrnjeno le spreminjanje esencialnih arhetipskih elementov, ampak že uporaba alegorije sama po sebi, ki nekako »podvoji resnico«, tudi če je ta resnica ista, krščanska, ki jo Tolkien »re-kreira«. Mitopoetska nenaklonjenost alegorijam se pridružuje arhetipskemu esencializmu pri antagonizmu med tradicionalizmom in kritičnostjo v spekulativnem pripovedništvu. Alegorična, družbenokritična znanstvena fantastika je zato dvojno odmaknjena od tradicionalistične fantazije.

Zato ni težko razumeti, da je Tolkienuvo mnenje o *Peščinem planetu* (*Dune*) Franka Herberta tudi izrazito negativno.²⁹¹ *Peščeni planet* je seveda izredno alegorično delo. Okvirna zgodba prvih dveh knjig se vrti okoli kolonialne vojne za nadzor nad »začimbo« (nafto) na puščavnem planetu (Bližnjem vzhodu), z vzponom mesijanske figure, ki vodi odporniško versko (islamistično) gibanje. Herbert torej ne poskuša ustvarjati mitov, ki bi odsevali »edini pravi mit« kot pri Tolkienu, temveč sledi tradiciji znanstvenofantastičnih pisateljev, ki s prikazom namišljene možne prihodnosti komentirajo sedanjost. *Peščeni planet* se ujema z Moorcockovim modernističnim pogledom na pripovedovanje, po katerem zgodbe služijo v manjši meri eskapizmu in v večji meri postavljanju bralca

²⁹¹ Gl. pismo št. 964 v: Cilli, *Tolkien's Library: An Annotated Checklist*, str. 309.

v položaj, v katerem ta lahko zavzame kritičen odnos do lastnega položaja v svetu.

Če obstaja stik med omenjenima pristopoma, pri Tolkienu in pri modernistični znanstveni fantastiki, je to pripovedništvo, ki je namenjeno razkrivanju nekih temeljnih resnic. Čeprav obstaja tendenca Tolkienovih zgodb, da spravi bralca v stanje »sladke nostalgije«, to ni njihov primarni namen. Z ustvarjanjem mitov, z mitopoejo, Tolkien poskuša bralcu razkriti temeljne duhovne resnice, ki sevajo skozi nespremenljive kulturne arhetipe. A zdi se, da ima tak pristop zaradi tradicionalističnega esencializma vselej za posledico »sladko nostalgijo«. Temeljna razlika med pristopoma je torej ta, da je mitopoeja zazrta predvsem v preteklost in v resnico, ki se ne spreminja, znanstvena fantastika pa v resnico, ki je vsebovana v sedanjosti in jo *moramo* spremeniti.

Seveda obstaja tudi klasična fantazijska literatura, ki si prizadeva postaviti človekov položaj v družbi pod kritiko. Moorcock na primer v eseju »Epic Pooh« nasproti Tolkienu počasti pisanje Ursule K. Le Guin, ki je znana po uporabi feminističnih in antikolonialnih tematik.²⁹² A zdi se, da mora v nasprotju s fantazijskim žanrom nasploh, ki je upravičen do iskanja navdiha v preteklosti, znanstvena fantastika vedno ustvarjati nove kulturne in družbene forme, saj je v svojem bistvu ubrana v neznano. Iskanje novosti

²⁹² V reviziji iz leta 2008 pa počasti tudi J. K. Rowling, kar je zelo vprašljivo, saj so knjige *Harry Potter* izredno nekritične do vseh družbenih struktur, ki jih prikazujejo in pogosto vprašanja o sredstvih prisile, kot sta suženjstvo in rasizem, v skladu z avtoričino liberalno ideologijo prevalijo na raven osebne moralnosti, kjer ostanejo nerešena.

pa je bolj težko, kot se morda sprva zdi. V svojo sedanjo kulturno perspektivo smo tako močno zasidrani, da je ustvarjanje nečesa, kar obstaja izven dometa te perspektive, pogosto zelo težek podvig. Za primer take pomanjkljive domišljije si lahko pogledamo eno izmed prvih del znanstvene fantastike, *Leto 2440 (L'An 2440, rêve s'il en fut jamais)* Louis-Sébastiena Mercierja, ki je bilo objavljeno leta 1771. Mercierjevo daljnje leto 2440 je v nekaterih pogledih videti zelo podobno letu 1771, kar je pri vprašanju tehnologije dokaj razumljivo, ko se zavemo, da v času pisanja industrijska revolucija, ki je popolnoma spremenila evropski okoliš, še ni nastopila v svojem polnem obsegu. Tako ima leto 2440 še vedno kočije in najbolj impresiven znanstveni dosežek, ki je omenjen v knjigi, je neke vrste projektor slik. Kar pa ni zares tako velik napredek, ko se zavemo, da camera obscura v različnih oblikah obstaja že od antike in je v 18. stoletju že obstajala v obliki prenosnega potrošniškega objekta.

Nekoliko bolj zanimive so Mercierjeve zamisli o utopični družbeni ureditvi v prihodnosti. Ta je še vedno razredna patriarhalna družba, a razsvetljenska načela prežemajo njeno celotno strukturo. Tako je glavna religija v državi deizem in obstajajo zakoni, ki preprečujejo uživanje v razkošju – namesto tega bogati ljudje vlagajo v znanstvene podvige in izobrazbo. V prid ljudstva deluje tudi kralj, ki je očitno v Franciji ostal na oblasti še dobrih sedemsto let. Mercier očitno ni mogel predvideti revolucije, ki se je zgodila osemnajst let po objavi njegove knjige, in tako je njegova daljnja prihodnost še vedno zaznamovana z razsvetljenim monarhizmom. V veliki meri zato njegove zamisli o prihodnosti niso »nov modus bivanja«, ampak

odraz že ustaljene idealizacije razsvetljenske družbe, le da v namišljenem utopičnem svetu ta dejansko deluje. Mercierjevo delo je kritično v tolikšni meri, kolikor mu ni treba razmišljati izven okvirjev splošno razširjene tedanje meščanske miselnosti. Podobno kot Tolkien se oprijema nekaterih arhetipskih form, ki so obravnavane kot nespremenljive, le da te forme ne prihajajo iz krščanstva in evropske folklore, ampak iz razsvetljenske filozofije.

Podobno se dogaja v 21. stoletju s sodobno znanstveno fantastiko po zatonu revolucionarnega novega vala v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja. Mark Fisher komentira kulturo po sedemdesetih letih s konceptom, ki ga je razvil Jacques Derrida: *hauntologie*. »Strahontologija« označuje ontologijo časa, kjer se pretekle kulturne forme (v tem primeru pretekle zamisli o prihodnosti) vračajo v delni, nepopolni obliki in tako strašijo v sedanosti. Derrida govori o komunizmu, gibanju, ki si zamišlja boljšo prihodnost po kapitalizmu, kot duhu, ki ga kapitalistična hegemonija poskuša izgnati. Ta duh pa še kar naprej straši, tudi po porazu njegovih materialnih manifestacij ob koncu 20. stoletja. Duh, ki straši, označuje prisotnost odsotnosti in ga spremlja močan občutek nostalgije. Kulturna industrija v času neoliberalizma zato po Fisherju nenehno reciklira mrtve kulturne proizvode, saj ji je po godu stanje, kjer je raziskovanje novih, boljših prihodnosti ohromljeno. Fisher temu pravi »počasen preklic prihodnosti«.²⁹³ Ustvarjalnost preprosto ni dobičkonosna, tako kot to velja za nostalgijo. Efekt počasnega preklica

²⁹³ Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, str. 5–7.

prihodnosti je seveda viden širše kot samo v znanstveni fantastiki. Delež filmov, ki so nadaljevanja prejšnjih in novih različic starih filmov izmed najbolj dobičkonosnih od sedemdesetih let naprej počasi raste in v zadnjih letih predstavlja skoraj tretjino vseh ameriških filmskih uspešnic, v primerjavi z nihanjem okoli ene desetine v sedemdesetih letih.²⁹⁴ Ni naključje, da je ena izmed najbolj dobičkonosnih filmskih franšiz, Marvelovih superherojev, zgrajena na ideji prodajanja nostalgije. Na začetku je bila to seveda nostalgija tistih, ki so se spomnili stripov iz svojih otroštev, zdaj pa že tistih, ki se spomnijo prejšnjih instalacij v isti franšizi. Izven vizualnih medijev je strahontologija prisotna predvsem v glasbi, kjer nostalgija za izgubljeno prihodnost (predvsem tisto iz osemdesetih) prežema vse od ponovnega oživljanja postpunka do zvrsti, kot je vaporwave (in zelo nedavno tudi žanrov, ki obujajo nostalgijo po zgodnjih dvatisočih leta – v to kategorijo do neke mere spada tudi hiperpop).

A kako je z znanstveno fantastiko? Je njen potencial za omišljanje novih prihodnosti zdaj popolnoma ohromljen? Nedavno je zelo uspešno na veliko platno prispel *Peščeni planet*, ki je (ironično, ker se v zadnjih šestdesetih letih, kar se tiče neokolonializma ni veliko spremenilo) še vedno družbeno-politično aktualen. A v bistvu gre spet predvsem za recikliranje starega dela namesto ustvarjanja nečesa izvirnega. Podobno velja za postapokaliptično franšizo *Pobesneli Max*, čeprav ima ta v novih filmih vsaj izvirno zgodbo. Hkrati pa lahko v zadnjih letih vidimo porast v zanimanju za cyberpunk, prav tega žanra, kateremu je pomagal utirati pot

²⁹⁴ Follows, »Hollywood sequels by the numbers«.

Michael Moorcock, kritik nostalgične zazrtosti v preteklost in zagovornik družbene kritičnosti v literaturi.

Za enega izmed začetnikov tega žanra velja Gibsonov *Nevromant* (*Neuromancer*) iz leta 1984. William Gibson je s tem delom zaznamoval znanstveno fantastiko s konceptom kiberprostora, razdiranjem mej med človekom in strojem in idejo o distopični prihodnosti, kjer imajo korporacije praktično neomejeno družbeno moč. Če bi cyberpunku odvzeli hiperestetizacijo, bi dobili svet, ki ni tako zelo drugačen od tega, v katerem živimo danes. Internet in virtualna realnost sta vsakdanji tehnologiji, Neuralink Elona Muska povezuje organske možgane s strojnimi komponenti in zasebne najemniške vojske v žepu velikih korporacij masovno pobijajo ljudi v Afriki.²⁹⁵ Če je bil cyberpunk v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja bil izviren prikaz prihodnosti, ki je kritično problematiziral sedanost in opozarjal na prihajajočo distopijo, je danes predvsem strahontološka pojava, saj je ta distopija že tu.

Leta 2017 smo dobili drugi del *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*) in igrano adaptacijo klasičnega animeja *Ghost in the Shell*, leta 2020 pa videoigro *Cyberpunk 2077*. Njihove zgodbe so vsekakor bolj kritične od *Gospodarja prstanov*, a kot kulturni produkti vsi izkazujejo isto težnjo po oklepanju iste stare hiperestetske podobe futurizma osemdesetih let, čeprav so njihove zgodbe postavljene v prihodnost. Cyberpunk je nastal v osemdesetih, zdaj pa njegova podoba, namesto da bi se razvila in tako ohranila svojo

²⁹⁵ Brumen, »Privatizacija vojne ali kakšno zvezo ima Afrika z okupacijo Iraka«, str. 85–86.

relevantnost, prihaja nazaj v obliki nostalgичne sentimentalnosti, ki jo je lahko prodati na trgu. Figure cyberpunka, kot so arhetipski kiborg, ali pa radikalni heker, ki se v kiberprostoru bori proti vladi in korporacijam, ali pa celo peklenko *laissez-faire* raztezanje mest, ki se navidez ne končajo (Night City tako v *Nevromantu* kot v *Cyberpunk 2077*), niso več imaginativna podoba prihodnosti, ampak so postali sodobni mitski arhetipi – orki, hobiti, Šajerska in tako naprej. Odražajo ukoreninjena kulturna upanja in strahove sodobne dobe, a se ne raztezajo izven njih, tako kot je to veljalo za Mercierjevo *Leto 2440*. Cyberpunk je tako postal bolj fantazijski kot znanstvenofantastičen, saj služi predvsem eskapizmu. Namreč eskapizmu v distopijo, ampak hkrati tudi v retrofuturistično udobnost domišljije osemdesetih let, v katera se ne moremo več vrniti. Eskapizem cyberpunka je depresiven in melanholičen ter privlačen prav zaradi tega depresivnega značaja. Zato je pomembno poudariti, da eskapistična spekulativna fikcija ni nujno utopična in kritična spekulativna fikcija ni nujno distopična.

Primer kritične, a utopične zvrsti je solarpunk, morda edini izmed »punk« žanrov, izvirajočih iz cyberpunka, ki ni strahontološki. Solarpunk si zamišlja prihodnost, kjer je družba organizirana komunalno, tehnologija pa deluje v harmoniji z naravo. Zato sta hkrati prisotni evolucija in devolucija tehnološkega razvoja, pri čemer ima družba za uporabno le tisto tehnologijo, ki je ekološko trajnostna. Prikaz komunalne družbene strukture v solarpunku se ne zanaša na recikliranje starih estetskih elementov komunističnih gibanj 20. stoletja, ampak gradi na temeljih sodobnega

ekosocializma, saj njena estetska vizija zajema idejo, da nenehna gospodarska rast, ki jo odreja kapitalizem, ni združljiva s trajnostno ekološko vizijo prihodnosti. Solarpunk je zato prav tako kritičen do sedanjega stanja človeka v svetu, kot je bil včasih cyberpunk, a namesto z opozorili to dosega z upanjem v udejanjanje dejansko možne alternativne prihodnosti.²⁹⁶ A solarpunk je še zelo mlad žanr in to morda tudi prispeva k razlogu, zakaj tržni mehanizmi njegove kritike še niso uspeli uspešno vsrkati vase in je prodati naprej.

Sodobna znanstvena fantastika se je torej znašla v položaju, v katerem ji kulturne in gospodarske strukture ne dovolijo polnega udejanjanja svojega potenciala. Od samega začetka, predvsem pa od preobrata z novim valom v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, prizadevanja znanstvene fantastike v pripovedništvu predstavljajo odmik od mitopoetske težnje po nenehnem ponavljanju arhetipskih figur in željo po eksperimentaciji onkraj ustaljenih kulturnih form. 21. stoletje pa je vedno bolj zaznamovano z nostalgичnim podoživljanjem preteklih poskusov ustvarjanja novih prihodnosti, kar hromi nove take podvige. Za zdaj še ni znano, ali bodo gibanja, kot je solarpunk, uspela prelomiti to ohromljenost.

²⁹⁶ The Solarpunk Collective, »A Solarpunk Manifesto«.

Viri in bibliografija

- Brumen, Borut. »Privatizacija vojne ali kakšno zvezo ima Afrika z okupacijo Iraka«. *Časopis za kritiko znanosti* 31, št. 213-214 (2003): 76–90.
- Carpenter, Humphrey, in Christopher Tolkien, ur., *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Boston in New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- Cilli, Oronzo. *Tolkien's Library: An Annotated Checklist*. Edinburgh: Luna Press Publishing, 2019.
- Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014.
- Follows, Stephen. »Hollywood sequels by the numbers«. 15. 6. 2015. Pridobljeno 21. 7. 2024. <https://stephenfollows.com/hollywood-sequels-by-the-numbers/>.
- Long, Josh B. »Disparaging Narnia: Reconsidering Tolkien's View of The Lion, the Witch and the Wardrobe«. *Mythlore* 31, št. 3 (2013).
- Moorcock, Michael. »Epic Pooh«. V: Bloom, Harold, ur., *Bloom's Modern Critical Interpretation: JRR Tolkien's »The Lord of the Rings«*, str. 3–18. New York: Infobase Publishing, 2008.
- The Solarpunk Collective. »A Solarpunk Manifesto«. 2019. Pridobljeno 21. 7. 2024. <http://www.re-des.org/a-solarpunk-manifesto/>.
- Tolkien, J. R. R. *Mythopoeia* (spletna verzija). 1931. Dostop 21. 7. 2024. <https://www.tolkien.ro/text/JRR%20Tolkien%20-%20Mythopoeia.pdf>.

Zigi Omerzel

Iskanje *mythosa* v Tolkienovem *Legendariumu*

Mythos je mrtev in mi smo ga ubili. Stoletja so že minila, odkar je bilo primitivnim ljudstvom za razlago naravnih pojavov, ki so močno presegali njihovo omejeno domnevanje sveta, potrebno poseči po zgodbicah o antropomorfnih bogovih. S prehodom k *logosu*, z razvojem na razumu utemeljene znanosti, pozitivizma, mehanicizma, z od-živitvjo vesoljstva je bil *mythos*, v dobrem in slabem, izgubljen, saj je postal nepotreben. Napredek je – pa čeprav nas opehari določene naivne sreče in povezanosti med seboj, pa čeprav napravi svet prazen smisla in entropičen²⁹⁷ – neizbežen.

V zgornjem odstavku izraženo stališče je dolga leta načelovalo poskusom interpretacije in razumevanja mitologije. Eden zadnjih glasilcev te besede je bil Wilhem Nestlé. Filolog in filozof prve polovice 20. stoletja je v delu *Vom Mythos zum Logos* zbral svoje ideje – od tedaj deležne mnogih kritik, a obenem sila vplivne. Zelo nazorno je naslikal podobo *mythosa* kot vode, ki je prekrivala svet in se le počasi odmaknila. Pod njo so bila skrita področja kopnega, ki jih je lahko razsvetlila le racionalna misel *logosa*.²⁹⁸

²⁹⁷ Entropijo bom v pričujočem spisu razumela po sledeči definiciji iz slovarja Merriam-Webster: »proces degradacije ali upada, ali težnja k neredu«. Specifično bom pojem rabila v kontekstu težnje k vse večji razdrobljenosti mnogih narativ v nasprotju z enotno mitologijo.

²⁹⁸ Nestlé, *Vom Mythos zum Logos*, str. 1.

Za tem vlada predpostavka nemožnosti soobstoja *mythosa* in *logosa*. Bila naj bi kontradiktorna načina, na katera ljudje lahko vzpostavijo smisel v svojem svetu²⁹⁹ in empirična znanost je prav epikurejsko označena kot tisto, kar posamezniku resnično prinese mir.

Ideja, da sta razum in znanost ovrgla potrebo po mitologiji, je še zmeraj pogosta. A ozirno se nanjo kritično; nam znanost zares prinese pomiritev s svetom, ali zgolj poglobi razloček? Kot zapiše Berman, se zdi, da naše življenje drsi v vse večjo entropijo. Živi, čarni kozmos, od katerega posameznik ni bil ločen, se je raz-očaral z znanstveno revolucijo šestnajstega in sedemnajstega stoletja. Ostri razloček med objektom in subjektom nas je od sveta odtujil in na koncu še iz nas samih napravil objekt, ki izgubljen biva v brezčutnem univerzumu.³⁰⁰ Izraz tovrstnega bivanja zlahka prepoznamo na primer v Camusovem *Tujcu*. Naprtiti vso krivdo izgubljenosti sodobnega človeka znanstveni revoluciji se morda zdi redukcioniistično, a Berman še zdaleč ni edini avtor, ki bi pisal o smrti *nečesa* ob koncu srednjega veka. Hegel slavno piše o smrti umetnosti, simbolne forme opisujejo prehod iz enotnosti krožnosti k linearnosti zgodovine,³⁰¹ Jung o revščini simbolov, ki nas je doletela, Nietzsche o smrti Boga samega in Campbell, ki ga parafrazira, o smrti bogov. *Nekaj* je umrlo,

²⁹⁹ Nestlé, *Vom Mythos zum Logos*, str. 1.

³⁰⁰ Berman, *The Reenchantment of the World*, str. 15–17.

³⁰¹ Potrebno je dodati, da teorija simbolnih form, kot jih opiše Borut Ošljaj, postavi prehod od mitološkega, cikličnega pogleda na svet že v čas prvih civilizacij, dokončen razvoj zgodovinskega, linearnega časa pa ob bok razvoju abrahamske religije. Gl. Ošljaj, *Homo diaphoricus*, uvod v *filozofsko antropologijo*.

izginilo, in za seboj pustilo praznino, po kateri vsi hlastamo, skušajoč jo opredeliti. *Nekaj* nam manjka.

Če zaokrožimo nazaj k neizbežnosti napredka, lahko nastanek tega manka vidimo celo kot nujen. V njem sta nek smisel videla tako Jung kot Hegel, čeprav sta izhajala iz na prvi pogled popolnoma različnih sistemov in ga opredelila iz popolnoma različnih razlogov. Resda skorajda eratičnega Junga ne moremo primerjati s Heglovim megalomanskim Sistemom, a onkraj metode lahko med njima opazimo določene podobnosti.³⁰² Že to, da sta oba postopno izgubo umestila na konec srednjega veka in zaton krščanstva, da misliti, da sta zrla isti pojav. Prav tako oba priznavata *neko obče*, ki tvori skupno človeštva, pri Jungu kolektivno nezavedno, pri Heglu absolutni Duh. Hegel tako predstavi smrt umetnosti kot nujen korak v napredku k absolutnemu Duhu, saj »ne nudi več zadovoljitve duhovnih potreb«. ³⁰³ V njej namreč posameznik dospe do samozavedanja le z razločkom od svojega produkta dela – nujna je predhodna odtujitev in neko čutno, medtem ko naj se bi v naslednji stopnji, religiji, približal zgolj občemu. Tudi Jung je prepričan, da ima »naraščajoče siromašenje simbolov svoj smisel«. ³⁰⁴ Vsebino kolektivnega nezavednega, ki ga opredeli kot »v vseh ljudeh prisotni, splošni duševni temelj nadosebne narave«³⁰⁵ in s tem

³⁰² Primerjava teh dveh avtorjev ne tvori bistva tega spisa, zato ji nisem namenila ne toliko časa, ne pozornosti, kot ji pritiče, da bi jo zares razvila. Naj pričujoči odstavek služi kot morebitni smerokaz v zanimivo razglabljanje. V tem spisu naj mu bo dodeljena zgolj vloga predložiti idejo, da gre morda za opazovanje enega in istega pojava iz večih gladišč.

³⁰³ Hegel, *Predavanja o estetiki: uvod*, 24

³⁰⁴ Jung, *Arhetipi in kolektivno nezavedno*, str. 21.

³⁰⁵ Jung, *Arhetipi in kolektivno nezavedno*, str. 10.

prav tako kot Hegel postulira neko obče, tvorijo *arhetipi*. So splošni pojmi, inherentni slehernemu človeku, kot so *življenje*, *smisel*, *senca*. Kot taki lahko bivajo le v nezavednem kot neko numinozno – kolikor se jih zavemo, jim takoj nadenemo neko podobo glede na našo individualno zavest. Preidejo iz popolnoma občega v individualno. »Kolektivno individualno«, simbolna odela, ki jih pojmi množica, tvorijo mitologije in religije – brezmadežno spočetje, boginja smrti, sveta trojica. Sčasoma pa nam ta odela postanejo tako domača, da se arhetipski pomen za njimi porazgubi. Tedaj spoznamo, da je podoba banalna in nam ničesar ne pomeni – in tako jo odvržemo. Tako, piše Jung, se je zgodilo s Cerkvijo ob vzponu protestantizma.³⁰⁶ Ko je Evropa odvrгла odelo podob svojega velikega krščanskega mita, je zavladata revščina simbolov. Brez te obleke smo goli in hlatamo za *nečem*. Ali je to *mythos*, bom skušala raziskati v pričujočem spisu.

Ob vsakem ukvarjanju z mitom naletimo na en in isti problem. Nikomur se zares ne sanja, kaj je. Obstaja mnogo definicij, nekaterih medsebojno skladnih, drugih ne.³⁰⁷ Na tem mestu se mi zdi brezplodno skušati se

³⁰⁶ Jung, *Arhetipi in kolektivno nezavedno*, str. 20.

³⁰⁷ Naj navedem le nekaj načinov, na katere so razlagali mit: primitivno, nerodno prizadevanje, da bi pojasnili svet narave (Frazer); sad pesniške fantazije iz prazgodovinskih časov, ki so ga naslednja obdobja napačno razumela (Müller); kot shrambo alegoričnih naukov za oblikovanje posameznika skladno s skupino (Durkheim); kot skupinske sanje, za katere so značilni arhetipski vzgibi znotraj globin človeške psihe (Jung); kot tradicionalno vozilo najglobljih človekovih metafizičnih uvidov (Coomaraswamy); kot božje razodetje svojim otrokom (Cerkev); kot večno spremenljivo formo posameznikovega odraščanja (Campbell, *Junak tisočernih obrazov*, str. 427); kot *logosu* kontradiktoren način vzpostavitve smisla v svetu (Nestlé); kot *logosu* vzporedno protrepično sredstvo (Botticci); kot

opredeliti za eno ali pa ustvariti novo. Kakorkoli se obrnemo, naletimo na problem kriterija. Če bi želeli definirati mit, bi za to potrebovali primere mitov – a kako jih izbrati brez predhodnega vedenja, kaj mit je? Tako nihamo od ene točke do druge, nezmožni zgrabiti izmuzljivi *mythos*. Skušala bom ubrati tretjo pot in že v začetku izbrala primer zgodbe, za katero še ne morem zatrditi, da je mit – je pa z mitologijo tesno povezana. Skozi večplastno analizo te zgodbe bom skušala razbrati *mythos*, če ga je moč najti.

Zgodba je *Gospodar prstanov*; ali, bolje rečeno, celoten Tolkienov *Legendarium*. Skoz in skoz ga preveva mitološko in je tako ravno pravšnja izbira za sledoče razglabljanje. Analize se je namreč moč lotiti na več nivojih. Naj jih naštejemo od najbolj notranjega, vpetega v zgodbo, do najbolj celostnega: mitološko, kot ga doživljajo akterji v zgodbah, ki so na tak ali drugačen način vpeti vanj in se tega bolj ali manj zavedajo; vpliv, ki ga ima mitološko na njih; prisotnost elementov monomita v zgodbah; mitološko v zgradbi celotnega *Legendariuma*; Tolkienov odnos do mitologije; in, nenazadnje, vprašanje ali je *Legendarium* primer novega *mythosa*.

Tolkien je *Legendarium* slavno ustvaril kot »mitologijo za Anglijo« – slavno, pa morda neresnično. Čeprav je profesor celotno življenje gojil

zgodbo, v katero verjame neka skupnost (Jacob in Menon); kot zbirko zgodb ali pa konceptualno konstrukcija z domišljjsko močjo (Stenström); kot nekaj, v kar verjameš (Shippey); kot govorne besede, pripovedovano zgodbo, jezik v dejavnosti (Fligger).

ljubezen do mitov in jih preučeval, je odnos med njimi in njegovim delom bolj kompleksen. Resda je v mladosti gojil up ustvariti »bolj ali manj povezan cikel legend [...] ki bi ga posvetil preprosto: Angliji; moji državi. [...] Cikli bi bili povezani v veličastno celoto, a obenem puščali prostor drugim umom in rokam.« Te upe pa v navednem pismu takoj zavrne z opazko: »Absurdno.«³⁰⁸ Avtor biografije takoj za navedkom zatrdi, da se je Tolkien načrta vendarle polotil. V prid mu priča še eno, kasnejše pisateljevo pismo:

Ko sem si zadal nalogo, katere aroganco sem popolnoma prepoznal in se tresel ob njej; ki ni nič drugega kot Angležem povrniti epsko tradicijo in jim predstaviti lastno mitologijo; je čudovito slišati, da mi je uspelo, vsaj za tiste, ki imajo še vedno nezatemnjeno srce in um.³⁰⁹

Tovrstno prizadevanje sila spominja na ideje J. G. Herderja, nemškega predromantičnega filologa in filozofa, ki je obravnaval antiko s stališča narodnega vprašanja. V njej je iskal rešitev problema fragmentiranosti identitete nemškega naroda, a njegove pomisleke bi se dalo razširiti na težavo entropičnosti identitete moderne dobe nasploh. V *Kritičnih gozdovih* grškim, sila čustvenim herojem, ob bok postavi modernega človeka, ki je vsak »bog v svojem svetu«, ki je tujec svojemu soprogu, otrokom in prijateljem, saj je vse zreducirano na raven ekonomske izmenjave – in ki je, predvsem, brez očetnjave.³¹⁰ Pri Herderju, kot pri večini avtorjev tiste dobe, gre za primarno nacionalno vprašanje, prav tako pa je v neki meri prisotna

³⁰⁸ Carpenter, *J.R.R. Tolkien: A Biography*, str. 126.

³⁰⁹ Tolkien, *Letters of J.R.R. Tolkien*, pismo št. 180.

³¹⁰ Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, str. 67–72.

idealizacija grške antike. A diagnoza modernega človeka drži; je individualiziran posameznik, ki ga ne vežejo trdne vezi ne na sočloveka, ne na domovino in ne na svet, in čigar identiteta je nejasna. Herder je rešitev za to iskal v enotni umetniški, predvsem literarni tradiciji, ki naj bi narodu ponudila temelje skupne identitete. Čeprav je jemal antično Grčijo za vzor, je kritiziral tiste (Francoze), ki so jih skušali natanko posnemati. Nrav in jezik slehrnega naroda naj bi se odražal že v sami strukturi njegovih del, posnemati druge pa je v najboljšem primeru jalovo, v najslabšem škodljivo. Narod bi se torej moral zavesti lastne nravi in le-to udejanjati v zedinjajočih delih.

Podobno kritiko naperi Jung v vse tiste, ki skušajo rešiti siromaštvo simbolov z nekakšnim simbolnim turizmom. Zahodni svet vztrajno išče nadomestek za izgubljene simbole na vzhodu, naj bo to v gibanju *new age* ali z znanstveno-akademsko fascinacijo. Predstavljajo nekaj nam Drugega, še ne tako banalnega kot bogovi, na katere smo navajeni. Ob tovrstnem prevzemanju, zapiše, bi postali

nezvesti lastni zgodovini. [...] Še veliko bolje bi se mi zdelo, če bi se odločno izrekli za duhovno uboštvo brez vsakršnih simbolov, kot pa da si poskušamo pričarati lastništvo, katerega legitimni dediči nismo mi. Smo prejkone zakoniti dediči krščanske simbolike, vendar pa smo to dediščino, karkoli že je, zapravili.³¹¹

Težko bi bilo zatrditi, ali je Tolkiena gnal cilj, podoben Herderjevemu. Čeprav je svoj *Legendarium* resda posvetil Angliji, nikjer ni zaslediti

³¹¹ Jung, *Arhetipi in kolektivno nezavedno*, str. 21–22.

eksplicitnega zapisa, v katerem bi navedel željo s svojim delom doprinesti k narodni identiteti. Podobno kot predromantični filozof se je zavedel pomembnosti jezika za »legende« (pojem v pismu zapiše v narekovajih); te so odvisne od jezika, ki mu pripadajo, živi jezik pa je v enaki meri odvisen od »legend«, ki jih prek tradicije prenaša.³¹² Jezikovni vzorci so nanj od nekaj vplivali kakor glasba in odkril je izrazit estetski užitek v jeziku zavoljo jezika samega; ne zgolj občutja lepote, bolj kakor apetit za nujno potrebno hrano. Poleg tega so ga privlačile legende s »severno-zahodnim značajem in temperaturo«.³¹³ Ta svoj specifični lingvistični apetit je zadovoljil s kreacijo lastnih jezikov, apetit po specifičnem tipu »legend«, ki se je bistveno povezoval s prvim, pa s stvaritvjo *Legendariuma*, prepletenega z jeziki, ki jih je ustvaril – tako rekoč istega »okusa«. Obžaloval je sicer, da njegova ljuba domovina ni imela zgodb, vezanih na njen jezik in zemljo, a vkup s tem se bolj zdi, da je Tolkiena v kreacijo vodila osebna, a ne egoistična prevzetost. Ustvarjal je zgodbe v duhu svoje domovine, saj mu je bil ta domač in ljub. Še zmeraj pa to kaže na določeno vezanost »legend« na duh dežele – in časa. Stari miti, čeprav ne popolnoma »za na odpad«, so zgodbe nam tujega kraja in časa. Lahko opravljajo le del naloge, ki so jo predstavljali ljudstvu, ki jih je živelo, saj jih lahko doživljamo le od zunaj, ne da bi bili vpeti v njih. Kakor piše Jung, simboli so se banalizirali in bivamo v čudnem vakuumu. Če bi hoteli mit, bi bilo treba ustvariti novega.

³¹² Tolkien, *Letters of J.R.R. Tolkien*, pismo št. 180.

³¹³ Tolkien, *Letters of J.R.R. Tolkien*, pismo št. 163.

Ta pot nas privede do pojma *mythopoeie*, ki je sestavljen iz pojmov *mythos* in *poieîn* in pomeni dobesedno »kreacijo mitov«. Jacob in Menon predložita idejo cikla *mythosa*, mita in *mythopoeie*. *Mythos* je »živa« zgodba, ki jo neka skupnost živi, ki z banalizacijo »umre« in postane mit, metaforično in konceptualno razumevanje tega, kar je bilo nekoč objektivna realnost.³¹⁴ Ključen je tretji pojem, ki iz linearne verige sklene krog. Zagovarjata tezo, da je mit moč re-konstruirati v zopet živo obliko. Ta se začne kot »osebni mit«, ki ga konstruira posameznik, da bi zapolnil prej omenjeni manko. Ta se, če mu je sreča naklonjena, pretvori v »kolektivni mit«, ki si ga prisvoji določena kultura in ki se razvija z njo. *Gospodarja prstanov* označi za eno izmed teh *mythopoetskih* del, ki ima potencial znova zavzeti prazni prestol *mythosa*. Teza predpostavlja ciklično dožemanje zgodovine, iz *mythosa* v mit ter skozi *mythopoeio* spet v *mythos*, ki je samo po sebi blizu mitskemu. V arhaičnih skupnostih, ki so mit zares *živele*, naj ne bi bilo razločka med posamezniki in arhetipskimi podobami; čas je bil tako popolnoma cikličen,³¹⁵ zmeraj vrteč se sam vase v eni zgodbi, kakor mitična podoba kače, ki žre svoj rep.³¹⁶

Znova pa se tu pojavi vprašanje, ali *Gospodarja prstanov* v prvi vrsti sploh lahko označimo za mit. Tolkienov *Legendarium* namreč že znotraj sebe

³¹⁴ Jacob in Menon, »Mythos to Myth to Mythopoeia: A Cyclical Process«, str. 147–148.

³¹⁵ Gl. Borut Ošljaj, *Homo diaphoricus*.

³¹⁶ Simbol uroborosa, kače, ki žre svoj rep, je prisoten zlasti v Egiptčanski in Grški mitologiji, moč pa je najti podobne simbole tudi drugod po svetu. Predstavlja kozmos, ki je kakor vrteče se kolo »navidez negiben, saj se vrti le okoli samega sebe, vendar je njegovo gibanje neskončno, ker se večno ponavlja v sebi«. Poraja tako življenje kot čas. Chevalier in Gheerbrant, *Slovar simbolov*, str. 206–207.

nakazuje pot od mitološkega k zgodovinskemu. Začenši s *Silmarillionom*, ki se odpre s pravo pravcato kozmologijo, v kateri stvarnik *Eru Illuvatar* z glasbo, ki jo pejejo *Ainurji*, nekakšni bogovi, ustvari svet – eden izmed njih, najmočnejši Melkor, pa se upre in začne peti svojo pesem (zgodba nam zazveni znano). Sledi popis dogodkov *prve dobe*, v kateri svet najprej krojijo najmočnejši *Ainurji*, *Valarji*, nato pa vanj vstopijo vilinci. Že na tej točki zgodba postane bolj zgodovinska in manj mitska, saj popisuje zgodovino njihovega bivanja v Srednjem svetu, od dežele »bogov« ločeni pokrajini Tolkienovega sveta. Še zmeraj pa ohranja določeno mitsko razsežnost: bitke, ki jih bijejo, so veličastne, in v marsičem spominjajo na zgodbe herojev te ali one svetovne mitologije. »Ko zgodbe postanejo manj mitske in bolj kot zgodbe in romance, se prepletejo z ljudmi.«³¹⁷ Vstop ljudi z *Zgodbo Berena in Lúthien* ter *Húrinovima sinovoma* napove prehod iz epskega na osebno. Kolikor je *Silmarillion* kot celota pripovedovan s stališča nesmrtnih vilincev, je *Gospodar Prstanov* pripovedovan s stališča hobitov; recimo jim kar »mali ljudje«, tako v stasu kot v prispodobi; so namreč nižje rasti kakor ljudje, svoj čas pa mnogo raje kot z junaškimi dejanji polnijo z vrtnarjenjem in dobro jedačo. Vse legendarne epopeje prve dobe so zdaj od nas oddaljene že tisočletja in pozabljene. Kot pravi Galadriel v filmski adaptaciji *Bratovščine prstana*: »Zgodovina je postala legenda, legenda je postala mit.« Le da smo v tem primeru priča obratnemu: mitska zgodba se je spremenila v zgodovinsko. Mit je prisoten le še kot starodavne ruševine, med katerimi naši junaki potujejo, in epske pesnitve, ki se jim čudijo.

³¹⁷ Tolkien, *Letters of J.R.R. Tolkien*, pismo št. 124.

Tudi pod tovrstno analizo pa se skriva predpostavka o tem, kaj mit je. S tem, ko smo označili zgolj kozmogonijo za tisto čisto mitološko, smo mitu implicitno pripisali nujnost po razsežnosti, ki obsega Vse in presega doživljanje posameznika. Liki v *Gospodarju prstanov*, predvsem štirje hobiti, so resda iztrgani iz svoje drobne sedanosti v svet, ki jih presega, a zmeraj ostajajo »zgolj« ljudje. Skoz in skoz so nam bližje kot vilinski bojevniki in mogočni *Valarji*. Sami se zavedajo, da so vstopili na polje mitološkega, kar vzpostavi zanimivo dinamiko med strukturo zgodbe, v katero so vpeti, in njihovim doživljanjem na popolnoma osebnem nivoju. Spominjajo se zgodb, ki so jih poslušali, v kakršni so sedaj sami pristali, ki so jim sedaj v pomoč. Naj navedem malce daljši odstavek iz drugega dela trilogije, saj popolnoma ponazori to dinamiko in odnos:

»Tukaj mi ni nobena stvar všeč,« je odgovoril Frodo. »Ne kamni ne zrak, ne stopnišča skalni prag. Hudobija prežema zemljo, zrak in vodo. Toda na takšno pot sva stopila.«

»Ja, res,« je odvrnil Samo. »Ampak če bi o tem vedela kaj več, preden smo odšli, naju verjetno sploh ne bi bilo tu. No, saj je velikokrat isto. Vsa tista junaštva v starih pravljicah in pesmicah, gospodič Frodo – včasih sem jim rekel pustolovščine. Mislil sem, da so se jih v štorijah lotili, ker jim je manjkalo razburjenja in jim je bilo malo dolgčas. Kot bi se hoteli igrat. V najboljših pravljicah in v tistih, ki si jih zapomniš, pa ni tako. Tam se junaki že nekako znajdejo v godlji – tja jih pripelje pot, kot si prej rekel. Najbrž so imeli tako kot midva veliko prilik, da se obrnejo, pa se niso. In če bi se, midva ne bi vedela, ker se jih ne bi spomnili. Slišimo samo za tiste, ki so vztrajali – tudi če ne doživijo vsi srečnega konca, o ne. Srečnega za junake, ne za poslušalce. Saj veš, ko pridejo nazaj domov in ugotovijo, da je kakor vse v redu, ampak ne

čisto enako kot prej – tako je bilo z gospodom Bilbom. No ja, take zgodbe pri poslušalcih ne vžgejo zmeraj, so pa mogoče najboljše, če bi rad v njih nastopal! Me prav zanima, v kakšni sva se znašla midva ...«

»Tudi mene,« je dejal Frodo. »Vem pa ne. In takšne so resnične zgodbe. Pomisli na katerokoli, ki ti je pri srcu. Najbrž veš ali lahko uganeš, ali se konča veselo ali žalostno, tisti v njej pa tega ne vedo. In tudi nočeš, da bi vedeli.«

»O ne, jasno, da ne. Vzemiva Berena. Ta ni nikoli pričakoval, da bo dobil silmaril iz železne krone v Thrangorodrimu, pa ga je, tudi če je bil tisti kraj hujši in hudirjevo bolj nevaren od tegale. Ampak zgodba je fejest dolga in sega od sreče do obupa in še naprej – silmaril pa se ni ustavil in dobil ga je Eärendil. Ampak ti si to videl! Nikdar še nisem pomislil, da imava, no, da imaš s sabo malo njegove svetlobe v tisti zvezdni posodici, ki ti jo je dala lórienska gospa! Primaruha, če malo poškilim, sva še zmerom v tej štoriji, še zmerom se ni končala. Se takšne sploh kdaj?«

»Ne, pripovedi se nikdar ne končajo,« je rekel Frodo. »Toda osebe v njih nastopijo in odidejo, ko se jim izteče vloga. Najino še čaka konec – morda prej, kot misliva.«

»In potem se bova lahko malo spočila in naspala,« je dejal Samo.³¹⁸

V odlomku in sedanji obravnavi smo lahko znova in znova opazili ločenost, a hkratno vzporednost osebnega in občega, individualnega in kolektivnega. Zgodba, ki se nikdar ne konča, zaobsega Vse, hobita pa jo zreta iz globoko osebnega stališča. To pa ne izključuje nujno mitološkosti; Campbell v teoriji *monomita*, bolje poznanega kot *herojevo potovanje*, predstavi splošno formo, ki se v tisočerih oblikah pojavlja v zgodbah celotnega sveta, od mitov, do religij, do najnovejših *blockbusterjev*. Shema predstavi pot

³¹⁸ Tolkien, *Gospodar prstanov: Stolpa*, str. 478–479.

junaka, ki ga klic izvabi iz njegovega »običajnega sveta«, na poti sreča prijatelje, sovražnike in raznovrstne arhetipske podobe, se sooči s smrtjo na tak ali drugačen način, je prerojen, in se za večno spremenjen vrne. Shema monomita predstavlja simbole, v katere se konsistentno odevajo Jungovi arhetipi. A, kot piše Campbell, simboli na neki točki postanejo odveč – takrat, ko želimo seči onkraj njih, k numinoznemu. So le prenosniki sporočila, sredstva, prilagojena dožemanju. Kot je dejal Jung, je edinstvena funkcija simbola, da nas varuje pred edinstvenim doživetjem Boga,³¹⁹ a ko se potopimo skozi zrcalo v globoke vode nezavednega, naletimo na arhetipe same. Tako nas vodi pot skozi simbol v simbol do njegovega bistva. Da se ga zavemo, se mora zgoditi odtujitev.³²⁰ V tej potezi Jung spet spominja na Heglovo teorijo umetnosti. Duh sebe prepoznava v umetniškem delu le s prejšnjo odtujitvijo. S kreacijo materialno preoblikuje in ga »prepoji z duhom«. Ta nato prepozna samega sebe v odsvojitvi,³²¹ v drugem, odtujeno preobrazi v misel in povede nazaj k sebi. Pojmi sebe in svoje nasprotje, in se preko Drugega zave samega sebe kot samostojno bivajočega na sebi.³²²

Razlaga mita Tolkienu samega deluje na sila podoben način. Primarni svet in njegovi miti so postali za nas banalni; zato tvorec *mythopoeie* ustvari Sekundarni svet. To je fiktivni svet, v Tolkienovem primeru Srednji svet, ki

³¹⁹ Campbell, *Junak tisočerih obrazov*, str. 231.

³²⁰ Posameznik ne dostopa do arhetipov, ko ti zgolj bivajo v njegovi podzavesti kot numinozni. Da bi jih uvidel, si morajo nadeti odelo simbola, s katerim preidejo iz nezavednega v zavest in se odtujijo svoji primarni občosti.

³²¹ Duh, ki je v umetniškem delu, ni več na sebi, temveč na drugem.

³²² Hegel, *Predavanja o estetiki*, str. 26.

ima lastna pravila; ta, saj so drugačna od pravil Primarnega sveta, od bralca zahtevajo zadržanje nejevere. Ko jih sprejeme kot dejanska, udejanja Sekundarno Prepričanje, ki se razlikuje od njegovih vsakdanjih prepričanj. Sekundarni svet *mythopoetične* realnosti je samo-nanašajoč, neodvisen od zunanjih referenc in samozadosten v lastnih pravilih. Tovrstna opredelitev spominja na definicijo umetnosti kot sistema popolnih sfer ruskega režiserja Tarkovskega. Ta zoperstavi dva načina védenja, estetskega in znanstvenega. Znanstvenega primerja z neskončnim stopniščem, kjer je védenje na vsaki stopnici nadomeščeno z novim védenjem *ad infinitum*. Estetsko, umetniško odkritje je vsakič nova slika sveta, vsakič hieroglif absolutne resnice, vsakič skuša stremeč zaobjeti absolutno celoto. V primerjavi s stopniščem tvori sistem popolnih sfer, vsaka izmed njih pa vsebuje določeno neskončnost znotraj končnosti. To razlago bi prav lahko prenesli na mitske sisteme, vsak izmed katerih tvori določeno celoto, ki vsebuje samo sebe. Za razliko od znanstvene razlage sveta mitska ne potrebuje aksiomskih temeljev, temveč se lahko zmeraj suče sama vase. To ji omogoča tudi aspekt *neizgovorjenega* in *neizgovorljivega*. Sleherna mitologija in sleherno umetniško delo pušča nekaj, kar *ne more* biti izgovorjeno, od mitologij daoizma in neoplatonizma do Jungovih numinoznih arhetipov. Dobro izdelan Drugi svet naj bi bil tako dovolj sam-po-sebi kredibilen, da bi se lahko posameznik potopil vanj brez sence dvoma. Ta idealna *mythopoeia* posameznika hkrati popelje skozi štiri procese: Okrevanje, Pobeg, Tolažbo in Eukatastrofo.³²³ Okrevanje nas

³²³ Besede je z veliko začetnico zapisoval Tolkien, zato sem se tovrsten zapis odločila obdržati.

osvobodi banalne samoumevnosti našega primarnega sveta in nam ga od-domači; Pobeg nosi negativno konotacijo eskapizma, v katerem pa je Tolkien videl le dobro – pobeg pred strašljivimi preizkušnjami življenja; Tolažba se nahaja v zmagi dobrega nad zlim in nam daje upanje; Eukatastrofa je nasprotje katastrofe v tragediji – ne zanika bolečine, le možnost dokončnega poraza in tako kot Tolažba doprinaša upanje v brezupni svet. V tem zaprtem Sekundarnem svetu je posameznik izoliran in varen bolečin, ki težijo človeštvo. Iz tega bi bilo sklepati, da je bilo Tolkienu res mar zgolj za eskapizem; pobeg pred kruto realnostjo in dvomi in da je naloga mita zgolj to – toda ob takem sklepanju bi spregledali pomemben aspekt Sekundarnega sveta, ki se veže prav na prej obravnavano odtujitev.

Skušati opredeliti, kaj mit je, je, kot smo že vzpostavili, jalovo in do neke mere celo nesmiselno početje. Kakor je v strukturi kot kača, ki grize svoj lastni rep, je kot kača tudi spolzek in izmuzljiv. K nalogi pa lahko pristopimo drugače. Kot sem skušala storiti že vse do tu v pričujočem spisu, lahko opazujemo sledi, ki jih *mythos* pušča za seboj in z njihovo pomočjo doumemo njegovo delovanje in funkcijo. Dospeli smo do eskapizma, a tu se ne moremo ustaviti. Odtujitev je namreč, kot smo že pokazali, le ena izmed stopenj. Nujna je, da nas iztrga iz banalnosti, ki smo je vajeni, in nam pokaže svet s perspektive, ki je nismo vajeni. Jacob in Menon proces primerjata z iniciacijo, obrednim prehodom iz otroštva v odraslost. Zgodba junaka v monomitu je prav to; odraščanje. Ko preide vse preizkušnje in se vrne iz »najgloblje pečine«, se vrne spremenjen. Kot padli

čarovnik Saruman ob koncu tretjega dela *Gospodarja prstanov* reče protagonistu Frodu, ko mu ta navkljub zadostnim razlogom za maščevanje prizanesi: »Zrasel si, polovičnik. Da, opazno si zrasel. Moder si, moder in okruten.«³²⁴

Zgodbo osebne rasti pa lahko zapeljemo še en nivo globlje, iz individualnega na obče. Jung pot v kolektivno nezavedno opiše kot potopitev v lastni odsev na gladini jezera, v katerega globine se moramo potopiti. Najprej se moramo soočiti s seboj, lastno senco (kar je v *Gospodarju prstanov* odlično ponazorjeno s pokvečeno »senco«, ki jo v vsakem posamezniku priključimo prstan moči).³²⁵ Ko preidemo ta preizkus, se lahko potopimo in se v globinah zavemo, da smo nemočni – namesto kot subjekt, ki *ima* objekte, se prepoznamo kot objekt vseh subjektov.³²⁶ Ali, kot piše Campbell:

³²⁴ Tolkien, *Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev*, str. 443.

³²⁵ Najbolj ekspliciten primer je lik Smeagol, ki si je prstan lastil že več sto let. V tem času ga je popolnoma obseden in pokvečil – zaradi zvokov, ki jih je spuščal, so ga poimenovali Gollum. Gollum je Smeagolova senca, ki se za razliko od drugih likov ne kaže le kot »glas v mislih« temreč kot samostojna osebnost. Smeagol/Gollum se pogovarja sam s seboj in menja osebnosti, ki sta v neprestanem boju. V filmski adaptaciji nastopi prizor, v katerem se pogovarja s svojim odsevom na gladini vode. Kamera izmenjuje kaže njega, Smeagola, in odsev, ki nastopi kot Gollum. To povsem sovпада z Jungovo teorijo, da se je za vstop v kolektivno nezavedno, ki je globok tolmun, sprva potrebno soočiti z lastnim odsevom na gladini, ki predstavlja našo senco. Vsak lik med potjo preide skušnjavo prstana, v kateri se more soočiti z lastno senco. Nekatere to pogubi, saj ji podležejo. Primer je Boromir, srčen človek, ki si obupno želi zaščititi svoje rojstno mesto. Obup prevzame srčnost in prstan kot obljuba za to potrebne moči ga premami. Prstanu se je moč upreti le z upanjem in zaupanjem v lastno notranjo moč.

³²⁶ Jung, *Arhetipi in kolektivno nezavedno*, str. 29.

Cilj ni videti, ampak uvideti, da si to bistvo; tedaj kot to bistvo lahko svobodno hodiš po svetu. Še več; tudi svet je iz tega bistva. Tvoje bistvo in bistvo sveta sta eno, zato je ločenost in umik nista več potrebna. Kjerkoli junak hodi, karkoli počne, vselej je v navzočnosti svojega lastnega bistva – saj ima izpopolnjeno oko. Ni ločenosti. Prav kot sodelovanje v družbi lahko nazadnje pripelje k spoznanju Vsega v posamezniku, tako spoznanje v izgnanstvu lahko pripelje junaka k Sebstvu v vsem.³²⁷

Jung kot funkcijo mita v arhaičnih skupnostih navede prav tako povezovanje zunanjega čutnega izkustva z duševnim dogajanjem. Posameznik je apliciral arhetipske podobe na naravne pojave, da bi izničil razloček med seboj in svetom. A sodobni družbi, kot piše Campbell, je tovrstna raba mita tuja. Svet ni več nekaj tujega in neraziskanega; nasprotno, zdi se, da bo znanost razodela še njegove zadnje skrivnosti. Stare mitologije so prav zato neustrezne; dogodil se je obrat, ki ga je naznanila že Antigona. Največja skrivnost je sedaj človek in po njegovi podobi je potrebno preurediti družbo.

Na žalost rešitev ni tako enostavna. Individualistično obračanje vase ima za posledico dualizem in odtujitev od sveta. Telo v spiritualističnih gibanjih, kot je *new age*, postane odveč, domala grešno. Odtujitev od narave se kaže v vse večjem onesnaževanju in uničevanju nekoč svetih pokrajin. Posameznik, četudi nezavedno, išče pot do obče pripadnosti, a se poskuša zedinjenja z okoljem, kot je Herderjev, večinoma končajo v nacionalizmu. Ko je svet prenehal biti sveto, je bil posameznik pahnjnjen v brezno

³²⁷ Campbell, *Junak tisočerih obrazov*, str. 431.

entropije. Tudi nove *mythopoeie*, če jih tako imenujemo, kot je Tolkienova, so pahnjene v kremplje studiev, ki v njih zaradi priljubljenosti vidijo priložnost za zaslužek. Korporacije, kot so Marvel, Amazon in Netflix, uporabljajo formo monomita,³²⁸ saj vedo, da bo privabila množice, a zgrešijo njeno bistvo antientropičnosti. Sama forma mita se je banalizirala. Težko si je zamisliti, da bi v presežku vsebin kakšna zgodba delovala tako zedinjevalno kot mitologije preteklosti. Težimo k vse večji entropiji.

Poskusa iskanja *mythosa* v današnji družbi sem se lotila z analizo Tolkienovega Legendariuma kot potencialnega primera modrnega mita, ali pa vsaj zgodbe, ki je prepletena z mitološkim. Težko bi dejala, da sem ga našla. Ostanek *mythosa* je v vsem anti-entropičnem, zedinjevalnem, iracionalnem in samo-v-sebi-popolnem. Lahko bi rekli, da se ostanek *mythosa* nahaja v umetnosti. A ta je proizvedena fragmentarno in zgolj na osebni nivoju, in čeprav nagovori množico, ne kaže, da bi dosegala zedinjevalno funkcijo vélikih mitov preteklosti. Morda je vse, kar nam preostane, da križamo kakega novega preroka.

³²⁸ Formo monomita je kot srčiko zgodb Hollywoodu predstavil Christopher Vogler. To samo po sebi ni problematično; težava se je pojavila, ko je forma namesto pripomočka za pripovedovanje zgodb, ki bi nekaj pomenile, postala formula za hitro ustvarjanje produktov, ki se bodo hitro in množično prodajali.

Viri in literatura

- Berman, Morris. *The Reenchantment of the World*. London: Cornell University Press, 1981.
- Boticci, Chiara. »Mythos and Logos: A Genealogical Approach«. *Epoché* 13, št. 1 (2008): 1–24.
- Campbell, Joseph. *Junak tisočerih obrazov*. Nova Gorica: Založba Eno, 2007.
- Carpenter, Humphrey. *J.R.R. Tolkien: A Biography*. London: HarperCollins Publishers, 2002.
- »Entropy«. *Merriam-Webster.com Dictionary*.
www.merriam-webster.com/dictionary/entropy.
- Flieger, Verlyn. »The Language of Myth«. *Mythlore* 21, št. 3 (1996): 4–6.
- Hegel, G. W. F. *Predavanja o estetiki: uvod*. Prev. Robert Vouk. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003.
- Herder, Johann G. *Selected Writings on Aesthetics*. Ur. Gregory Moore. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Jacob, Ashna M., in Nirmala Menon. »Mythos to Myth to Mythopoeia: A Cyclical Process«. *Mythlore* 42, št. 1 (2023): 147–64.
- Jung, Carl G. *Arhetipi in kolektivno nezavedno*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Beletrina, 2023.
- Nestlé, Wilhelm. *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1940.
- Nietzsche, Friedrich. *Vesela znanost*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.

- Ošljaj, Borut. *Homo diaphoricus: uvod v filozofsko antropologijo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004.
- Stenström, Anders. »A Mythology? For England?«. *Mallorn* 33 (1995): 310–314.
- Tolkien, John R. R. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. London: George Allen and Unwin, 1981.
- *On Fairy-Stories* (spletna verzija). 2001. Dostop 28. 8. 2024. https://archive.org/details/on-fairy-stories_202110/page/n39/mode/2up?q=absurd.
- *Narn i hîn Húrin: povest o Húrinovih otrocih*. Prev. Branko Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- *The Silmarillion*. London: HarperCollinsPublishers, 2007.
- *Beren and Lúthien*. London: HarperCollinsPublishers, 2017.
- *Gospodar prstanov: Bratovščina prstana*. Prev. Sergej Hvala. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2023.
- *Gospodar prstanov: Stolpa*. Prev. Sergej Hvala. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2023.
- *Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev*. Prev. Sergej Hvala. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2023.
- Vogler, Christopher. *Pisčevo putovanje: mitska struktura za pisce*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2020.

Jakob Spindler in Martin Zorman Krč

Kolektivna zavest in delitev dela pri Durkheimu in Marxu

Kolektivnost spomina in zavesti

Ob razpravah o vprašanjih kolektivnega spomina se je smiselno vsake toliko dotakniti tudi njihovega temelja, katerega površno razumevanje lahko vodi do še toliko bolj površnih končnih sklepov. V mislih imava seveda kolektivno zavest nasploh, ki v teorijah kolektivnega spomina služi kot bolj ali manj implicitna predpostavka. Le-to si bova pisca tega članka skušala nekoliko pobliže ogledati. Pri analizi se bova še posebej ustavila pri temeljnih vprašanjih, ki jih uveljavljena teorija pušča neodgovorjene. Pri izhodu iz nastale aporije nama bo v pomoč marksistična filozofija, ki s svojo historičnomaterialistično metodo tudi na tem področju prek razredne analize ponuja v filozofski stroki pogosto prezrte uvide.

Sam pojem kolektivne zavesti je sicer dokaj nov. Od novoveške filozofije dalje, ki je razvila moderni pogled na zavest, je načeloma veljalo, da je človekova zavest kljub vsem družbenim vezem scela individualne, svobodne narave.³²⁹ Šele v 19. stoletju so se začeli pojavljati oporečniki z

³²⁹ Vrh takega mišljenja lahko najdemo pri Descartesu, ki iz obstoja individualne zavesti sklepa na obstoj zunanjega sveta. Gl. Descartes, *Meditacije z Ugovori in odgovori*.

drugačnimi, kompleksnejšimi pogledi. Prvi je pojem *kolektivna zavest* (fr. *conscience collective*) uporabil francoski sociolog Émile Durkheim v svoji doktorski disertaciji, leta 1893 objavljeni kot knjiga *De la division du travail social (O delitvi družbenega dela)*.³³⁰ Čeprav je glavna tema tega spisa, kot namiguje že naslov, delitev dela, je teorija kolektivne zavesti vendarle med njegovimi osrednjimi motivi.

Durkheimova koncepcija kolektivne zavesti

V tem delu predstavljena teorija je za marksistično raziskovanje zanimiva že od samega začetka. Zavest Durkheim na prvi pogled proučuje na podoben način kot Marx; kot idejni izraz temeljne človeške dejavnosti, dela.³³¹ Toda misleca se kljub posameznim podobnostim dokopljeta do radikalno različnih sklepov. Poglejmo torej, kaj ju na njuni poti loči.

³³⁰ To Durkheimovo delo ni prevedeno v slovenščino. Avtorja uporablja francoski izvirnik, relevantni odlomki so podani v francoščini in v najinem slovenskem prevodu.

³³¹ »Zavest nikoli ne more biti kaj drugega kot osveščena bit, in bit ljudi je njihov dejanski življenjski proces«. Engels in Marx, »Nemška ideologija«, str. 25. Primerjaj z Durkheimom: »Tako se nam odpre nov vidik delitve dela. V tem primeru so njene ekonomske značilnosti posledično nebistvene v primerjavi z moralnimi učinki, ki jih povzroča, njena resnična funkcija pa je ustvarjanje občutka solidarnosti med dvema ali več osebami« (*Nous sommes ainsi conduits à considérer la division du travail sous un nouvel aspect. Dans ce cas, en effet, les services économiques qu'elle peut rendre sont peu de chose à côté de l'effet moral qu'elle produit, et sa véritable fonction est de créer entre deux ou plusieurs personnes un sentiment de solidarité*). Durkheim, *De la division du travail social*, str. 19. Pri vseh treh piscih je torej življenjska dejavnost ljudi tista, ki oblikuje njihove ideje.

Kot rečeno, pri Durkheimu oblika dela določa obliko zavesti. Začetek delitve dela, s katero je ta osrednja človeška dejavnost doživela popolno preobrazbo, zato smiselno postavi za odločilni mejnik družbenega razvoja. Tako se tudi oblika zavesti deli na dve veliki epohi – obdobje pred delitvijo dela, ko je vladala tako imenovana mehanska solidarnost v povezavi s kolektivno zavestjo, in obdobje po delitvi dela, v katerem se z individualno zavestjo formira oblika solidarnosti, ki jo Durkheim imenuje organska.³³²

Kolektivno zavest naš sociolog razume kot vse družbene podobnosti – torej občutke, dejavnosti, interese, načela – in navsezadnje tudi spomine –, ki združujejo ljudi v primitivni obliki skupnosti.³³³ Po njegovem se kolektivna zavest v najintenzivnejši obliki pojavi ob samem nastanku družbe, temelji pa na podobnostih med ljudmi, ki so v tem času zaradi odsotnosti delitve dela še zelo močne. Druži jih namreč skupna življenjska dejavnost. Vsi člani družbe se sočasno udeležujejo na vseh možnih delovnih področjih. Skupaj lovijo in nabirajo hrano, kurijo ogenj. Živijo v skupnih bivališčih, skupaj spijo in jedo. Vsi opravljajo tako fizično in umsko delo. Delitev dela je minimalna, omejena je na spolne³³⁴ in starostne razlike. Ljudje v taki

³³² Durkheim, *De la division du travail social*, str. 147.

³³³ »S tema besedama [kolektivna zavest] označujemo preprosto skupek vseh družbenih podobnosti, ne da bi nadalje spuščali v kategorije, ki bi ta sistem natančneje opredelile« (*Par ce mot [conscience collective], nous désignons simplement l'ensemble des similitudes sociales, sans préjuger la catégorie par laquelle ce système de phénomènes doit être défini*). Durkheim, *De la division du travail social*, str. 47, op.

³³⁴ Tukaj naj pripomnimo, da, nasprotno kot namiguje Durkheim, spolna delitev dela niti približno ni zanemarljiva. Šele s podreditvijo ženske moškemu ob pojavu privatne lastnine se poda struktura, ki omogoča poln razvoj razredne družbe. Kot se izrazi Marx, ki ga citira Engels: »Moderna družina vsebuje v zarodku ne samo suženjstvo (servitus), ampak tudi tlačanstvo, ker je že od začetka v zvezi z delom v

skupnosti si delijo mnogo podobnosti in močno kolektivno zavest. Tako so tudi predstave o tem, kaj je za družbo dobro oziroma slabo, jasne in nesporne vsaj za večino njenih članov.

Takšno obliko družbenih odnosov avtor označi za mehansko solidarnost (*solidarité mécanique*).³³⁵ Zanj so poleg močne kolektivne zavesti značilni religioznost, tradicionalnost, kolektivizem in krvno maščevanje. Funkcija, ki jo danes opravlja predvsem pravo, torej kaznovanje posameznikov za njihova dejanja, je pred delitvijo dela v domeni mehanske solidarosti. Kot zločin je v družbi razumljeno vse, kar žali in vznemirja kolektivne občutke, predstave – skratka, kolektivno zavest.³³⁶

Negativni prizvok te analize je težko preslišati. Individualist Durkheim ne spregleda nepravilnosti ureditve, ki zatira in potiska na rob vse intimno, edinstveno ter Človeško v posamezniku. Vse, kar odstopa od kolektivnosti, je potisnjeno na rob in izkoreninjeno. Kolektivna zavest je po njegovem zaradi svoje nezmožnosti ločevanja neškodljivih anomalij posameznikov od družbeno destruktivne patologije nekaj izrazito krivičnega.³³⁷

poljedelstvu. V miniaturni vsebuje vsa nasprotja, ki se pozneje na široko razvijejo v družbi in njeni državi«. Engels, »Izvor družine, privatne lastnine in države«, str. 260.

³³⁵ Lukes, *Émile Durkheim: His Life and Work*, str. 158.

³³⁶ »Lahko torej [...] rečemo, da je neko dejanje kriminalno, ko žali močna in določena občutja kolektivne zavesti« (*Nous pouvons donc [...] dire qu'un acte est criminel quand il offense les états forts et définis de la conscience collective*). Durkheim, *De la division du travail social*, str. 47.

³³⁷ Durkheim, *De la division du travail social*, str. 37.

Lepše besede pisec prihrani za to, kar razume kot izhod iz te barbarske, kolektivistične distopije. Civilizirana družba se namreč lahko pojavi le z delitvijo dela, železnim zakonom vsakršnega razvoja in napredka. V takšni družbi je vse kolektivno obsojeno na propad. Človeška individualnost se končno osvobodi spon predsodkov kolektivne zavesti. Na njeno mesto stopi sodobno pravo, ki uniči mehansko solidarnost. Sedaj se porodi nova, pristna, organska solidarnost (*solidarité organique*), ljudje z različnimi življenjskimi dejavnostmi živijo v slogi, saj drug drugega potrebujejo. Druži jih njihova različnost. Industrijski delavec ima v čisljih kmeta, ki mu prideluje hrano. Kmet mu naklonjenost vrača, saj ceni delavčeve proizvode, ki vključujejo napredno kmetijsko opremo. Družba temelji na razlikah med posamezniki. Raznolikost jo bogati. Ker se z različnimi družbenimi skupinami pojavijo različni interesi, kolektivna zavest, ki je sama neantagonistična, izgine. Njeno nalogo prevzame pravna država, za red in mir pa »v službi ljudstva« skrbijo državne institucije, na primer vojska in policija.³³⁸

Toda mar je naša družba, ki v svoji globalni razsežnosti predstavlja višek delitve dela,³³⁹ v resnici taka, kot jo upodablja Durkheim? Durkheimovi

³³⁸ Durkheim, *De la division du travail social*, str. 46.

³³⁹ Delitev dela, ki že obstaja v obdobjih agrarnega in manufakturnega gospodarstva, se s prihodom industrijskega kapitalizma razširi in poglobi. Ne le, da se dela delijo med različne, med seboj nasprotujoče si panoge, ampak se tudi znotraj vsake panoge delo razdeli na posamezne operacije. V tekstilni industriji na primer to pomeni, da nekdo predeluje surov bombaž, drugi ga prede v prejo, tretji tka blago, četrti ga barva, peti izreže dele oblačila, šesti jih sešije, sedmi pa končni izdelek transportira do trgovin. Vse te operacije so hkrati prostorsko ločene, lahko

hvalospevi sodobni družbi temeljijo na prepričanju, da razlike, ki se ob delitvi dela pojavijo med različnimi soodvisnimi panogami, ustvarijo v družbi heterogenost, ki privede do organske solidarnosti med ljudmi. Kmeta in industrijskega delavca združuje ravno njuna razlika; ker sta oba specializirana za povsem drugačna dela, sta hkrati drug od drugega odvisna. Kar opisuje Durkheim – družbeno pogojenost navidezno privatne produkcije –, se je res pojavilo že ob prvi delitvi dela, toda to protislovje je svoje prave razsežnosti pokazalo šele z naglim razvojem produkcijskih sredstev v dobi med industrijsko revolucijo in po njej, torej v času kapitalizma. Omejeno produkcijo v cehih so zamenjale tovarne, ki zahtevajo združitev posameznih delovnih sil v en kolektivni organ in ki plansko vodijo svojo produkcijo, nuja po širitvi kapitala pa je silila družbo v vedno širšo menjavo, kar je privedlo do bolj zaostrene delitve dela in s tem vedno večje odvisnosti ene panoge od druge, enega producenta od drugega.³⁴⁰

Tukaj pa se Durkheimovo raziskovanje domnevnih posledic delitve dela ustavi. Zadovolji se z dejstvom družbene pogojenosti produkcije, iz katerega izpelje svojo teorijo organske solidarnosti, ki v novonastali heterogenosti različnih del zamenja totalitarno homogenost kolektivne zavesti. Toda družbena pogojenost produkcijskih sredstev je le ena plat

celo opravljane v različnih državah, tako da en kos oblačila v procesu svojega nastanka lahko prepotuje tudi polovico sveta (gl. npr. Cheynekoh, »How far do your clothes travel to reach you?«).

³⁴⁰ Temeljno raziskovanje delitve dela v industrijskih panogah in njenih družbenih posledic nam ponudi že Adam Smith (gl. Smith, *Bogastvo narodov*).

zgodbe. Kot smo ugotovili, jo določa razvitost produkcijskih sredstev. Ta pa ne obstajajo v vakuumu sama zase. V tovarnah producirajo delavci, v okviru srednjeveških cehov so delo opravljali mojstri in vajenci, na ameriških plantažah pa sužnji. Rečeno drugače, produkcijska sredstva so postavljena v družbene odnose – in obratno so družbeni odnosi definirani ravno s položajem individuov v produkcijskem procesu. Vsak od zgoraj naštetih producentov je v različnem odnosu do produkcijskih sredstev in s tem inherentno tudi do drugih ljudi v družbi. Tako vidimo, da se glede na družbene odnose sam značaj produkcijskih sredstev lahko izraža na zelo različne načine. Poglejmo torej, kako se heterogenost različnih del in družbena pogojenost produkcije izražata v moderni družbeni ureditvi, ki temelji na sistemu privatne lastnine.

Delitev dela v blagovni produkciji

Kot opaža Durkheim, v okvirih moderne produkcije nastajajo izjemno raznovrstne uporabne vrednosti; njihova heterogenost je namreč neposredno vezana na samo heterogenost dejavnosti, potrebnih za izdelavo različnih produktov. Raznovrstna koristna dela ustvarijo raznovrstne uporabne vrednosti (z uporabno vrednostjo tu misliiva tisto lastnost predmeta, ki zadovoljuje neko človeško potrebo). Problem pa nastane, ko želimo te raznovrstne predmete med seboj postaviti v menjalno razmerje. Da lahko zamenjamo dve povsem različni uporabni vrednosti med seboj, ju moramo najprej zreducirati na njun skupni imenovalac. To skupno pa ne more biti fizikalna oziroma čutna lastnost blaga ali na njej temelječa

stopnja uporabnosti.³⁴¹ Čutne lastnosti blaga namreč pridejo v poštev le pri izrazu njegove uporabne vrednosti. Če pa ta blaga postavimo v menjalna razmerja, moramo ravno zaradi izjemne heterogenosti njihovih uporabnih vrednosti abstrahirati od fizičnih lastnosti predmetov in s tem od njihovih uporabnih vrednosti kot takih. Kriterij, ki določa razmerje menjave med svinčnikom in računalnikom, ni podan in tudi ne more biti podan v njihovih čutnih lastnostih. Če torej čutne lastnosti blaga in s tem tudi njegovo uporabno vrednost odmislimo, nam ostane le še njegova lastnost, da je produkt dela.

Tisto, kar družbi proizvaja, ki so nastali znotraj družbene delitve dela, je torej ravno dejstvo, da je bila za njihov nastanek potrebna določena količina družbenega dela. Šele z ozirom na to nam je omogočeno, da postavimo blago v menjalno razmerje. Takrat moramo odmisлити koristni značaj produktov dela in jih primerjati izključno kot nosilce različne količine strjenega družbenega dela. Marx nadalje opozarja:

Kadar izgine koristni značaj produktov dela, izgine tudi koristni značaj raznovrstnega dela, ki ga vsebujejo, izginejo torej tudi različne količine konkretne oblike tega raznovrstnega dela, ta dela se več ne razlikujejo, temveč so vsa skupaj reducirana na enako človeško delo, abstraktno človeško delo.³⁴²

Sedaj vidimo, da *heterogenost konkretne človeške življenjske dejavnosti – dela – v blagovni proizvodnji* (proizvodnji usmerjeni v menjalno vrednost)

³⁴¹ Marx, *Kapital*, 1. zv., str. 46.

³⁴² Marx, *Kapital*, 1. zv., str. 47.

*služi le kot nosilec totalizirajoče homogenosti abstraktnega človeškega dela, ki določa vrednost blaga v menjavi. Produktom, postavljenim v menjalna razmerja, ne ostane več nobena lastnost, ki bi jih v njihovi konkretni obliki naredila uporabne, s tem pa se prav tako zabrišejo koristne dejavnosti, ki so bile potrebne za njihovo izdelavo. Različna koristna dela, ki so sploh ustvarila te različne produkte, se med seboj popolnoma izenačijo, vsa postanejo le različne pojavne oblike abstraktnega človeškega dela, trošenja človeške delovne sile. Od predmetov je sedaj ostala le še »gola strdina človeškega dela, med katerim ni nobene razlike, to je strdina trošenja človeške delovne sile ne glede na obliko njenega trošenja«.*³⁴³

S tem dvojnim značajem dela, vsebovanega v blagu (torej na eni strani konkretno koristno delo, na drugi strani abstraktno človeško delo), Durkheimova teorija organske solidarnosti kot posledica delitve dela že začne kazati svoje razpoke. Kar industrijski delavec na trgu kupi od kmeta, ni uporabna vrednost, ampak je določena količina abstraktnega človeškega dela, popolnoma odtujenega od njegove produkcije. Ljudje tako pridemo v stik z drug drugim ne preko dejanskih uporabnih vrednosti, narejenih s konkretnim koristnim delom, ampak preko blaga, torej homogene abstraktne vrednosti, ki je osvobojeno od konkretnega dela, ki ga je ustvarilo. Nasprotno kot nas prepričuje Durkheim, se družbeni odnosi med privatnimi deli producentov ne kažejo in tudi ne morejo kazati kot neposredni družbeni odnosi med osebami samimi v njihovih delih, saj te osebe in njihova dela stopijo v družbeni stik šele na ravni menjave, kjer je

³⁴³ Marx, *Kapital*, 1. zv., str. 47.

ta stik posredovan preko predmetov. Odnos privatnih producentov, ki se srečata na trgu, je docela določen preko blaga, ki ga imata v lasti: »moč, ki jo imata ti osebi druga nad drugo, je le moč njunega blaga«. ³⁴⁴ V resnici se družbeni odnosi med producenti v blagovni produkciji kažejo kot odnosi med stvarmi, torej odnosi med predmeti, medtem ko pa dobijo blagovni odnosi svoj lasten, človeku odtujen, družbeni značaj. ³⁴⁵

Kolektivna zavest kot razredna zavest

Naša predrugačena, konkretizirana teorija delitve dela naj nam pri nadaljnji razpravi o kolektivni zavesti torej služi kot nova podlaga. Še pred tem pa velja nagovoriti sam značaj odnosa med obema družbenima pojavoma. Durkheim je namreč sveto prepričan, da obstoji med njima nepomirljivo nasprotje, obratno sorazmerje. Kolektivna zavest se po njegovo v svoji polni obliki pojavlja samo v primitivni družbi, pred nastopom delitve dela, civilizacije in emancipacije »individualnega« od »kolektivnega«. ³⁴⁶ Ta sicer splošno sprejeta teza pa se ob poglobljeni analizi izkaže za izrazito arbitrarno in enostransko.

³⁴⁴ Marx, *Kapital*, 1. zv., str. 182.

³⁴⁵ Marx, *Kapital*, 1. zv., str. 84. Za daljšo razpravo o blagovnem fetišizmu gl. str. 83–97.

³⁴⁶ Durkheim, *De la division du travail social*, str. 147.

Naša analiza seže bistveno dlje, če na zavest gledamo kot na družbeni³⁴⁷ pojav – človek je namreč bitje, ki svoje življenje reproducira s tem, ko stopa v najrazličnejša razmerja z naravo in ostalimi ljudmi, da bi zadostil svojim potrebam po hrani, obleki, strehi nad glavo, sreči, prijateljstvu, ljubezni. Šele v interakciji s sebi podobnimi človek postane človek in naposled ugleda samega sebe. Družbeno občevanje ustvari jezik, s katerim oblikuje stavke, misli, teorije, znanosti – zavest, ki idejno izrazi okoliščine, ki ga obdajajo, in instinkte, ki ga vodijo. Zavest se poraja šele v njihovem pozunanjenju, objektivifikaciji, šele ko ti obstajajo za druge. Naj se mislec še tako zapira sam vase, naj prezira množico, njegova zavest je kolektivne narave že v sami kali. Zavest je torej ne glede na njene različne pojavne oblike vedno kolektivna.

Z Durkheimom pa se vendarle lahko strinjamo, da delitev dela odločilno vpliva na kolektivno zavest. Toda tako kot smo v prejšnjem razdelku delitev dela obravnavali v odnosu do družbene celote, se moramo zdaj na enak način lotiti še zavesti. Če želimo zaobjeti in razložiti zavest individuov, jih moramo najprej postaviti v odnos do družbene celote, torej v določen položaj znotraj produkcijskega procesa. Kar Durkheim vidi kot razmerje med dvema človekoma, je v resnici lahko razmerje med delavcem in kapitalistom, med kmetom in zemljiškim lastnikom in tako dalje.

³⁴⁷ »Družbenost« tu rabiva v marksističnem pomenu besede, ki mu je z Durkheimovim pojmovanjem »kolektivnosti« skupno predvsem to, da ne gre zgolj za skupek individualnega, temveč za objektivno strukturo, ki obstoji neodvisno od posameznih zavesti in jih v svoji obliki znatno določa (pri Durkheimu bi to bile norme in vrednote, pri Marxu pa razredi ter njihovi ustrezni produkcijski načini in pa tudi ideologija kot struktura).

Skratka, družba ne sestoji iz abstraktnih enakopravnih individuov, ampak iz konkretnih ekonomskih razmerij. Ta razmerja posameznike (kljub njihovim morebitnim od Boga danim, neodtujljivim pravicam) postavijo v medsebojni položaj nadrejenosti in podrejenosti. Brez teh temeljnih družbenih razmerij kakršnakoli dejanska analiza sploh ni mogoča, saj onkraj konkretnih ekonomskih odnosov ne obstaja nikakršna družba.³⁴⁸

Ko torej postavimo ljudi v odnos do te družbene celote, lahko jasno opazimo različne oblike interesov, ki izhajajo iz položaja posameznikov znotraj produkcijskega procesa. Zavest pa, kot smo rekli, ni dejansko nič drugega kot preslikava materialnih okoliščin in iz njih izvirajočih instinktov v ideje. Tako je položaj individuov znotraj družbene celote in posledično njihov odnos do nje tisti, ki oblikuje zavest posameznikov. Ker pa imamo ljudje znotraj produkcijskega procesa ravno zaradi delitve dela različne vloge, imamo nujno tudi različne, med seboj izključujoče se nazore tudi o istem predmetu ter diametralno nasprotujoče si interese. Razred, ki v družbi producira vrednost, bo imel popolnoma drugačne nazore o družbi kot razred, ki ima v lasti sredstva za proizvodnjo, preko katerih si prilašča delo drugih. Kljub morebitnim podobnostim bosta pripadnika različnih razredov imela v zadnji instanci nepomirljiva neskladja v interesih, saj že samo (za preživetje nujno) sodelovanje v razredni družbi za zatirani razred pomeni

³⁴⁸ Tak pogled na družbo zagovarjata Engels in Marx v *Nemški ideologiji*: »Družbena členitev in država stalno izhajata iz življenjskega procesa določenih individuov; toda teh individuov, ne kot se lahko kažejo v svoji lastni ali tuji predstavi, temveč kot dejansko so, tj., kot delujejo, materialno producirajo, torej kot so dejavni ob določenih materialnih, od njihove samovolje neodvisnih omejitvah, predpostavkah in pogojih«. Marx in Engels, »Nemška ideologija«, str. 24.

delovanje proti samemu sebi; s produkcijo namreč krepi razredno družbo in svoj podrejeni položaj v njej.³⁴⁹ Več dobrin kot ustvari, v tem večji bedi živi. *Tako se v okvirih delitve dela kolektivna zavest lahko izrazi le kot zavest posameznih razredov, katerih pripadniki si znotraj produkcije delijo isto vlogo.*

Ob tem velja poudariti, da razredi nimajo enakih možnosti za razvoj lastne zavesti, ki bi zastopala njihove interese. Marx in Engels zapišeta takole: »Razred, ki razpolaga s sredstvi za materialno proizvodnjo, razpolaga s tem hkrati s sredstvi za duhovno produkcijo, tako da so mu hkrati v poprečju podrejene misli tistih, ki nimajo sredstev za duhovno produkcijo.«³⁵⁰ To pomeni, da lahko le razred, ki nadzoruje produkcijo in z njo določa smer razvoja celotne družbe, svoje partikularne interese dejansko tudi uveljavi in jih hkrati sistematično predstavi kot »obče dobro« – s tem se kot plat razredne družbe uvede tudi kulturna hegemonija.³⁵¹

V takem stanju so partikularni interesi vladajočih razredov, ki so torej v diametralnem nasprotju z interesi ljudskih množic, vedno znova na najrazličnejše načine prikazani kot večni, naravni zakoni, katerih opustitev

³⁴⁹ To velja tudi v kapitalistični družbi: »Delavec ima interes, da kapital hitro narašča, pomeni le: čim hitreje pomnožuje delavec tuje bogastvo, tem bolj mastne drobtine odpadejo zanj, tem več delavcev lahko dobi zaposlitev in se lahko rodi, tem bolj se lahko povečajo mezde sužnjev, odvisnih od kapitala«. Marx, »Mezdno delo in kapital,« str. 697.

³⁵⁰ Marx in Engels, »Nemška ideologija,« str. 57.

³⁵¹ Pojem kulturne hegemonije je v pojmovnik zahodnega marksizma uvedel italijanski teoretik Antonio Gramsci, da bi sistematiziral in poglobil Marxov nauk o vladajočih idejah družbe kot idejah vladajočega razreda. Gl. Gramsci, *Civilna družba in država: izbor Gramscijevih besedil in zapisov o njem.*

bi pomenila razpad civilizacije. Institucije, ki v resnici služijo le vladajočemu razredu, se kažejo kot nad družbenim življenjem vzvišene ustanove, ki jih vodi nepristranska roka Pravice. Vrednote vladajočih razredov postanejo vladajoče vrednote celotne družbe,³⁵² saj se šele s kulturno prevlado poda podlago za uspešno reprodukcijo družbenih odnosov. Podobno kot pri blagovni produkciji, kjer se heterogena koristna dela izrazijo le kot nosilci totalizirajoče homogenosti abstraktnega dela, *se tudi idejna in kulturna produkcija v razrednih družbah kljub delitvi dela pojavi kot višek vsiljene kulturne hegemonije.*

Če temu ne bi bilo tako, družba ne bi mogla niti funkcionirati, saj bi popoln izraz razredne zavesti zatiranega ljudstva pomenil trenutek družbenega prevrata. Ali kot pravi Lukács: »Poklicanost nekega razreda za gospodarstvo namreč pomeni, da je mogoče na podlagi njegovih razrednih interesov, njegove razredne zavesti, organizirati celotno družbo v skladu s temi interesi.«³⁵³ Da se vladajoči razred ohrani kot vladajoči razred, mora zavoljo reprodukcije obstoječe družbene ureditve in svojega privilegiranega položaja v njej vzpostaviti poleg materialne tudi kulturno prevlado. Vse dokler si zatirani razred zaradi naraščajočih družbenih protislovij ne izoblikuje lastne zavesti, se s kulturno hegemonijo vladajočega razreda ohranja družbeni *status quo*.

³⁵² Marx in Engels, »Nemška ideologija«, str. 57.

³⁵³ Lukács, *Zgodovina in razredna zavest*, str. 67.

Zaključek

Heterogenost delitve dela je, ko jo postavimo v kontekst družbene celote, torej navidezna. Namesto krepitev pristnih družbenih odnosov se v višku svojega razvoja ta popredmeti. Delo kot izraz človekovega bistva zbledi v abstrakcijo, njegovi produkti pa zaživijo od posameznika popolnoma ločeno, odtujeno življenje. Odprave tega protislovja ne gre iskati v čisti teoriji. Analize družbenih odnosov ne bodo nikoli zadostne brez upoštevanja razvojne stopnje produktivnih sil, kar velja tudi obratno – ta temeljna elementa vsake družbene formacije preko dialektičnega odnosa porodita protislovja, ki jih je možno odpraviti edinole s prakso.

Bliskovit razvoj produkcijskih sredstev v zadnjih nekaj stoletjih je človeško produkcijo socializiral in centraliziral do nepredstavljivih razsežnosti. Prav vse posameznikove potrebe se zadovoljuje na družbeni ravni. Nič več si ne znamo sami sešiti oblačil, pridelati hrane ali zgraditi bivališča. Za vse to skrbi združeno delo delavskih množic v tovarnah, na plantažah in na gradbiščih. Toda proces zadovoljevanja potreb je vse bolj težaven. Socializiranemu delu na poti stojijo iz privatne produkcije izhajajoči kapitalistični odnosi. Uporabna vrednost neizmernega bogastva, ki ga proizvede napredno človeštvo, je ujeta v kapitalistične procese akumulacije kapitala – realizira se lahko le za nazaj, preko menjalne vrednosti, šele ko in če se proda na trgu. Posledice tega temeljnega družbenega protislovja so prepolna skladišča hrane ob milijonih stradajočih ljudi, prazna stanovanja v mestih, kjer mnogi ne najdejo strehe nad glavo, skratka vse večje bogastvo

ob naraščajoči bedi, vse večja razvejanost človeške dejavnosti ob prizorih turobne monotonosti.

Praksa odpravljanja vseh teh tegob je lahko edinole organiziran socialistični boj proti kapitalističnim produkcijskim razmerjem in njihovemu nosilcu, kapitalističnemu razredu. Ko bo družbena produkcija plansko usmerjena v ustvarjanje uporabne in ne menjalne vrednosti, bo nastopila doba svobode družbe in človeške kolektivne zavesti, v kateri se bosta namesto interesov nekdanjih vladajočih razredov harmonično zrcalila individualnost slehernega posameznika in celotnega novega človeštva.

Viri in bibliografija

- Descartes, René. *Meditacije z Ugovori in odgovori*. Prev. Primož Simoniti in Kajetan Škraban. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2021.
- Durkheim, Émile. *De la division du travail social*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922.
- Engels, Friedrich. »Izvor družine, privatne lastnine in države«. V: *MEID V*, str. 201–399. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.
- Engels, Friedrich, in Karl Marx. »Nemška ideologija«. V: *MEID II*, str. 5–352. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- Cheynekoh. »How far do your clothes travel to reach you?«. *Fabric of the World*. 16. 3. 2020. Pridobljeno 7. 8. 2024.
<https://www.fabricoftheworld.com/post/how-far-do-your-clothes-travel-to-reach-you>.
- Gramsci, Antonio. *Civilna družba in država: izbor Gramscijevih besedil in zapisov o njem*. Ur. Adolf Bibič. Ljubljana: Komunist, 1987.
- Lukács, Georg. *Zgodovina in razredna zavest*. Posebna številka: *Vestnik IMŠ* 6, št. 1 (1985). Ljubljana: Inštitut za marksistične študije ZRC SAZU, 1986.
- Lukes, Steven. *Émile Durkheim, His Life and Work*. London: The Penguin Press, 1973.
- Marx, Karl. *Kapital: kritika politične ekonomije*. 1. zv. Prev. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.

Marx, Karl. »Mezdno delo in kapital«. Prev. Mirko Košir. V: *MEID II*, str. 660–706. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.

Smith, Adam. *Bogastvo narodov: raziskava o naravi in vzrokih bogastva narodov*. Prev. Bogdan Gradišnik. Ljubljana: Studia humanitatis, 2010.

Martin Norčič

Mit starega Egipta v modernem svetu

Pripovedi in mitologija, pa tudi številne filozofske tradicije, ki izhajajo iz različnih delov sveta, se pogosto ukvarjajo z globoko zasidranimi in navadno težko odpravljivimi nasprotji. Lévi-Strauss zapiše, da je mitična misel vedno zgrajena na nasprotjih, ki ne dopuščajo tretje ali sredinske pozicije. Do te lahko pridemo šele, če nasprotne izraze nadomestimo z njim enakovrednimi izrazi, ki to sredinsko pozicijo dopuščajo.³⁵⁴ Taka nasprotja lahko najdemo npr. v krščanstvu, kjer si nasproti stojijo nebesa in pekel, greh in svetost, dobro in zlo. Izven področja religije je Platon v nasprotje postavil telo in dušo, kontraktualisti pa so pozneje ločevali med naravnim stanjem in urejeno družbo. Ta dva koncepta je vsak mislec, ki je o njiju pisal, definiral drugače. Hobbes je tako naravno stanje opisal kot stanje, v katerem ljudje živijo skupaj in nimajo moralnih dolžnosti do sočloveka. Po drugi strani pa je Locke trdil, da imajo ljudje tudi v naravnem stanju ljudje moralne dolžnosti do drugih.³⁵⁵ Poleg tega lahko po Locku naravno stanje posameznik zapusti samo pod pogojem, da se prostovoljno pridruži legitimni politični združbi.³⁵⁶ Te in podobne primere nasprotij lahko najdemo v mnogih pripovedih, ki narekujejo naš način razumevanja sveta, povezuje pa jih ravno kvaliteta nezdružljivosti nasprotujočih si polov.

³⁵⁴ Lévi-Strauss, »Struktura mita«, str. 241.

³⁵⁵ Simmons, »Locke's State of Nature«, str. 450–451.

³⁵⁶ Simmons, »Locke's State of Nature«, str. 454.

Nekaj ne more biti hkrati popolna Ideja nečesa in hkrati obstajati v vidnem svetu, prav tako kot dejanje ne more hkrati biti grešno in voditi v nebesa.

Zdelo bi se torej smiselno sklepati, da enako velja tudi za egipčanski mit o združitvi Zgornjega in Spodnjega Egipta oziroma za mit o Horu in Setu. Tudi v njem namreč nastopata dve nasprotujoči si sili, na koncu zgodbe pa prevlada ena izmed njiju, ko prestol združenega Egipta zasede Hor.³⁵⁷ Toda ta sklep bi bil prenagel, saj v tem mitu prevlada Hora nad Setom ne vodi niti v njegovo uničenje niti v njegovo izobčenje. Ravno nasprotno. Na svojo barko ga namreč sprejme sončni bog Re, ki mu pomaga v boju proti zmaju Apofisu. Mitologija arhaičnega obdobja Egipta torej ne izključuje nasprotij, temveč jih vključuje, kar za mnoge predstavlja eno izmed edinstvenih značilnosti staroegipčanske civilizacije.³⁵⁸ Smiselno se je torej vprašati o tem, kaj se lahko naučimo iz pripovedne tradicije, ki nasprotja obravnava na popolnoma drugačen način kot pri nas prevladujoča zahodnjaška miselnost.

Mit o Horu in Setu

Staroegipčanska mitologija je nastala na območju rodovitnega polmeseca, ki je bil področje občutnega mešanja različnih kultur, tudi znotraj samega Egipta, poleg tega pa se je, vsaj v svojem začetku, prenašala ustno. Zaradi

³⁵⁷ Oden, »The Contendings of Horus and Seth (Chester Beatty Papyrus No. 1): A Structural Interpretation«, str. 356–357.

³⁵⁸ Assman, *Duh Starega Egipta*, str. 70.

tega lahko najdemo mnoge različice mitov, ki se ukvarjajo z istimi temami. To seveda velja tudi za mit o reformaciji egipčanske države, ki je ohranjen v dveh pomembnejših oblikah. Prva različica izhaja iz memfiške teologije in pripoveduje o pravni rešitvi spora med Horom in Setom.³⁵⁹ Zaradi svojega izvora v Memfisu ima v tej verziji zgodbe poudarjeno vlogo tudi bog Pta, ki je bil sprva lokalni memfiški bog, v kasnejših obdobjih pa je to mesto postalo središče njegovega kulta.³⁶⁰ Druga, verjetno bolj znana verzija zgodbe, pa opisuje soočenje dveh bogov v treh različnih tekmovanjih. Po zmagi nad svojim nasprotnikom in Ozirisovi intervenciji tudi v tej različici Hor zasede prestol.³⁶¹ Kljub temu, da se obe verziji mita ukvarjata z istim problemom, torej s tem, kdo bo nasledil Ozirisa na prestolu, sta rešitvi, ki ju oba mita ponudita, popolnoma različni. Rešitev je v prvi obliki mita dosežena s pomočjo pravnega sistema, v drugi pa lahko do rešitve problema pride le s prevlado ene strani nad drugo. Čeprav je pot do rešitve v obeh različicah mita drugačna, je rezultat popolnoma enak. Hor zasede prestol, Set pa se poda v boj proti Apofisu in na tak način ohranja pomembno vlogo med bogovi. Na ta način se jasno izrazi nagnjenost egipčanske civilizacije k sprejemanju in vključevanju nasprotij. Da bi jasneje videli, kako obe različni obliki mita vodita do istega zaključka, moramo obe preučiti bolj podrobno.

³⁵⁹ Assman, *Duh Starega Egipta*, str. 66.

³⁶⁰ Finnestad, »Ptah, Creator of the Gods: Reconsideration of the Ptah Section of the Denkmal«, str. 81–83.

³⁶¹ Oden, »The Contendings of Horus and Seth«, str. 354–357.

Prva oblika mita

V različici mita, ki izvira iz Memfisa, večjo vlogo igra bog Pta, ki je v tem besedilu opisan kot kralj in tisti, ki je združil Spodnji in Zgornji Egipt. Poleg tega pa mu besedilo pripisuje stvarjenje drugih bogov in eneado, skupino devetih prepoznavnih egipčanskih bogov, opiše kot njegovo eneado.³⁶² Toda kljub svoji pomembnosti Pta v sami zgodbi ne igra večje vloge, zaradi česar lahko sklepamo, da njegova vključitev služi predvsem temu, da v bralcu utrdi prepričanje v to, da je Pta najmočnejši izmed bogov. Protagonista zgodbe sta tako Set in Hor, poleg njiju pa dogajanje usmerja tudi bog Geb. Ta je namreč tisti, ki sprva določi, da bo Set vladar Zgornjega Egipta, medtem ko bo Hor kraljeval v Spodnjem Egiptu. Toda takoj po sprejetju te odločitve se mu zazdi, da je nepravilno sodil, saj je Hor navsezadnje prvorojeni sin njegovega prvorojenega sina. Zaradi tega svojo sodbo razvrednoti in določi, da bo Hor kraljeval celotnemu, združenemu Egiptu. Na koncu zgodbe o združitvi Egipta besedilo še zatrdi, da sta bila po tem Hor in Set pomirjena in med njima ni bilo več spora.³⁶³

Vladavina Hora tako predstavlja na pravo osnovano družbo starega Egipta, Set pa, ker njeni vzpostavitvi nasprotuje, predstavlja njeno nasprotje. Set je tudi v drugih besedilih predstavljen kot posebitev moči ali sile in je opisan kot fizično najmočnejši izmed bogov. Ta pripoved torej zatrdjuje nadvlado družbe, ki ji vlada pravo, nad družbo, v kateri vlada sila.³⁶⁴ Če bi egipčanski pisarji torej želeli prikazati Seta kot bitje, ki ga je potrebno premagati, bi to

³⁶² Bodine, »The Shabaka Stone: An Introduction«, str. 13–14.

³⁶³ Assman, *Duh Starega Egipta*, str. 68.

³⁶⁴ Assman, *Duh Starega Egipta*, str. 68–70.

z lahkoto storili s pomočjo tega in temu podobnih besedil. Toda v besedilu vidimo ravno nasproten razplet dogodkov, saj Set in Hor končata svoj spor in znova zaživita kot bogova in družinska člana, ki drug drugega spoštujeta. Posledično lahko besedilo beremo na način, po katerem poudarja pomen sprave, ne samo med člani družine, temveč tudi med silami, ki si medsebojno popolnoma nasprotujejo.

Druga oblika mita

Preden začnemo z opisom bolj poznane oblike mita o Horu in Setu, je potrebno omeniti, da ni nujno, da sta obe verziji zgodbe strogo ločeni. Možno je namreč, da se je prej opisana verzija zgodbe v tej obliki ohranila, ker bi jo vsak takrat živeč Egipčan z lahkoto povezal s tremi soočenji med Setom in Horom, zaradi česar se jim ni zdelo vredno tega zapisovati ob vsaki priložnosti, ko je bila zgodba poustvarjena. Toda ker sta kljub tej možnosti obe verziji zgodbe še vedno ohranjeni v svojih specifičnih oblikah in ker v njihju nastopajo tudi nekateri popolnoma različni liki, se še vedno zdi upravičeno obe verziji obravnavati kot različni obliki istega mita.

Če se zdaj vrnemo k sami zgodbi, se ta začne z zborom bogov, ki odločajo o tem, kateri izmed njih naj nasledi Ozirisa in zasede egipčanski prestol. Večina se strinja, da bi ta čast morala pripadati Horu, vendar Set in Re temu nasprotujeta. Svoje nasprotovanje drugim bogovom upravičujeta s sklicevanjem na Horovo neizkušenost in mladost, ki predstavlja nasprotje Setovi moči in izkušenosti.³⁶⁵ Na tej točki lahko znova zaznamo nasprotje

³⁶⁵ Oden, »The Contendings of Horus and Seth«, str. 353–355.

med egipčansko pravno državo in vladavino močnih nad šibkimi, ki je obstajala pred vzpostavitvijo te države in v času njenih vmesnih obdobj. Nato se dva tekmeča soočita v treh izzivih, prvi vključuje potop obeh bogov na dno morja v obliki nilskih konjev. Hor bi med tem podvigom po vsej verjetnosti preminil, če ne bi prišlo do posredovanja njegove matere Izide. Njen poseg ga tako razjezi – njegova mati ga je namreč s svojim ravnanjem osramotila –, da ji zato odstrani glavo, Set pa mu naknadno iztakne oči. Ko oba bogova oskrbita svoje rane, sledi drugo soočenje, v katerem Hor dokaže svojo nadvlado nad Setom, tako da ga prelisiči in poskrbi, da zaužije njegovo semensko tekočino. Tretje soočenje je tekmovanje z ladjami, med katerim Setova kamnita ladja potone, Hor pa s svojo, ki narejena iz kamna, ostane nad gladino. Toda nobeno izmed treh tekmovanj ne privede do končnega rezultata, niti do zaključka zgodbe, saj je na koncu izid zgodbe še vedno odvisen od Ozirisovega pisma, ki zagotovi, da ga na njegovem prestolu nasledi njegov sin in ne njegov brat. Ob zaključku dogajanja Re še naroči, naj Set od zdaj prebiva pri njem, kjer bo vzbujal strah v drugih.³⁶⁶

V tej verziji zgodbe Set ni le pravno poražen, ko ob zaključku dogajanja Oziris zatrdi, da ima Hor pravico do njegovega prestola, temveč je poražen tudi s silo. Hor namreč v zgodbi Seta premaga v njunem tekmovanju, a to ne reši ničesar, s čimer se še jasneje izrazi sporočilo nadvlade pravne države, saj sila ni bila zmožna rešiti spora med bogovi. Tudi ta zgodba torej ponuja popolno priložnost za Setovo očrnitev, saj je premagan tako z

³⁶⁶ Oden, »The Contendings of Horus and Seth«, str. 355–356.

zakonom kot s silo, a mit do tega zaključka še vedno ne pride. Re je namreč eden izmed najpomembnejših bogov v egipčanskem panteonu in neomajno podpira Setovo prizadevanje za vladarski položaj od začetka do konca spora in poraženemu in osramočenemu Setu ponudi častni položaj ob svoji strani. Torej tudi ta oblika mita, ki mogoče na prvi pogled opisuje popolno prevlado Hora nad Setom, v resnici tudi poudarja pomembnost slednjega in tako znova sporoča, da popolna izključitev ene izmed sil narave, torej Seta, ni zaželeno stanje sveta. Namesto tega bi si namreč morali prizadevati za njihovo sobivanje in uravnoveženost, zaradi česar je Set deležen podpore tudi po svojem porazu.

Dva primera zgodb, ki izvirata izven Egipta

Toda v mitologijah, zgodbah in filozofskih šolah, ki izvirajo izven Egipta, nasprotja po navadi niso obravnavana na prej opisan način. Ravno nasprotno, ko si nasproti stojita dve nasprotujoči sili, mora ena nujno prevladati nad drugo. Za to, da lahko ena stran obstane, mora druga preminiti in obratno. Ravno te zgodbe, torej zgodbe, ki poudarjajo, da mora prevladati eno od nasprotij, so tiste, ki so se razširile po svetu, vsaj bolj kot egipčanska mitologija in so zato krojile način mišljenja mnogih in v njihovem umu vzgojile misli o tem, da nasprotja ne morejo sobivati. Da bi lahko bolje razumeli, kako do tega pride in v kakšne posledice to stanje sveta vodi, si moramo prej ogledati primere teh pripovedi, v našem primeru Platonov dialog *Fajdon* in biblično pripoved o izgonu iz raja.

Platon in *Fajdon*

Platonovi pogledi na dušo in telo pridejo najjasneje v ospredje v njegovem dialogu *Fajdon*, v katerem se ukvarja z vprašanjem o nesmrtnosti duše. V tem dialogu skozi svoje tri argumente za nesmrtnost duše namreč potegne jasno ločnico med telesom in dušo. Duša naj bi bila po njegovem prepričanju nesmrtna in podobna stvarem, ki so večne, telo pa je zanj minljivo in bo po smrti uničeno.³⁶⁷ Že tu nas opozarja na nezmožnost sobivanja duše in telesa, saj lahko povezana obstajata le za kratek čas, pred tem in po tem pa je duša svobodna. Čas sobivanja je torej izjema in stanje, ki ga duša trpi, da lahko po smrti telesa začne obstajati kot resnično samosvoja entiteta. Tudi če se duša vedno znova naseljuje v nova telesa, je čas, ki ga preživi v tem stanju proti neskončnosti njenega obstoja, dokaj kratek in torej še vedno anomalija. Toda Platon telo in dušo ob koncu *Fajdona* postavi v še bolj ostro nasprotje, ko Sokrat, potem ko spije strup, naroči Kritonu, da mora žrtvovati petelina Asklepiju, bogu zdravilstva, ker naj bi bili on in njegovi prijatelji to dolžni storiti.³⁶⁸ S tem Platon dokaj jasno izrazi svoje prepričanje, da je smrt oblika ozdravitve, zaradi česar Sokrat v dialogu zahteva žrtev za boga zdravilstva. Smrt, ki pomeni uničenje telesa in prevlado duše, je torej predstavljena pozitivno. V Platonovi filozofiji torej ni prostora za kompromis med telesom in dušo – in ker je imela njegova misel nesporno velik vpliv na evropsko filozofijo, lahko sklepamo, da se je v tej filozofiji do neke mere zasedrilo takšno pojmovanje nasprotij.

³⁶⁷ Platon, »Fajdon«, 79b–80a.

³⁶⁸ Platon, »Fajdon«, 118a.

Izgon iz raja

Naslednji primer nasprotja, ki si ga lahko ogledamo, je nasprotje med dobrim in zlim ali grehom in ne-grehom, kot to nasprotje obravnava krščanstvo. Za najbolj reprezentativni primer greha lahko analiziramo prvi greh, kot je predstavljen v pripovedi o izgonu iz raja. V svetopisemski zgodbi kača prelisiči Evo in jo prepriča, da zaužije prepovedani sadež in da ta sadež ponudi še Adamu. Bog za ta prekršek kačo obsodi na to, da se plazi po tleh in jé prah, Evo in Adama pa izžene iz raja in določi, da si bodo njihuni in kačini potomci večno prizadevali ubiti drug drugega.³⁶⁹ Kar je zanimivo v tej pripovedi, je, da sta bila Adam in Eva v svoj prekršek prelisičena, a sta kljub temu kaznovana enako strogo kot kača, ki je prvotni krivec za dogodke, ki jih pripoved opisuje. Tako nas zgodba uči, da srednje poti med sledenjem božjim zakonom in njihovem kršenju ni, tudi če je to kršenje nenamerno. Toda kazen se še nadaljuje, saj so obsojeni tudi potomci Adama in Eve; zanje je določeno, da bodo v večnem boju s kačo in njenimi potomci. S tem je izničena kakršnakoli možnost kasnejše sprave med človeštvom in kačami, s tem pa je v njihova življenja vsiljeno še eno neodpravljlivo nasprotje. Človek je tako lahko le grešnik ali sledilec božje besede, tretje poti ni. Seveda se lahko posameznik za svoje grehe spove, toda po tem lahko znova hitro prestopi nazaj med grešnike. To izvorno nasprotovanje med pobožnimi in grešnimi dejanji pa je ustvarilo nepremostljiv prepad med kačami in človeštvom – oboji so bili obsojeni na večni spor. Nasprotje med grehom in pobožnostjo torej ni zgolj neodpravljlivo, temveč tudi samo po sebi vodi do novih nasprotij.

³⁶⁹ 1 Mz 3,1–24.

Nauki mita o Horu in Setu

Zdi se torej, da način mišljenja, ki ga poudarja mit o Horu in Setu, predstavlja precejšen odmik od načina mišljenja, ki kot rešitev dopušča le eno izmed dveh skrajnostih in izhaja iz nekaterih priljubljenih ohranjenih pripovedi iz evropske in krščanske zgodovine. Zaradi pripovedi, ki dopuščajo le dva izhoda iz dane situacije, namreč pogosto svoje misli omejujemo in si dovolimo misliti le dva načina reševanja problemov, s katerimi se soočamo. Seveda mitologija, pripovedništvo in filozofija niso edini razlog za takšno stanje sveta. Takšno mišljenje namreč podpira tudi logika, ki ji pripisujemo velik pomen v današnji družbi, ki sebe dojema kot takšno, ki v ospredje postavlja razum, torej sebe dojema kot razsvetljeno. S tem seveda merimo na zakon o izključenem tretjem, ki trdi, da sta resnični lahko le določena trditev ali njena negacija in, da ni drugih možnosti. Bertrand Russell si je za vzorčni primer tega zakona zamislil, da obstaja sedanji francoski kralj in zaključil, da je ta lahko ali plešast ali pa ni plešast, saj ne more imeti hkrati obeh lastnosti.³⁷⁰ Zagotovo je v določenih okvirih ta zakon smiselno uporabiti, vendar je svet zunaj logike pogosto veliko bolj zapleten in omogoča veliko več kot le dve opciji. Toda ravno na tak način nas učijo misliti zgodbe, ki smo jih prej opisali, saj tudi te dovolijo le dve rešitvi in ena mora vedno prevladati nad drugo, tako duša prevlada nad telesom in poslušnost Bogu premaga greh. Toda mit o Horu in Setu nam omogoča, da ohranjamo naše misli odprte za več rešitev kot le za dve, saj ta

³⁷⁰ Cooper, »The Law of Excluded Middle«, str. 161–162.

zgodba poudarja sobivanje med dvema sprtima silama in ne nadvlado ene nad drugo.

Prizadevanje za mišljenje onkraj dvojnosti pa ne pomeni, da zagovarjamo nenehen dvom v vsak spor, v katerega sta vpleteni le dve strani. Če si zamislimo dva človeka, ki sta sprta glede tega če je $2 + 2$ enako 4 ali ne, se tisti, ki temu nasprotuje, očitno moti. Simbioza dveh nasprotujočih sil torej ni vedno rešitev, in tudi to je opisano v mitu o Horu in Setu. Ob koncu te pripovedi namreč le eden izmed njiju sedi na prestolu Egipta, čeprav drugi ni popolnoma izključen.³⁷¹ Kar se moramo naučiti iz te pripovedi, torej ni dvom o verodostojnosti vsakogar, ki nam ponuja le dve rešitvi in vztraja, da mora ena prevladati nad drugo. Koristi mišljenja, ki izvirajo iz tega mita, namreč ležijo drugje. Najprej lahko povemo, da bi takšen način mišljenja ljudi naredil bolj odporne proti medijski in politični manipulaciji in pred tistimi, ki poskušajo javno mnenje vihteti sebi v korist. Ti namreč pogosto svet slikajo tako, da ta dopušča le dve možni odločitvi v vsaki dani situaciji, čeprav bi bila tretja odločitev pogosto boljša.

Za primer lahko vzamemo članek, ki je bil 19. julija 2024 objavljen na spletnem portalu *The Guardian*. Avtor v njem opiše ponavljajoči krogotok, ki ga je zaznal v evropskih državah, v katerem se izmenjujejo centristične in populistične vlade. Nato opiše nekatere razloge, ki so verjetno odgovorni za priljubljenost desnega populizma in poda predloge, kako naj se

³⁷¹ Oden, »The Contendings of Horus and Seth«, str. 353–356.

novopečeni britanski premier Keir Starmer z njim sooči.³⁷² Na prvi pogled se ta opis stanja demokracije v Evropi zdi neproblematičen, a avtor svojim bralcem opiše le dve sili, ki naj bi bili zmožni postati prevladujoči politični sili na celini, torej centrizem in desni populizem. Članek tudi trdi, da mora centrizem, ki ga predstavlja nova britanska vlada, prevladati nad desnim populizmom ali nad populizmom nasploh. Avtor nam torej predstavlja le dve sili in za eno od njiju trdi, da mora ta prevladati nad drugo, ravno tako kot Platon smrt predstavi kot ozdravljenje duše od telesa, kar lahko interpretiramo kot prevlado duše nad boleznijo telesa. Vendar članek ne omenja drugih političnih prepričanj, ki bi nas lahko vodila ven iz tega krogotoka, poleg tega pa vsako obliko populizma predstavlja kot enakovredno, torej enako negativno. Tako postane torej jasno, da nam je način mišljenja, ki lahko izvira iz mita o Horu in Setu, zmožen odpreti oči za več različnih opcij, ko sta nam predstavljeni le dve rešitvi.

Druga korist, ki izhaja iz takega mišljenja, pa je seveda večja odprtost ne samo do drugače mislečih ljudi, temveč tudi do ljudi, ki v mnogih pogledih predstavljajo popolno nasprotje nam samim. Set namreč predstavlja nasprotje Horu in egipčanski državi, ki je osnovana na pravu, saj je Set tisti, ki poudarja surovo moč in njen primat v družbi. Toda čeprav je to prepričanje nezdržljivo z vladavino prava, Set po zaključku spora s Horom ohrani pomembno mesto med bogovi. Če bi bili torej obdani z zgodbami, ki so podobne tej, bi bili po vsej verjetnosti bolj odprti za drugačne

³⁷² Beckett, »Tough on Elites, Tough on the Causes of Elites: That's How Starmer Can Defeat the Allure of Populism«.

perspektive in drugačne ljudi. Seveda pripovedi in zgodbe same po sebi niso zmožne spremeniti družbe, toda v ljudeh še vedno spodbujajo gojenje vrednot, prepričanj in načinov mišljenja, ki so prisotni v njih samih in so zmožne vsaj kazati smer, v katero se mora začeti premikati družba.

Zaključek

Tudi navidez neskončna zakladnica, pripovedi in zgodb, s katero se največkrat soočamo tekom svojih življenj, nas lahko torej pusti slepe za določene vidike življenja. Zato se zdi smiselno, da svoja obzorja razširimo in se ozremo tudi na zgodbe, ki so jih pripovedovale kulture, ki po navadi niso obravnavane tako pogosto kot druge. Ena izmed njih je tudi egipčanska civilizacija, čeprav tudi ta spada med bolj raziskane civilizacije starega sveta. Med najbolj znane pripovedi, ki nam jih je ta kultura zapustila, pa spada mit o Horu in Setu, ki ostaja pomemben še danes, morda celo bolj kot je bil v času, ko je bil prvič zapisan ali pripovedovan, saj se zdi njegovo sporočilo vključevanja različnosti in sprejemanja tega, kar se zdi tuje, v današnji vse bolj polarizirani družbi vedno bolj pomembno. To prepričanje seveda ne pomeni, da so ljudje na splošno nedovzetni za drugačna mnenja ali da jim je ta sposobnost nedostopna brez tega mita, temveč to pomeni le, da nam ta mit ponuja le še en pogled na svet, ki nas lahko vodi do koristnih zaključkov o njem.

Viri in bibliografija

Assman, Jan. *Duh starega Egipta: zgodovina in mišljenje v času faraonov*.

Prev. Uroš Gabrijelčič. Komen: Rex, 2021.

Beckett, Andy. »Tough on Elites, Tough on the Causes of Elites: That's How Starmer Can Defeat the Allure of Populism«. *The Guardian*, 19. 7. 2024. Dostop 20. 7. 2024.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/article/2024/jul/19/elites-keir-starmer-defeat-populism-centrists-labour>.

Bodine, Joshua J. »The Shabaka Stone: An Introduction«. *Studia Antiqua* 7, št. 1 (2009): 1–21.

Cooper, Neil. »The Law of Excluded Middle«. *Mind* 87, št. 346 (1978): 161–180.

Finnestad, Ragnhild B. »Ptah, Creator of the Gods: Reconsideration of the Ptah Section of the Denkmal«. *Numen* 23, št. 2 (1976): 81–113.

Lévi-Strauss, Claude. »Struktura mita«. Prev. Suzana Koncut. *Problemi* 41, št. 4-5 (2003): 219–248.

Oden, Robert A. »'The Contendings of Horus and Seth' (Chester Beatty Papyrus No. 1): A Structural Interpretation«. *History of Religions* 18, št. 4 (1979): 352–369.

Platon. »Fajdon«. V: Platon, *Zbrana dela I*, 107–161. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2006.

Simmons, A. John. »Locke's State of Nature.« *Political Theory* 17, št. 3 (1989): 449–70.

Jacek Wąsik

The Narrative-System: The Possibility of a Materialist Approach Towards the Theory of Narrative

Introduction

The aim of the following text is to develop the characteristics of the narrative understood as a „narrative-system”. The narrative-system is the extra-linguistic, transhistorical object, whose activity arranges the social, technical and economical reality. Encountering the present state of knowledge (especially critique of subject-object relation proposed in various configurations by emerging approaches such as New Materialisms, object-oriented ontologies or speculative realism), it is hard to maintain the opinion according to which collective (on any level of societal organization taken under consideration) or individual stories are just means of communication or epiphenomena of intellectual activity of conscious beings, privileged in relation to the realm of passive objects. The concept of the narrative-system aims to present how the overstacking of vectors of forces within material reality has led to the emergence of the intersubjective object, which is capable of autonomous interaction through its self-referentiality. The description of the narrative as a „system” stems from the assumption that theories utilizing the achievements of cybernetics in various analyses of bio-social phenomena could be pivotal to sufficiently understand its characteristics.

The text juxtaposes various concepts regarding the narrative, and gradually presents the following traits of the narrative-system as ontologically independent: (1) transcendental limitations of the narrative-system that are founded on what is repressed by it; (2) the necessity and totality that the narrative-system establishes, and their dialectical connection to contingency of the repressed that „haunts” the narrative from within, simultaneously granting its self-referential dynamics; (3) materiality of the narrative-system to counter the suggestions of its intellectual or ideal nature. The text presents hypothetical ontological characteristics of the narrative-system and does not aim at describing the sociological phenomena of its activity, which would require a much more complex analysis.

„On the Concept of History” and the Transcendental Limitations of Narrative

To start with, it is of utmost importance to draw our attention to what is foundational for the narrative, in other words: what is the basis of the narrative that makes it what it is and allow it to have an effect. Walter Benjamin, in his text „On the Concept of History,” expressed this kind of attentiveness, which he refers to as the awareness of the historical materialist of „this most inconspicuous of all transformations³⁷³” that could provide us with answers. What is important for us here are the intuitions

³⁷³ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis IV.

regarding the narrative and its limitations, which shine through in various parts of the text. The starting point is the contrast between historiography, which accumulates facts, extends the known story, and the historiography of the historical materialist, which disrupts the narrative and repeatedly begins history anew.

According to Benjamin, the historical narrative is always an expression of the dominance of the ruling class. The subject of the story woven by the historical materialist is – as stated in thesis XII on history – „the struggling, oppressed class itself.”³⁷⁴ This class is not excluded from the dominant narrative; on the contrary, it has a precisely defined, subordinated place within it. Therefore, the issue is not one of representation, but of the impossible totality of the system, this system which the narrative attempts to present itself as. This is the first crucial intuition of Benjamin that should be noted: the narrative presents itself as a totality, failing to recognize what lies outside of it, arranged in such a way as to prevent the external to from entering.

The second is the aforementioned awareness of the historical materialist. Of course, without wanting to limit ourselves to a story of eternal class struggle, it must be noted that this vigilance must accompany every confrontation with the narrative if one does not wish to remain subordinate to the totality of its system. And it is precisely against this – more broadly

³⁷⁴ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis XII.

speaking – that this awareness is directed.

Benjamin believes that effective reading of history must stem from its construction from the perspective of the present. Historiography cannot remain a melancholic attempt to capture the past, because it will be doomed to join the march of history as written by the history's victors.³⁷⁵ It is this critical stance described by Benjamin that allows for theoretical oscillation on the margins of historical data in search of what they attempt to exclude from the narrative. Therefore, in seeking the narrative's foundation, one must turn towards what limits it. The "not-present within the narrative" is the transcendental condition that maintains the totality of the narrative within its framework.

Thus, Benjamin's text recognizes the tension at the boundary of the narrative as a system. This system reproduces itself in a way that is based precisely on the transcendental repression. However, what the author of "On the Concept of History" does not pay sufficient attention to is the autonomous spontaneity of the narrative-system. He remains rooted in the tradition of Western humanism, treating the narrative as an intentionally used, teleological tool in the hands of the subject³⁷⁶ (in the aforementioned

³⁷⁵ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis IV.

³⁷⁶ The Benjamin's position on dialectic between the social body and the narrative is complex, and it's hard to omit his contribution to critique of passive understanding of language (especially taking under consideration his *On Language as Such and on the Language of Man*) and to shifting Marxist theory towards more post- or antihumanist positions. Nevertheless, his perspective presented in *On the Concept of History* does not oppose significantly enough the logical secondarity of

case – the ruling class), even though in his own work, this tool remains hidden, concealing its true nature. The wielder of such a tool should be disarmed so that the oppressed can rewrite their story through the establishment of a new narrative. Such an approach, however, cannot capture the ontological character of necessity imposed by the order of the hegemonic system-narrative and its relationship to the category of contingency and spontaneity. Additionally it does nothing but reproduce the tension between the subject-narrator – the active ego looking for means to achieve its goals – and the object-narrative – the passive matrix passed from one hand to another through history. To adequately describe the transcendental foundations of the narrative, let us take a step forward in the history of thought and utilizing the theoretical instruments offered by theories connected to New Materialisms. This will allow for a different perspective on the process of social reproduction occurring within the framework of the transhistorical narrative of societies.

Luciana Parisi and the Immanence of the Narrative's Contingent Limitations

We have presented the narrative, based on Benjamin's analysis of historiography, as total, relying on what is transcendently excluded from within it. In his text „On the Concept of History,” Benjamin also develops the way of surpassing the necessity determined by this totality.

the class division in relation to the narrative-system, which is at this stage of utmost importance for the article.

Synthesizing his original perspective on historical materialism with modern interpretations of Jewish messianism, he proposes, following Gershom Scholem, that possibilities for emancipation beyond the narrative should be attributed to what he calls „weak messianism”.³⁷⁷ Weak messianism is precisely the practice of what has been described above as the awareness of the historical materialist – a force allowing for this „most inconspicuous of all transformations³⁷⁸” to occur within the dialectical relationship between the present and the past. In this way, another theoretical rupture within the dogma of linear historical narrative is introduced. From Benjamin’s perspective, history is merely the sum of images of halted present moments, from which reality is retold anew in such a way that everything is in its place.³⁷⁹ Benjamin’s theological way of thinking, the strategy of „the little hunchback” manipulating „the puppet,”³⁸⁰ describes where the struggle for the narrative takes place— at its boundaries, as the present is nothing more than a moment of resistance against the past. However, it does not allow for a precise determination of where this messianic force is to come from.

To find an answer to this question, we must first explain where the characteristics of the narrative as a system, which was already introduced, comes from. Benjamin’s theologizing response condemns his critical theory of narrative to seek weak transcendence in historical practice. This stance aligns with the dominant belief within critical theory that the necessity of

³⁷⁷ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis II.

³⁷⁸ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis IV.

³⁷⁹ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis VII.

³⁸⁰ Benjamin, *On the Concept of History*, thesis I.

linear hegemonic narrative is insurmountable. Luciana Parisi offers an immanent critique of this belief in her analysis of modern technology, which could be a useful point of reference for the description of narrative that we pursue. We will now outline that in her work which may be relevant to this discussion.

Parisi proposes describing – what she calls – contemporary recursive capitalism using cybernetic categories of autopoiesis developed by Sylvia Wynter³⁸¹ in her critical project of colonial studies. According to Wynter, the anthropocentric Western epistemological model presents itself as a linear, objective, and universal methodology for gathering knowledge and constructing colonial narratives, in order to marginalize the indigenous narratives of other cultures and subordinate them to the primacy of the white man. The author turns to the achievements of algorithmic in social sciences, thus acquiring a methodological tool for the critique of such a linear representation. She presents the Western colonial narrative as an autopoietic system, whose principle is not linear development but constant homeostatic reproduction.³⁸² Recursive processes of reproduction are based on institutional frameworks that give affective shape to politicized bodies („flesh”):

³⁸¹ Despite Niklas Luhmann being the one who introduced algorithmic methodological apparatus to humanities and study of social processes, we refer to Wynter’s work, as her insight also included other dimensions of the discussed problem.

³⁸² Wynter, »The ceremony Found: towards the autopoetic turn/overtun, its autonomy of Human agency and extraterritoriality of (self-)cognition«.

For Wynter, the flesh inherits Western histories of Man that enter into the constitution of new assemblages within a system of sociopolitical relations. The sociopolitical assemblage of Man, what Wynter also calls Western Man, entails a process of auto-determinations based on the cosmogonies of human origin. She argues that the current iteration of cosmogony corresponds to a biohumanist *homo oeconomicus*, as informed by the economic theories of Adam Smith. Here, the correlation between biological and economic survival, through the forces of selection and optimization of survival, defines the epistemological explanation of who is and who is not successful as a species. It is this correlation that consolidates the formation of the sociogenic code and ensures the reproduction of the racialization of the world.³⁸³

What is important for us here is that the dialectical bind of bodies with institutions meant to reproduce the socio-economic order is not understood here as, for example, in hermeneutics³⁸⁴. It does not form a directed spiral that actualizes the symbolic-institutional order of the narrative on the matrix of biological individuals. Instead, we are dealing with a recursive regime of the narrative-system that autonomously strives to establish its self-sufficiency and totality.

³⁸³ Parisi, »Recursive colonialism and Cosmo-Computation«.

³⁸⁴ For example, the Ricoeurian hermeneutics preserve the teleological character traditional for narrative theory, simultaneously acknowledging the circular dynamics present in relation between the text, the social body and the biological matrix of individuals. Our goal here is to shift the accents to present the recursive movement's primacy over the teleological progress, which is the effect of the former.

Parisi addresses this self-referential totality, seeking answers to the problem that, as indicated in the previous section, Benjamin could not resolve convincingly within his own theoretical framework, namely the potential *loci* of narrative autonomy. Central to Parisi's reflection is the topic of the limits of algorithmic computability within the contemporary socio-technical order, upon which modern capitalism and neocolonialism are based.³⁸⁵ According to her, the rapid development of technology has led to the saturation of biopolitical management with algorithmic decision-making. Algorithms are presented in hegemonic Western narrative as objective instrumental media that can expand the computational possibilities of society while mitigating the effects of human biases. According to the neocolonial project, algorithmics thus allows for the amplification of objectivity and effectiveness of the anthropocentric epistemic model of the West. However, referring to the theory of algorithmics, it is possible to show that such a sociotechnical approach has strictly defined logical limitations.

Contemporary concepts of algorithms—such as in Gregory Chaitin's algorithmic information theory—have their origins in the debates around computation from the 1930s, where Kurt Gödel's incompleteness theorem was decisive. This theorem shows that there is no consistent formal system [...] that proves its completeness solely on the basis of its own assumptions because proving the consistency and completeness of a formal system requires accepting another proof not covered by the initial system of axioms. [...] Alan Turing then reformulated Gödel's theorem into the so-called halting problem,

³⁸⁵ Parisi, »Recursive colonialism and Cosmo-Computation«.

which concerns the impossibility of determining in advance whether an algorithm will halt in a finite time or continue indefinitely. Turing showed that there is no algorithm that solves the halting problem for every possible program. [...] This means that a program cannot know the result in advance; it must perform the entire computation process to generate the pattern contained in the processed data input. If it must make a decision in less time than is necessary to process the entire dataset, the generated pattern becomes a speculative and contingent hypothesis.³⁸⁶

The necessity assumed by the epistemic model based on algorithms is thus limited by nothing other than contingency, which it attempts to subject to computational processes. According to Parisi, the use of algorithms is fundamentally heuristic, and, furthermore, it has ceased to be a tool for constructing cognitive patterns and has, in reality, become such a construction itself. However, what is fundamental for us is that „contingency is not an external error but an internal condition of automatic computation, which allows algorithms to reach information-rich conclusions beyond the premises from which they began reasoning.”³⁸⁷

The seemingly linear epistemic order is, just like its algorithmic extension, a system whose activity simultaneously constitutes its transcendental founding principle. It does not gather information, teach, or synthesize, but reduces and reproduces, suspended within the heuristic potential of its

³⁸⁶ Leftwich, »Poza rekursywną apokalipsę. Wprowadzenie do filozofii technologii Luciany Parisi«.

³⁸⁷ Leftwich, »Poza rekursywną apokalipsę«.

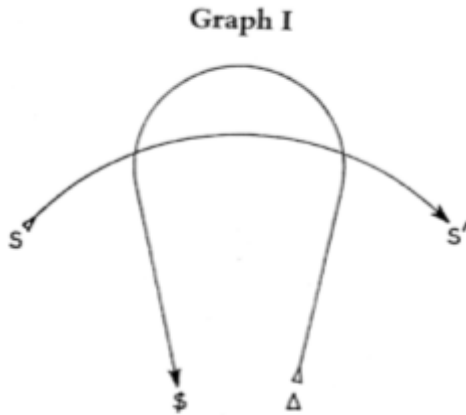
initial presuppositions.

In the first part, we described, following Benjamin, the narrative-system as transcendently limited by what it excludes. With Parisi's theory, we can now specify what such an exclusion looks like. The narrative-system must resist contingency, for it is on the side of contingency that what Benjamin called „weak messianic force” stands for. It is precisely the exclusion of contingency in favor of the local necessity established by the narrative-system, and maintained by every activity and actualization, that constitutes the transcendental condition for presenting itself as total and coherent. Contrary to the expected theological intervention by Benjamin, the system-narrative does not need to encounter any vector incoming from the outside; for contingency, and thus such an intervention, *clinamen*, constitutes the narrative's very core. The continuous resistance against the immanent intrusion of contingency into the narrative-system constitutes its existence and inertia. The only issue remaining for analysis is what constitutes the spontaneity of this resistance, which would be crucial for establishing autonomy of the narrative-system in itself.

Lacanian Theory of Signifier and the Dialectics of Subject and Narrative-System

We have succeeded in presenting the transcendental limitations of the narrative-system and its recursive dynamics. What remains is to determine how this understanding affects the dialectical relationship between narrative

and subjects – how the relation between Wynter’s „flesh” and narrative is possible. Wynter points out that it is difficult to speak of any ontological disjunction between them. From her perspective, bodies are subjected to the affective subordination of the narrative, and through them, the narrative can continue to actualize itself.



Graph I

The problem of the affective connection between the subject and symbolic phenomena – the dimension of the narrative-system directly accessible to speaking subjects – has been exhaustively described by Jacques Lacan in his text „The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious.” It is there that he proposes the four graphs of neurotic desire. Despite significant logic present in analysis of their interrelation, the most important for the answers we seek will be the first graph, which Lacan himself does not treat as a graph *sensu stricto*, but

rather as „the elementary cell of desire.”³⁸⁸

The vector going from right to left represents the *point de capiton*, the process of „anchoring”, that is, the transformation of the pre-subjective individual into a subject. Its backward direction is not accidental; it represents the impossibility of positive, pre-discursive existence, depicted here as Δ . This is a crucial point considering Wynter’s previously mentioned category of the „flesh”. She suggests the possibility that an individuality unentangled in a narration-system might develop its independent drive economy. The basic cell of desire argues against such a possibility. The fantasy of emancipation beyond the necessity of the narrative-system is merely a byproduct of the narrative’s own operation. The speaking subject is entangled in language because it comes into a world expecting it to fill an already-present gap. Participation in the narrative-system is thus identical to the mechanisms of social reproduction, from which there is no easy escape, as it is the logical (and not chronological), retroactive movement of inclusion (Althusserian institutional „interpellation”³⁸⁹) that places the subject before the hypothesis of pre-linguistic freedom. This is why what we encounter at the chronological beginning is „the barred S” (\$) representing the subject included in the narrative-system and burdened with a lack within its language. The hypothesis of extra-narrative fullness („flesh”) is just one

³⁸⁸ Lacan, »The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious«, str. 681.

³⁸⁹ Slavoj Žižek covers this problem extensively in his *Sublime Object of Ideology*. In his commentary on Lacanian graphs he underscores how they are anchored in discussion with Althusser’s concept of interpolation.

variation of response to the impasse of this already-present lack.

A particular case of this dimension of the function of „anchoring” and how it integrates the subject into the activity of the narrative-system shows many analogies to the transcendental principle introduced by Benjamin. The beginning of what is describable within the narrative-system occurs at a point beyond reach — what is expelled from this narrative, what has no place in it, and what also could not be conceived from the outside of the narrative-system. This indicates one of the essential features of the narrative-system that had to be demonstrated, namely its autonomy from the subject, the subject through which it actualizes itself. We now need to examine how Lacan’s interpretation allows for an even more radical understanding of the autonomy of the narrative-system.

Historical approaches to the narrative often treat it as a means of communication or a transhistorical matrix concentrating the meaning of socially held values (examples include Aristotle³⁹⁰ and later Alasdair McIntyre³⁹¹ in the field of ethics or Hayden White³⁹² in the field of politics). Over time, the spontaneous nature of the narrative was gradually recognized, along with its energetics emanating from the continuous inertia of its recursive movement. This was reflected³⁹³ in the hermeneutic turn and subsequent theories that shifted the focus from narrative as a passive tool to

³⁹⁰ Aristotle, *Poetics*.

³⁹¹ McIntyre, *After Virtue*.

³⁹² White, *The Practical Past*.

³⁹³ Ricoeur, *Time and Narrative*.

– most often – a dynamic network, whose action arises from social activity but whose scope and momentum elude direct control. We aim to analyze this problem even more radically, emphasizing the specific, material, and autonomous nature of the narrative-system, thus blurring the classical subject-object dichotomy present in the theory of narrative. This move requires not only presenting the narrative-system as independent and autopoietic but also grounding its dynamics on a concrete foundation (which was lacking even in theories of emphasizing narrative autonomy). In order to do this, we must examine Lacan's theory of the materiality of the sign, as the sign connects the subject's libidinal economy to the recursive activity of the narrative-system.

In his *Seminar IV*, dedicated to the theory of the object relation, Lacan extensively analyzes the position of psychoanalysis concerning the concepts of reality and materiality. The particular approach guaranteed by the psychoanalytic ontology proposed there is significant for two reasons. First, by referring to the image of a dam at an electric power station on (not accidentally) the Rhine, Lacan tries to show the gap that separates psychoanalytic materialism from classical materialism. While the latter turns to matter as a pre-existing material, a substance (*Stoff*), whose impact on the perceptual apparatus is secondary to the latter's participation in the material environment, Lacan emphasizes the dialectical nature of the relationship between the subject and material reality. How is this possible, given that a proper materialism must account for the human side as also material and attempt to explain its functioning based on the mechanics of

matter? Lacan reduces the relationship between the subject and materiality to the relationship between the Symbolic and the Real. The materiality of the signifier and its intervention in the Real goes beyond the classical understanding close to, for example, La Mettrie's materialism – since in the Symbolic there is no additional substance. The intervention of the Symbolic is based solely on the negative interruption of the continuous immanence of the Real. The fact of the material impact of language is thus based on its energetic quality derived from how the signifier intervenes in matter.

The work of the dam suggests to the observer the existence of some force that was in the river before the technological intervention in its course. This force was to be extracted through the construction of the power station. Lacan points out that it is exactly the opposite: it is the dam that introduces a certain differential by interrupting the flow of the river, and it is the technological intervention itself that constitutes the possibility of energy accumulation.

What is accumulated bears the strictest relation to the machine, above all else. Saying that the energy was already there in a virtual state in the flow of the river doesn't get us anywhere. Strictly speaking, it means nothing, because energy only starts to concern us in this instance from the moment it begins to accumulate, and it only accumulates from the moment the machines are set running in a certain way.³⁹⁴

³⁹⁴ Lacan, *Seminar IV. The Object Relation*, str. 26.

This analogy is intended to explain the consequences of a misinterpretation of the activity of the signifier. The signifying process does not extract potential that exists in some pre-linguistic biological mass, but rather dialectically enables its emergence. "The important point is therefore that energy (hydroelectric, libidinal) and the structure that introduces a split (the power station, the symbolic) are co-constitutive. One simply cannot locate one before the other since they are in a dialectical relationship."³⁹⁵

The most important conclusion from the considerations above is the specific logical order in the relationship between the signifier as elementary to the autonomous narrative-system and the subject. Paradoxically, Lacan insists on giving primacy to the relation itself – it is this relation that establishes the dialectically connected sides.³⁹⁶ The materiality of the narrative-system is paradoxical because this relation is essentially what post-Lacanian tradition would describe as a „non-relation” – a relation that is impossible yet has a transcendental potential for spontaneous positive impact. This impossibility is based on the absurdity of language itself – language in use is entirely elusive, it does not present any positive presence in itself, yet it acts.

On the one hand, language is a structure defined by dictionaries and well-established grammatical rules detected by linguistics. On the other hand, this structure is always a virtual, supra-temporal construction and should be differentiated from concrete speech as such, which stumbles

³⁹⁵ Endres, »The Crux of the Matter. Lacan's Dialectical Materialism of the Signifier«.

³⁹⁶ Lacan, *Seminar III. Psychoses*, str. 292.

along in a messy and continuously changing manner. Language as such does not exist. It is not a pre-existing tool or a pre-written program. Rather, it is a dynamic process of symbolization in living bodies: neither a bodiless, transcendental set of rules nor chaotic, purely biological chatter.³⁹⁷

Classic approaches emphasize the signifier's relation to the signified mediated by the intentionality of the subject. The proposed interpretation breaks away from this approach, further underscoring the material character of the signifier, and thus language, which becomes the anchoring point of the narrative-system in materiality. To present this feature of the signifier, it is useful to refer to the topological manifold often-cited by Lacan – the Möbius strip. In this case, the figure points to the alienating dimension of the self-reference of the signifier. The nonsensical matter of the sign acquires its meaning within the retroactive operation represented by the „anchoring” described above. It is through this process that the matter of the sign can transcend itself while remaining the same. The effect of the signifier, its non-identity with the material substance, that there is slightly more in it than is actually contained in itself, is closely connected to the presence of the speaking subject but remains within the immanence of possible recombinations of material reality. The signifier, as a torsion of matter in itself, is a condition for the possibility of the dialectical relation between the narrative-system and the subject participating in it.

³⁹⁷ Endres, »The Crux of the Matter«.

Conclusion

This text has juxtaposed various theories presenting the activity and the ontological characteristics of the narrative, its connection to the subjects, and the fundamental role that language plays in it. The perspective ensured by this comparison aimed to contribute to thinking about narrative as an autonomous system, an object whose ontological status transcends the traditional view that reduces it to a tool in the hands of an intentional *cogito*. The emphasis on the ontological equality of the narrative and the usually privileged linguistic beings of consciousness seems crucial for narrative theory, especially due to the current lively discussion between the dialectical positions (particularly post-Lacanian) and the New Materialist views, that concerns the status of the subject.³⁹⁸ In the perspective of the New Materialisms, the privileged status of the subject maintained by many unspoken dogmas of dialectical theories is the starting point for arguing for their idealism or anti-materialism. Seeking materialist radicalizations within dialectical and Lacanian discourses appears to be an endeavor from which these traditions could benefit, further contributing to a broader discussion about the very status of materialism. The text aimed to present a potential movement towards such solutions, analyzing particularly the possibilities within narrative theory.

³⁹⁸ The summary of the discussion is comprehensively presented in: Sbriglia in Žižek, ur., *Subject Lessons. Hegel, Lacan and the Future of Materialism*.

Bibliography and sources

- Aristotle. *Poetics*. Prev. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. Prev. D. Redmond.
<https://folk.uib.no/hlils/TBLR-B/Benjamin-History.pdf>.
- Endres, Florian. »The Crux of the Matter. Lacan's Dialectical Materialism of the Signifier«. *European Journal of Psychoanalysis* 9, št. (2022).
<https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/the-crux-of-the-matter-lacans-dialectical-materialism-of-the-signifier/#:~:text=Lacan%20links%20the%20latter%20notion,posed%20as%20matter%20>.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Prev. Bruce Fink. London in New York: W. W. Norton & Company, 2015.
- *Seminar III. Psychoses*. Ur. Jacques-Alain Miller. Prev. Russell Grigg. London in New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- *Seminar IV. The Object Relation*. Ur. Jacques-Alain Miller. Prev. Adrian R. Price. Cambridge: Polity Press, 2020.
- Leftwich, Patrick. »Poza rekursywną apokalipsę. Wprowadzenie do filozofii technologii Luciany Parisi«. *Machina myśli*. Dostop 31. 7. 2024.
<https://machinamyсли.org/poza-rekursywna-apokalipse-wprowadzenie-do-filozofii-technologie-luciany-parisi/>.
- McIntyre, Alasdair. *After Virtue*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007.

Parisi, Luciana. »Recursive Colonialism and Cosmo-Computation«. *Social Text*. Dostop 31. 7. 2024.

https://socialtextjournal.org/periscope_article/recursive-colonialism-and-cosmo-computation.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3 knj. Prev. K. McLaughlin and D. Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984–1988.

Sbriglia, Russel, in Slavoj Žižek, ur. *Subject Lessons. Hegel, Lacan and the Future of Materialism*, Northwestern University Press, Evanston 2020.

White, Hayden. *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Wynter, Sylvia. »The ceremony Found: towards the autopoetic turn/overtun, its autonomy of Human agency and extraterritoriality of (self-)cognition«. V: Jason R. Ambroise in Sabine Broeck, ur., *Black Knowledges/Black Struggles: Essays in Critical Epistemology*, str. 184–252. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London in New York: Verso, 1989.

Povzetki

Pravljice, miti in legende (2023)

Laura Drašler

Strniševa predelava faustovskega mita

S primerjalno analizo med Strniševu poetično dramo *Žabe* in Marlowovo *Tragedijo o doktorju Faustu* raziskujem, kako se faustovski mit vpleta v obravnavano Strniševu dramu. Kljub očitni referenci na lik Fausta se namreč zdi, da *Žabe* niso gola navezava, temveč predvsem poetična odtujitev od klasičnega faustovskega motiva. Temeljne razlike med deloma, ki ju analiziram, vodijo do interpretacije, da je Strniševa drama kritika materialističnega človeka, ki je nedovzeten za presežno in zavezan tuzemskim dobrinam.

Via comparative analysis of Strniša's poetic drama *The Frogs* and Marlowe's *Doctor Faustus*, I investigate how the Faustian myth is enfolded in Strniša's play. Despite the obvious reference to the character of Faust, it seems that *The Frogs* is not a mere connection, but primarily a poetic alienation of the classic Faustian motif. The fundamental differences between the works analyzed lead to the interpretation that Strniša's drama is a critique of the materialist who is insensitive to excess and committed to domestic goods.

Nika Herček

Ženska na fronti mita in revolucije

Članek na primeru mita o petrolejaricah (*les pétroleuses*), ki je vzklik ob padcu Pariške komune, ter problematizira reprezentacijo žensk v mitih in pravljicah. V nadaljevanju osvetli indikatorje moške dominacije in polarnost družbenega konstrukta spola, s pomočjo česar je mogoče identificirati čarovnice 21. stoletja. Hkrati nakaže analogije med žensko in revolucijo, ki jih je razgalila cenzurirana naracija zgodovine.

The article problematizes the representation of women in myths and fairy tales, using the example of the myth of the Pétroleuses, which arose after the fall of the Paris Commune. In the following, I present the indicators of male dominance and the duality of the social construct of gender, with the help of which it is possible to identify witches of the 21st century, while at the same time suggesting analogies between women and revolution, which have been exposed by the censored narrative of history.

Javier Martin

Dežela hauihnhnmov kot utopija Barucha de Spinoze

Potovanje v deželo hauihnhnmov, četrti oz. zadnji sklop romana *Guliverjeva potovanja* Jonathana Swifta, bi lahko označili za pravljico, v kolikor pravljico pojmuje kot sprotno interakcijo dveh ravni branja: *fantazijske* ter *interpretacijske* ravni. V *Potovanju* se odražajo zanimive

poteze glede pojmovanja človeškega razuma (razum je pri Swiftu mišljen kot visoka mera človekoljubnosti), s tem pa tudi posebno razmerje s pojmovanjem razuma v filozofiji Barucha Spinoze (ki je pri njem kot nekakšen psihični aparat, ki kroti afekte, porajajoče se v človeškem duhu). V članku bomo namreč primerjati razum, kot ga je dojemal Swift, s tisto sliko razuma, ki jo je svoj čas uprizarjal Spinoza in zatrjeval, da je človekovo delovanje pod vodstvom le-tega zgolj nekakšna utvara. Na kraju članka bomo pokazali, da Swiftova skupnost *hauihnhnmov* pravzaprav predstavlja posebno utvaro (utopijo), ki – zaradi njihovega nepoznavanja nizkotnih afektov *a priori* – sega celó onkraj tiste, ki jo je Spinoza zasmehoval.

A Voyage to the Land of the Houyhnhnms, the last part of *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift, represents a fairy tale, inasmuch we conceptualize a fairy tale as a simultaneous interaction of two reading-levels, the *fantastic* and *interpretational* level. In *A Voyage* we can find some interesting and unique ways of defining human reason (which is, in Swift's case, a huge measure of philanthropy) and also a special relation with the concept of reason in Spinoza's philosophy (who sees it as some kind of psychological device, designed to tame the affects which emerge in the human soul). This article attempts to compare the concept of reason as perceived by Jonathan Swift, with the concept of reason in Spinoza, who strongly believed that the human's ability to act under the guidance of it is only a kind of apparition. At the end we will show that Swift's community of *Houyhnhnms* actually represents a special apparition (or utopia), which – due to their lack of vile affects *a priori* – goes even beyond the one Spinoza never approved of.

Meta Anderle

Bruno Bettelheim – Rabe čudežnega

Članek se ukvarja z delom Bruna Bettelheima – Rabe čudežnega. V svojem delu je govoril o pomembnosti ljudskih pravljic za otrokov razvoj in o tem, da služijo kot opora za njegovo razreševanje procesov odraščanja v nezavednem.

The article talks about Bruno Bettelheim's work *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Bettelheim talks about the importance of fairy tales for a child's developmental process and about how they can help the child solve his problems which occur in his unconscious mind during different developmental stages.

Gal Šmajš

Tantalove muke: analiza mita in zgodovinsko dojemanje logosa v mythosu skozi prizmo izjemnega stanja

Mit o Tantalovih mukah in njegov vpliv na svet v antiki, novem veku in danes sta bila povod, da sem se odločil za pisanje tega prispevka. Skozi članek bom opisoval Celjski strop in element padajočega Tantara, ki je nastal pod vplivom drugega slikarja. Nadaljeval bom s primerjavo vladanja s pomočjo izjemnega stanja in funkcije mita kot takega. Tekom pisanja sem raziskovanje razširil na širšo mitologijo ter njeno funkcijo v družbi danes in

nekoč. Članek se ukvarja z raziskovanjem mita in njegovim vplivom ter z dožemanjem posameznika.

The myth of the torment of Tantalus and its impact on the world in antiquity, modern era and today was the reason I decided to write this paper. Throughout the article I will describe the Celje ceiling and the element of the falling Tantalus, which was created under the influence of another painter. I will go on to compare rulership by means of emergency powers and the function of myth as such. In the course of writing, I have extended my research to wider mythology and its function in society today and in the past. This paper is concerned with the exploration of myth and its impact and the perception of the individual.

Tina Zajec Hudnik in Izak Hudnik Zajec

Kemija, čarovna znanost

Pretvorba snovi v kemijskih reakcijah se nam pogosto zdi čarobna, neredko pa to čarobnost kemije povezujemo tudi z njeno zloglasno predhodnico alkimijo. V spisu sva se zato preko analize zgodb in mitov, povezanih z zlatom, podrobneje lotila ravno fenomenologije te čarobnosti. Zlato je namreč zaradi svojih fizikalnih in kemičnih lastnosti, ki so mu dajale značaj plemenitosti, navdihovalo številna starodavna ljudstva, posledično pa tudi alkimistično misel vse do 18. stoletja. Alkimija je z vpeljavo novih postopkov in slučajnih odkritij orala ledino v razvoju sodobne kemije. Čeprav se morda na prvi pogled zdi, da kemija podobno kot fizika in

matematika operira zgolj z matematično abstrahiranimi modeli substanc, pa bi kemija kot taka brez kvalitativnega opazovanja, ki je nedvomno bil osrednji del alkimističnega ustvarjanja, ostala slepa. S fenomenološkega stališča je za kemijo torej bistveno nihanje med abstrahirano, teoretično snovnostjo reči in njenim kvalitativnim, izkustvenim izgledom.

When we think about chemistry and chemical experiments, the transformation of substances in chemical reactions often seems magical. Not uncommonly, we associate this magic of chemistry with its infamous predecessor, alchemy. In this paper, we have therefore tried to formulate a rough outline of a phenomenology of this magical tradition, starting from the analysis of ancient stories and myths related to gold. Gold, due to its physical and chemical properties that bestowed upon it a noble character, inspired numerous ancient civilizations and consequently nurtured alchemical thought until the 18th century. Alchemy, through the introduction of new procedures and serendipitous discoveries, paved the way for the development of modern chemistry. And even though at first glance chemistry might appear to operate solely with mathematically abstracted models of substances, it remains blind without qualitative observation, which was undeniably a central part of alchemical endeavours. Phenomenologically speaking, chemistry is thus a practice that oscillates between abstracted, theoretical substance of things and their qualitative, experiential appearance.

Izabela Rajh

Tabu o (ženskem) staranju skozi ikonične Disneyjeve pravljice

Prva povezava, ki verjetno pride na misel ob omembi Disneyjevih pravljic (oz. njegovih filmskih adaptacij), so ikonične princeze, kot so Sneguljčica, Pepelka, Trnuljčica in druge prelestne mladenke, katerih lepota je še toliko očarljivejša zaradi preprostosti osebe, ki jo izžareva. Po robu se jim po dogovoru postavlja neka oblika temačne sile (po navadi predvsem starejša zagrenjena babura s špičastim nosom, zoprnim ali karseda neugodnim značajem in izrazito grdo zunanostjo), ki jo dekletce (oz. raje kar njen od zaljubljenosti opogumljen izbravec) vrlo odstrani iz svoje idilične zgodbe. V pričujočem članku želim svojo pozornost nameniti drugi strani, torej zlim, izkušenim ženskam grdega videza, ki so pogosto obsedene s svojim zunanjim izgledom, zapuščenim zahvaljujoč vedno bolj bledeči lepoti in vse svetlejšim lasem. Raziskati želim, kje ima svoje korenine odpor do staranja in kod v njegovem okviru stojijo starajoče se ženske. Predstaviti skušam miselno ozadje različnih zgodovinskih obdobij, ki so pripomogla k ustoličenju tabuiziranega položaja staranja (zlasti pri ženski) ter končno preučiti tudi vpliv, ki ga popularizacija zaničevalnega odnosa do starostnikov ima tako na njih same, kot tudi na vzgojo generacij, odraščajočih ob legendarnih Disneyjevih filmih v sklopu katerih se bom osredotočila na *Sneguljčico*, *Pepelko* in *Motovilko*.

In this article I want to focus on the other side – that is, the evil, cunning, ugly-looking women, often obsessed with their outward appearance, which has been abandoned due to their fading beauty and their increasingly more

gray hair. I want to explore where the very resistance to aging has its roots, and where aging women are emplaced within it. I try to present the mental background of the different historical periods that have contributed to the institutionalization of the taboo position of aging (especially with regard to women) and, finally, to examine the impact that the popularization of disparaging attitudes towards the elderly has had: both on the elderly themselves, and on the upbringing of the generations that grew up with the legendary Disney films (within the scope of which I will focus on *Snow White*, *Cinderella* and *Rapunzel*).

Kolektivni spomin in pripovedovanje (2024)

Mila Kotnik

Dokumentarni film, glasnik kolektivnega spomina

Članek raziskuje pomen kolektivnega spomina kot temeljnega gradnika identitete skupnosti, pri čemer se osredotoča na razumevanje dokumentarnih filmov kot glasnikov neuradnih in pogosto zamolčanih pripovedi o preteklih dogodkih. V prvem delu članek osvetljuje teorijo Mauricea Halbwachsa, še posebej njegovo razumevanje individualnega in kolektivnega spomina ter zgodovine. Teoretičnemu uvodu sledi obravnava dokumentarnega filma *Sarajevo safari*. Na podlagi celotnega prispevka se izkaže, da so lahko dokumentarni filmi, ki naslavlajo kolektivni spomin, učinkoviti pri njegovem preoblikovanju ali ohranjanju.

The paper explores the importance of collective memory as a fundamental component of community identity, focusing on the understanding of documentary films as mediators of unofficial and often unheard narratives of past events. The first part of the paper examines the theory of Maurice Halbwachs, especially on his understanding of individual and collective memory and history. Theoretical introduction is followed by a discussion of the documentary film *Sarajevo Safari*. On the basis of the entire article, it turns out that documentary films addressing collective memory can be effective in transforming or preserving it.

Nika Pinter

Habermasova teorija oblikovanja literarne javnosti na primeru vajevecev

Prispevek najprej razloži teorijo oblikovanja javnosti po nemškem filozofu in sociologu Jürgen Habermasu, nato pa njegovo teorijo aplicira na primer literarnega kroga vajevecev. Prispevek skuša prikazati, da literarna javnost, ki je bila sicer oblikovana na podlagi angleškega, francoskega in nemškega okolja, sega tudi na literarno ustvarjanje in uveljavitev umetnikov (predvsem pripovednikov) v slovenski (literarni) javnosti prek kritike in njenega rezoniranja.

The paper first explains the theory of the formation of the public by German philosopher and sociologist Jürgen Habermas, and then applies his theory to the example of the literary circle of the Vajevans. The paper tries

to show that the literary public, which was formed on the basis of the English, Flemish and German milieu, also extends to literary creation and the establishment of artists (especially storytellers) in the Slovenian (literary) public through criticism and its resonance.

Glorija Sušnik

Mediji in konstruirana resnica

Članek na podlagi konkretnih primerov iz medijskega sveta osvetli problematiko konstruirane resnice in vpliva, ki ga imajo mediji na njeno oblikovanje ter vzdrževanje. Avtorica razišče tudi (nemalokrat uničujoče) posledice, ki jih ima takšna dejavnost na življenje posameznikov in družbo kot celoto. Ugotovitve članka kažejo, da moč medijev sega krepko izven njihove sfere prikazanega interesa, je pogosto tesno povezana in prepletena z drugimi domenami moči in avtoritete, ali pa je celo pod njihovim nadzorom. Namen članka je prispevati k boljšemu razumevanju kompleksnosti medijske produkcije resnice ter spodbuditi kritično refleksijo o vlogi medijev v naši družbi.

In this article, the author highlights the issue of constructed truth and the influence media have on its formation and maintenance, based on concrete examples from the media world. The (often devastating) consequences such activities have on individuals' lives and society as a whole are also examined. The findings of the article demonstrate that the power of the media extends far beyond their apparent sphere of interest, it is often

closely linked and intertwined with other domains of power and authority, or even under their control. The aim of the article is to contribute to a better understanding of the complexities of media-produced truth and to encourage critical reflection on the role of media in our society.

Vid Salmič

MAGA: Amerika med nostalgijo in maščevanjem

V članku raziščem vlogo kolektivne nostalgije in načina, kako ta karakterizira politično poslanstvo ameriškega gibanja MAGA. S pomočjo Nietzschejevega koncepta ressentimenta in Heideggerjeve ontološke razlike pojasnim izvor nostalgичnih tendenc, nakar predstavim materialistično hipotezo o konkretnem manku, ki motivira gibanje MAGA in pogojuje njegovo naracijo o preteklosti ZDA.

In this article, I research the role of collective nostalgia and the way it engenders the mission of the American MAGA movement. With the assistance of Nietzsche's concept of resentment and Heidegger's ontological difference, I elaborate the source of nostalgic tendencies, after which I present a materialist hypothesis regarding the concrete lack which motivates the MAGA movement and underscores its narration of US history.

Pino Hiti Ožinger

Mitopoeja in strahontologija v (znanstveni) fantastiki

V članku se avtor sprašuje o vlogi znanstvene fantastike znotraj pripovedništva in jo primerjam z mitopoetskim pristopom k pripovedništvu v spekulativni fikciji, ki ga je prvi razvil Tolkien. Sproti ugotavlja, da tako kot širšo sodobno kulturo, tudi sodobno znanstveno fantastiko močno zaznamuje pojav strahontologije, ki ji onemogoča uveljavljanje svojega glavnega namena.

In this article, the author inquires about the role of science fiction in storytelling and compares it with the mythopoetic approach to storytelling in speculative fiction, first developed by Tolkien. He argue that, like contemporary culture more broadly, contemporary science fiction is heavily influenced by the emergence of hauntology that prevents it from achieving its primary purpose.

Zigi Omerzel

Iskanje mythosa v Tolkienovem Legendariumu

V članku avtorica z analizo Tolkienovega cikla epske fantazije, ki ga je sam nazval Legendarium, skušal odgovoriti na vprašanje, ali je *mythos* zares stvar preteklosti. Dela obravnava z več vidikov, pri tem pa si pomaga predvsem s teorijo kolektivnega nezavednega psihoanalitika C. G. Junga.

Izpostavila bom problematiko brezna med posameznikom in svetom, ki naj bi ga mit pomagal premostiti – a to v sodobnosti morda ni mogoče.

In this article, the author tries to answer the question of whether *mythos* is really a thing of the past with an analysis of Tolkien's epic fantasy cycle, which he himself named *Legendarium*. I will examine the works from several perspectives with the help of C. G. Jung's theory of the collective unconscious. I will highlight the problem of the gulf between the individual and the world, which the myth is supposed to help overcome – but this, in modern times, may no longer be possible.

Jakob Spindler in Martin Zorman Krč

Kolektivna zavest in delitev dela pri Durkheimu in Marxu

V članku analizirava različni pojmovanji kolektivne zavesti v navezavi na delitev dela preko Marxa in Durkheima. Želiva namreč prikazati pomanjkljivosti v Durkheimovi teoriji s pomočjo marksistične metode – zavest in delitev dela je potrebno postaviti v pravilno razmerje do družbene celote, preden pojma lahko analiziramo. Delitev dela tako predstaviva v okvirih razredne družbe, v kateri se kolektivna zavest lahko izrazi le kot nasprotje antagonističnih razrednih zavesti. Možnosti za odpravo nastalih protislovij vidiva le v celostni preobrazbi družbenih odnosov.

In the article, we analyze two different conceptions of collective consciousness concerning the division of labor through Marx and Durkheim. We want to show the shortcomings in Durkheim's theory with

the help of the Marxist method – consciousness and the division of labor must first be positioned in the correct relationship to the social whole before we can start to analyze them as concepts. We thus present the division of labor within the framework of class society, in which collective consciousness can only be expressed as the opposition of antagonistic class consciousnesses. We argue that the abolition of the resulting contradictions can be found only in comprehensive transformation of social relations.

Martin Norčič

Mit starega Egipta v modernem svetu

V tem članku bom najprej povzel in opisal dve različici istega egipčanskega mita, torej mita o Horu in Setu, ki prav tako služi kot mit o združitvi Egipta. Nato bom ta mit primerjal s svetopisemsko zgodbo o izgonu iz raja in Platonovim dialogom Fajdon ter proučil, kako lahko te zgodbe na različne načine vplivajo na način mišljenja ljudi, ki z njimi pridejo v stik. Članek bom zaključil s predstavitvijo možnih koristi, katere bi lahko tudi v današnji čas vneslo zgledovanje po vrednotah in načinu mišljenja v mitu o Horu in Setu.

In this article, I will first summarize and describe two versions of the same Egyptian myth, that of Horus and Seth, which also serves as the unification myth of Egypt. I will then compare this myth with the biblical story of the Expulsion from Paradise and Plato's dialogue Phaedo, and examine how these stories can influence the way of thinking of people who come into

contact with them in different ways. I will conclude the article with a presentation of the possible benefits that following the values and way of thinking in the myth of Horus and Seth could bring even today.

Jacek Wąsik

The Narrative-System: The Possibility of Materialist Approach Towards the Theory of Narrative

V tem članku avtor skuša razviti nekatere ontološke značilnosti naracije kot »narativnega sistema«. S sopostavljanjem različnih teorij pripoved prikaže ne kot zgolj pasivno orodje, niti kot epifenomen intencionalne, intelektualne dejavnosti, temveč kot ontološko neodvisnen, avtonomen in samoreferenčen agens.

In this article, the author aims to develop some ontological characteristics of the narrative as a „narrative-system”. By juxtaposing various theories, he presents the narrative not as a mere passive tool, nor as an epiphenomenon of intentional, intellectual activity, but as an ontologically independent, autonomous and self-referential *agens*.