

# MONITORISH

VIII/2 • 2006

Revija za humanistične in družbene vede  
*Journal for the Humanities and Social Sciences*

IZDAJA:

Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

PUBLISHED BY:

*Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana Graduate School of the Humanities*

## Monitor ISH

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

Uredniški odbor / *Editorial Board*

MATEJ HRIBERŠEK (antični študiji), JANEZ JUSTIN (lingvistika), KARMEN MEDICA (socialna antropologija), JURE MIKUŽ (zgodovinska antropologija), SVETLANA SLAPŠAK (študiji spolov), BOŠTJAN ŠAVER (kulturologija), JOŽE VOGRINC (medijski študiji)

Mednarodni uredniški svet / *International Advisory Board*

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

Glavna urednica / *Editor-in-Chief*

MAJA SUNČIČ

Lektor za slovenščino / *Reader for Slovene*

MILAN ŽLOF

Lektorica za angleščino / *Reader for English*

NADA GROŠELJ

Oblikovanje in stavek / *Design and Typeset*

MARJAN BOŽIČ

Naslov uredništva / *Editorial Office Address*

MONITOR ISH, Breg 12, 1000 Ljubljana

Tel.: +386 1 421 06 50, faks / fax: +386 1 425 18 46

Založnik / *Publisher*

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

Direktorica / *Director*

DRAGICA DADA BAC

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

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

Naročanje / *Ordering*

ISH, Breg 12, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

Tel.: (01) 425 18 45, faks: (01) 425 18 46

E-naslov / *E-mail*: zalozba@ish.si

Cena posamezne številke / *Single issue price*: 1.500 SIT, 6,26 EUR

Letna naročnina / *Annual Subscription*: 2.200 SIT, 12,52 EUR

Naklada: 400

<http://www.ish.si/monitor.htm>

© Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana  
Revija je izšla s podporo Ministrstva za kulturo, Javne agencije za raziskovalno dejavnost  
Republike Slovenije in Študentske organizacije Univerze v Ljubljani.

Tisk / *Printed by*

Littera picta d. o. o., Ljubljana

## KAZALO / CONTENTS

### ANTROPOLOGIJA LIKOVNEGA

JURE MIKUŽ	7–22
Kristusovo telo in njegova golota: uveljavitev motiva / <i>The Body of Christ and His Nakedness: The Establishment of a Motif</i>	
ZDENKO VRDLOVEC	23–47
Od ikone do fotografije / <i>From Icon to Photograph</i>	
PETJA GRAFENAUER KRNC	49–72
Slovenska umetnostna zgodovina in težave z metodologijo / <i>Slovene Art History and Problems of Methodology</i>	
NADJA ZGONIK	73–86
Krajinski kodi v slovenski umetnostni zgodovini / <i>Landscape Codes in Slovene Art History</i>	
SAŠA ŠAVEL	87–98
Video CD – izkoriščanje konteksta televizije / <i>The Video Biennial CD – Making Use of the Television Context</i>	

### ČLANKI

MARJANA HARCET	101–118
Viri patriarhalnosti v krščanstvu in islamu / <i>The Sources of Patriarchy in Christianity and Islam</i>	
ANA VOGRINČIČ	119–144
Moralna panika kot odziv na branje romanov v Angliji 18. stoletja / <i>Moral Panic as a Response to Novel-Reading in 18<sup>th</sup>-Century England</i>	
THOMAS ELSAESSER	145–169
<i>European Cinema: Legacy of East, West, Ethnicity and History</i> / Evropski film: zapuščina Vzhoda, Zahoda, etničnosti in zgodovine	

## **POJMOVNI FANTOMI**

Pojmovni fantomi III / *Phantom Concepts III* 173–176

## **DIALOG Z ANTIKO**

MAJA SUNČIČ 179–193

Plutarhovo vzrokoslovje: Uvod v *Rimska in Grška vprašanja* / *Plutarch's Study of Causation: An Introduction to Roman and Greek Questions*

PLUTARH 194–210

Rimska vprašanja – izbor vprašanj o poroki (1–2, 29–31, 65, 86–87, 105, 108, prevod in komentar Maja Sunčič)

NADA GROŠELJ 211–213

Klavdijan in njegova upesnitev elevzinskega mita

KLAVDIJ KLAVDIJAN 213–227

Ugrabitev Prozerpine, 1. knjiga (prevod in opombe Nada Grošelj)

MATEJ HRIBERŠEK 229–233

Fran Viljem Lipič in njegovo delo *Bolezni Ljubljčanov*

FRAN VILJEM LIPIČ 234–244

Bolezni Ljubljčanov – avgust (prevod in opombe Matej Hriberšek)

## **RECENZIJE**

Alain Badiou, Mali priročnik o inestetiki (Ksenija Berk) 247–250

**ANTROPOLOGIJA**  
**LIKOVNEGA**



JURE MIKUŽ<sup>1</sup>

## Kristusovo telo in njegova golota: uveljavitev motiva

**Izvleček:** V poznem srednjem veku se je večkrat zastavljalo vprašanje, ali so ljudje med pasijonom kdaj videli odraslega Kristusa golega in ali se meditacije žensk (in tudi nekateri moških) ne mudijo predolgo na Kristusovem perizoniju in tistim, kar je pod njim. Na prvotnih prizorih pasijona je Kristus oblečen v tuniko s kratkimi rokavi, *colobium*. To je najprej v bizantinski in nato v zahodni umetnosti v 11. in 12. stoletju spodrinil ledveni prt. Ne glede na to, ali je bil perizonij upodobljen kot gosto tkan ali prosojen, se je kljub poudarjanju golote enih cerkvenih učenjakov (predvsem frančiškanov) in opozarjanju na spodobnost in nujni sram drugih uveljavil kot dogovorjeni znak: z njim prepasanega Kristusa so morali gledalci dojemati kot golega. Postal je cenzurno pokrivalo spolovila, ki učinkuje kot odlični fetišistični objekt.

**Ključne besede:** Kristus, pasijon, golota, srednjeveška umetnost

UDK 232:7.033

### The Body of Christ and His Nakedness: The Establishment of a Motif

**Abstract:** Had the witnesses of the Passion ever seen Christ naked? Did not the meditations of women (and some men as well) linger too long on Christ's loincloth (*perizonium*) and on what supposedly lay beneath it? These were the questions often posed in the later Middle Ages. The sleeveless tunic (*colobium*) attributed to Christ in the earliest depictions of the Passion came to be replaced by the loincloth, first in Byzantine art and later also in the Western art of the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries. The loincloth, either tightly woven or translucent, became a conventional sign of Christ's nakedness, serving as a censorship covering for the genitals and a fetishistic object par excellence.

**Key words:** Christ, the Passion, nakedness, medieval art

<sup>1</sup> Prof. dr. Jure Mikuz je vodja smeri zgodovinska antropologija likovnega na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: jure.mikuz@guest.arnes.si.

V poznem srednjem veku se je večkrat zastavljalo vprašanje, ali so ljudje med pasijonom kdaj videli odraslega Kristusa golega. Če beremo Sveto pismo in poznejše apokrifne evangelije ter druge spise in če poznamo poznoantično kaznovavno prakso, lahko skoraj z gotovostjo trdimo, da so ga. Vendar je domišljjski videz Križanega izoblikovala likovna umetnost, bolj kot so ga besedila. Njene premoči nad zapisano besedo so se ljudje v srednjem veku dobro zavedali. Sveti očetje so namreč sprejeli Aristotelove in Horacijeve trditve, s katerimi sta opozarjala na prevlado videnega nad slišanim ali prebranim; radi so jih uporabljali kot argumente, jih nadrobno razlagali in dopolnjevali. Ob koncu obdobja pa so se nanje sklicevali tudi humanisti, reformatorji in protireformatorji, kadar so razpravljali o umetnosti, denimo Erazem, Zwingli ali Molanus. Zadnji npr. piše: "Bolj smo ganjeni, če vidimo Kristusa pribitega na križ, kakor če beremo, da so ga križali."<sup>2</sup>

Prevlada vizualnega nad besedo je pogosto izzvala kritiko podob, ki so jo posebej spodbudili poznosrednjeveški in renesančni realizem in naturalizem v vseh izraznih zvrsteh, zlasti likovnih, ter sočasna sprostitve morale in pojmovanja spolnosti v vsakdanjem življenju. V tem času so svete osebe obeh spolov z Marijo in Kristusom vred prikazovali vedno bolj razgaljene in zapeljive.<sup>3</sup> Cerkev, ki ji je sprva tovrstna vaba za vernike ustrezala in jo je celo sama spodbujala, se je začela kmalu spraševati, ali take podobe ne nagovarjajo ljudi, ki pred njimi molijo in meditirajo, bolj s svojo telesno privlačnostjo kakor pa s čisto duhovno pobožnostjo. Njeno ključno dilemo bi lahko izrazili z vprašanjem: Ali moških ne zapelje Marijina lepota, ali se ženske (in tudi nekateri moški) ne mudijo predolgo na Kristusovem perizoniju in tistim, kar je pod njim? Premislek so s temi besedami sicer zastavili sodobni znanstveniki,<sup>4</sup> vendar viri pričajo, da je bil tudi že v tistem času povsem možen. Kmalu po letu 1500 je psevdo-Gerson svaril: Če človek preveč premišluje ob podobah in telesnih stvareh, ga lahko njegova tavajoča domišljija odvrne od pobožnih misli, čistih in duhovnih občutij in ga usmeri k nečistim, mesenim in bogoskrunskim idejam. Zgodi se lahko, da ženice (*mulierculae*) pretiravajo, ko strmijo v čaščeno podobo Križanega in se pri tem preveč zanimajo za goloto njegovega telesa, predvsem naročja. Če hočemo meditirati pred golim Križanim, moramo paziti, da ne bomo nespametno grešili, da ne bo

---

<sup>2</sup> Freedberg, 1971; Molanus, 1996.

<sup>3</sup> Mikuž, 2006, s tam navedeno literaturo.

<sup>4</sup> Trexler, 1993; Wirth, 2001.



Gospod zginil s križa, medtem ko bomo mi ostali pod njim napol živi s svojimi prekletimi mislimi.<sup>5</sup>

Od uradne uveljavitve krščanstva se je dojemanje oz. pojmovanje Kristusa skozi srednji vek spreminjalo. Na začetku so poudarjali predvsem njegovo božjo plat, čutom nedojemljivo duhovnost, strogost, skratka Sina kot popolno podobo abstraktnega Boga Očeta. Po 12. stoletju pa se je pod vplivom velikih avtoritet Bernarda iz Clairvauxa in Anselma Kanterburijskega vedno bolj uveljavljala njegova človeškost. Kot človek je bolje razumel ljudi in ti njega. Da je lahko odrešil celotno človeštvo, je tudi sam prevzel človeško naravo v celoti. Kot tak se je popolnoma približal verniku in ta ga je sprejemal vedno bolj kot čutnega in telesnega, tako v njegovem trpljenju kakor tudi privlačnosti. Ker je bil pravičen in dober, je bil posledično tudi lep, popoln človek v vseh telesnih delih. Že menih, ki si je nadel Anselmovo ime, denimo govori o čisti in lepi naravni plemenitosti njegovih glavnih udov: *delicata enim et naturalis ingenuitas et formosa membrorum principalium*.<sup>6</sup>

Vendar lepota njegovega videza ni bila nesporna od nekdanj. Kristus je bil tako kot njegovi apostoli Jud in je torej pripadal biblijski kulturi, sovražni do podob, zato evangelijski ne poročajo o njegovi fizični pojavi. Zato tudi ni zapustil nobene avtentičnega portreta in vse njegove, ne s človeško roko narejene podobe (*ahairopoietos*), kot so Agbarjeva iz Edese, Veronikin prst v Lateranu ipd., ki so jih razglašali za izvirne, datiramo od 6. stoletja naprej in so utemeljene s poznejšimi legendami. Prve upodobitve v antiki so bile poljubne projekcije potreb in želja njegovih vernikov. Prikazovale so ga zelo različno: kot starega, resnega grškega filozofa z dolgo brado, kot močnega, golobradega mladeniča, kot zrelega moža s potezami bogov Dionizija ali Apolona, kot doraščajočega pubertetnika s poudarjenimi prsmi, kot božjega Sina z dolgimi rjavimi lasmi in brado po podobi njegovega očeta, kot čarovnika, kot čudodelnega zdravilca itd. Starokrščanskega Kristusa so torej predstavljali polimorfno, kakor je bilo komu pogodu.<sup>7</sup> Vendar tudi kadar so ga upodabljali kot zmagovalca (nad smrtjo ali hudičem), ni bil nikoli prikazan kot akt v podobi Zeusa ali Jupitra. Že za prve cerkvene očete je bila namreč golota poganskih bogov znak zapeljevanja v malikovalstvo, svetost krščanstva, Kristusova največja odlika, pa je bila prav odrekanje spolnosti.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Psevdo-Gerson, 1706.

<sup>6</sup> Psevdo-Anselm, 279–280.

<sup>7</sup> Mathews, 1995<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> Camille, 1989.

Kakor v podobnih primerih, kadar učenjaki niso našli dovolj podatkov v Novi zavezi, so se tudi o vprašanih njegovega telesnega videza zatekli k starozaveznim prerokbam. Iz Izaijevih besed ((53, 2): “Ni imel podobe ne lepote, da bi ga hoteli videti, ne zunanosti, da bi si ga želeli. Bil je zaničevan in zapuščen od ljudi, mož bolečin in znanec bolezni, kakor tisti, pred katerim si zakrivajo obraz, je bil zaničevan in nismo ga cenili.”) so sklepali, da je moral biti odrešenik grd in bolehen. Zato so prvi krščanski verski učenjaki Irenej, Tertulijan in Origen trdili, da je bil šibak in nepriljačen, njegovo telo in obraz sta bila brez slave, kot je to pri zadnjem ničetu ali sužnju. Toda že helenistični kristjani, ki si, navajeni estetskega izročila upodabljanja lastnih (nekdanjih) bogov, niso mogli predstavljati božanstva nelepega, so Izaijevim besedam zoperstavili psalmski verz (45, 3): “Lep, najlepši si med človeškimi sinovi.” Dvojno izročilo, tisto o Kristusovi grdosti, kombinirano z drugim o njegovi lepoti, je ostalo odtlej navzoče v zavesti srednjeveških in še poznejših vernikov. Grdost je pomenila njegovo trpljenje na križevem potu in se je zato spremenila v lepoto kot vrhunec preobrazbe človeške umrljivosti v božjo večnost.<sup>9</sup> Ko je Tomaž Akvinski zatrdil, da je Kristus dosegel najvišjo stopnjo telesne lepote, ki je podeljevala njegovemu obrazu hkrati mil in vzvišen značaj, ni o njegovi fizični privlačnosti nihče več dvomil. Sintagma “najlepši med človeškimi sinovi” je postala obče mesto. Ælred iz Rievaulxa, denimo, je v 12. stoletju o njem govoril kot o najlepšem človeškem otroku, ki s svojo lepoto navdušuje angele, sonce in mesec.<sup>10</sup> Za anonimnega frančiškana, skritega za imenom samega Bonaventure (najverjetneje Johannis de Caulibus), avtorja slavnih in priljubljenih *Meditationes* iz 14. stoletja, je bil Kristus “mlad, odličen in zadržan. Oboževanja vreden videz njegovih lepih telesnih oblik prekaša oblike vseh človeških sinov.”<sup>11</sup>

V 15. stoletju je na zahodu krožilo zelo priljubljeno pismo z naslovom *Osebni opis našega Gospoda Jezusa Kristusa, namenjen rimskemu senatu*. Pripisano je bilo nekemu Lentulu Publiju, rimskemu guvernerju Judeje, zadnji stavek pa je trdil, da je bilo najdeno v rimskih dokumentih. Seveda je bilo ponarejeno, toda za nas je pomembno, saj povzema in združuje vsa glavna opažanja o Kristusovi fizični pojavi, ki so se uveljavila do konca srednjega veka. Trditve v njem so dokončno izoblikovale predstave o Kristusovem lepem videzu, ki so ga pozneje poimenovali “apo-

---

<sup>9</sup> Hamburger, 1998, 365–370.

<sup>10</sup> Réau, 2, 2, 36–37; Shahar, 1994.

<sup>11</sup> Johannis de Caulibus, 76, 36–38, 1997, 265.

liničen”, po grškem bogu, idealu moške lepote.<sup>12</sup> Zlasti so bile pomembne za formiranje domišljije vernikov, umetnikov in njihovih naročnikov, ki se je v tem času na zahodu opirala predvsem na avtentični Kristusov portret, kakršen se je po prepričanju tistega časa, ki so ga narekemale priljubljene verske igre, odtisnil na prtu. Tega mu je ponudila neka Veronika, da si je obrisal pot, ko je nosil križ.<sup>13</sup> Pismo opisuje Kristusa zelo podrobno: “Človek visoke in ugledne postave. Njegov videz je častiljiv, tisti, ki ga pogledajo, ga lahko vzljubijo in se ga bojijo. Njegovi lasje so barve prezgodaj odtrganega lešnika in mu ravno padajo skoraj do ušes, od tam pa v obilnih še bolj bleščečih in temnejših kodrih plapolajo okoli ramen. Na glavi so razdeljeni s sredinsko prečko na nazarenski način. Njegovo čelo je široko in zelo vedro, njegov obraz je brez gub ali kakršnihkoli znamenj. Krasi ga komaj zaznaven, rahlo rdečkast odtenek. Njegov nos in usta so brezhibni. Brada je gosta, iste barve kakor lasje, ni prav dolga in v sredi razdeljena. Njegov človeški videz je preprost in zrel. Njegove oči so sivo modre, gibljive, jasne, bleščeče. Strašen je, kadar ošteva, miren in prijazen, kadar opominja. Veselost brzda z resnostjo; nihče ga ni videl smejeti se, videli pa so ga jokati. Je pokončne postave pravilnih razmerij, roke in dlani so lepe. V govoru je redkobeseden in skromen. Po svoji lepoti presega človeške sinove.”<sup>14</sup>

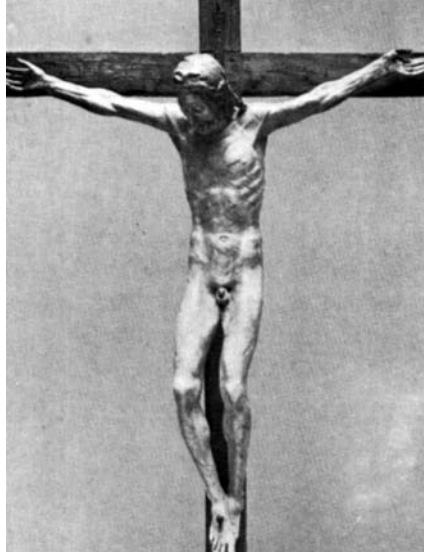
Po eni strani je pismo pomembno, ker kaže poznosrednjeveško in renesančno potrebo po realističnem opisovanju posameznih telesnih delov; ta izvira iz tedanjega navdušenja nad ponovnim odkritjem človeške fizične lepote, kakršno je čistila antika. Po drugi strani pa dokazuje, da se je tedaj že utrdilo prepričanje, da je bil Kristus lep v celoti; opisovanje popolnosti nekaterih telesnih delov pa je po analogiji nakazovalo, da so bili lepi in veličastni tudi vsi drugi, neomenjeni udi. Na ta način lahko razumemo Vasarijevo pripoved o Donatellovem križanju, ki je bil upodobljen gol (slika 1). Brunelleschi ga je kritiziral, češ da je kipar razpel na križ morda kakšnega meščana, ne pa telo, podobno Kristusovemu, saj je bil ta prefinjen človek in v vseh delih najpopolnejši moški, ki se je kdaj rodil. Kljub temu je Jean Wirth zbral kar nekaj dokazov o prepričanju, da je bil Kristusov penis skromnih mer.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Dobschütz, 1889, 308–330.

<sup>13</sup> Kuryluk, 1991.

<sup>14</sup> Prevedeno po latinskem izvirniku iz *The Image of Christ*, 2000, 94–97. Bistveno drugačen je slov. prev. Igorja Zabela v: Baxandall, 1996, 72–73 po angl. prev. v: Baxandall, 1972, 57, kjer pa avtor ne navaja izvirnika.

<sup>15</sup> K omenjenima trditvama gl. bibliografijo in komentar v: Trexler, 1993.



SLIKA 1: DONATELLOVA ŠOLA, *KRIŽANI*, 15. STOLETJE, BOSCO AI FRATI, SAMOSTAN SV. FRANČIŠKA

Rimljani so po navadi obsojence pred kaznovanjem slekli, toda možno je, da so med usmrčitvami v Palestini spoštovali judovske prepovedi razkazovanja golote na javnih krajih in so zato žrtvam pustili spodnja oblačila. Poročila evangelistov niso natančna o tem, kako in kolikokrat so med pasijonom slekli Kristusa. Janez pravi: "Ko so vojaki križali Jezusa, so mu vzeli oblačila" (19, 23). Po splošnem prepričanju je bil na križu oblečen samo še v svojo kri. V poznejših besedilih je Kristusova golota omenjena v že navedenem psevdo-Anselmovem razgovoru z Marijo, v katerem ta pripoveduje o svoji žalosti, ko je videla sina popolnoma slečenega.<sup>16</sup> Psevdo-Bonaventura je kar trikrat poudaril, da so na križevem potu Kristusa slekli in da je stal gol pred vsemi.<sup>17</sup> Trditve so pozneje sprejeli vsi vidnejši avtorji poznega srednjega veka. Avguštinec Tomaž Kempčan v 15. stoletju omenja, da so Kristusa slekli na treh postajah križevega pota, kar poudarja celo z naslovi poglavij: *Cap. 14, Denudatio ...*; *Cap. 15, De expoliatione ...*; *Cap. 18, De nuda crucifixione ...*<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Psevdo-Anselm, 282c.

<sup>17</sup> Johannis de Caulibus, 76–78, 1997, 265–270.

<sup>18</sup> Thomas a Kempis, 1, 2, 1902.

Vedno bolj dramatične pripovedi o tem, kako so rablji med mučenjem s sadiščno grobstvo trgali obleke s Kristusa, povzete seveda po nešteti legendah o mučeništvi prvih kristjanov, poznejših svetnikov, so postale znak in simbol največjega ponižanja in žalitev, ki jih je moral pretrpeti. Nasilno dejanje razgaljenja pretepenega telesa je povečalo njegove fizične muke, saj je bila tkanina zažrta v rane, dejstvo, da je bil gol izpostavljen pogledom mučiteljev in drugih navzočih, pa je v spodobnih in sramežljivih dušah vzbujalo nič manjše psihične bolečine. Dejstvo, da je ostal nag pred množico ljudi, je torej krepilo posmeh in sramoto do skrajnosti. O tem so pripovedovale pridige, ljudski spisi in izobraženi duhovni, toda največ domišljije so pokazali v razlagah svojih prikazovanj vizionarji, predvsem sveta Brigita, ki so obojno sramotenje podoživljali na lastnem telesu. Vizualno pa so ga upodabljali likovni umetniki, posebej poudarjajoči šibkost Kristusovega telesa, ki se ne more upreti najhujši možni razžalitvi.<sup>19</sup>



SLIKA 2: PIETA, IKONA, 1450–1500, KOUTLUMOSSI, SAMOSTAN

Morda nakazuje Kristusovo goloto že detajl iz zgodnje bizantinske umetnosti, v kateri se je razvil zanimiv motiv Križanega, ki je prišel po 10. stoletju tudi na zahod s t. i. italijanskimi *croci dipinte*, tabelnimi slikami, izrezljanimi v obliki križa. Te v

<sup>19</sup> Butkovitch, 1972.



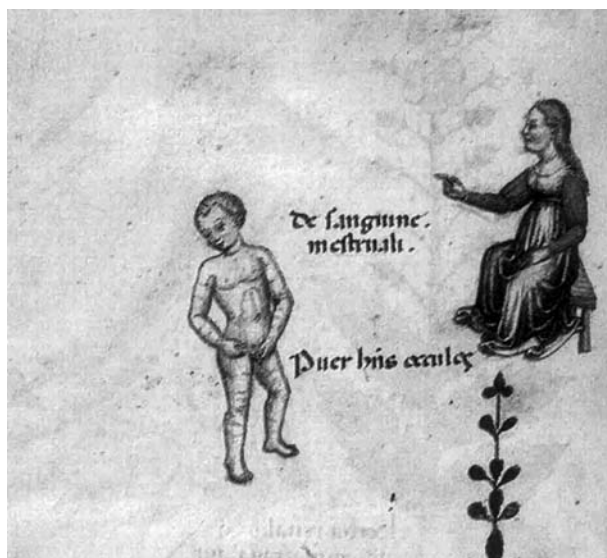
SLIKA 3: CELSUS, *DE MEDICINA*, 9.–10. STOLETJE, ROKOPIS, FIRENCE, BIBLIOTECA MEDICEA-LAURENZIANA

trecentu in quattrocentu kažejo Kristusa, ki ima sicer okoli ledij prepasan prt, trebuh s prsnim košem nad njim pa je naslikan kot podaljšan v veliko falično obliko (slika 2). Umetnostni zgodovinarji so ta pojav iz spodobnosti prezrli oz. potlačili, tako da so razlage redke. Možno je, da abdomen res nakazuje erekcijo in s tem simbolizira božansko moškost, ki dokazuje, da je Kristus “metonimija božjega falosa”.<sup>20</sup> Vendar je Leupin, ki je objavil celo vrsto prepričljivih in izzivalnih reprodukcij Križanega, prezrl, da so v tem času telesno partijo nad naročjem na enak način slikali tudi pri drugih moških in celo deških aktih (slika 3, 4). Zato bi pri teh upodobitvah lahko predpostavljali tipičen psihoanalitični koncept premestitve, pri katerem gre največkrat za premestitev dela s spodnje polovice telesa na zgornjo in je prav v podajanju prikrite erotične simbolike v likovni umetnosti zelo pogost.<sup>21</sup>

Podobe golega Kristusa se prav tako najprej pojavijo na vzhodu, a so redke. Še manj pa jih je v zahodni likovni tvornosti – in to šele od druge polovice 13. stoletja naprej. Kljub temu da so besede, ki so poudarjale njegovo popolno goloto, ko je bil razpet na križu, kot so *Sic totus nudus in cruce elevatur et extenditur*, odme-

<sup>20</sup> Leupin, 2000, pos. 86–87.

<sup>21</sup> Freud, 2000, 363; Laplanche, Pontalis, 1981<sup>7</sup>, 117–120.



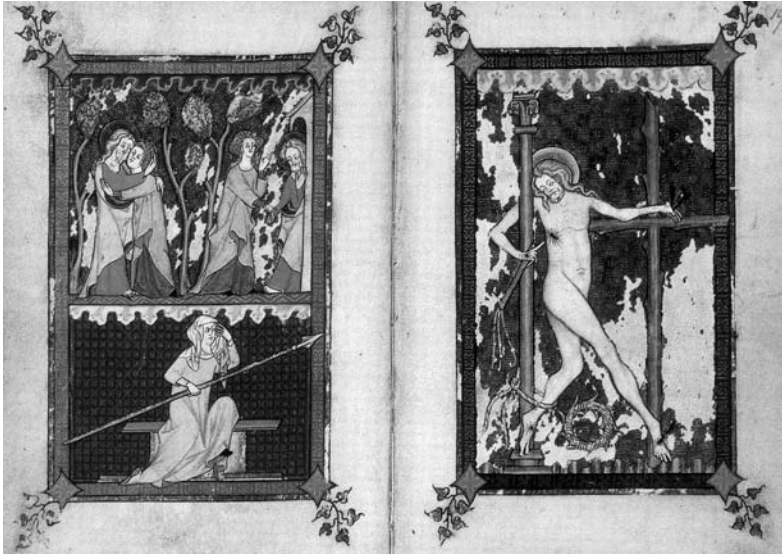
SLIKA 4: *HERBARIJ*, OK. 1400, ROKOPIS IZ LOMBARDIJE, LONDON, BRITISH LIBRARY

vale v številnih pridigah, se je še največ takih podob ohranilo v težko, le redkim izbrancem dostopnih rokopisih. Toda tudi v teh primerih je naga postava navadno zasukana tako, da spolovilo ni vidno.<sup>22</sup> V iluminiranem rokopisu *Rothschild Canticles*, nastalem okoli leta 1300, je Kristus kot ikonografski tip *Moža bolečin* upodobljen razpet med steber bičanja in križ tako, da je z desno nogo privezan na steber, z levo nogo in roko pa pribit na križ. S prosto desnico kaže na rano v strani, v katero usmerja ženska za njim, oblečena v redovnico in upodobljena na prizoru levo, dolgo kopje. Ženska postava in Kristus sta prispodobi Zaročenke in Zaročenca iz Visoke pesmi, ki simbolizirata vabilo mistični duši, da skozi rano prodre in se naseli v srcu Kristusovega telesa. To je upodobljeno popolnoma golo, zato je Kristus stegnil desno nogo prek naročja, da ga je skrtil (slika 5).<sup>23</sup>

Kristus je, kot bog in človek hkrati, tudi v svoji človeški podobi edini izvzet iz izvirnega greha, ki je povzročil sram, zaradi katerega sta si Adam in Eva pokrila spolovila (1 Mz 3, 6–7). Kljub temu in kljub Janezovemu poročilu, da so ga med pasijonom slekli, je ob koncu srednjega veka čednost v glavnem pretehtala. Denis Kartuzijanec, psevd-Anselm in psevd-Bonaventura poročajo, da se je Marija

<sup>22</sup> Hamburger, 1998, 169–172.

<sup>23</sup> Hamburger, 1990.



SLIKA 5: ZAROČENEC IN ZAROČENKA, OK. 1320, ROKOPIS *ROTHSCHILD CANTICLES*,  
NEW HAVEN, YALE UNIVERSITY BEINECKE LIBRARY

zgrozila nad skrajnim ponižanjem njenega sina in je takoj, ko so ga sneli s križa, razvezala ruto z glave in ga z njo opasala.<sup>24</sup> Vsekakor pa tega ni storila prej, npr. ko so ga bičali ali pribijali na križ. Po prepričanju benediktinske mistike je namreč prav ta ruta, s katero si je Marija prekrila glavo, ko je jokala pod križem, prestrezala kaplje krvi, ki so polzele s križanega telesa. Natančno jo je opisal psevdo-Anselm in kmalu je postala izredno priljubljena relikvija (*peplum cruentatum*), ki so jo hranili v Pragi.<sup>25</sup> Vendar se je prav to prekrivalo ob koncu srednjega veka uveljavilo kot perizonij, čednostna preveza, s katero so umetniki pokrivali Kristusovo naročje. Je odličen primer svobode srednjeveške umetnosti, o kateri je pisal Berliner že leta 1945, ko je opozoril, da je bila možna zato, ker ni imela samo estetskih funkcij, ampak številne druge.<sup>26</sup> Kljub temu da je mati prekrila sinovo naročje šele, ko so ga sneli s križa, je perizonij namreč lahko upodobljen že na predhodnih postajah mučenja, vanj je lahko ovit v prizorih *ecce homo*, bičanja, križanja in celo krsta. Podobno kot na motivih mučeništev, kjer se lahko

<sup>24</sup> Johannis de Caulibus, 78, 10–18, 1997, 270–271; Réau, 2, 2, 472.

<sup>25</sup> Kretzenbacher, 1997.

<sup>26</sup> Berliner, 2003.



odsekani telesni del pojavi kot atribut svetnika ali svetnice in hkrati kot sestavni del telesa (npr. Agatine prsi), lahko na motivu *pieta* isti prt, pokapljan s krvavimi madeži, pokriva Marijino glavo, hkrati pa je ovit okoli Kristusovih ledij.

Čim bolj se je bližal konec srednjega veka, tem bolj so se stvari okoli Kristusovega oblačila na križevi poti, kot se tolikokrat zgodi v umetnosti, začele zapletati in prekrivati. K temu je prispevalo dejstvo, da je bil na prvotnih prizorih Kristus med mučenjem oblečen v tuniko s kratkimi rokavi, *colobium*. To je v bizanjski in nato v zahodni umetnosti v 11. in 12. stoletju spodrinil ledveni prt. Kmalu pa se je najprej predvsem v vzhodnih ikonah in nato tudi v stenskih slikarjih poleg njega pojavljal tudi enak prt, samo da je bil prozoren. Morda ga je na zahodu prvi upodobil Cimabue v letih 1280–1285 na križanju za firenško cerkev Sta. Croce. Ta seveda ni več ustrezal čednostnim namenom perizonija, izvirajočega iz Marijine rute, saj ni ničesar skrival, ampak je podpiral idejo o Kristusovi goloti, ki so jo vzdrževali in popularizirali frančiškani v skladu s svojo glavno zaobljubo o popolnem uboštvu, v katerem je tudi oblačilo razkošje. Zlasti njihov vodja sveti Bonaventura je vztrajal na primerjavah med Kristusom, ki je prostovoljno pristal na goloto, in drugim Kristusom, Frančiškom, ki se je s tem, da je odložil oblačila, odrekel očetovemu bogastvu.<sup>27</sup>

Ker je bil Kristus gol že ob krstu, so morali to podoživeti ob krstu ali pokrščevanju tudi kristjani, saj je golota pomenila simbolični povratek v izvirno rajsko stanje, v katerem sta sprva živela prastarša. Tu nista poznala telesne poželjivosti in spolnih odnosov, saj pohoto ob pogledu na golo telo pobudi šele greh.<sup>28</sup> Slavne Hieronimove besede *nudus nudum Christum sequi* (gol slédi golemu Kristusu) je povzela asketska bonaventurovska mistika, ki je telesno goloto privzdigovala kot duhovno. Da bi to še bolj poudarili, so v drugi polovici 15. stoletja uvrstili med kanonske prizore pasijona nov, izmišljen motiv Kristusovega slačenja, ki ga izvede sam ali pa mu obleke grobo odvzamejo njegovi rablji (slika 6). Tudi na teh prizorih ponavadi ostane samo še v prosojnem prtju ali popolnoma gol.<sup>29</sup>

Ne glede na to, ali je bil perizonij upodobljen kot gosto tkan ali prosojen, se je kljub poudarjanju golote enih in opozarjanju na spodobnost in nujni sram drugih uveljavil kot dogovorjeni znak: z njim prepasanega Kristusa so morali gledalci dojemati kot golega. Postal je cenzurno pokrivalo spolovila, ki učinkuje kot

<sup>27</sup> Derbes, 1996, 29–32.

<sup>28</sup> Miles, 1989, 21–77.

<sup>29</sup> Derbes, 1996, 138–141.



SLIKA 6: *SLAČENJE KRISTUSA*, OK. 1255–1265, PSALTER, MELK, STIFTSBIBLIOTHEK



SLIKA 7: HANS SCHÄUFELEIN, *KRIŽANJE*, 1515, KARLSRUHE, STAATLICHE KUNSTHALLE

odlični fetišistični objekt.<sup>30</sup> Kadar je upodobljen kot popolnoma prosojen, telo pod njim navadno z držo zakriva samo spolovilo ali pa to sploh ni upodobljeno (v 15. stoletju npr. Sendlingerjev oltar, Jan van Eyck, Rohanski mojster itd.). Če je perizonij neprosojen, pa je velikokrat naguban zelo dvoumno, tako da ko pokriva, tudi poudarja oblike pod sabo (Mantegna, Ludwig Krug, številni primeri donavske šole itd.; slika 7).<sup>31</sup> Da je v vsakem primeru Kristus, kljub temu da je pokrit, v resnici gol, pa nas najbolj prepričajo številni poznosrednjeveški prizori mnogofiguralnih križanj (slika 8). Na njih sta razbojnika, kot manjša zločinca, oblečena v moško spodnje perilo, Kristus, ki je bil križan gol, pa je ovit v perizonij.<sup>32</sup>



SLIKA 8: KRŽANJE, OK. 1420–1430, HORARIJ KRALJICE ELIZABETE, LONDON, BRITISH LIBRARY

Organ, prekrit s perizonijem, ne samo da ni bil grešen, ampak tudi pozneje ni zagrešil ničesar, kar so z njim počeli smrtniki. Ker sta z njim grešila prastarša in bila zato izgnana iz raja, mora Kristus, novi Adam, ljudi povesti nazaj v prvobit-

<sup>30</sup> Howard, 1986; Koerner, 1993, 300–302.

<sup>31</sup> Gl. primere v Steinberg, 1996<sup>2</sup>.

<sup>32</sup> Gl. primere v Merback, 1999.

no rajsko stanje. Kristusovo spolovilo je bilo torej doktrinarno neoporečno, čisto in nedolžno, saj so že prvi kristjani njegov celibat še pri triintridesetih letih razlagali kot znak preroškega klica.<sup>33</sup> Zaradi svoje kreposti je sveto telo še posebej zaslužilo, da verniki oz. vernice meditirajo o njegovi celotni anatomiji in vsakem delu posebej. Na zahodu je k priljubljenosti njegovega telesa pripomoglo naraščajoče zanimanje za vse vidike resničnega boga in hkrati resničnega človeka v vsej popolnosti. Kljub temu je upodobitev Kristusovega spolovila likovnim umetnikom in naročnikom zaradi funkcij, ki jih je opravljalo pri navadnih ljudeh, zastavljala velike probleme. Verska, pa tudi splošna morala, dostojanstvo in posvečenost sakralnega prostora, za katerega so te podobe nastajale, so narekovali, da ga skrijejo, da Kristusa oblečejo. In to se je dogajalo celo dobesedno. Na žalost ne vemo, kako je natančno potekal slikarski postopek, kiparji pa so pogosto najprej izrezbarili golo telo z vsemi potankostmi in šele nato njegovo spolovilo prekrili z blagom, natopljenim v mavec. Tudi v miraklih in misterijih, kjer so na veliki petek duhovniki odigrali vlogo Marije in drugih svetih oseb, ali pa v procesijah so na križ pribili lesenega golega križanega in izvedli apokrifni prizor z Marijo, ki mu ruto priveže okoli pasu.<sup>34</sup>

Že samo dejstvo, da se je zelo malo podob povsem golega Kristusa ohranilo danes, kaže, da do njih ni bil ravnodušen nihče. Iz vsakodnevnih navad in morale, ki jih lahko rekonstruiramo iz govorice, praznoverja, laičnega obredja in drugih ljudskih manifestacij, lahko namreč sklepamo o zanimanju vernikov za bolj ali manj prikrite dele Kristusovega telesa. Ohranjene pridige, doktrinarni in polemični spisi katoliških učenjakov ter njihovih humanističnih in protestantskih kritikov pa pričajo o odzivih branilcev prave vere in samo njej ustreznih podob. Njihove besede so povzročile pri umetnikih in naročnikih puritansko cenzuro in samocenzuro, posredno ali neposredno pa so pobudile preslikave in predelave ter končno ikonoklastično uničevanje njihovih del.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Brown, 1988, 41.

<sup>34</sup> Tripps, 2001.

<sup>35</sup> O sprejemu motiva in odzivu nanj bomo pisali v drugem delu tega prispevka.

## BIBLIOGRAFIJA

- Baxandall, M. (1972): *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*. Slov. prev.: Baxandall, M., 1996, *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*, Ljubljana.
- Berliner, R. (2003): 'The Freedom of Medieval Art' und anderer Studien zum christlichen Bild (Suckale, R., ur.), Berlin.
- Brown, P. (1988): *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York.
- Butkovitch, A. (1972): *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*, Los Angeles, Cal.
- Camille, M. (1989): *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge.
- Derbes, A. (1996): *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge.
- Dobschütz, E. (1889): *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig.
- Freedberg, D. (1971): "Johannes Molanus on Provocative Paintings: De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, Book II, Chapter 42", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 229–245.
- Freud, S. (2000): *Interpretacija sanj*, Ljubljana.
- Hamburger, J. F. (1990): *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, Conn., London.
- Hamburger, J. F. (1998): *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York.
- Howard, S. (1986): "Fig Leaf, Pudica, Nudity, and Others Revealing Concealments", *American Imago*, 43, 289–293.
- Johannis de Caulibus (1997): *Meditationes vitæ Christi olim sancto Bonaventuro attributæ* (Stallings-Taney, M., ur.), Turnholt, *Corpus Christianorum. Continuatio medievalis* 153.
- Koerner, J., L. (1993): *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, Ill., London.
- Kretzenbacher, L. (1997): "Bild-Gedanken der spätmittelalterlichen Hl.-Blut-Mystik und ihr Fortleben in mittel- und südosteuropäischen Volksüberlieferung", *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen*, N. F. 114, München.

- Kuryluk, E. (1991): *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a 'True' Image*, Cambridge, Mass.
- Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1981<sup>7</sup>): *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris.
- Leupin, A. (2000): *Phallophanies: la chair et le sacré*, Paris.
- Mathews, T. F. (1995<sup>2</sup>): *The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, N. J.
- Merback, M., B. (1999): *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London.
- Mikuž, J. (2006): "Erotizacija svetniških likov v poznem srednjem veku in zgodnji renesansi", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 42, v tisku.
- Miles, M. R. (1989): *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston.
- Molanus (1996): *Traité des saintes images* (Boespflug, F., Christin, O., Tassel, B., ur.), Paris, 2 vol.
- [Psevdo-Anselm], *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione domini*, *Patrologia latina*, 159.
- [Psevdo-Gerson], *Joannis Gersonii Opera omnia* (Du Pin, L.-E., ur.), Anvers 1706, n. 48, 3, p. 610.
- Réau, L. (1955–1959): *Iconographie de l'art chrétien*, 1–3, Paris, 6 vol.
- Shahar, S. (1994): "The Old Body in Medieval Culture", v: Kay, S., Rubin, M., ur., *Framing Medieval Bodies*, Manchester, New York, 160–186.
- Steinberg, L. (1996<sup>2</sup>): *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, Ill.
- The Image of Christ* (Finaldi, G., ur.), London 2000.
- Thomas a Kempis (1902): *Orationes et meditationes de vita Christi: Opera omnia* 5, Pohl, M. J., ur., Freiburg i. Br.
- Trexler, R. C. (1993): "Gendering Jesus Crucified", v: Cassidy, B., ur., *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art*, Princeton, N. J., 107–120.
- Tripps, J. (2001): "Semaine sainte", v: *Iconoclasse: vie et mort de l'image médiévale*, Berne, Strasbourg, Zurich, 232.
- Wirth, J. (2001): "Johannes Geiler et le bon usage des images", v: *Iconoclasse: vie et mort de l'image médiévale*, Berne, Strasbourg, Zurich, 114.

ZDENKO VRDLOVEC<sup>1</sup>

## Od ikone do fotografije

**Izvleček:** Bizantinski kult svetih podob, ikon, je temeljil na dogmi o božjem učlo-večenju, inkarnaciji, po kateri je božji Sin, Jezus, vidna podoba nevidnega Boga Očeta. Nič manjše utemeljitvene moči pa niso imele legende o *acheiropoietični* podobi, tj. tisti, ki je ni naredila človeška roka – med njimi sta bili najbolj znani *vera icona* in t. i. torinski mrtvaški prt. Tega so leta 1898 fotografirali, v znanstveni analizi pa je fotografija prta sama postala nova vrsta “resnične podobe”, *vera icona*, ki pa jo je cerkev zavračala.

**Ključne besede:** *acheiropoietična* podoba, Bizanc, idol, ikona, ikonoklazem, inkarnacija

UDK 7.04

### From Icon to Photograph

**Abstract:** The Byzantine cult of the holy images, icons, was based on the dogma of the Incarnation, according to which the Son of God, Jesus, was a visible image of the invisible God the Father. Equally influential, however, were the legends about images *acheiropoietai* (not made by human hand), most notably the *vera icona* and the Turin Shroud. The latter was photographed in 1898, its authenticity confirmed by scientific analyses of the negatives. Thus the photograph itself became a new kind of “true image”, *vera icona*, although one rejected by the Church.

**Key words:** *acheiropoietos*, Byzantine empire, idol, icon, iconoclasm, Incarnation

<sup>1</sup>Zdenko Vrdlovec je doktorand na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana, smer zgodovinska antropologija likovnega, in novinar Dnevnika. E-naslov: [zdene.vrdlovec@dnevnik.si](mailto:zdene.vrdlovec@dnevnik.si).

## INKARNACIJA KOT VIR PODOBE

Potem ko Régis Debray v uvodnih poglavjih *Predavanj o splošni mediologiji* (1991) pove, kaj ta veda je in kaj ni (oz. v čem se razlikuje npr. od epistemologije ali semiologije), pride do osupljive teze: “Kdor bi znal razložiti misterij inkarnacije, bi vzpostavil mediologijo kot strogo znanost.” V nadaljevanju je učinek osupljivosti nekoliko zmanjšan, ko se izkaže, da resnična ambicija mediologije pravzaprav ni, da bi postala “stroga znanost”, marveč da bi bila “do kraja materialistična”. Kar pa je samo v skladu z njeno izhodiščno definicijo, ki pravi, da mediologija preučuje “materialne posrednike in procese simbolne transmisije”. Z vidika te definicije pa tista teza seveda ni več toliko osupljiva, marveč je enostavno zgrešena: debrayevski mediologiji niti najmanj ne bi uspelo postati “stroga znanost”, če bi se ji posrečilo razvozlati misterij inkarnacije. Predvsem pa razlaga tega misterija sploh ni njena naloga. Kot “do kraja materialistična veda”, ki jo zanimajo posredniki, nosilci, podlage, procesi ipd., bi k temu predmetu lahko pristopila le “od spodaj”, torej ne tako, da bi polemizirala s teološkimi utemeljitvami misterija inkarnacije ali jih konfrontirala, temveč tako, da bi se lotila samega orodja, ki je tako produciralo kot reprezentiralo ta kristološki problem, obenem pa je bilo pomemben posrednik nekega simbolnega univerzuma (namreč krščanske religije), ki jo je razširjalo in utrjevalo. To orodje je ikona, do katere seveda pride tudi Debray, ko pravi: “Evangelizacija poganskega sveta si je pomagala s podobo [...] Krščanska ikonografija je rabila kot propagandno sredstvo vere.”<sup>2</sup>

Rojstni kraj ikone je Bizanc, bizantinsko cesarstvo, o katerem Georgij Ostrogorski v *Zgodovini Bizanca* pravi, da so “rimska državna ureditev, grška kultura in krščanska vera” glavni viri njegovega razvoja. Bizanc so ustanovile upravne reforme dveh rimskih cesarjev, Dioklecijana in Konstantina Velikega, in “temeljna načela njunih reform – cesarska avtokracija, centralizem in birokratizem – so se ohranila vse do konca bizantinskega cesarstva”. Dioklecijan in Konstantin sta predvsem hotela okrepiti cesarjevo avtoriteto, zato sta omejila vpliv senata in drugih institucij rimske republikanske preteklosti.

Z Dioklecijanovo reformo uprave provinc je bilo konec privilegiranega položaja Italije. Rimski imperij je imel okoli 100 provinc, pod Konstantinom pa so ga razdelili na štiri velike prefekture: *vzhodno*, ki je obsegala Prednjo Azijo, Egipt z Libijo in Trakijo, *ilirsko*, ki se je razprostirala po Balkanskem polotoku od Grčije

---

<sup>2</sup> Debray, 1991, 102.



do Donave na severu, *italijansko* (Italija, Dalmacija, severna Afrika, Panonija, Norik) in *galsko* (Galija oz. današnja Francija, Iberski polotok in južni del Anglije). Vsaka prefektura je torej obsegala ozemlje, na katerem je danes več držav. Prefekt vzhoda je imel sedež v Konstantinoplu (današnjem Istanbulu), prefekt Italije pa v Rimu; to sta bila tudi najvišja državna dostojanstvenika.

Konstantin Veliki je v starem grškem mestecu Bizantij dal zgraditi novo državno središče, ki ga je leta 330 povzdignil v prestolnico cesarstva, uradno imenovano Konstantinopel, metaforično pa "novi Rim", kar je merilo na pretenzije Bizanca, da bi vladal vsem deželam, ki so nekoč sestavljale rimsko cesarstvo. Lega nove prestolnice je bila zelo premišljeno izbrana na meji dveh kontinentov, kar ji je omogočilo, da je nadzirala trgovino med Evropo in Azijo. Sto let po ustanovitvi je Konstantinopel po številu prebivalstva prekosil Rim, v 6. stoletju pa je imel že pol milijona prebivalcev; prebivalstvo je bilo večinoma grško, glavna vera pa krščanska.

Medtem ko je Dioklecijan sistematično preganjal kristjane, pa si je Konstantin Veliki izbral krščanstvo za svojo in državno religijo. Kot trdi Ostrogorski, je tedaj še vladal religiozni sinkretizem, ki ni poznal verske nestrpnosti, pozneje tako značilne za krščanstvo. Miniti je moralo še veliko časa, predvsem pa so morali sprejeti vrsto dogem, preden se je krščanstvo utrdilo kot "edina odrešilna vera" in obenem "vera, ki vsebuje absolutno resnico ter zavrača vsako drugo verovanje kot zablodo".<sup>3</sup>

Ena prvih in glavnih krščanskih dogem je bila prav dogma o inkarnaciji, ki jo je zasnoval ekumenski koncil v Nikeji leta 350, "prvi v vrsti vesoljnih cerkvenih zborov, ki so položili temelje dogmatizmu in kanonskemu sistemu krščanske Cerkve".<sup>4</sup> Zbor je sklical sam Konstantin, ki je tudi vodil razprave in odločilno vplival na njihove sklepe. Na zboru so obravnavali nauk aleksandrijskega prezbiterja Arija, ki ni hotel priznati enakosti Očeta in Sina (Jezusa) in je v Bogu poudarjal njegovo popolno transcendenco. Arijev nauk so obsodili in sprejeli stališče, da je Sin konsubstancialen Očetu, kar je ustrezalo tudi Konstantinovim političnim interesom: če sta v Kristusu združeni "obe naravi", božja in človeška, potem se tudi cesar lahko razglasi za božjega namestnika. Na tem zboru, ki je torej formuliral t. i. nikejsko veroizpoved, se je tudi začela osmoza med cerkve-

<sup>3</sup>Ostrogorski, 1961, 62.

<sup>4</sup>Ostrogorski, 1961, 62.

no in posvetno oblastjo oz. proces, v katerem avtoritete krščanske religije ni mogoče ločiti od religije posvetne oblasti; tako tudi verski boji, pravi Ostrogorski, niso bili več samo stvar Cerkve, marveč so postali bistveni element političnega razvoja Bizanca.

Konstantinov naslednik, njegov sin Konstancij, si je prizadeval pravno izenačiti Konstantinopol z Rimom, kar je dejansko pomenilo spodriniti stari in napol poganski Rim v korist nove krščanske prestolnice. S cesarjem Julijanom, predstavnikom grških neoplatonikov, je nastopilo obdobje poganske reakcije zoper krščanstvo, vendar je kmalu minilo z njegovo smrtjo v bitki s Perzijci. Cesar Valens je za državno vero znova razglasil krščanstvo, a je tudi on padel v bitki, in sicer z Goti, ki so leta 378 premagali bizantinsko vojsko. Nasledil ga je Teodozij, in v njegovem času se je dovršilo pokristjanjevanje imperija: nikejska veroizpoved (še potrjena na drugem ekumenskem zboru v Konstantinoplu leta 381) je postala edina dovoljena krščanska vera, vse druge pa so bile postavljene zunaj zakona; v času Teodozija se je tudi začelo preganjanje heretičnih krščanskih sekt.

Teodozij II. je leta 425 v Konstantinoplu ustanovil krščansko univerzo, ki je občutno prizadela filozofske šole v Atenah; število profesorjev je bilo omejeno na 31, med njimi so prevladovali gramatki, retorji in sofisti, le eden pa je bil filozof. Tedaj je filozofijo že posrkala teologija, ugotavlja Vasilios Tatakis v *Bizantinski srednjeveški misli*, kljub temu pa so si bizantinski teologi pri starogrških filozofih sposodili izrazje za "logično zgradbo verskega bistva krščanstva".<sup>5</sup>

V 5. stoletju so znova izbruhnili teološki spori glede razmerja med božjim in človeškim načelom v Kristusu. Ta kristološki problem je sprožil tri interpretacijske smeri, ki so bile potem razglašene za herezije. Ena je bila *apolinarizem* (imenovala po Apolinariju), ki je trdil, da Kristus ni imel človeškega duha in da se je Bog ali kakšen božji atribut, kot je božanski logos, združil s človeškim telesom Jezusa iz Nazareta. *Nestorianizem* je zanikal, da bi božja in človeška narava pripadala isti osebi, saj ni mogoče reči "jaz sem Bog" in obenem "jaz sem človek"; božji in človeški Kristus sta lahko le različni osebi. Za *monofizitizem* pa lahko v Kristusu obstaja samo božja narava, ki vsebuje tudi človeško, vendar ne kot razlikovano. Prav slednji nauk je po razsodbi carigrajskega patriarha in rimskega papeža prvi obveljal za herezijo, kar je, po Ostrogorskem, povzročilo razkol med osrednjimi deželami Bizanca in njegovimi vzhodnimi provincami, kjer je monofiziti-

---

<sup>5</sup>Tatakis, 1991, 36.

zem postal izraz teženj Egipta in Sirije po osamosvojitvi. Za časa cesarja Markijana so leta 451 v Kalcedonu sklicali 4. vesoljni zbor krščanske cerkve, ki je dokončno formuliral dogmo o inkarnaciji oz. učlovečenju. Pravo formulo je iznašel Ciril Aleksandrijski: "Prava vera uči, da je naš Gospod Jezus Kristus resnično Bog in resnično človek, konsubstancialen z Očetom v božanstvu in prav tako konsubstancialen z nami v človeštvu, nam enak v vseh stvareh razen v grehu. Zunaj časa zaplojen po Očetu in za našo rešitev po Mariji Devici rojen v času, Kristus, Sin in Gospod je en in isti, obstoječ v dveh naravah, ki se ne mešata, ne spreminjata in ne ločujeta: razlika obeh narav z združitvijo ni odstranjena, lastnost vsake narave je ohranjena v eni osebi in eni hipostazi. Čeprav je Bog in človek, Kristus ni dvoje, ampak je eno, kajti tako kot sta duša in meso en sam človek, tako sta Bog in človek en sam Kristus."

Tako je ta kristološka dogma citirana v poglavju "Inkarnacija in kristologija" v *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, medtem ko je v slovenskem *Bibličnem leksikonu* obravnavana pod geslom "učlovečenje", kjer je rečeno: "Božje učlovečenje pomeni, da se z Bogom ne srečujemo več na svetih krajih, v naravi ali kozmosu, tudi ne v globini lastne duše, ampak v Jezusu Kristusu, v sočloveku, v vseh medčloveških odnosih in srečanjih." Božje učlovečenje pa prav tako pomeni učlovečenje človeka: "Z učlovečenjem Boga se je začelo in bilo omogočeno človekovo učlovečenje. Kdor hoče, kot Jezus, živeti za druge, je na poti k človeškemu bivanju... Bog je postal človek, da bi človek postal človek."

V obdobju Herakleja, ki v bizantinski zgodovini velja za enega največjih vladarjev (vladal je v letih 610–641), se je dovršila helenizacija bizantinskega cesarstva: latinsko cesarsko nomenklaturu je Heraklej zamenjal z grškim nazivom za kralja, *basileus*, ki je poslej obveljal za uradni naziv bizantinskih vladarjev, in latinščino z grščino kot uradnim jezikom cesarstva. Te in še nekatere druge reforme (zlasti ukinitvev prefektur) po Ostrogorskem pomenijo začetek bizantinskega obdobja v pravem pomenu.

Po 4. ekumenskem zboru krščanske cerkve se je čedalje bolj krepila tudi vera v božje poreklo cesarske oblasti. Justinijan II. je temu verovanju dal tudi simbolno formo, ko je na drugo stran kovanca dal vtisniti Kristusovo podobo – na prvi strani je bila že od Dioklecijana dalje cesarjeva podoba. Kult cesarjeve podobe se je utrdil s Konstantinom Velikim, ko je cesarstvo postalo krščansko, in je bil dolgo časa tudi edini dovoljeni kult podobe v Bizancu. Do pomembne spremembe je prišlo v 6. stoletju, ko se je na cesarskih zastavah na vojaških pohodih

namesto križa, ki je bil na zastavah Konstantina Velikega emblem božjega statusa vladarske suverenosti, pojavila Kristusova podoba. To je pomenilo, da je tudi v državni ikonografiji božja podoba zamenjala cesarjevo in da je cesar "samo" še Kristusov služabnik.

Kristusov lik pa se je že vse od 5. stoletja oz. sprejetja dogme o inkarnaciji tako kot liki Marije in svetnikov pojavljal na lesenih podobah, ikonah, ki so jih začeli izdelovati v samostanih v Palestini in Siriji; prav menihi so tudi prenesli svoje delavnice v osrednje predele Bizanca. Tako se je začel širiti kult ikon, ki je postal "eden najmočnejših izrazov bizantinske pobožnosti, čeprav se je zdel povsem nasproten krščanstvu kot bistveno duhovni veri".<sup>6</sup> Od tod, iz tega protislovja, predvsem pa od monofizitskih in nekrščanskih sekt in religij, judovstva in islama, ki nista dovoljevala upodabljanje boga, je izhajalo tudi nasprotovanje temu kultu, ki je postalo znano kot ikonoklazem, medtem ko so bili zagovorniki in čistilci ikon imenovani ikonoduli ali ikonofili.

#### BIZANTINSKI IKONOKLAZEM

Ikonoklazem je bil tudi politično motiviran: prvi ikonoklastični cesar, Leon III. (vladal v letih 717–741), je poskušal cerkev, ki je postajala vse močnejša, podrediti cesarski oblasti. A je brž naletel na odpor, najprej poulični, ko je razjarjeno ljudstvo ubilo oficirja, ki je po cesarjevem naročilu odstranil Kristusovo podobo nad bronastimi vrati cesarskega dvora v Konstantinoplu, potem pa se je Leonu III. uprla še vsa Grčija, ki je razglasila svojega cesarja in celo z ladjevjem udarila na Konstantinopol, kjer je bila poražena. Leon III. je poskušal pridobiti carigrajskega patriarha Germana in rimskega papeža Gregorja II., a sta oba nasprotovala njegovemu boju proti ikonam.

Glavni teološki nasprotnik ikonoklazma je bil tedaj Janez Damaščan (675–750), ki je zasedal visok položaj na kalifovem dvoru v Damasku, preden je postal menih v jeruzalemskem samostanu sv. Save. Po Vasiliosu Tatakisu je prav v Janezu Damaščanu, ki je trdil, da je "teologija kraljica, filozofija in druge vede pa so njene služabnice", bizantinska sholastika našla svoj "najpopolnejši izraz". V čaščenju ikon je Damaščan videl "naravno posledico pravoverne kristologije oz. dogme o inkarnaciji".<sup>7</sup> Zato tisti, ki zavračajo kult podob, ikon, zavračajo tudi

---

<sup>6</sup> Ostrogorski, 1961, 169.

<sup>7</sup> Tatakis, 1991.

Boga, ker je dokaz njegovega obstoja prav "v vidnem pričevanju Sina kot podobe božjega arhetipa in človeka kot ustvarjenega po božji podobi"<sup>8</sup>, kot je trdil Janez Damaščan v svojem govoru *Proti tistim, ki zavračajo podobe*. V nekem drugem govoru, ki je znan po naslovu *Obraz nevidnega*, pa je Damaščan zasnoval zelo vplivno pojmovanje podobe, ki presega problem ikone: "Ker človek nima spoznanja ne o tem, kar je nevidno (kajti duša je skrita v telesu), ne o tem, kar bo prišlo za njim, niti o tem, kar je oddaljeno, na drugem kraju (kajti človek je časovno in krajevno omejen), je iznašel podobo, da bi se dokopal do spoznanja o skritih in oddaljenih stvareh."<sup>9</sup>

Leon III. je leta 730 izdal edikt proti kultu ikon, s katerim je dobil ikonoklazem zakonito veljavo: začelo se je sistematično uničevanje ikon ter preganjanje njihovih častilcev in zagovornikov (patriarha Germana so odstavili, ker ni hotel podpisati cesarjevega odloka). Posledica ikonoklazma pa je bila tudi poglobitev prepada med Konstantinoplom in Rimom (papež Gregor III. je namreč ikonoklazem obsodil) ter s tem tudi upadanje bizantinskega vpliva v Italiji.

Leonov naslednik, Konstantin V. (vladal v letih 741–775), je bil še radikalnejši ikonoklast kot njegov oče in je hotel uveljaviti prepoved ikon s sklepom ekumenskega zbora. Sam je napisal enajst teoloških razprav, s katerimi je želel cerkvenemu zboru določiti smer. V izgrajevanju ikonoklastičnega nauka je šel veliko dlje kot prvi ikonoklasti, katerih argumentacija je bila v glavnem omejena na trditev, da pomeni čaščenje ikon obnovo idolatrije. Da bi ovrgel argumente ikonofilov, ki so povezovali Kristusovo ikono s kristološko dogmo in trdili, da slikanje Kristusa v njegovi človeški podobi potrjuje resničnost božje inkarnacije, je Konstantin zanimal že samo možnost upodabljanja Kristusa prav zaradi njegove božje narave. V svojih najradikalnejših tokovih je ikonoklazem že mejil na krivoverski monofizitizem, kot po mnenju Ostrogorskega dokazujejo tudi Konstantinovi spisi.

Skrbno pripravljene cerkveni zbor, znan kot ikonoklastični, se je sestel februarja leta 754 na cesarskem dvoru v Hiereji na maloazijski obali, zadnje zasedanje pa je imel avgusta v Blahernski cerkvi v Konstantinoplu. Sodelovalo je 338 škofov in vsi so sprejeli ikonoklastični nauk, pri čemer so skrbno izpustili vsa monofizitska stališča, ki so bila implicirana v Konstantinovih spisih. Z veliko iznajdljivostjo so dokazovali, ugotavlja Ostrogorski, da privrženci ikon neogibno zapadajo

<sup>8</sup> Janez Damaščan: "Proti tistim, ki zavračajo podobe", citirano po: Lavaud, 1999, 136.

<sup>9</sup> Janez Damaščan, citirano po: Lavaud, 1999, 133.

bodisi v nestoriansko herezijo, če na ikonah upodabljajo Kristusovo človeško naravo in tako kot nestorianci ločujejo njegovi neločljivi naravi, bodisi v monofizitsko krivoverstvo, če prikazujejo tudi njegovo božjo naravo in kot monofiziti združujejo njegovi nezdružljivi naravi. Ikonoklasti so ikonam zoperstavljali hostijo kot čisti simbol brez vsakršne reprezentacijske ambicije; ta je po njihovem tudi nemogoča, ker Boga ni mogoče predstaviti z materialnim svetom likovnih izraznih sredstev.

Ikonoklastični cerkveni zbor je razglasil, da je "hudič pod masko krščanstva človeštvo zapeljal v idolatrijo",<sup>10</sup> in se sklenil z ostro zavrnitvijo vseh slik verske vsebine; njegovi sklepi so odredili uničenje vseh ikon, nad prvakoma pravoslavja, patriarhom Germanom in teologom Janezom Damaščanom, pa so izrekli anatemo in sleherno čaščenje ikon razglasili kot kaznivo. Te sklepe so tudi brž uveljavili, ikone so povsod odstranili in jih zamenjali s posvetnimi slikami. Dovoljena je bila samo posvetna, laična umetnost, ki je imela v Bizancu že dolgo tradicijo in je služila predvsem povelečevanju cesarja in njegovega dvora. Ikonoklazem namreč ni nasprotoval likovni umetnosti kot takšni, marveč samo religiozni umetnosti in kulturnim podobam. Toda kljub strogim ikonoklastičnim prepovedim se je razvila ikonofilska opozicija, ki jo je vodil opat Stefan Neos. Opata so umorili, opozicija pa je vztrajala zlasti med menihi, ki so bili pogosto tudi anonimni slikarji ikon.

Tako je preganjanje ikonofilov čedalje bolj dobivalo značaj boja proti bizantinskemu meništvu: redovnike so primorali, da so se odrekli meniškemu življenju, samostane pa so zapirali ali spreminjali v vojašnice. V Trakeziji so vse menihe postavili pred izbiro: ali naj odložijo kuto in se oženijo ali pa jih bodo oslepili in izgnali. Začela se je velika emigracija ikonofilskih menihov, ki so se napotili zlasti proti južni Italiji, kar je prispevalo, ugotavlja Ostrogorski, "k nadaljnji helenizaciji južnoitalijanskih pokrajin, kjer so nastali novi sedeži grške kulture z grškimi samostani in šolami".

Polet ikonoklastičnega gibanja se je poglel s cesarjevo smrtjo. Sin Konstantina V. in hazarske princese, Leon IV. (vladal v letih 775–780), se je sicer še držal ikonoklastičnih načel, vendar se je odmaknil od očetovega radikalizma. Prav tako je nehal preganjati menihe in jih je celo postavljaj na pomembne metropolitske položaje. Na Leonov zmerni ikonoklazem je verjetno vplivala njegova žena Irena, ki je prišla iz ikonofilskih Aten.

---

<sup>10</sup> Ostrogorski, 1961, 178.

Leona IV. je nasledil njegov desetletni sin Konstantin VI., regentstvo pa je prevzela cesarica mati, Irena. Ta je počasi začela pripravljati sklicanje cerkvenega zbora, ki naj bi razveljavil sklepe ikonoklastičnega zbora iz leta 754 in obnovil čaščenje ikon. Zbor se je moral sestati dvakrat, kajti prvega (leta 786 v Konstantinoplu) so, spodbujeni z navdušenimi klici nekaterih škofov, razgnali oficirji, zvesti ikonoklastičnim tradicijam. Ta neuspeh pa energični cesarici ni vzel poguma: ikonoklastične čete je poslala v Malo Azijo, v Konstantinopol pa je poklicala ikonofilske čete iz Grčije in leta 787 sklicala zbor v Nikeji. "Tako se je zgodilo", piše Ostrogorski, "da je bil VII. ekumenski zbor, zadnji, ki ga priznava Vzhodna cerkev, v istem mestu, kjer se je za Konstantina Velikega sestel prvi ekumenski zbor krščanske cerkve." Zbor je obsodil ikonoklazem kot krivoverstvo, ukazal uničiti vse ikonoklastične spise in obnovil čaščenje ikon. Čaščenje ikon je postalo enakovredno čaščenju prototipa, tj. božjega Sina, Kristusa, sveta podoba je bila izenačena s sveto besedo, evangelijem, in prav tako s simbolom križa.

Kmalu so tudi obnovili sporazum med Konstantinoplom in Rimom, toda papež se je medtem že povezal s Karlom Velikim. Rimskokatoliška cerkev je leta 794 sklicala svoj zbor v Frankfurtu, kjer so v navzočnosti predstavnikov papeža Hadrijana I., ki je sicer pozdravil sklep nikejskega zbora, da je čaščenje ikon "dolžnost slehernega pobožnega kristjana",<sup>11</sup> ikonofilijo zavrnil in obsodil. Čeprav vprašanje ikon na zahodu ni imelo tolikšnega pomena kot v Bizancu, pa po mnenju Ostrogorskega ta sklep frankfurtskega zbora jasno kaže, da je postala zveza s frankovsko državo temelj papeške politike. Papež Leon III. je 25. decembra leta 800 v cerkvi sv. Petra v Rimu kronal Karla Velikega za cesarja, to pa je pomenilo tudi politični razkol cesarstva na vzhodno in zahodno, bizantinsko in rimsko, pravoslavno in katoliško. Leta 802 je prišlo v Konstantinopol Karlovo odposlanstvo, ki je cesarici Ireni (ta je potem, ko je dala ubiti svojega sina Konstantina VI., vladala sama) ponudilo zakonsko zvezo s Karlom Velikim, da bi se "Vzhod in Zahod znova združila",<sup>12</sup> toda v bizantinski prestolnici je prav tedaj izbruhnil državni udar, ki je Ireni odvzel prestol in jo izgnal na otok Lesbos.

Predzadnje ikonoklastično gibanje je povezano s cesarjem Leonom V. Armencem (vladal v letih 813–820) in teologom Janezom Gramatikom, ki je dobil nalogo, naj zbere teološko gradivo za bližnji ikonoklastični zbor. Ta se je sestel leta

<sup>11</sup> Ostrogorski, 1961, 188.

<sup>12</sup> Ostrogorski, 1961, 189.

815 v cerkvi Hagija Sofija, zavrnil sklepe VII. ekumenskega zbora v Nikeji in potrdil tiste, ki jih je sprejel ikonoklastični zbor leta 754, ter znova odredil uničenje ikon. Toda v nasprotju z idejno močnim in argumentiranim ikonoklazmom Leona III. in Konstantina V. je bil ikonoklazem 9. stoletja, kot trdi Ostrogorski, samo še nemočen poskus reakcije, ki ga je vodil izključno politični motiv oz. težnja cesarske oblasti po podreditvi cerkve. Ta se je temu odločno upirala, zato so patriarha Nikeforja odstavili, vseeno pa cesar ne v ljudstvu ne v vojski ni imel več tolikšne podpore, kot sta jo uživala ikonoklastična cesarja v 8. stoletju.

Do zadnjega vzpona ikonoklastičnega gibanja je prišlo v obdobju cesarja Teofila (829–842), ki pa je bilo obenem tudi “doba največjega vpliva arabske kulture na Bizanc”.<sup>13</sup> Spet se je začelo kruto preganjanje menihov in uničevanje ikon, a čeprav sta cesar in novi patriarh, Janez Gramatik, poskušala z vsemi sredstvi oživiti ikonoklazem, pa ta ni imel več podpore niti v Mali Aziji. S Teofilovo smrtjo leta 842 je bilo konec ikonoklastičnega gibanja, s tem pa je bila končana tudi “velika kriza, ki je dve stoletji pretresala Bizanc”.<sup>14</sup> Prestol je zasedla cesarica mati Teodora, ki je že prvo leto (843) svojega vladanja odstavila patriarha Janeza Gramatika in uzakonila čaščenje ikon. Kakor je že do začasne obnove čaščenja ikon prišlo pod oblastjo cesarice Irene, tako je torej tudi dokončno konstituiranje ikonofilije zasluga cesarice.

### “RESNIČNA PODOBA”

Krščanska umetnost se je res začela v Bizancu, toda ne z ikonami. Začela se je tako, ugotavlja Alain Besançon v *Image interdite (Prepovedana podoba)*, da je zamenjala imperialno: “Antični filozof je postal Kristus ali duhovnik, tema cesarske apoteoze je prestavljena v Kristusov vnebohod, *adventus*, zmagoslavni prihod vladarja pa je zamenjan s Kristusovim prihodom v Jeruzalem.” In tako kot sta bila cesar in cesarica na prestolu obdana z dvorjani, sta Kristus in Devica na zidnih poslikavah obkrožena z angeli in svetniki. Med zgodnjo krščansko in cesarsko podobo naj bi torej obstajale izmenjave. V imperialnem svetu je cesarjeva podoba veljala za pravni nadomestek navzočnosti cesarja samega in ta pravna učinkovitost podobe se je po Besançonu prenesla tudi na krščanske podobe oz. ikone. Besançon navaja Atanazija Aleksandrijskega, ki je upravičeval kult ikon prav z

---

<sup>13</sup> Ostrogorski, 1961, 203.

<sup>14</sup> Ostrogorski, 1961, 220.



analogijo s cesarjevo podobo: "Podoba cesarja vsebuje idejo in obliko cesarja. Kdor vidi vladarjevo podobo, vidi v njej vladarja, in kdor vidi vladarja, v njem prepozna bitje, upodobljeno na sliki. Podoba bi lahko rekla: 'Cesar in jaz sva eno, jaz sem v njem in on je v meni.' Kdor časti podobo, torej obenem časti cesarja." Podobno so na nikejskem zboru leta 787 teologi čaščenje ikon izenačili s čaščenjem upodobljenega, Jezusa Kristusa.

Tudi Hans Belting v delu *Bild und Kult (Podoba in kult)* trdi, da so ikone koreninile v antični in helenistični tradiciji, le da se niso opirale samo na imperialno podobo, marveč verjetno še bolj na božje podobe in portrete umrlih.

Nastanek ikon v umetnostni zgodovini povezujejo s helenističnim portretom, ki so ga v Egiptu uporabljali pri pogrebnih obredih. Ti portreti umrlih so bili izdelani na podolgovatih lesenih ploščicah, ki so jih, ovite v platno, položili pod pokojnikovo glavo. Po tem zgledu naj bi v vzhodnih bizantinskih provincah nastale prve ikone krščanskih mučenikov in svetnikov, ki so jih polagali v martirije na grob ali v sarkofag. Krščanska ikona naj bi od egipčanskega nagrobnega portreta prevzela tudi obliko, tj. kompozicijo doprsne slike, enkavstično tehniko (slikanje z uporabo voska) in nekatere stilistične poteze.

Ta povezava ikone s kultom mrtvih oz. s pogrebnimi obredi pa ni le umetnostnozgodovinska, temveč tudi "ontološka", kolikor je podoba mrtvega, kot pravi Hans Belting v *Antropologiji podobe*, "izvirni smisel tega, kar podoba tako in tako je". In ontološka tudi v tem smislu, v katerem je podoba v kultu mrtvih imela "ontološko referenco",<sup>15</sup> za ikono pa prav tako velja, da je temeljila na ontoteološki enakosti z upodobljenim.

V delu *Podoba in kult* Belting naprej raziskuje ikone device Marije, ki po njegovem dokazujejo, da se teološka dogma o inkarnaciji ni srečala z vprašanjem ikone najprej ob Kristusovi podobi. Pred njo so bile razširjene ikone device Marije, ki so nastajale mimo vsake dogme in bliže svetiščem egipčanske boginje Izide, ki so jih ob koncu 4. stoletja zaprli in potem posvetili Mariji; poleg tega so obstajali številni kult, ki so častili zaščitniške boginje matere, med njimi kult žensk, ki so molile k Mariji.

Na tretjem cerkvenem zboru v Efezu leta 431 (torej 20 let pred kalcedonskim, ki je dokončno formuliral dogmo o inkarnaciji) so teologi obravnavali prav vprašanje podobe Marije kot "nebeške matere", na katero so bile prenesene nekatere

<sup>15</sup> Belting, 2004, 157.

poteze boginj iz politeističnih religij. Izidor Paluzijan je o odnosu med božjo Materjo (*Theou Meter*), v katero verujejo kristjani, in božjimi materami (*Meter Theon*) poganskih religij menil, da gre le za "površno analogijo"; med Jezusovo materjo in poganskimi materinskimi boginjami ne more biti nobene vzporednice, ker je za Marijo značilen paradoksen status "device in matere". V Efezu so teološki status Marije rešili po zgledu dogme o inkarnaciji: če je kot človeška mati rodila božjega Sina, Jezusa, jo je moral obiskati Bog; Marija ni boginja (kot so to politeistične matere), marveč ima tako človeško kot božjo naravo. Vseeno pa so efeški teologi glede Marije dopustili tudi vse metafore, ki so jo povezovala s poganskimi materinskimi božanstvi, in tako spodbudili nastajanje legend, ki so popularizirale misterij Marijine vloge kot milostne in usmiljenja polne matere, človekove zaščitnice in njegove priprošnjice pri Bogu, zmožne delati čudeže. Kmalu so se našle tudi relikvije, zlasti "Marijin plašč", ki so ga hranili v eni izmed konstantinopelskih cerkev, in pojavila se je legenda o evangelistu Luki kot avtorju "avtentične" podobe Marije z otrokom Jezusom; v 9. stoletju je neka druga legenda že trdila, da je to podobo blagosloвила Marija sama.

Ta legenda o Lukovem portretu Marije naj bi torej utemeljevala legitimnost Marijinih ikon (prav legende so z zgodbami o čudežni moči in svetem bistvu ikon najbolj razširjale njihov kult), ne le zaradi "dejstva" avtentičnega portreta, temveč tudi tako, domneva Belting, da bi upodabljanje zavarovala pred težko obtožbo idolatrije, čaščenja in izdelovanja antropo- ali zoomorfni oblik božanstev, ki ga judovsko-krščanski (kot tudi ne islamski) monoteizem ni dovoljeval. Že res, da je sv. Luka naslikal Marijo, toda to je naredil kot evangelist, kar pomeni, da ga je navdihnil sam Sv. duh. Tako sta se legenda o Lukovem portretu Marije in kult Marijinih ikon pridružila drugi kategoriji svetih podob, ki je prav tako temeljila na legendah.

To so bile legende o *acheiropoietoi*, "podobah, ki jih ni naredila človeška roka". Razširjeni sta bili zlasti dve legendi: po eni, ki jo povzema tudi Janez Damaščan, je bolnega kralja Edese, Agbarja, ozdravila podoba, ki mu jo je poslal sam Kristus v obliki svojega ogrinjala, v katerega je odtisnil svoj obraz – ta podoba je znana kot *mandilion* ali "sveti obraz". Druga legenda pa govori o Kristusovi podobi na tkanini, ki naj bi nastala tako, da je Kristus svoj okrvavljeni in znojni obraz obrisal v platno, ki mu ga je na njegovi križevi poti ponudila neka ženska. To podobo so imenovali "Veronika", kot naj bi bilo ime tisti ženski, dokler niso odkrili, da je to pravzaprav anagram za *vera icona*, ki pomeni resnično podobo.

“Resnična podoba” je torej tista, ki nastane kot odtis, kopija, in edino v tem pomenu ima krščanska ikona zvezo s platonsko *eikon*. Platon v *Sofistu* razlikuje dva tipa mimetične reprodukcije: a) ikono ali podobo kopijo, ki je resnično homologna svojemu modelu, ker pomeni reprodukcijo natančnega odtisa *forme* (tako mizar izdelava mizo v skladu z idejo mize, torej kot materialni posnetek te ideje); b) druga mimetična tehnika se imenuje *phantastiké* in proizvaja podobe, slikarske ali kiparske, ki le simulirajo, dajejo iluzijo podobnosti predmetu, v resnici pa niso njegova izomorfna kopija – te podobe se imenujejo *eidola*. Če so slikarska in kiparska dela za Platona le navidezne podobe, tedaj torej ne zato, ker bi predstavljale neobstoječe stvari, marveč zato, ker nas varajo, ker nas prepričujejo o morfološki podobnosti s predmetom. Zato so podobe ikone “resnične”, podobe idoli pa “lažne” podobe.

Tako krščanska *vera icona* kot platonska *eikon* sta torej “resnični podobi” kot zvesti kopiji modela, a prav kot takšni se tudi bistveno razlikujeta. Vendar ne na ontološki ravni modela, ki je v prvem primeru božji Sin, v drugem pa Forma oz. Ideja, temveč zato, ker je platonska *eikon* delo človeških rok, krščanska *vera icona* pa to ni. Prva je delo mimetične dejavnosti, *eikastike techne*, druga pa implicira povsem drugačno pojmovanje podob, ki Jean-Jacquesa Wunenburgerja v *La Philosophie des images (Filozofija podob)* spominja na “genetsko reprodukcijo”.

Po krščanski teologiji se biblični Bog, stvarnik sveta, utelesi v svojem Sinu in tako porodi svojo živo podobo. Cerkevni očetje so poskušali med božjim stvarjenjem sveta in božjim učlovečenjem pokazati podobnost in obenem razliko, pri čemer si je Origen pomagal prav s podobo: “Podobo imenujemo zdaj to, kar je naslikano ali oblikovano v neki snovi, lesu ali kamnu, včasih pa tudi rečemo, da je sin podoba svojega očeta, kadar mu je zelo podoben. Prvi primer bi lahko prenesli na človeka, ki ga je Bog ustvaril po svoji podobi, drugi pa ustreza božjemu Sinu, o katerem govorimo kot o vidni podobi nevidnega Boga, ta podoba pa vsebuje naravno in substancialno enotnost Očeta in Sina [...] Naš Odrešenik je torej podoba nevidnega Boga Očeta: v odnosu do Očeta je resnica, v odnosu do nas pa je podoba, prek katere spoznavamo Očeta.”<sup>16</sup>

Kristus, božji Sin, ki se je zgodovinsko manifestiral v svetu, je torej v krščanski teologiji pojmovan kot podoba, ki jo je zaplodil Bog Oče “po odnosu notranje podobnosti, ne pa zunanje reprodukcije”.<sup>17</sup> Z božjim učlovečenjem, inkarnacijo,

<sup>16</sup> Citirano po: Wunenburger, 1997, 112–113.

<sup>17</sup> Wunenburger, 1997, 113.

je krščanstvo na eni strani odpravilo judovsko prepoved upodabljanja Boga, obenem pa se je tudi oddaljilo od platonizma, za katerega je vsaka podoba zunanji artefakt. S podobo Boga, vidnega v osebi njegovega Sina, je po Wunenburgerju krščanstvo ustvarilo tip podobe, obdarjene z ontološko polnostjo in obenem s teofanično funkcijo, torej z vlogo manifestiranja najvišjega bitja.

Prav ta “promocija *podobe*”, ki jo je zasnovala zgodnja krščanska teologija, je spodbudila prakso ikon, ki pa se je morala še utemeljiti z mitom *ahairopoietične* podobe (tiste, ki je ni naredila človeška roka): ta mit namreč podaljšuje oz. podvaja misterij inkarnacije z genezo arhetipske podobe, nastale z odtisom Kristusovega obraza na tkanino. Po zaslugi te kopije Jezusov obraz ostane viden še po njegovi smrti, ki ga je naredila nevidnega. S tem legenda o *ahairopoietični* podobi potrjuje Beltingov “izvirni smisel tega, kar podoba tako in tako je”, obenem in predvsem pa sklene krog generiranja podob: neupodobljivi Bog Oče, vir in počelo vsake upodobitve, vtisne svojo sled v vidnem Sinu – ta je, kot pravi nikejska veroizpoved, *genitum et non factum*, “zaplojen in ne narejen”, kar bi v današnjih pojmih ustrezalo genetskemu kodu –, Kristusova arhetipska podoba pa je odtisnjena na čutno podlago (tkanino). Po tej edinstveni kopiji (o kateri sicer obstaja več legend) lahko nastane še nešteto drugih, kar je ravno praksa ikon.

## IDOL IN IKONA

Kakor je Kristus podoba nevidnega Boga, *eikon tou theou aoratou*, kot ga je definiral sv. Pavel v *Pismu Korinčanom*, in kakor je Kristusova podoba na tkanini *ahairopoietična*, tj. ni delo človeških rok, tako je tudi Kristusova ikona anonimna. Richard Kearney trdi: “Ikona izbriše individualnost umetnika (ali skupine umetnikov menihov), da bi poudarila sveto naravo upodobljenega obraza, božjega Sina.”<sup>18</sup> Za kompozicijo ikon so bila predpisana stroga pravila, da se ne bi poznal poseg posameznega umetnika in da bi se ohranila “teocentrična kvaliteta ikone”<sup>19</sup> – ta naj bi preprečila malikovanje podobe kot takšne in spodbudila čaščenje Boga po podobi. Tako naj bi bilo slikanje Kristusovih oči kot brezizraznih simbol glavne funkcije ikone – “povabiti gledalca, da skozi prazni pogled upodobljenega potuje proti nadčutni transcendenci Boga in se ne zaustavlja na površini čisto človeških izrazov in občutkov”.<sup>20</sup> Predpisana je bila tudi abstraktnost oblike kot

---

<sup>18</sup> Kearney, 1988, 134.

<sup>19</sup> Kearney, 1988, 134.

<sup>20</sup> Kearney, 1988, 135.

jamstvo, da se ikona ne bi pomešala z božjim izvirnikom – ikona lahko le nakaže božjo navzočnost. Odsotnost okvirja je pomenila, da ikona ni zaprta sama vase, marveč je odprta k neskončnemu, zlata barva pa je pomenila božjo glorijsko. Ikona je veljala za sredstvo komuniciranja s transcendentnim Bogom in pravoslavna cerkev, tako trdi Kearney, tudi ni dovoljevala kipov Jezusa, Marije in svetnikov, ker bi njihove realistične lastnosti lahko spodbudile idolatrijo.

Toda idolatrije je bilo obtoženo že samo čaščenje ikon. Prvi ikonoklastični cesar, Leon III., ki je hotel okrepiti državo in reformirati cerkev, je izkoristil hud potres in nedavne vojaške težave Bizanca z Arabci kot znamenje božje jeze zaradi čaščenja kulturnih podob, ikon – kot da bi se zgledoval pri Mojzesu, ki je prikllical božji srd nad svoje ljudstvo, ker je tedaj, ko je šel na goro Sinaj po božje zakone, pozabilo na daljnega in skrivnostnega boga, o katerem mu je pridigal Mojzes, in začelo po božje častiti zlati kip teleta. Biblični Bog zveni kot ikonoklast: “Ne delaj si rezane podobe, niti kakršne koli podobe tega, kar je zgoraj na nebu ali kar je spodaj na zemlji ali kar je v vodah pod zemljo! Ne moli jih in ne služ jim!”<sup>21</sup> Ta božja zapoved pravzaprav ni ikonoklastična, marveč je zahteva po anikonizmu, kar je po Davidu Freedbergu pojem, ki lahko pokriva tako odsotnost vseh podob kot odsotnost figurativnih podob in “napotuje k totalni abstinenci upodabljanja vsakršne spiritualne vsebine”, zato je anikonizem lahko interpretiran tudi kot “indic ‘spiritualnosti’ neke kulture”.<sup>22</sup> Z večjo ali manjšo strogostjo težijo k anikonizmu monoteistične religije, in bolj ko je to pravilo upošteevano, manj je koncepcija božanstva antropomorfna, medtem ko se razne oblike politeizma ujemajo z antropo- ali zoomorfnimi upodobitvami božanstev. A naj so teologi in zakonodajalci monoteizma še tako prepovedovali figurativne upodobitve božanstva, v praksi se te prepovedi niso uveljavile, trdi Freedberg. “Zgodovina podob ne najde dokazov za mit o anikonizmu. Ljudje so vse od zgodovinskih začetkov v materialne predmete vtisnjevali božji značaj [...] Da bi dojel božanstvo, ga mora človek upodobiti.”<sup>23</sup> Tudi po Jean-Lucu Marionu postane človek religiozen, “ko si priskrbi obraz božanstva”<sup>24</sup>.

In ikonoklazem je prav reakcija na antropomorfno upodabljanje božanstva. V religioznem prostoru je zahteva po neupodabljanju boga pomenila način dostoj-

<sup>21</sup> Sveto pismo, 2. Mojzesova knjiga.

<sup>22</sup> Freedberg, 1998.

<sup>23</sup> Freedberg, 1998, 78.

<sup>24</sup> Marion, 1997.

pa do transcendentnih vrednot, meni Jean-Joseph Goux, “priskrbela je neko odprtje, razsežnost neskončnega, praznino svetega”, ikonoklazem pa je “zavračanje magično-religioznih verovanj, ki so v podobi, sliki ali kipu videla božjo repliko”.<sup>25</sup> Takšne podobe se imenujejo idoli, ki imajo spet zelo malo skupnega s platonskimi *eidola*, prav kakor je bila krščanska ikona daleč od platonske *eikon*. Toda med idolom in ikono je zelo tesno sorodstvo, česar so se dobro zavedali tudi sami ikonoduli, ki so kljub dogmi o inkarnaciji ali prav zaradi nje morali spoštovati tudi božjo zapoved anikonizma. Tako je že prvi in najvplivnejši zagovornik ikon, Janez Damaščan, poskušal vpeljati razliko med idolom in ikono, ki pa je ni našel v samem predmetu, marveč v gledalčevem odnosu do podobe: idol je predmet oboževanja (*latreia*), ikona pa čaščenja (*proskynesis*); v prvem primeru naj bi gledalec vernik identificiral podobo z upodobljenim božanstvom, v drugem pa je ohranjena “neskončna razdalja”,<sup>26</sup> ki ločuje podobo vidnega božjega Sina od njegovega nevidnega in nepredstavljivega vira. Na to Damaščanovo distinkcijo se opira tudi Jean-Luc Marion v *L’Idole et la distance*: “Idol nam v obrazu nekega boga vrača naše lastno izkustvo božjega [...] Božanstvo nam približa, in ko na idol položimo roko, se dotaknemo božanstva v obliki nekega boga.”<sup>27</sup> Toda prav ta “domačnost” priča o “umiku božanstva”, o “odsotnosti bogov”. Po Marionu idolu manjka distanca, ki “identificira in avtenticira božanstvo kot tako”, medtem ko naj bi bila v ikoni kot “podobi nevidnega Boga” ta razdalja ohranjena.

V zagovoru ikone Marion torej samo povzema kristološko dogmo, po kateri inkarnacija priča tako o bližini Boga kot o njegovi transcendenci, na drugi strani pa bi se njegov argument glede idola, ki govori o polaganju rok na božanstvo, lahko nanašal tudi na ikone. Teh niso uporabljali samo v vzhodnokrščanski liturgiji, marveč tudi v zasebni pobožni praksi, ki je poznala nešteto primerov objemanja in poljubljanja ikon ter nič manj legend o njihovi čudežni moči, kakršno so tudi poganski malikovalci pripisovali idolom. Freedberg omenja, da so bile na koncilu v Nikeji (leta 787) legende o čudežni moči ikon orožje tako ikonodulov kot ikonoklastov: a če so se tudi prvi sklicevali nanje, to pomeni, da so imeli drugi prav – ljudska pobožnost je res pomešala Boga Očeta in božjega Sina ter častila prvega edino v imaginarni podobi drugega, to pa je že mejilo na idolatrijo. Čašče-

---

<sup>25</sup> Jean-Joseph Goux, *Les Iconoclastes*.

<sup>26</sup> Janez Damaščan: “Proti tistim, ki zavračajo podobe.”

<sup>27</sup> Marion, 1997, 23.

nje ikon so lahko ikonoduli ubranili pred obtožbo idolatrije le s teološkimi ugovori, ki so na argument ikonoklastov, da upodobiti Kristusa pomeni omejiti nedosegljivo, transcendenčno božanskost božjega Sina, odgovarjali, da se je božja beseda že sama omejila, tj. se naredila vidno in dosegljivo, ko je postala meso. Carigrajskega patriarha Nikeforja so po drugem ikonoklastičnem zboru leta 815 odstavili, toda v svoji teologiji ikone je vendarle upošteval tudi ikonoklastične argumente ter ikono osvobodil pojma konsubstancialnosti podobe z njenim prototipom: "Ikona ni naravna podoba prototipa, sicer bi ikonoklasti imeli prav, da je nemogoča, marveč je umetna podoba, ki temelji na podobnosti."<sup>28</sup> Jean-Jacques Wunenburger je že v Damaščanovem zagovoru ikone prepoznal sledi neoplatonistične anagoške podobe, ki so se pojavljale tudi v poznejši teologiji ikone. V platonizmu in neoplatonizmu ima vsaka empirična podoba vlogo anagoške podobe, tj. podobe, ki napotuje k svoji eidetski formi (oz. platonski *ideji*). Neoplatonizem (naravne ali umetne) podobe obravnava kot posrednike, ki lahko obnovijo zrenje noetskih bitnosti, kar pomeni, da je čutna podoba "v skalarni ontologiji umeščena v kroženje med nevidno bitjo in vidnim bivajočim".<sup>29</sup>

Trdno jedro teologije ikone je bila sicer kristološka dogma o inkarnaciji, toda prav ikonoklastični argumenti so jo silili celo v neke vrste negacijo ikone. Nikefor je zasnoval "teologijo pogleda", ki implicira "negacijo" ikone kot podobe, saj ta samo še spodbuja pogled, da se od oči, ki nas na njej gledajo, dvigne proti temu, kar se skriva za Kristusovim obrazom. Funkcija ikone torej ni toliko v tem, da je gledana, kot pa v tem, da je povabilo k pogledu na podlagi tega, kar nas gleda: skratka, ne gre za to, da vernik na ikoni gleda obraz božjega Sina, ampak za to, da dopusti, da ga ta obraz vidi, da se znajde pod pogledom, ki nad njim bdi – ikona naj bi nas torej naredila dovzetne za navzočnost Boga, ne da bi ga lahko videli. Zaradi te asimetrije je ikona "vidna forma, ki nas vabi k preseženju vidnega proti nepredstavljenemu oz. neupodobljivemu".<sup>30</sup>

A naj je teologija ikone pod pritiskom ikonoklazma postajala vse bolj pretanjena in sublimna, je vendarle definirala materialno podobo božanstva, ki je ikonoklazem ni dovoljeval. Toda naj so bila ikonodulska in ikonoklastična teološka stališča glede tega še tako različna in nasprotujoča si, so bila vseeno "neločljivo pove-

<sup>28</sup> Besançon, 1994, 243.

<sup>29</sup> Wunenburger, 1997, 152.

<sup>30</sup> Wunenburger, 1997, 165.

zana”, kot meni David Freedberg: “tako ena kot druga temeljijo na možnosti amalgama med podobo in prototipom [...] in tako ena kot druga potrebujejo podobe in priznavajo njihovo moč, ki jo je treba obvladati.”<sup>31</sup> Ikonofilija in ikonoklazem naj bi torej imela skupni temelj, tj. “možnost amalgama med podobo in prototipom”, ki v prvem primeru upravičuje božjo podobo, v drugem pa je ne dovoljuje.

Tudi po Jeanu Baudrillardu imata ikonofilija in ikonoklazem “skupen zastavek”, ki pa ni več v moči podob, da upodabljajo božanstvo, marveč prav nasprotno v njihovi “morilski moči”, v kateri so “podobe morilke svojega lastnega modela”.<sup>32</sup> Kar je že Jean-Luc Marion trdil o idolu, namreč da priča o “umiku božanstva” in “odsotnosti bogov”, Baudrillard pripisuje ikonoklastom, namreč da so “slutili to vsemogočnost simulakrov, zmožnost, ki jo imajo, da izbrišejo Boga iz zavesti ljudi”, in tako nakazujejo to “uničujočo resnico, da v bistvu Bog ni nikoli obstajal drugače kot simulaker ali da celo Bog sam ni bil nikoli nič drugega kot lasten simulaker”.<sup>33</sup> Po Baudrillardu naj bi srednjeveški ikonoklasti videli v ikonah njihovo “pravo vrednost”, ki pa ni v tem, da delujejo kot idoli, kot se je glasil njihov argument, marveč v tem, da “nadomestijo čisto in inteligibilno idejo Boga”.<sup>34</sup> Kakor ikonoklasti naj bi “pravo vrednost” ikon poznali tudi ikonoduli, ki jih Baudrillard zato imenuje “najmodernejši duhove v svojem času”, saj so “pod barvo transparence Boga v ogledalu že uprizarjali njegovo smrt in izginotje v epifaniji njegovih upodobitev”.<sup>35</sup>

Srednjeveški ikonoduli, tako teologi kot še posebej častilci ikon v vsakdanji pobožnosti, so bili seveda daleč od tega, da bi bili tako “moderni”, kot je moderna Baudrillardova interpretacija ikonoklazma in ikonodulstva, ki temelji na ideji simulakra kot “izničenja vsake reference”.<sup>36</sup> Ikonoduli v ikonah kot kulturnih podobah pač niso upodabljali “smrti Boga” niti niso v njih častili “umika” ali “odsotnosti Boga”. Če je v ikonah že šlo za kakšno smrt ali odsotnost, potem je bila to edino “odsotnost umetnosti”. Ikone niso bile podpisane z umetnikovim imenom, saj so po Kearneyju veljale bolj za izraz Svetega duha kot pa za delo človeka; bile so “neosebna umetnost, ki je imela zelo malo skupnega s klasično umetnostjo

---

<sup>31</sup> Freedberg, 1998, 440.

<sup>32</sup> Baudrillard, 1999.

<sup>33</sup> Baudrillard, 1999, 13.

<sup>34</sup> Baudrillard, 1999, 13.

<sup>35</sup> Baudrillard, 1999, 13.

<sup>36</sup> Baudrillard, 1999, 14.



grško-rimske civilizacije”.<sup>37</sup> Ikona je bila kulturna podoba, dovoljena le kot sveta praksa čaščenja Boga in se ni smela mešati s posvetno umetnostjo. Z ikono je bila podoba umeščena v religijo, kjer je postala primer teološke eksplikacije in sestavni del liturgije. Če jo vzamemo kot umetniški izdelek, pa je ikona, trdi Alain Besançon, veliko bolj omejena, kot je na njej omejen Kristus, ki je za vernika lahko predmet neskončne kontemplacije. Omejena je namreč tako civilizacijsko (na dežele Bizanca in Rusijo) in zgodovinsko (od 9. do 16. stoletja) kot s svojimi strogimi pravili: “Ikona reproducira kanone, utruja s skrajno monotonijo form in ponavljanjem tipov [...] Med vsemi umetniškimi oblikami je tista, ki jo je najlažje potvoriti in reproducirati, čeprav naj bi bila neločljiva od duhovnega življenja tako ikonografa kot vernika.”<sup>38</sup>

Med ikonoklazmom in ikonodulstvom pa obstaja še tretja skupna točka, drug drugemu sta namreč hrbtna stran. Hrbtna stran ikonofilije je ikonoklazem vseh posvetnih slik, pa tudi vseh tistih z religioznimi motivi, ki ne spadajo v teološki okvir ortodoksije. In hrbtna stran ikonoklazma je kult cesarjeve podobe. Obenem pa so ikonoklasti ikoni zoperstavljali krščanska simbola, križ in hostijo, zlasti slednjo, ker naj bi pomenila drug način vidnega ovekovečenja božjega Sina, toda ne v podobi, marveč v kosu kruha. “To je moje telo,” pravi Jezus o kruhu v legendi o zadnji večerji, po kateri je tudi nastal evharistični misterij. Evharistija (grška beseda, ki pomeni zahvalni dar) je v *Bibličnem leksikonu* definirana kot “posedanjenje celotnega Kristusovega dogodka v darovih zadnje večerje”, v Novi zavezi pa je o njej več virov. V prvotnem apostolskem izročilu Jezus v darovih kruha in vina zapusti samega sebe kot poslovilno darilo: kruh in vino tako postaneta način božje navzočnosti. V Janezovem evangeliju je evharistija “koncentracija vsega kristološkega odrešenjskega dogajanja, ki se uresničuje v uživanju ‘mesa’ in pitju ‘krvi’”,<sup>39</sup> po sv. Pavlu pa je izraz skupnosti s Križanim, znamenje nove zaveze med človekom in Bogom.

V bizantinskem krščanstvu je evharistija prav po zaslugi ikonoklastov postala eden prvih zakramentov, zakrament obhajila, darovanja Kristusovega telesa v kruhu oz. hostiji, medtem ko jo je ikonodulska ortodoksija zavračala. Hostija je pozneje igrala pomembno vlogo v zahodnem, rimsko-katoliškem krščanstvu, po mnenju Jean-Louisa Scheferja celo vlogo “temeljnega in povezovalnega simbola

<sup>37</sup> Kearney, 1988, 134.

<sup>38</sup> Besançon, 1994, 266.

<sup>39</sup> Biblični leksikon.

zahodnokršćanskih držav”.<sup>40</sup> V 11. stoletju so v zahodni Evropi potekale dolge teološke debate o evharistiji, ki so razvijale simboliko *Corpus mysticum* in podelile hostiji pomen “realne navzočnost” Boga; na 4. lateranskem koncilu (1215) so se sklenile z dogmo o transsubstanciaciji, po kateri fizična realnost (kruh in vino) po obredni posvetitvi prejme vrednost rešnjega telesa, medtem ko se materialna oseba Kristusa utelesi v kruhu in vinu. Evharistija torej izpelje “popolno prezentifikacijo nevidnega Boga”,<sup>41</sup> vendar sama ni podoba, kot je po misteriju inkarnacije božji Sin.

### IKONA NA ZAHODU

V zahodnem krščanstvu v zgodnjem srednjem veku ni bilo nikoli tolikšne debate o božji podobi kot v Bizancu. Alain Besançon omenja pismo papeža Gregorja Velikega (enega izmed štirih cerkvenih očetov) marsejskemu škofu Serenu, ki je dal uničiti vse podobe v mestu. Papež mu je proti koncu leta 600 pisal: “Eno je častiti sliko, nekaj drugega pa prek naslikanega prizora spoznavati tisto, kar je treba častiti. Kajti to, kar napisana beseda pove beročim ljudem, lahko slika pove nepismenim (*idiotis*), ki tako vidijo, kar je treba posnemati. Slike so branje za tiste, ki ne poznajo črk, tako da lahko imajo vlogo branja, zlasti za pogane.”<sup>42</sup>

Za papeža Gregorja božja podoba nima nobene zveze s kristološkim vprašanjem oz. misterijem inkarnacije, s katerim so ikone utemeljevali v Bizancu; zanj ima podoba le ali predvsem pedagoško funkcijo (zlasti za nepismene), Besançonovo branje papeževega pisma pa odkriva tudi retorične lastnosti podobe: podoba prepričuje, poučuje, gani, ugaja, svetuje, obtožuje ali brani, hvali ali sramoti, kar vse so kategorije ciceronovske retorike, ki pa jih papež vidi v vlogi preobračanja poganov v kristjanje, pri kristjanih pa v vlogi krepitve njihove vere. Z retorično funkcijo je podoba, kakor meni Besançon, pridobila dostojanstvo pisave oz. Svetega pisma, obenem pa je izgubila status svete stvari, kot ga je na vzhodu imela ikona.

Gregorjevo tezo o podobah kot “knjigah za nepismene”, *libri idiotorum*, sta pozneje, kot ugotavlja Freedberg, prevzela tudi Bonaventura in Tomaž Akvinski. Slednji je podobam v cerkvi pripisal trojno vlogo: a) podobe so namenjene nepismenim, ki se lahko iz njih poučijo tako kot pismeni iz knjig; b) misterij inkarna-

---

<sup>40</sup> Schefer, 1995.

<sup>41</sup> Wunenburger, 1997, 161.

<sup>42</sup> Citirano po: Besançon, 1994, 279–280.

cije in zgledi svetnikov se močnejše vtisnejo v spomin, če so ljudem vsak dan pred očmi; c) podobe vzbujajo močnejše emocije kot besede.

Bonaventura je prav tako postavil na prvo mesto nepismene kot uporabnike podob in trdil, da so bile nabožne podobe vpeljane prav zaradi religiozne nevednosti preprostega ljudstva. Bonaventura pa je znan tudi po tem, da je priporočal podobe za pobožno meditacijo, pri kateri se duh “z osredotočenjem na nabožne podobe lahko umiri in doseže spiritualno in emocionalno bistvo upodobljene-ga”.<sup>43</sup> Po Bonaventuri naj bi torej snovne podobe spodbujale notranje, mentalne podobe, kar z drugimi besedami pomeni, da je pobožnost postala pobožnost ob podobah.

Stališče Gregorja Velikega, ki je zavračal tako uničevanje nabožnih podob kot njihovo čaščenje, so v 8. stoletju prevzele t. i. *Karlove knjige* (*Libri Carolini*), ki so nastale kot odgovor na sklepe nikejskega ikonodulskega koncila leta 787. Čeprav je ta potekal v navzočnosti predstavnikov papeža Hadrijana I., ki so pozdravili koncilski sklep, da je čaščenje ikon dolžnost slehernega pobožnega kristjana, pa je rimskokatoliška cerkev na svojem zboru v Frankfurtu leta 794, ki ga je vodil papež Hadrijan I., nikejske sklepe odločno zavrnila, in to prav na podlagi *Karlovih knjig* (tudi te so bile objavljene leta 794, po naročilu samega Karla Velikega pa jih je napisal Teofil Orleanski).

Vsebina podob je lahko sveta ali posvečena, pravijo *Libri Carolini*, toda podobe same imajo le “realnost, ki sestoji iz mešane in nečiste snovi njihove podlage in njihovih barv”.<sup>44</sup> Podoba torej ni primerna za *transitus*, tj. prehod ali prenos od neke materialne oblike k božjemu prototipu, zato ne spada med svete predmete, kot so Sveto pismo, križ (toda kot misterij, ne pa predmet) in relikvije svetnikov. Nabožne podobe lahko imajo pedagoško vrednost, kakršno jim je prisodil papež Gregor Veliki, poleg te pa še dve drugi funkciji: okrasno (*ornamentum*), v cerkvah so podobe okras zidov, in spominsko (*memoria*) – podobe ohranjajo in obujajo spomin na veličastna dejanja (*res gestae*). Zlasti ta funkcija podobe je imela na zahodu najdaljši staž, trdi Alain Besançon.

Po Ostrogorskem so imele *Karlove knjige* v glavnem politični cilj, saj so “nasproti Bizancu hotele poudariti versko samostojnost frankovske države”, Jean-Louis Schefer pa vidi v njih “prelomni datum v zgodovini prakse podob v

<sup>43</sup> Freedberg, 1998, 189.

<sup>44</sup> Citirano po: Schefer, 2004.

latinski Evropi”,<sup>45</sup> ker so s tem, da so podobam odvzele sakralni značaj, vpeljale razlikovanje med podobo in tem, kar predstavlja in pomeni, ter tako likovno podobo osvobodile teže in pritiska teološke eksplikacije.

Po neki legendi ali, kot pravi Hans Belting, “kultni propagandi”<sup>46</sup> se je papežu Gregorju Velikemu pri maši prikazala mozaična ikona v cerkvi Santa Croce in Gerusalemme v Rimu; to rimsko sliko so potem razlagali kot “avtentični pralik” in jo kot milostno podobo obložili z bogatimi odpustki. Toda ta legenda ni več sprejemljiva, ugotavlja Belting, “odkar je znano, da je ta *imago pietatis* v resnici konstatinopelska mozaična ikona (okoli leta 1300), ki je lahko šele leta 1380 prišla v Italijo”.<sup>47</sup>

*Imago pietatis*, podoba mrtvega Kristusa, je bila ena izmed klasičnih religioznih podob v poznem srednjem veku in je veljala celo za najpobožnejši motiv, kar jih je bilo tedaj sploh mogoče naslikati; pojavila se je v 13. stoletju in je prevzela “funkcijsko obliko pasijonskega portreta”,<sup>48</sup> njen “pratip” pa je bila ikona, uvožena z vzhoda. Po Beltingu je bila ikona za zahod nova likovna izkušnja, “in sicer ne le kot medij, ki je položil temelj zgodovine tabelne slike, temveč tudi v posebni portretni obliki *en buste*”. Podoba mrtvega Boga, *imago pietatis*, kot najpobožnejši slikarski motiv zahodnoevropskega poznega srednjega veka torej ni imela kakšne “prirojene” oblike, temveč si je prilastilo tujo, bizantinsko ikono; po Beltingu so se iz ikone razvile tudi oltarne slike.

Ikone so prišle na zahod šele na začetku 13. stoletja, točneje, po letu 1204, ko so križarji razdejali Konstantinopol in odnesli večino kulturnih podob in relikvij, ki so bile ponos bizantinske prestolnice. Poslej je bila ikona na zahodu znana v številnih primerkih in tipskih različicah, ki pa so jih, kot trdi Belting, vse brez izjeme akceptirali in integrirali v zahodni likovni repertoar in “zakramentalni realizem”, v katerem je “pasijonski portret Kristusa kot pendant Marijine ikone dobil svojo funkcijo v pasijonski liturgiji”.<sup>49</sup> Belting navaja Sixtena Ringboma, ki je že pred njim ugotovil, da je prav portretna ikona z dopasno figuro postala model zahodne nabožne podobe.

V 13. stoletju, ko se je začela zahodna pot ikone v obliki *imago pietatis*, pa je bila sprejeta tudi dogma o transsubstanciaciji (preobrazbi substance kruha v sub-

<sup>45</sup> Schefer, 2004.

<sup>46</sup> Belting, 1991.

<sup>47</sup> Belting, 1991, 65.

<sup>48</sup> Belting, 1991, 203.

<sup>49</sup> Belting, 1991, 201.

stanco *corporis Christi*) in z njo zakrament hostije, ki se je z ikono v Bizancu sicer izključeval (hostija je bila vendar invencija ikonoklastov). Belting pa omenja legende – zlasti tisti o viziji Angele iz Foligna, ki je pri sprejemanju hostije pri maši ugledala podobo Križanega, in papežu Gregorju Velikemu, ki se mu je hostija spremenila v podobo trpečega Kristusa –, ki po njegovem pričajo, da je bil gledalec v podobi pripravljen doživeti realnost hostije in v hostiji vidnost podobe: “Če smemo v *imago pietatis* videti podobo hostije, tedaj bi se v podobi nazorno zljila v eno realnost zakramenta in realnost Kristusovega zgodovinskega darovanega telesa.”<sup>50</sup>

Križarji so na zahod prinesli tudi “original” Kristusovega mrtvaškega prta, ki je bil do leta 1204 shranjen v konstantinopelski Blahernski cerkvi. Belting domneva, da je ta prt identičen s t. i. torinskim mrtvaškim prtom, toda ta se je najprej, točneje leta 1357, pojavil v francoski vasi Lisey blizu Troyesa, kjer je, kot piše Monique Sicard, “zelo vznemirjal cerkvene oblasti”.<sup>51</sup> Dva škofa sta strogo prepovedala razkazovanje lanenega platna, v katerega naj bi bilo zavito Kristusovo telo, ko so ga sneli s križa. Na njuno zahtevo je papež Klement VII. v Avignonu leta 1390 razglasil, da je to “le kopija Kristusovega prta in ne ta prt sam”<sup>52</sup> in glede tega ukazal “*perpetuum silentium*”. Tkanina je tako uradno dobila status lažne relikvije, zapustila je Lisey in menjavala lastnike v Savoiji.

Maja 1898 je bila v Torinu razstava religiozne umetnosti, na kateri so (z dovoljenjem kralja Humberta) pokazali tudi to tkanino s slovesom Kristusovega mrtvaškega prta. Pomembneje pa je, da jo je ugleden italijanski fotograf Secondo Pia lahko fotografiral. In fotografija je odkrila presenetljive stvari: na negativu, ki je temne cone spremenil v svetle, se je pokazal obris obraza, z belim krogom obrobjene oči na pozitivu pa so na negativu dobile normalen videz – madeži, nejasni odtisi na tkanini so na fotografiji prejeli podobo človeškega obraza. Fotografske negativne so zaupali znanstvenikom na Sorboni, da bi jih preučili. Znanstveniki so potrdili avtentičnost prta in povzročili zaskrbljenost cerkvenih oblasti, ki so se ustrašile, da bi takšna znanstvena afirmacija mrtvaškega prta lahko spodbudila fetišizem. Nasproti znanstvenikom, ki so se opirali na fotografske podobe, so se predstavniki cerkvenih oblasti sklicevali na srednjeveške arhive o nekem slikarju, ki naj bi škofu v Troyesu priznal, da je ponaredil Kristusovo podobo na “mrtvaš-

<sup>50</sup> Belting, 1991, 111.

<sup>51</sup> Sicard, 1998.

<sup>52</sup> Vignon, *Le Linceuil du Christ. Etude scientifique*, citirano po: Sicard, 1998, 167.

kem prtu”. V znanstveni analizi je sveti prt res postal samo “velik kos lanene tkanine, dolg 4,1 metra in širok 1,4 metra, porumenel in mestoma raztrgan, poškodovan v požaru in vsebujoč nejasen odtis človeške silhuete”,<sup>53</sup> toda sorbonski učenjaki so obenem trdili, da je ta odtis “kemična posledica naravnega pojava” (sledi telesnih sokov in aromatičnih trav, s katerimi so impregnirali tkanino), in tako ovrgli cerkveno tezo, da je na tkanini vtisnjena podoba človeškega lika delo človeških rok. Znanstvena analiza fotografije je torej odkrila novo obliko aheiropoietične podobe in nazadnje tudi dokazala, da je ta podoba res Kristusova: “Sledi telesnih ran, ki smo jih kemično raziskali, so tako posebne, da lahko pripadajo samo Kristusovemu truplu”<sup>54</sup> – te sledi pa so zlasti krvni madeži na laseh in čelu, kjer je Kristus nosil trnovo krono, lise na hrbtu, ki so nastale od prenašanja težkega križa, in vrsta drugih znamenj na telesu, ki so posledica rimskih bičev.

Torinski mrtvaški prt z odtisom Kristusovega obraza in telesa je prav takšna aheiropoietična podoba kot bizantinska “Veronika” in *mandilion*. Toda tako “Veronika” kot *mandilion* sta obstajala bolj v legendah kot v realnosti, v legendah, ki jih je vzhodnokrščanska teologija potrebovala, da bi z njimi utemeljila kult ikon v kontekstu ali, bolje, v “genealoški liniji” misterija inkarnacije. *Aheiropoietično* podobo v zahodnem krščanstvu pa je odkrila fotografija in potrdila znanost, medtem ko jo je cerkev skrivala in tajila; namesto teološke je torej imela znanstveno vrednost. A če je Kristusova podoba na mrtvaškem prtu znanstveno dokazana, kaj potem še preostane veri? Zlasti če je to podoba “samo” človeškega trupla. To podobo, ki je sama nekakšen negativ telesa, je odkril fotografski negativ. Tako je fotografija sama postala dvojnik “resnične podobe”, *vera icona*; toda ikona, katere vsa resnica je v vidnem – v sledeh trupla, med katerimi ni sledu nevidnega Boga.

## BIBLIOGRAFIJA

- Baudrillard, J. (1999): “Božanska ireferenca podob”, v: Baudrillard, J., *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*, Študentska založba, zbirka Koda, Ljubljana, 11–15.
- Belting, H. (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*, Beck Verlag, München.

---

<sup>53</sup> Citirano po: Sicard, 1998, 171.

<sup>54</sup> Citirano po: Sicard, 1998, 174.

- Belting, H. (1991): *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- Belting, H. (2004): *Antropologija podobe*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- Besançon, A. (1994): *L'Image interdite*, Gallimard, Paris.
- Biblični leksikon (1984): Mohorjeva družba, Celje.
- Debray, R. (1991): *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris.
- Freedberg, D. (1989): *The Power of Images*, University of Chicago.
- Goux, J.-J. (1978): *Les Iconoclastes*, Seuil, Paris.
- Kearney, R. (1988): *The Wake of Imagination*, Routledge, London.
- Lavaud, L. (1999): *L'Image*, Flammarion, Paris.
- Marion, J.-L. (1997): *L'Idole et la distance*, Grasset, Paris.
- Ostrogorski, G. (1961): *Zgodovina Bizanca*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Platon (2004): "Sofist", v: Platon, *Zbrana dela*, Mohorjeva družba, Celje.
- Schefer, J.-L. (1995): "Dracula, le pain et le sang", *Trafic*, no. 14.
- Schefer, J.-L. (2004): "Quel cinéma?", *Trafic*, no. 50.
- Sicard, M. (1998): *La Fabrique du regard*, Ed. Odile Jacob, Paris.
- Sveto pismo Stare zaveze* (1958): Lavantinski škofijski ordinariat v Mariboru.
- Tatakis, V. (2001): *Bizantinska srednjeveška misel*, Mohorjeva družba, Celje.
- Van Inwagen, P. (2003): "Incarnation and Christology", v: Craig, E., Floridi, L., ur., *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, London.
- Wunenburger, J.-J. (1997): *Philosophie des images*, P.U.F, Paris.





PETJA GRAFENAUER KRNC<sup>1</sup>

## Slovenska umetnostna zgodovina in težave z metodologijo

**Izvleček:** V besedilu skušam predstaviti pregled metod umetnostne zgodovine v Sloveniji, še posebej tistih, ki se nanašajo na raziskovanje modernizma in sodobne umetnosti. V primerjavi s splošno umetnostnozgodovinsko metodologijo je umetnostnozgodovinska metodologija v Sloveniji slabo razvita, predvsem na področju temeljnih institucij, ki se ukvarjajo z umetnostnozgodovinskimi raziskavami. Kljub temu da je Izidor Cankar vzpostavil vplivne nastavke za razvoj umetnostnozgodovinske metodologije, je mnenje, da je umetnostna zgodovina zgodovinska znanost, ki ni povezana s teorijo, obveljalo vse do druge polovice 20. stoletja. Šele od 70. let naprej je prisoten vpliv sodobnejših umetnostnozgodovinskih metod v delu posameznih umetnostnih zgodovinarjev.

**Ključne besede:** umetnost, umetnostna zgodovina, metodologija, teorija, nova umetnostna zgodovina

UDK 7(091)(497.4)

### Slovene Art History and Problems of Methodology

**Abstract:** The paper seeks to present a survey of the art historical methods used in Slovenia, focusing on those applied to modernism and contemporary art. Compared with the global state-of-the-art, the art historical methodology in Slovenia is rather underdeveloped, especially as practised in the central institutions of art historical research. Despite the influential pioneer work contributed by Izidor Cankar, the notion that art history is a historical science independent of theory prevailed well into the second half of the 20<sup>th</sup> century. It is only since the 1970s that contemporary art historical methods have begun to register in the practice of individual art historians.

**Key words:** art, art history, methodology, theory, new art history

---

<sup>1</sup> Petja Krnc Grafenauer je doktorandka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, smer zgodovinska antropologija likovnega. E-naslov: petja.grafenauer@telemach.net.

Vsako delo zgodovinarja se mora pričeti z zavedanjem, da dostop do popolne in avtentične preteklosti ni mogoč. Zgodbo lahko ustvarimo zgolj s preostalimi teksti raziskovane družbe, sledovi, ki so vsaj deloma odvisni od kompleksnega in subtilnega procesa ohranjanja in uničevanja, pa tudi ti tekstualni sledovi so sami podložni naslednjim interpretacijam, kjer so uporabljeni kot dokumenti, na katerih zgodovinarji gradimo svoja besedila, jih imenujemo zgodovine, in ki nujno, a v lastni narativnosti in retoričnih oblikah vedno nepopolno sestavljajo *zgodovino*, do katere ponujajo dostop.<sup>2</sup>

Tudi zgodovinenje umetnosti ni nevtralno dejanje. Proces historizacije je individualno dejanje strokovnjaka, ki poteka z iskanjem, izbiranjem, urejanjem in interpretiranjem umetniških del s pomočjo zgodovinskih, biografskih, recepcijskih, tehničnih ipd. podatkov in teorij. Umetnostni zgodovinar s svojim delom gradi sistem, ki vpliva na razumevanje, doživljanje in nadaljnjo obravnavo posameznih umetniških del. "Takšni procesi selekcije in kodifikacije niso seveda nič poljubnega. Proces vzpostavljanja in *discipliniranja* znanja je visoko specializiran strokovni proces. [...] To pa seveda ne pomeni, da je historizacija tudi *objektivna*. Zgodovina umetnosti se lahko vzpostavi le posredno, skozi mrežo konceptov, terminov in njihovih povezav. Ta mreža pa seveda ne more biti popolna odslika stvarni, kakor so v *resnici* potekale, temveč temelji, kot rečeno, na postopkih abstrahiranja, selekcije in konstrukcije."<sup>3</sup>

Da bi umetnostna zgodovina jasno delovala na način, ki ob vsakokratnem prispevku razkriva konstrukcijo zgodovinskosti in bralcu ne dopušča zmotnega mišljenja, da gre za edino veljavno in resnično odslikavo zgodovine umetniškega dela, smeri, življenja umetnika ali prikaza njegove vpetosti v družbo, svetovni nazor ipd., je tudi zanjo kakor za vse druge zgodovinske vede nujen obstoj metodologije. Čeprav se metodologija umetnostne zgodovine z likovno (vizualno) umetnostjo ukvarja le posredno, je nujna za uspešen obstoj same umetnostne zgodovine, ki je danes le ena izmed ved, ki se ukvarjajo s podobami.

#### TRADICIONALNE METODE UMETNOSTNE ZGODOVINE

Pregled redkih publikacij, ki skušajo zgodovinsko opredeliti metodološke pristope k umetnostni zgodovini (takšni umetnostni zgodovini, kakršna obstaja s stali-

---

<sup>2</sup> Montrose, 1989, 20.

<sup>3</sup> Zabel, 2003, 315.

šča meščanskega idealizma),<sup>4</sup> nam ponuja naslednjo zgodbo. Po raznolikih pristopih k pisanju o umetnosti od antike dalje znanstveni študij umetnostne zgodovine v 19. stoletju zaznamujeta dva nasprotujoča si pristopa: empirizem na eni in idealizem na drugi strani.

### Empirizem in idealizem

Induktivna metoda empirizma je težila k akumulaciji podatkov in njihovem naknadnem urejanju ter analizi, njen izvor pa lahko iščemo v polju naravoslovnih znanosti. Zbrana in urejena množica podatkov (*dejstev*) naj bi bila zmožna predstaviti tudi zgodovino umetnosti (znanstveno poznavalstvo, starinoslovstvo, razvoj tipologije na podlagi klasifikacije oblik). Pogosto se ji je pridružil še pozitivizem, ki je na podlagi Comtove teorije temeljil na kavzalnosti, umetniško delo je razumel kot rezultat posameznih vzrokov in bil pogosto povezan z darvinističnim biologizmom. Ta pogled je prinesel tudi idejo o raziskovanju skupin oz. vrst namesto posameznih individualnosti in idejo linearnega razvoja v zgodovini. **Gottfried Semper** je, da bi bila umetnostna zgodovina čim podobnejša resnični znanosti, trdil, da je umetnost mogoče razložiti kot rezultat treh faktorjev: funkcije, materiala in tehnike, pri čemer je treba imeti v mislih, da se je ukvarjal predvsem z arhitekturo.

Drugi pol umetnostne zgodovine izhaja predvsem iz filozofije G. W. F. Hegla. Ta pol je skladno s filozofovo tezo trdil, da so oblike umetniških del manifestacije duha posamezne dobe. Kulturna zgodovina, kakršna se je razvila v 19. stoletju, je empirizem združila z idejo, da se v umetninah izraža bistvo neke dobe (**Jakob Burckhardt**). **Aby Warburg** je raziskave zastavil drugače: ustvariti je želel univerzalno zgodovino podob. Pri razlagi materialnih virov je sicer delno upošteval pomen velikih hegeljanskih vzorcev, temu pa dodal zanimanje za psihologijo posameznika.

Heglove ideje je delno prevzel tudi **Alois Riegel** in menil, da zgodovini umetnosti vladajo univerzalni zakoni, ki se na različne načine izražajo v posameznih obdobjih. Umetniška dela so zaradi tega ožigosana s časom, v katerem nastajajo, kar je rezultat *Kunstwollen* – volje do oblike oz. estetske spodbude dobe. V nasprotju s Heglom je Riegel zanimal razliko med visoko umetnostjo in umetno obrtjo ter uporabljal vsakršne vizualne materiale, da bi dokazal oblike posamezne

<sup>4</sup> Rotar, 1971.

dobe, hkrati pa zanikal idejo, da je katera izmed dob pomembnejša od druge. S tem je soglašal **Heinrich Wölfflin** in pristajal na Heglovo idejo zakonov, ki urejujejo spreminjanje oblik v času. Zagovarjal je ciklično menjavo posameznih faz oblikovnega izraza časa, ki naj bi bile neodvisne od zunanjih okoliščin. Ciklično menjajoči se fazi je opredelil kot klasiko in barok ter njune značilnosti definiral s konceptualnimi pari.

Verjetno najčistejši izraz Heglove misli se je udejanjil v delu **Paula Frankla**, ki je trdil, da je stil, ki se razvija v času, organizem, podložen idejam, ki presega-jo človeško dejavnost, zaradi česar je ideja genija nepomembna. Prav tako se posamezne forme oblikujejo po modelih v duhovni sferi kot razmerja med vidnimi in originalnimi oblikami, kakor je predlagal Platon. Posebna oblika teh pristopov k zgodovini umetnosti je vidna v delu **Maxa Dvořaka**, ki je zgodovino umetnosti razumel ne toliko kot zgodovino oblik, ampak bolj kot zgodovino idej, v katero je vključeno načelo bipolarnosti (idealizem/naturalizem).

“Pojavnost Heglovega pristopa, ki je vplival na te učenjake lahko povzamemo takole: za Riegla je bilo pomembno vprašanje razmerja med spremembo v obliki in spremembo v družbi, za Wölfflina mehanizem notranjega razvoja oblike, za Frankla oblika kot izraz najpomembnejših idej in za Dvořaka razmerje med idejami in zgodovino.”<sup>5</sup> Govorimo lahko torej o idejah duhovne zgodovine – *Geistesgeschichte* –, ki izhajajo iz hegeljanstva, romantične misli in Diltheyeve hermenevtike.

V 30. letih je **Hans Sedlmayr** postavljajl zahteve po rigorozni vedi o umetnosti in predlagal njeno razdelitev na dve veji: prva naj zbira dokumente, druga pa analizira umetniško delo. Skupaj z **Ottom Pächtom** je zagovarjal raziskavo umetnin s pomočjo t. i. strukturne analize, globoke formalne lastnosti, ki je lastna svetu in umetniškemu delu in s katero naj bi bil umetnostni zgodovinar zmožen razbrati značilnosti kulture in pogleda na svet. Kljub temu da je Sedlmayr zagovarjal znanstveni pristop do raziskovanja umetnine, je v knjigi *Die Entstehung der Kathedrale*, izdani leta 1950, zapisal: “Pomena gotske katedrale kot svetega Jeruzalema ne prepoznamo na primaren način s svojim intelektom, temvec ga vidimo, slišimo, vohamo in okusimo. Vsak otrok lahko prepozna ta pomen.”<sup>6</sup> To pa pomeni, da ne gre za znanstveno obdelavo, ki jo zagovarja, ampak za Diltheyevo hermenevtiko, ki temelji na metodi doživljaja/doživetja. Sedlmayrova metoda,

---

<sup>5</sup> Fernie, 1995, 15.

<sup>6</sup> Sedlmayr, 1950, 10.

ostro kritizirana kmalu po svojem nastanku, je bila ena izmed zadnjih, ki je skušala ustvariti celovit pogled na umetnost.

### **Prisotnost moderne umetnosti v umetnostni zgodovini zgodnjega 20. stoletja**

V zgodnjem 20. stoletju si je množica umetnostnih zgodovinarjev za raziskovalno polje izbrala sočasno umetnost, kar je bila velika redkost v primerjavi s preteklimi obdobji od 17. stoletja naprej. Razlog za to spremembo najdemo v značaju modernizma, ki je predstavljal bistveni prelom s preteklostjo, saj njegova temeljna značilnost ni bila več upodabljanje vidnega sveta, kakor je veljalo za obdobja od renesanse. Raznolikosti skoraj sočasnih *izmov* ni bilo več mogoče razumeti kot naslednji korak širšega razvoja.<sup>7</sup> Kljub temu da ni bilo več mogoče ustvarjati velikih stilnih ciklov, je umetnostna zgodovina hotela vzpostaviti kontinuiteto med modernizmom in preteklo zgodovino umetnosti.

Umetnostni zgodovinarji in kritiki so vzpostavljali kanon pomembnih imen, jih združevali v posamezne šole in s pomočjo njihove vpletenosti v razvoj posameznih stilov in gibanj pisali zgodbo splošnega *napredovanja* modernizma. Iskali so vire za posamezna dela ali nastanek stilov in za razumevanje uporabljali metafizične pojmovne dvojice (klasično/romantično, figuralika/abstrakcija, risba/barva itd.). Sodobna umetniška dela so bila razumljena kot izraz posameznih individualnih dosežkov, zaradi česar je spet postala pomembna umetniška biografija. Za razlago pomenov umetniških del je bila še vedno v uporabi ikonografska analiza, ki pa ji je bila mnogokrat dodana tudi psihoanalitična dimenzija.

Prav tako se je nadaljevala uporaba empirične analize in tehnike poznavalstva za določanje avtorstva, pa tudi pravilnih stilističnih razmerij. Zlasti na angleškem govornem območju je postala pomembna formalna analiza, ki je trdila, da je za razlago umetniškega dela bistvena zgolj notranja, vidna struktura, ki je sestavljena iz linij, oblik, prostora, barve, svetlobe in teme. Bistvo umetniškega dela je bila estetska kvaliteta, ki v subjektu vzbudi posebne občutke, takšno razmišljanje pa izhaja iz filozofije Immanuela Kanta (**Clive Bell**, **Roger Fry**, ki je v svoje delo sicer nezavedno vključeval tudi idejno podlago psihoanalize, **Clement Greenberg**). Medtem ko so pisci o umetnosti, na katere je vplivala Heglova misel, kljub formalnim analizam še priznavali povezavo s kulturo in družbo, so se pisci pod Kantovim vplivom tej povezavi odrekli.

<sup>7</sup>Fernie, 1995, 15–16.

Edina nova metoda, ki jo je spodbudilo raziskovanje modernizma v zgodnjem 20. stoletju, je bila metoda stilnega diagrama, ki je predstavil medsebojne povezanosti, vplive in nasledstva med posameznimi avtorji ali stilnimi obdobji (**Alfred H. Barr**).

Raziskovanje moderne umetnosti je vplivalo tudi na študij preteklih obdobj (Dvořakov El Greco kot protoekspresionist, Schapirova psihoanalitična študija Merodskega oltarja, Clarkova obdelava Piera della Francesce kot modernega formalista).

### **Preoblikovanje metod v sredini 20. stoletja**

V sredini 20. stoletja se je zmanjšal vpliv hegeljanstva na umetnostnozgodovinske študije. Moderna umetnost je vzbudila dvom o pomenu sistematične enotnosti velikih obdobj. Hkrati je bilo videti, da je nacizem vseboval pervertirano obliko Heglovega pogleda na svet, povzročil pa je tudi emigracijo mnogih učenjakov v ZDA. Oslabljeni Heglov vpliv se je v umetnostni zgodovini združil z obnovljenim empirizmom in poznavalstvom, zgodovino kulture, katere pomen je naraščal, in tudi s socialno zgodovino umetnosti.

Na odsev Heglovih metod kaže delo **Henrija Focillona**, ki je forme razumel kot abstraktna bistva, spreminjajoča se v času v skladu s stilnimi principi, a so hkrati odvisne od mnogih zunanjih okoliščin. **Erwin Panofsky**, eden od znanstvenikov, ki so emigrirali v ZDA, je v svojem delu združeval stilistično, ikonografsko in ikonološko analizo, njegovo delo pa je lahko primer nove *pragmatične metafizike*.<sup>8</sup> Medtem ko se je ikonografija ukvarjala z *naravnimi* in dogovorjenimi pomeni, naj bi ikonologija umetniška dela razumela kot “zgoščene simptome političnih, znanstvenih, religiozних in ekonomskih tendenc dobe, v kateri je bilo umetniško delo izdelano”, ki razkrivajo svetovni nazor oz. *Weltanschauung*.<sup>9</sup> Ikonologija je v svoj raziskovalni razpon integrirala tudi nekatere aspekte psihoanalize, podobno kot to velja za feminizem, marksizem in semiotiko. Psihoanaliza se je v umetnostno zgodovino na raznolike načine vključevala po obeh svojih najpomembnejših predstavnikih: Sigmundu Freudu in kasneje Jacquesu Lacanu.

Nadaljevanje empiričnih raziskav v 20. stoletju je najbolj prisotno v delu **Nikolausa Pevsnerja**. V tem času postanejo bolj razširjene kulturnozgodovinske

---

<sup>8</sup> Prav tam, 17.

<sup>9</sup> Kleinbauer, 1989, 52.

raziskave, ki so po vojni kljub delni navezavi na hegeljanstvo postale popularne morda tudi zaradi svoje povezave s humanizmom in empirizmom. Najvidnejši predstavnik v 20. stoletju je gotovo **Ernst H. Gombrich**. Ta je v svojem delu uporabljal raznolike pristope in med drugim nadaljeval Warburgovo aplikacijo psihologije za reševanje vprašanj iz zgodovine umetnosti. Gombrich je zgodovinar kulture zato, ker "išče dokaze z vseh področij kulture, medtem ko osnovno raziskavo usmerja predvsem na področje visoke umetnosti".<sup>10</sup> Njegova pristopa sta povezana z raziskavami antropologije in psihologije. Kot odgovor na vprašanje raznolikosti izrazov umetnosti v preteklih obdobjih je postavil tezo, da gre za spreminjanje zaradi ustvarjanja in preverjanja tradicionalnih shem upodabljanja narave v najširšem pomenu.

V 40. in 50. letih 20. stoletja se je okrepilo zanimanje za socialno zgodovino umetnosti. Ta je nadaljevala delo, ki ga je zasnoval **Mayer Schapiro**. Socialna zgodovina umetnosti je sprožila vprašanja patronata, religij, moral, vladavin in zgodovine okusa. Zastavila so se tudi vprašanja recepcije umetniških del. K socialni zgodovini umetnosti lahko prištejemo tudi vplive marksizma na zgodovino umetnosti. Po Marxu umetniška dela izdelujejo *delavci*, naroča, lasti in uporablja pa jih buržoazija. Zaradi tega so umetniki prav tako kot drugi delovni razredi odtujeni od lastnega dela, ki je postalo blago. Najvidnejši raziskovalci, ki se naslanjajo na marksistično filozofijo, so **Frederick Antal**, ki je raziskoval socialne kontekste umetnin, **Michael Baxandall**, ki je umetniška dela interpretiral kot rezultate specifičnih socialnih in ekonomskih kontekstov, **Arnold Hauser**, ki je z uporabo marksističnega pristopa raziskoval sociologijo umetnosti, in **Svetlana Alpers**, ki je osvetlila Rembrandtovo razmerje do trgovanja z umetninami. Poleg tega so za umetnostno zgodovino pomembna tudi drugačna marksistična izvajanja, povezana s socialno zgodovino umetnosti, kakršna sta zasnovala Walter Benjamin in Theodor Adorno.

#### TRADICIONALNE METODE UMETNOSTNE ZGODOVINE V SLOVENIJI

France Stele je leta 1966 v *Enciklopediji likovnih umetnosti* razvoj slovenske umetnostne zgodovine razdelil v tri faze: "prva se zaključi v letu ustanovitve Centralne komisije za zaščito spomenikov (*Central-Kommission für Denkmalpflege*) na Dunaju 1853; druga traja od tega leta pa do 1910, ko se prično potrjevati prvi

<sup>10</sup> Fernie, 1995, 18.

domači na Dunaju strokovno izšolani umetnostni zgodovinarji. Šele ta, v duhu *Dunajske šole* izšolana generacija, je ustvarila metodološke temelje za sodobno slov. zgodovino umetnosti. Prvo obdobje lahko po osnovni orientaciji označimo za enciklopedijsko, drugo za konservatorsko, tretje pa za znanstveno.”<sup>11</sup> V tretjem obdobju lahko govorimo o nastavkih za razvoj metodologije umetnostne zgodovine v Sloveniji, s pristavkom: “Morda do zdaj še ni bilo nikoli dovolj kritično poudarjeno, da je bila ta klima v nasprotju z obema drugima, tudi znanstveno najpoprej utrjenima humanističnima strokama, sočasno slavistiko in zgodovino, mnogo bolj konservativna, izrazito katoliška in včasih tudi klerikalna. [...] Seveda je bil vpliv izrazito katoliško in klerikalno usmerjenih umetnostnih zgodovinarjev močan tudi pozneje, tudi na univerzi – ne glede na vse odtenke in častne izjeme.”<sup>12</sup>

Menaše dodatno razdeli zadnje *znanstveno obdobje* na dobo do osvoboditve (1945), od osvoboditve do Steletove upokojitve (1957) in čas do leta 1978. Tej razdelitvi je treba dodati vsaj še eno fazo, ki pa ni nadomestila klasične slovenske umetnostne zgodovine, ampak se je razvijala ob njej ali vzporedno z njo in se z njo občasno tudi prepletla ali ji nasprotovala, zato jo lahko zasilno imenujemo novejša umetnostna zgodovina, na katero vplivajo novejši metodološki prijemi.

Izpeljanka duhovne zgodovine, ki jo je v začetku 20. stoletja razvil **Izidor Cankar**, je vzpostavila nastavke za razvoj metodologije umetnostne zgodovine. Cankarjeva tipološka metoda, ki je črpala iz Wölfflinove teorije, se umešča med duhovnozgodovinske metode. Kljub temu da raziskovanje umetnosti ne razume v okviru metafizičnega raziskovanja duha dobe, ampak se ta duh kaže v formalno-stilnem videzu umetnin. Ta tipologija je močno vplivala na slovensko umetnostno zgodovino, a že zgodaj se je pokazalo, da ni primerna za raziskovanje umetnosti modernizma in sodobnega časa. Hkrati je pomembno dejstvo, da Izidor Cankar ni ustvaril nasledstva, ki bi razvijalo in dopolnjevalo polje umetnostne metodologije.

Ob delu drugih sočasnih umetnostnih zgodovinarjev vsaj do konca druge svetovne vojne ne moremo govoriti o izrazitejšem zanimanju za metodo. Večinoma so v svojem delu sprejeli nastavke, ki jih je pod vplivi dunajske šole ponudil Izidor Cankar, in jih povezovali z nečistimi metodami empiričnega, pozitivističnega in deloma ikonografskega načina raziskovanja. Pri tem je treba opozoriti tudi

---

<sup>11</sup> Stele, 1966, 242.

<sup>12</sup> Menaše, 1978, 168–169.



na ideološko željo po dokazovanju in potrjevanju bogatosti in posebnosti zgodovine slovenske umetnosti, ki je opazna v mnogih umetnostnozgodovinskih delih vse do danes.<sup>13</sup> Ta *metoda* je izhajala iz usmerjenosti v praktično (spomeniškovarstveno) dejavnost, ki jo je v slovenskem prostoru vzpostavil **France Stele** z *Ori-som*, v katerem je zadostil želji ustvariti umetnostno zgodovino slovenske umetnosti, izbrano gradivo predstavil v zgodovinskem zaporedju in ga ločil v dve plasti – umetnost vladajočega sloja in ljudsko umetnost, ki pa se, kakor pravi, v njegovem času vse bolj združujeta.

Po vzoru Kurta Gerstenberga je Stele v slovensko umetnostno zgodovino vpe-ljal tudi pojem kulturne oz. umetnostne geografije, ki na podlagi empiričnih geo-grafskih podatkov (relief, prometna povezanost, materiali) ugotavlja skupne last-nosti umetnosti posameznih zemljepisnih regij. Kot taka je primerna predvsem za raziskavo starejših, predvsem arhitekturnih spomenikov, a se lahko kaj hitro, če se raziskovanje s polja geografskih značilnosti premakne na etnološke, nacio-nalne ali celo rasne *posebnosti* in skuša na podlagi teh dokazati več- ali manjvred-nost posamezne umetnosti, sprevrže v ideološki konstrukt.

**Vojeslav Mole** je leta 1941 predstavil svoj pogled na “osnovne probleme umetnostne zgodovine”.<sup>14</sup> Umetnost mu je bila izraz “duhovne strukture člove-štva,” toda raziskovalec mora pri razkrivanju tega duha izhajati iz empiričnih dej-stev in ne ustvarjati konstrukcij.<sup>15</sup> Čeprav priznava tudi druge vidike pogleda na

<sup>13</sup> “In če ob teh mejnikih označimo osnovne tipe, katerih vsak že pomenja neko vsebinsko in ne samo formalno potezo, imamo gotiko, barok in slovenstvo v našem umetnostnem razvoju” (Stele, (1924) 1966, 5) in “Narod predstavlja bolj ali manj homogeno skupino posameznikov, ki imajo neke skupne duševne poteze in katerih duševno življenje se javlja v veliki meri na soroden način. Tako tudi umetniški pojavi nujno dobé tako skupno potezo, kadar gre za izraz močnih čustvenih razpoloženj v masi” (Stele, (1924) 1966, 22). “Povsod v tujini je naša umetnost doživela priznanja; poleg modernosti ji je bila še posebno poudarjena rasna – slovenska nota” (Kralj, 1933, 66).

“[N]eodjenljiva ljubezen do intimnih domačijskih vrednot ožje domovine: po varljivih in mamljivih prividih tujine (gre za opis Jakčevega dela, op. avt.) prihaja do izraza trdnost domačega ognjišča, nežno valoviti dolenjski pejzaži [...] in uteha srečne vrnitve na domača tla” (Šijanec, 1961, 93).

“Odslej sem nenehno poskušal dognati, v čem je umetnost na naših tleh naša, katerim zakonom je podložna, da se ne glede na znane močne zunanje pobude izraža po svoje” (Šumi, 1975, 6).

<sup>14</sup> Mole, 1941, 7.

<sup>15</sup> Prav tam, 225.

umetnost (tvorni proces, percepcije pri gledalcu, estetika in psihologija, vprašanje umetnikove osebnosti, ikonografija, povezave z regijo, miselnostjo, psihološkimi, socialnimi, etičnimi in klimatskimi potezami) in zagovarja vrednotenje umetnin, pa je njegova metoda spet stilna sistematika, saj je pravi predmet umetnostne zgodovine le tisto, "kar se tiče bistvenih potez umetnin, torej forme in stila".<sup>16</sup> Pri tem stil razume kot "izid tvornega procesa in obenem končni izraz takšne ali drugačne koncepcije, ki je na drugi strani sama rezultat sodelovanja neizmerno kompliciranih duhovnih in tvornih činiteljev, osebnih in občestvenih, tradicionalnih in aktivnih".<sup>17</sup>

Po drugi svetovni vojni naj bi se v slovensko umetnostno zgodovino uvajali novi metodološki pogledi na evropsko (ikonografija z ikonologijo: **Luc Menaše**), pa tudi na slovensko umetnost (*strukturalna* analiza Hansa Sedlmayra: **Nace Šumi** na primeru baročne arhitekture).<sup>18</sup> Poleg tega naj bi **Stane Mikuž** "okrepil sociološko interpretacijo zgodovine umetnosti".<sup>19</sup>

Pa vendar je Luc Menaše leta 1978 (kot temeljne pristope umetnostne zgodovine je naštel sociološko interpretacijo, formalno in ikonografsko analizo) zapisal: "Za slovensko umetnostno zgodovino, ki je ostala še naprej povezana zlasti z Dunajem, nemško literaturo in nemško znanostjo, so bili seveda vsi ti dogodki [premik umetnostnozgodovinskih centrov na angleško govorno območje, op. avt.] skoraj usodni. Do stika z novimi središči ni prišlo, zato pa so bili pri nas še precej let po osvoboditvi kot problemsko aktualni in tehtni avtorji citirani biološki, pozneje pa kar nacionalistično in šovinistično usmerjeni Wilhelm Pinder, izmed predstavnikov t. i. mlajše dunajske šole dosledno antimaterialistični, za nacizma fašistični, pozneje pa odkrito klerikalni Hans Sedlmayr (znan tudi kot najvidnejši predstavnik t. i. strukturne analize), ravno tako pa s svojo dejavnostjo za nacizma diskreditirani Dagobert Frey in podobni."<sup>20</sup> Tudi če nam citat vzbudi pomisleke kot možen rezultat ideološke marksistične miselnosti, moramo priznati, da naštetih avtorji ne predstavljajo spodbudne usmeritve za uspešen metodološki razvoj.

---

<sup>16</sup> Prav tam, 223.

<sup>17</sup> Prav tam, 7.

<sup>18</sup> Höfler, 1999, 16.

<sup>19</sup> Menaše, 1978, 178.

<sup>20</sup> Prav tam, 166.

## NOVA UMETNOSTNA ZGODOVINA

V 60. in zgodnjih 70. letih prejšnjega stoletja je nastopila kriza umetnostne zgodovine, ki pravzaprav traja vse do danes. Kritike tradicionalne umetnostne zgodovine so nastajale iz različnih vzrokov: zaradi ozkosti njenega razpona snovi, zaradi koncentracije na posamezne umetnike, ki jih je pojmovala kot genije, zaradi redkosti raziskovalnih metod in njihove nejasnosti, zaradi uniformnosti in ozkosti študijskih programov, zaradi zanemarjanja socialnega konteksta umetnosti, ne le umetnika in publike, ampak tudi struktur moči, med drugim tistih, ki so vključevale umetnostnega zgodovinarja in lastnike dragocenih umetniških del, in zaradi morda najpomembnejšega argumenta: ker je zanemarjala spremembe, ki so se po letu 1960 zgodile v sorodnih literarnih in zgodovinskih vedah.

Kritike so vplivale na nastanek *nove, kritične* ali *radikalne* umetnostne zgodovine, ki je ponudila nove možnosti za raziskovanje umetniških del in sprejela predpostavko, da so za interpretacijo in umestitev umetniškega dela v čas in prostor pomembni tako družbenozgodovinske okoliščine, avtor, samo delo in njegova recepcija. Center raziskovanja se je od objektov – umetniških del – premaknil k socialnemu kontekstu in ideologiji, k strukturam socialne moči in od tam k politiki, feminizmu, psihoanalizi in teoriji. Timothy J. Clark je od nove umetnostne zgodovine zahteval, naj preneha zapravljati čas z ustvarjanjem kanona in določevanjem atribucij in se povrne k bistvenim vprašanjem, ki so jih zastavljali predhodniki v prejšnjem stoletju. Nadaljeval je socialno zgodovino umetnosti, ki sicer še vedno temelji na Marxovi filozofiji, a drugače kot Hauser uporablja bolj prefinjene ekonomske modele in natančno analizo zgodovinskih podatkov.

Mnogi umetnostni zgodovinarji so se usmerili k raziskovanju ideologij, na katerih temeljijo umetniški svetovi in sama umetnostna zgodovina. Takšna so npr. razkritja Greenbergovega v bistvu ideološkega kritištva, ki je v želji po kantovskem iskanju estetske forme zapostavilo širok spekter umetniškega dogajanja (**Donald Kuspitt, Timothy J. Clark, Griselda Pollock, Charles Harrison**).

Na spremembe v literarni in zgodovinski vedi, ki so sprožile tudi spremembe v umetnostni zgodovini, sta vplivala strukturalizem (**Maurice Merleau Ponty, Mayer Schapiro, Norman Bryson**) in poststrukturalizem. Medtem ko je strukturalizem iskal pomene, ki se skrivajo za zgolj ikonografsko določitev posameznih podob, in te pomene skušal določiti z uporabo konceptualnih dvojic ter se v umetnostni zgodovini združil s semiotiko, je poststrukturalizem pod drobnogled

postavil prav te ideje. Roland Barthes je zanikal pomen avtorstva, Jacques Derrida pa dekonstruiral metafizično metodo binarnih dvojic in zanikal možnost popolnega razkritja intence umetniškega dela, saj je vsako branje teksta le ena od možnih interpretacij. V vizualnih umetnostih so takšna branja podvomila o ideji kreativnega avtorja kot izvoru tistega, kar je prisotno v umetniškem delu, in zanimala vsako jasno in popolno branje umetniškega dela. Michael Foucault je priredil koncept analize diskurza, da je lahko opisal pogled na razdrobljen in mnogoličen značaj razmerij moči v družbi – na ta način lahko umetniško delo beremo kot vozlišče neskončnega števila diskurzov in ga uporabimo kot sredstvo identifikacije skritih potekov moči in nadzora. Foucault nas opozarja, da je umetnost preteklosti umetnost zmagovalcev in da je samo delo umetnostnih zgodovinarjev odvisno od mrež diskurzov, v katere so vpeti.

Razvijal se je tudi feminizem in t. i. ženske študije – sprva na podlagi marksizma –, ki so razkrili izključevanje ženskih umetnic iz ustvarjenega kanona umetnostne zgodovine, konstruirane kot dominantno moški diskurz, hkrati pa pokazali, da so strukture izobraževanja in javnega delovanja v preteklih stoletjih v veliki meri onemogočale uveljavitev ženskim umetnicam. Ukvarjali so se z odkrivanjem podatkov o pozabljenih avtoricah in zavetnicah. Poleg tega jih je zanimal koncept *gledalke*, razbiranje umetnin, ki bi bilo drugačno od privajenega ideološkega, ki je razkrilo stereotipno in podrejeno upodabljanje žensk v likovni umetnosti. V 70. letih se je zanimanje ženskih študij prevesilo predvsem k izzivanju tradicionalne discipline in patriarhalnih temeljev družbe, za kar uporabljajo metode poststrukturalizma, marksizma, psihoanalize, semiotike in strukturalizma in se odrekajo zgolj enosmernemu feminističnemu pristopu (**Griselda Pollock, Linda Nochlin, Judith Butler, Linda Nead, Luce Irigaray**).

Pojavile so se kritike na račun evrocentrizma umetnostnozgodovinskih študij, predvsem pod vplivom literarnega zgodovinarja **Edwarda W. Saida**, ki je na podlagi Foucaultevih perspektiv pripomogel k razvoju postkolonialnih študij. Te na področju umetnostne zgodovine med drugimi razvija **Olu Oguibe**, ki trdi, da je umetnostna zgodovina predvsem zgodovina zahodne umetnosti, pisana iz perspektive zahodnega pogleda, v njej pa je prisotnost drugih kultur razumljena kot prisotnost primitivnega drugega, in zagovarja tezo, da bi namesto o npr. modernizmu morali govoriti o modernizmih. Ločeno od postkolonialnih študij, pa vendar ustvarjajoč novo polje, ki se razlikuje od modernizma zahodne umetnosti, o drugačnosti sovjetske umetnosti ter o povezanosti totalitarizma in avantgarde

razmišlja **Boris Groys**. Prav tako kot ženske študije tudi ti avtorji razkrivajo in konstruirajo zgodbe umetnosti drugih prostorov.

Pisala se je tudi zgodba postmodernizma (Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Frederic Jameson), ki je močno vplivala na razprave o umetnosti (**Craig Owens**, **Donald Kuspitt**). V umetnostni zgodovini se je v drugi polovici 20. stoletja pojavil interes za širitev polja raziskovane snovi, na začetku predvsem pod vplivom filmskih študij. Vanjo so se vključili relevantni pogledi na nove zvrsti umetnosti (videoumetnost, performans, inštalacija, *land art*, *body art*, novomedijska umetnost itd.), pomembno pa je postalo tudi raziskovanje množičnih medijev in podobe (**Hans Belting**, **W. J. T. Mitchell**, **Lev Manovich**, **Donna Haraway**).

V 80. in 90. letih je izšlo mnogo prispevkov, ki so napovedovali smrt pripovedi o umetnosti ali celo umetnosti same. "Če je kriza v umetnosti nekaj, kar umetnostni zgodovinar brez težav sprejema ali celo razglašča, saj se bolečina dogaja na tujem telesu, pa postane zadeva hipoma drugačna, če ljudje kot Hans Belting razglasijo konec umetnostne zgodovine, resda še z vprašajem, **Victor Burgin** konec umetnostne teorije, če *The College Art Association of America* posveti številko svojega glasila krizi stroke ali če tujec v njej, **Norman Bryson**, ugotavlja, da so njene današnje metode daleč za tistimi, ki jih uporabljajo literarna teorija, lingvistika, psihoanaliza, semiotika itd., in če temu pritrdijo **Svetlana Alpers**, **James Ackerman**, **Henri Zerner**, **Martin Warnke**, **Lionello Puppi**, **O. K. Werckmeister**, potem ne gre več za domislek, temveč za resno stvar," je slovenskemu občinstvu razlagal Tomaž Brejc.<sup>21</sup> Temu spisku, ki dejansko kaže na novo (ali pa še vedno trajajočo) krizo umetnostne zgodovine, ki se ni več zmožna spoprijemati s svojim predmetom, bi lahko dodali še **Arthurja C. Danta**, **Giannija Vattima**, **Petra Bürgerja** ali Donalda Kuspitta.

Gotovo te zgodbe kažejo tudi na velike spremembe, ki jih vsaj od 60. let opazamo v sami umetnosti in našem razumevanju umetnosti. Umetnost povsem očitno spreminja svoj predmet in način bivanja, s tem pa se spreminjata tudi njen pomen in naše razumevanje tega. A tudi če je res, da umetnosti grozi, da se bo zlila z vsakdanjikom, to ne pomeni, da ne bodo več nastajale vrhunske in kakovostne umetnine (te so nastajale tudi v obdobjih pred začetkom umetnosti), ampak le, da bomo idejo statusa umetnosti v družbi razumeli drugače. Pojem smrti umetnosti in z njo umetnostne zgodovine opisuje dobo konca metafizike.

<sup>21</sup> Brejc, 1988, 973–974.

“Ne moremo več neproblematično zatrjevati, da je *Umetnost* nekako izven obsežka drugih reprezentacijskih praks in institucij, s katerimi je sočasna – posebej so danes to tiste, ki sestavljajo tisto, kar problematično imenujemo *množični mediji*.”<sup>22</sup> Kljub temu da se je umetnost gotovo vsaj nekoliko vrnila v življenje in je vedno bolj podobna svetu množičnih medijev in vizualni kulturi na splošno, pa sta ji še vedno “dodeljena veliko večja ugled in svoboda, o kateri lahko zabavna industrija in oglaševanje le sanjata. Njena svoboda pa gotovo živi na račun omejene pomembnosti v smislu socialnega in ekonomskega pomena umetnosti.”<sup>23</sup>

### NOVEJŠA UMETNOSTNA ZGODOVINA V SLOVENIJI

Skušala bom predstaviti kratek prerez sodobnejših metod, ki jih uporabljajo avtorji za raziskave umetnosti, ki jo opisujeta pojma modernizem in postmodernizem oz. sodobna umetnost 20. stoletja. Ta gotovo ostaja pomanjkljiv (že zato ker se osredotoča zgolj na del umetnosti in ne vključuje raziskav arhitekture, oblikovanja itd.) in teži k novim in novim revizijam, nastaja pa v upanju, da si bo tudi slovenska umetnostna zgodovina nekoč pridelala relevantno delo o možni umetnostnozgodovinski metodologiji.

Stanje na področju metodologije in splošneje slovenske umetnostne zgodovine 20. stoletja je še bolj problematično od tistega v zahodni paradigmi. Metodologija slovenske umetnostne zgodovine je redko obravnavana tema slovenske umetnostnozgodovinske stroke, umetnostna zgodovina pa do trenutka pisanja ni opravila nekaterih temeljnih nalog za umetnost 20. stoletja (pregledne relevantne umetnostnozgodovinske študije tega obdobja so redke, prav tako monografske obdelave posameznih avtorjev, slogov in obdobj, pregled likovne kritike za 20. stoletje razen nekaterih fragmentov (Krečič, Mikuž) ne obstaja). Očitno je, da je “v slovenski umetnostni zgodovini čutiti določeno animoznost do moderne umetnosti”.<sup>24</sup>

Umetnostnozgodovinske študije, uporabljajoče sodobnejše raziskovalne metode, so se pojavile razmeroma pozno, če jih primerjamo npr. z raziskavami v slovenski literarni vedi. Te niso doživele širšega razcveta in niso dale naslednikov tudi zaradi tega, ker njihovi protagonisti niso vstopili oz. niso imeli (in nimajo) priložnosti vstopiti v ključne umetnostnozgodovinske institucije (*Oddelek za umetnostno zgodovino*, *Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta* v okviru

---

<sup>22</sup> Burgin, 1986, 204.

<sup>23</sup> Belting, 2003, 165.

<sup>24</sup> Brejc, 2004, 229.

SAZU), kjer bi se njihove raziskovalne metode lahko širile. Zaradi pozne uveljavitve sodobnejše metodologije in nasprotovanja, ki ga je bila ta deležna, te metode niso vplivale ne na umetnostno zgodovino ne na likovno kritiko, ki tako čez vso drugo polovico stoletja ostaja zmes faktografije in vživljanja v umetnino.

Hvalevredno delo je namesto umetnostnozgodovinske vede opravila druga stroka, filozofska estetika, zlasti pa *Slovensko društvo za estetiko* s svojimi raziskavami avantgard, preloma med modernizmom in postmodernizmom, novomedijske umetnosti, telesa ter s prirejanjem (od leta 1984) rednih mednarodnih kolokvijev za estetiko (Lev Kreft, Aleš Erjavec, Janez Strehovec, Marina Gržinić, Ernest Ženko, Bojana Kunst itd.). V tem okviru je treba opozoriti tudi na delo umetnostnega zgodovinarja **Petra Krečiča**, ki je velik del svojih umetnostnozgodovinskih raziskav namenil razkrivanju zgodbe slovenske zgodovinske avantgarde (Avgust Černigoj, Eduard Stepančič), čeprav to področje po njegovih besedah še vedno ostaja nekakšen črni raček v temeljnih slovenskih umetnostnozgodovinskih inštitucijah.<sup>25</sup>

“Neuresničeni vzor” *Oddelka za umetnostno zgodovino* je leta 1978 pomenila “marksistična umetnostna zgodovina”, medtem pa so se zunaj oddelka že pričele uveljavljati tudi drugačne tendence umetnostnozgodovinske problematike.<sup>26</sup>

Kot začetek novejšje umetnostne zgodovine na Slovenskem lahko navedemo polemični spis **Braca Rotarja** iz leta 1970, ki je pokazal na nacionalne težnje v vedi o umetnostni zgodovini in neznanstvenost raziskav z vnaprejšnjim zelenim rezultatom, na drugi strani pa opozoril na manko metodologije slovenske umetnostne zgodovine: “Logična posledica odsotnosti metodološkega razvoja je odsotnost problematike (ta je zreducirana na evidentiranje objektov in problem, kako vključiti posamezne objekte v tkivo opisane doktrine) in permanentna pedagogizacija dejavnosti, katere naloga je priličiti občinstvo opisovanemu modelu (ob tem se polomi vsaka demokratičnost), in kljub drugačnim deklaracijam, prav določena standardizacija splošnega okusa.”<sup>27</sup>

V odgovor na ostro kritiko se je oglasil zgolj France Stele in v svojem odgovoru nakazal nelagodje do teorije, ki ga umetnostna zgodovina, kakor se zdi, ohranja vse do današnjih dni. Po Steletu naj bi bila umetnostna zgodovina strogo ločena od filozofskih spekulacij, ki so mogoče le širše, v okviru umetnostnozgodovinske vede, ki pa ni našla prostora v nobenem izmed obstoječih ‘delokrogov’: “Zgo-

<sup>25</sup> Grafenauer Krnc, 2006.

<sup>26</sup> Menaše, 1978, 178.

<sup>27</sup> Rotar, 1970, 241.

dovina je namreč eksaktna veda, umetnostna veda ali znanost o likovni umetnosti pa je filozofsko spekulativna, torej v osnovi drugačna kakor prva.”<sup>28</sup>

V dveh člankih, ki ju je Rotar objavil v naslednjem letu, je dodatno razkril ideologijo, na kateri sloni zgodovina umetnosti, in prišel do ugotovitve, da je “aktualni pojem umetnosti validen samo s stališča meščanskega idealizma” in da je za znanost prazen pojem.<sup>29</sup> Sodobne vede o likovni umetnosti bi morale “postaviti vprašaj nad meščansko humanistično tradicijo in njeno vrednostno strukturo, saj bi se umetniška produkcija izkazala za enakovredno drugi in drugačni formula-tivni produkciji, njen efekt pa za enega možnih in obstoječih efektov kompleksa formula-tivne produkcije”.<sup>30</sup> Ko je Rotar na podlagi nadgraditve in kritike predvsem Lévi-Straussove razlage umetnosti prišel do te ugotovitve, se je tako odrekel tradicionalni umetnostni zgodovini. S pomočjo raznolikih teoretičnih izhodišč in besedili, ki so v svoji strukturi zapletena in mnogoznačna, kar ideologiji onemogoča, da bi si jih polastila, se je lotil razgrajevanja, razčlenjevanja in razdiranja posameznih totalitet, ki jih je vzpostavila veda o likovnem. To je počel vse do sredine 80. let, ko si je vsaj na področju umetnosti izbral teoretski molk. Njegovo raziskovanje je v slovensko vedo o umetnosti z deli, kakršni sta npr. *Likovna govorica* (1972) in *Govoreče figure. Eseji o realizmu* (1981), uvedlo poststrukturalizem, ki uvaja “spekulativne postsemiotične, semiološke, dekonstruktivne in lacanovske psihoanalitične metode interpretacije slikarstva”.<sup>31</sup>

V drugi polovici 60. let je kot filozof, pesnik in teoretik umetnosti v slovenskem prostoru pričel objavljati **Andrej Medved**. Medved je avtor, ki sodi k robnemu modernističnemu mišljenju o umetnosti, saj izhaja iz posebnega spraševanja o obstajanju, pojavljanju in delovanju. V slovenski umetnosti je na podlagi tez Achilla Bonita Olive v 80. letih zasidral termin *nova podoba* in sodeloval pri njegovi uveljavitvi in širjenju. Od 80. let združuje kritiško, kuratorsko in umetnostnozgodovinsko prakso predvsem v polju slovenske modernistične umetnosti in njenega nadaljevanja: “Moje pisanje nastaja v *okvirih* poezije-literature in teorije o umetnosti, filozofije, psihoanalize, vse bolj prevajam [...], od leta 1985 urejam zbirko *Artes* pri Obalnih galerijah, od lani pa edicijo *Hyperion*.”<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Stele, 1970, 332.

<sup>29</sup> Rotar, 1971, 129.

<sup>30</sup> Prav tam, 134.

<sup>31</sup> Šuvakovič, 1999, 161.

<sup>32</sup> Medved, 2001, 251.



Njegovo delo izhaja iz fenomenološkega pogleda na umetnost, ki poleg čutnih zaznav umetniškega dela zagovarja tudi obstoj nečutnih vrednosti in pomenov. Ta izhodišča združuje z lacanovsko psihoanalizo, deli Deleuza in Guattarija, Derridaja, novejših umetnostnih teoretikov (predvsem francoske šole) in Antonina Artauda ter Georges-a Batailla. S pomočjo estetske kontemplacije razkriva svoj pogled na globlja bistva umetniških predmetov. Ta se kažejo v obravnava-h za njegovo koncepcijo slikarstva ključnih tem (sublimno, romanticizem, forma, ki je odločilna za razumevanje reči), s katerimi ustvarja posebno linijo slovenskega slikarstva in kiparstva druge polovice 20. stoletja.

**Tomaž Brejc** v nasprotju z Andrejem Medvedom ostaja zavezan umetnostni zgodovini in je eden redkih umetnostnih zgodovinarjev v Sloveniji, morda mu je v tem pogledu podoben še Tomislav Vignjević, ki se v svojih raziskavah loteva skoraj vseh obdobij zgodovine umetnosti, kljub temu da je glavna njegova del posvečena obdobju modernizma (impresionizem, skupina OHO, slikarstvo 20. stoletja). Čeprav bolj kakor Rotar ali Medved ostaja zavezan raziskavam v okvirih umetnostne zgodovine, pa v svoje delo vključuje množico novejših metodoloških usmeritev in dognanj ključnih avtorjev. V 80. letih je spodbudil razpravo o razmerju med modernizmom in postmodernizmom ter opozoril na krizo v umetnostni zgodovini. Njegov *Temni modernizem* je v tem trenutku še vedno ključno delo za razumevanje slovenskega modernističnega slikarstva. Knjiga je zasnovana na predpostavki, da se v slovenskem modernističnem slikarstvu dominantno izraža temna in tragična finalna izkušnja umetnika – pravzaprav gre za modernistično idejo umetnika kot tragične figure, ki temelji na eksistencialistični filozofiji in od katere se Brejc ne distancira. Ta teza pa nujno vnaprej določi selekcijo umetniških del, predstavljenih v knjigi.

Brejc mnogokrat glasno kritizira ključne institucije zaradi slabega stanja raziskav in njihove distance do področja umetnosti 20. stoletja. Ob simpoziju *Naloga in izzivi umetnostne zgodovine v 21. stoletju*, ki je marca 2004 potekal na SAZU, je poudaril, da se mora sodobna umetnostna zgodovina “predvsem soočiti z izkušnjami t. i. vizualnih študij: ni čistih umetniških vizualnih medijev, vsi mediji so mešani mediji, vse podobe so intertekstualne”.<sup>33</sup> V tradicionalistično polje slovenske umetnostne zgodovine Tomaž Brejc neprestano vnaša informacije o sodobnih metodoloških dognanjih, ki pa so v tem polju le redko tudi sprejeta.

<sup>33</sup> Brejc, 2004, 114.

**Milček Komelj** pravzaprav v polje umetnostne zgodovine ni vpeljal nobene novejših metode, vendar pa ga na tem mestu omenjamo zaradi posebnega odnosa, ki ga razvija do umetnine in ga lahko opišemo kot nekakšno vživetje, empatijo oz. pogovor z umetnino, kar se najbolje razkriva v eseju *Rembrandtova tolažba*.<sup>34</sup> V prvi številki revije *M'ARS* v članku, ki sicer govori o umetnostni zgodovini in kritiki, a se dotika tudi umetnostnozgodovinske metode, trdi, da je "teorija na likovnih šolah nekako toliko odgovorna za nastanek umetnikov, kot naj bi bila po pričakovanih pri umetnostni zgodovini za formiranje kritikov. Umetnikov pa šola tako ali tako ne proizvaja, podobno kot ne zagotavlja kritiške sposobnosti zgodovinarjev za ugotavljanje umetnosti, ampak sta obe odgovorni za obrt, za osnovne prijeme, za metodologije."<sup>35</sup> To mnenje propagira posebno nagnjenje, poseben "umetnostni čut", ki umetnika in kritika loči od drugih ljudi in je v tem pogledu problematično. Kljub temu da je takšen način razumevanja umetnine problematičen, saj temelji na konstrukt "nedolžnega pogleda", posebni lastnosti "pesniškega načina dojetja", ki "je največkrat dana ustvarjalcem", in mitizaciji umetniškega dela, Komelj s svojim načinom pogleda vendarle zastavlja protipol pretežno formalistični in ikonografski usmeritvi *Oddelka za umetnostno zgodovino*.<sup>36</sup>

Kadar sta tradicionalna slovenska umetnostna zgodovina in likovna kritika raziskovali umetnost 20. stoletja, sta mnogokrat pozabili na postavitev likovnih del v širši kontekst in zagovarjali njihovo samobitnost. Prav zato so posebej pomembne povsem drugače zasnovane raziskave Tomaža Brejca (*Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, 1982) in **Jureta Mikuža** (*Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*, (1982) 1995).

Mikuž je svojo doktorsko disertacijo zasnoval predvsem na primerjalni formalni analizi tujih in slovenskih umetniških del in ob tem opozarjal tudi na pomen zgodovinskih okoliščin. "Jure Mikuž meni, da je pomanjkanje tradicije nefigurativnega ena izmed največjih pomanjkljivosti slovenske umetnosti in je na določen način zaviralo njen razvoj," zaradi česar je avtor zavestno propagiral nefigurativno umetnost, skladno s stališči zahodne formalistične kritike.<sup>37</sup>

Njegovo naslednje pomembnejše delo *Podoba roke* (1983), ki se ukvarja z delom Jožefa Petkovška, temelji na metodi psihoanalize slike. Od konca 90. let se

---

<sup>34</sup> Komelj, 1997.

<sup>35</sup> Komelj, 1989.

<sup>36</sup> Komelj, 2004, 121.

<sup>37</sup> Mastnak, 1998, 46.

Jure Mikuž posveča predvsem raziskovanju podobe, ki presega ikonografske metode, in razmišlja o statusu podobe, njenem učinku in moči. V slovenski prostor s svojim raziskovalnim delom in vzpostavitvijo oddelka za zgodovinsko antropologijo likovnega na ISH vnaša metodo zgodovinske antropologije likovnega, ki jo je začrtala predvsem francoska novejša zgodovina.

Ob slikarstvu Jožefa Petkovška je mogoče opozoriti še na dodatno lastnost umetnostne zgodovine v zadnjih nekaj desetletjih. S projektom *Potlačena umetnost*, ki se je leta 1996 začel pod okriljem Sorosovega centra za sodobno umetnost v Ljubljani in ki ga je vodil Jure Mikuž (izdaja publikacije *Potlačena umetnost* leta 1999), se je javno vzpostavila problematika *potlačenih* dogodkov v polju slovenske umetnosti in posledičnega brisanja zgodovinskega spomina. Eno izmed perečih tem slovenske umetnosti, mitizacijo slikarstva Jožefa Petkovška, je **Sergej Kapus** nadaljeval v samostojni publikaciji *Ugrabljeni slikar* z natančno zgodovinsko in formalno analizo. Tudi **Beti Žerovc**, ki se je v zborniku spopadla s problematiko *Vesne*, je nadaljevala razkrivanje mitologij v slovenski umetnosti, a na drugačen način. Z metodološko obravnavo, ki temelji predvsem na Bourdieujevih težah, je leta 2000 v magistrskem delu razgradila mitizirano podobo Riharda Jakopiča.

Delo **Igorja Zabela** sega od prevajanja, teorije, umetnostne zgodovine, kritike in kuratorske prakse do za slovenski prostor neznačilnega vsestranskega povezovanja s tujino. Njegova knjiga *Vmesni prostor – eseji o slikarstvu Emerika Bernarda* kaže njegovo metodološko obravnavo umetnin. Ta primarno izhaja iz introspektivnega procesa ob doživljanju likovnega dela – ob tem se že nakažejo metodološke možnosti za interpretacijo (v tem primeru temeljijo na modernističnih (Greenbergovih) programskih predpostavkah, za katere se zdi, da so zajete tudi v Bernardovi intenci) – in se razširi v “sekundarni obdelavi”. Metodološki okvir torej ni dan vnaprej, ampak se izkristalizira med samim delom: “Moram reči, da t. i. poststrukturalizem ni bil moje izhodišče; prej bi rekel, da je sama narava stvari [...] pripeljala do uvidov, ki sem jih potem, včasih s precejšnjim začudenjem, našel že zapisane in opisane.”<sup>38</sup> Za njegovo delo je značilno stalno preverjanje lastne pozicije, pomemben moment, ki je pogosto izostal v pretekli slovenski umetnostni zgodovini.

Tudi esejistični pristop zbirke *Speculationes* bazira na mnogih teoretskih osnovah, od klasičnih modernističnih tekstov (Greenberg, Fried) do teoretikov

<sup>38</sup> Zabel, 1991, 14.

filma (Eisenstein) in filozofije (Deleuze, Guattari, Baudrillard, Barthes). Hkrati odpira zanimiva vprašanja o izginjanju objekta, realnosti, izkušnjah časa in prostora v moderni in postmoderne umetnosti ter primerjave med deli slovenskih in tujih avtorjev.

Poleg tega, da je opozarjal na spregledane teme slovenske umetnosti v okviru razstav *Moderne galerije* (skupina OHO, slovenske zgodovinske avantgarde itd.), se je Zabel posvetil tudi pisanju zgodovine slovenske umetnosti od 70. let do danes, predvsem slikarstva, ki mu je posvetil največji del svojega opusa, najceloviteje ob trilogiji razstav slovenske umetnosti med letoma 1975 in 2005. V zadnjem katalogu trilogije *Teritoriji, identitete, mreže. Slovenska umetnost 1995–2005* je vzpostavil nastavke za razumevanje razlike med modernizmom in sodobno umetnostjo, v kateri slednja dekonstruira in kritizira temeljne teze glavnega modernističnega toka, hkrati pa izhaja iz specifične modernistične tradicije, ki prek neoavantgard sega do začetka 20. stoletja z zgodovinskimi avantgardami. Vzpostavljata se torej dve, na družbeni ravni “nejasno definirani in heterogeni skupini v polju t. i. nacionalne kulture”, na konceptualni ravni pa “gre za (včasih zelo globoke) razlike v pojmovanju umetnostne prakse, njenih postopkov in načel”.<sup>39</sup>

Omeniti je treba tudi polje, v katero naj bi se vključevala tudi slovenska umetnost – polje vzhodnoevropske umetnosti, ki je bilo s samodefinicijo nekaterih ruskih teoretikov (Groys) vzpostavljeno kot protipol polju zahodnoevropske umetnosti. Ta definicija pa je naletela na odobravanje pri nekaterih slovenskih umetnikih, gotovo pa jo lahko povežemo tudi z delom *Moderne galerije* (**Zdenka Badovinac**) in vzpostavitevijo *Zbirke vzhodnoevropske umetnosti 2000+*. Kljub temu se zdi, da v 90. letih sodobna umetnost vse bolj oblikuje enotno polje, v katerem izginjajo vse vidne kulturne razlike.<sup>40</sup>

Delo **Tomislava Vignjevića**, povezano s slovensko umetnostjo 20. stoletja, je pomembno predvsem zaradi uvajanja razmisleka o slikarstvu, ki vključuje podobe množičnih medijev. Obravnava slikarstva, ki kaže na izstop iz modernistične logike slike, je sočasna s svetovnimi tokovi uvajanja te problematike v polje umetnostne zgodovine (Hans Belting, Peter Weibel). V slovenskem prostoru to problematiko lahko povežemo tudi z razstavo *Revizije, Slika 70+90*, ki sta jo v galeriji P74 leta 2001 pripravila **Tadej Pogačar** in **Tanja Mastnak**. Razstava je pomenila

---

<sup>39</sup>Zabel, 2005, 8.

<sup>40</sup>Zabel, 2003, 35.

nadaljevanje objavljenega magistrskega dela Tanje Mastnak *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije*, avtorica pa je pokazala na vzroke za prezrtost umetnostnih del, povezanih s konceptom ponavljanja in množične potrošnje, ter z zgodovinsko analizo virov "s stališča postmodernizma in v luči spoznanj poststrukturalizma" opozorila na njihov pomen za prehod likovne umetnosti iz modernizma v postmodernizem.<sup>41</sup> Avtorica se je zatem lotila druge pomembne tematike, ki še ni bila obravnavana v slovenski umetnostni zgodovini: problematike spola. V več člankih je ključna vprašanja s področja ženskih študij aplicirala na slovensko umetnost (avtoportreti umetnic na Slovenskem, razstavna politika ob koncu 19. stoletja, delo in recepcija Ivane Kobilce, akademsko šolanje, problemi reprezentacij ženskosti in moškosti). Na področju ženskih študij moramo omeniti delo **Alenke Spacal**, ki v svojem delu uporablja tudi način natančnega branja ob analizi sodobnega medijskega poročanja o umetnicah, npr. v članku *Umetnice: "lepe", "nežne" in "intuitivne"* iz leta 2004.

Klasični umetnostnozgodovinski pristopi so se spremenili tudi pri grafični umetnosti, saj je 24. mednarodni grafični bienale leta 2001 zamajal tradicionalni koncept grafike. Kakor je v spremnem tekstu v katalogu zapisala **Breda Škrjanec**, bistva grafike, tega prej v Sloveniji tako natančno določenega likovnega polja, ne predstavlja zgolj multipliciranje in originalnost, ampak koncept dvofaznega razmišljanja.<sup>42</sup> S tem pa se je tudi grafika odprla za novejšo metodološke pristope.

K razširitvi raziskovalne tematike in novejše metodologije slovenske zgodovine umetnosti v 90. je pomagala vzpostavitev *Sorosovega centra za sodobno umetnost* (danes SCCA) v Ljubljani. V tem okviru je leta 1999 nastal prvi pregled slovenske videoumetnosti (**Barbara Borčič**), center pa od leta 1997 skrbi tudi za izobraževanje na področju sodobne kuratorske prakse in pripravlja seminarje iz pisanja, s poudarkom na teoretski in kritiški refleksiji (od 2003), s čimer skuša zapolniti obstajajoči manko.

Novejše področje novih medijev zahteva drugačno raziskovalno metodo, ki je nujno interdisciplinarna, saj se za razumevanje tega področja umetnostnozgodovinske metode izkažejo kot nezadostne. Raziskovanje v tem polju zahteva poznavanje delovanja sodobnih tehnologij, njihove družbene vloge, drugačnega kon-

<sup>41</sup> Mastnak, 1998, 7.

<sup>42</sup> Škrjanec, 2001, 63.

cepta realnosti podobe, spremenjenega razmerja med gledalcem in umetniškimi delom itd. V polje teh raziskav lahko umestimo delo **Janeza Strehovca, Dunje Kukovec, Marine Gržinić in Melite Zajc**.

Slovenski prostor danes sledi umetnosti in izven nekaterih ključnih institucij za umetnostno zgodovino tudi metodologiji raziskovanja umetnosti modernizma in sodobnega časa, kakršno poznajo države zahodnega sveta (kar seveda ni pozitivno v vsakem pogledu). Kljub temu pa se včasih zazdi, da naše okolje (vsaj večina slovenske umetnostne zgodovine in tistih, ki težijo po vzpostavljanju nacionalne umetnosti) še vedno skuša vzpostaviti ideološko konstruirano idejo o večni in metafizični naravi umetnosti, prav kakor trdi Janez Strehovec.<sup>43</sup>

## BIBLIOGRAFIJA

Belting, H. (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München (citirano po: *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003).

Brejc, T. (1988): "Revizije v sodobni umetnostni zgodovini", *Sodobnost*, XXXVI, 10, 973–982.

Brejc, T. (2004): "Umetnostna zgodovina ob koncu modernizma", v: Murovec, B., ur., *Slovenska umetnostna zgodovina, Tradicija, problemi, perspektive*, Založba ZRC, Ljubljana, 107–114.

Burgin, V. (1986): *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity (Communications & Culture)*, Brill Academic Publishers, Boston.

Fernie, E. (1995): *Art History and its Methods*, Phaidon Press Ltd., London.

Grafenauer Krnc, P. (2006): "Intervju s Petrom Krečičem ob razstavi Eduarda Stepančiča v Cankarjevem domu", *Arterija*, Radio Študent, 24. 5. 2006 (dostopno na [www.radiostudent.si](http://www.radiostudent.si), 24. 5. 2006).

Höfler, J. [dopolnitve Klemenčič, M. (2006)] (1999): *Uvod v slovensko umetnostno zgodovino z bibliografskim pregledom*, Skripta, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za umetnostno zgodovino, Katedra za slovensko umetnost in umetnost drugih južnih Slovanov, Ljubljana (dostopno na: <http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/umzgod/teksti/uvod.doc>, 1. 5. 2006).

---

<sup>43</sup> Strehovec, 2002, 248–249.

- Kleinbauer, E. W. (1989): *Modern Perspectives in Western Art History*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- Komelj, M. (1989): "Umetnostna zgodovina in kritika", *M'ARS*, I, 1, 5–13.
- Komelj, M. (1997): *Poteze : slovensko slikarstvo XX. stoletja = Striche : slowenische Malerei im XX Jahrhundert*, Nova revija, Ljubljana.
- Komelj, M. (2004): "Umetnostna zgodovina in umetnost", v: Murovec, B., ur., *Slovenska umetnostna zgodovina, Tradicija, problemi, perspektive*, Založba ZRC, Ljubljana, 119–127.
- Kralj, F. (1933): *Moja pot*, Tiskovna zadruga, Ljubljana.
- Mastnak, T. (1998): *Koncept ponavljanja v moderni likovni umetnosti: slovenske refleksije*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana.
- Medved, A. (2001): "Pogovor z Andrejem Medvedom", v: (*Ne*)uresničene razstave, eseji o likovni umetnosti, Hyperion, Koper, 240–254.
- Menaše, L. (1978): "Umetnostna zgodovina – včeraj, danes, jutri. Uvodne teze za razpravo o konceptu umetnostne zgodovine. Ex praeterito praesens prudenter agit ni futurum actionem deturpet", *Anthropos*, V–VI (citirano po: *Zapisi 1951–1994*, Narodna galerija, Ljubljana 2001, 164–181).
- Molè, V. (1941): *Umetnost: Njeno obličje in izraz*, Slovenska Matica, Ljubljana.
- Montrose, L. A. (1989): "The Poetics and Politics of Culture", v: Aram Veesser, H., ur., *The New Historicism*, Routledge, New York–London, 15–37.
- Rotar B. (1970): "Možnosti znanosti o likovni umetnosti na Slovenskem", *Naši razgledi*, XIX, 9, 241.
- Rotar, B. (1971): "Nekaj vprašanj o vedi o likovni umetnosti; za teorijo produkcije likovnih formulacij", *Problemi*, VIII, 98/99, 124–135.
- Sedlmayr, H. (1950): *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich (citirano po: Schlink, W. (1998): *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: A Fiction in German Art History*, dostopno na: [www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/450/pdf/gothic.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/450/pdf/gothic.pdf), 10).
- Šijanec, dr. F. (1961): *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Založba Obzorja, Maribor.
- Stele, F. (1966): "Predgovor k prvi izdaji" (1924), v: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, Kulturnozgodovinski poskus*, Druga izdaja, MK, Ljubljana, 3–5.
- Stele, F. (1966): "Razvoj historije umjetnosti", v: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Izdanje i naklada jugoslavenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, 242–244.
- Stele, F. (1970): "Polemika: Slovenska zgodovina umetnosti v sodobnem zrcalu", *Naši razgledi*, XIX, 11, 332.

- Strehovec, J. (2002): "Rojstvo moderne umetnosti iz duha muzeja", v: Groys, B., *Teorija sodobne umetnosti, izbrani eseji*, ŠOU, Ljubljana, 227–253.
- Šumi, N. (1975): "Pojasnilo", v: *Pogledi na slovensko umetnost*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 5–11.
- Šuvaković, M. (1999): *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti-Prometej, Beograd-Novı Sad.
- Zabel, I. (1991): [*Druga narava*] *Vmesni prostor – Eseji o slikarstvu Emerika Bernarda*, Krt, Ljubljana.
- Zabel I. (2003): "Sodobna umetnost in slovenski prostor", v: *Mediathèque ENSBA, Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 315–325.
- Zabel, I. (2005): "Sodobna umetnost", v: Španjol, I., Zabel, I., ur., *Teritoriji, identitete, mreže. Slovenska umetnost 1995–2005*, Moderna galerija, Ljubljana.



NADJA ZGONIK<sup>1</sup>

## Krajinski kodi v slovenski umetnostni zgodovini<sup>2</sup>

**Izveček:** V začetku 20. let preteklega stoletja se je v umetnostni zgodovini uveljavila nova metodologija, umetnostna geografija. Poudarjala je pomen prostorskih okoliščin za določeno kulturno proizvodnjo, pri čemer je analizirala tako geomorfološke značilnosti in klimatske razmere kot vlogo družbenih okoliščin, še posebno nacionalne identitete. Ta umetnostnozgodovinska metoda je doživela svoj vrhunec v 30. letih, nato pa je bila diskreditirana in v glavnem pozabljena. Toda pri evropskih narodih, ki niso imeli vodilne vloge v zgodovini evropske umetnosti, se je v času svojega vrhunca razvila v metodologijo, s katero lahko še danes raziskujemo identiteto obrobnih kulturnih in družbenih skupin ter področij.

**Ključne besede:** umetnostna geografija, nacionalna/regionalna/prostorska identiteta, krajinsko slikarstvo, slovensko umetnostno zgodovinopisje, geozgodovina umetnosti

UDK 7.072:316.7

### Landscape Codes in Slovene Art History

**Abstract:** The early 1920s saw the emergence of a new art historical methodology, the so-called art geography. Art geography emphasised the influence of spatial circumstances on a certain type of cultural production, examining geomorphological features and climate conditions as well as the role of social circumstances, national identity in particular. After reaching its peak in the 1930s, this art historical method was discredited and largely forgotten. It may be claimed, however, that the European nations who played a minor role in the history of art developed it at the time into a methodology which still proves useful in studying the identities of marginal cultural and social groups and areas.

**Key words:** art geography, national/regional/spatial identity, landscape painting, Slovene art historiography, geohistory of art

<sup>1</sup>Dr. Nadja Zgonik je docentka za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. E-naslov: nadja.zgonik@guest.arnes.si.

Problematika krajine povezuje veliko znanstvenih področij; z njo se ukvarjajo geografija, krajinska arhitektura, prostorsko planiranje, etnografija in umetnostna zgodovina, če bi pogledali širše pa še ekologija, biologija, arhitektura in mnogo drugih. Obravnave krajine se lotevajo na različne načine, pri nekaterih je v ospredju njen realni, fizični prostor, pri drugih je krajina prizorišče kulturnih posegov vanjo, pri tretjih obstaja zgolj kot predstava. Na videz vlada med zaznavo krajine kot fizičnim prostorskim dejstvom in njeno upodobitvijo nepremostljiva razlika, ki pa se zabriše takoj, ko se zavemo, da je naš stik s krajino vedno stik s podobo, ki si jo pridobimo o krajini. Krajina je predstava, sestavljena iz različnih fizičnih in čutnih dražljajev (zemlje, kamenja, vegetacije, vode, tišine, svetlobe), že veliko prej, kot postane motiv za slikarski, risarski, fotografski ipd. prikaz. To velja ne glede na to, ali so jo oblikovali posegi, ki so bili vanjo vneseni, ali pa jih v krajini odkrivamo kot od nekdaj prisotne, čemur radi rečemo, da se nam zdijo, kot da bi jih ustvarila narava sama.<sup>3</sup> Enako je pri krajinskem slikarstvu, ki gotovo ni le upodobitev nevtralnega motiva, pri katerem so pomembne samo geografske koordinate naravnega prizorišča in morda še letni čas ali trenutek dneva, ko je bil ulovljen prizor. Krajinska slika je kljub odsotnosti figur v njej, ki bi pripovedovale o nekem dogodku, in tudi če na njej ni stavb, ki bi odslikavale čas in kraj naravnega prizorišča, nikoli ni zgolj topografski prizor.

Pojav "čiste" krajinske slike brez štafaže je moderen fenomen, ki se je uveljavil v 19. stoletju, času pomembnih družbenih in ekonomskih sprememb, ko je potekala pospešena industrializacija in množična selitev s podeželja v mesta. Od takrat je krajinska slika za dolgo obveljala za tisti bistveni dosežek umetnosti 19. stoletja, iz katerega se je oplajal modernizem, ko je želel izprazniti in očistiti likovno polje.<sup>4</sup> Šele v zadnjem času, v obdobju postmodernistične umetnostne zgodovine, smo opravili premik v zavesti, da na krajinsko sliko ne gledamo več le kot na prizorišče formalne preнове slike, temveč jo s semiotičnim ali hermenevtičnim pristopom razlagamo kot alegorijo psiholoških ali ideoloških tem.<sup>5</sup> Na krajino je torej treba gledati ne kot na objekt, ki bi ga želeli uzreti, ali tekst, ki bi ga

---

<sup>2</sup> Besedilo je prirejen prispevek, pripravljen za letno konferenco ICFA (International Committee for Museums and Collections of Fine Arts), ki je z naslovom *Landscape and Identity (Krajina in identiteta)* potekala oktobra leta 2004 v Narodni galeriji v Ljubljani.

<sup>3</sup> Mitchell, 1994, 14.

<sup>4</sup> Clark, 1979, ix.

<sup>5</sup> Mitchell, 1994, 1.

hoteli prebrati, temveč kot na proces, v katerem se oblikujejo družbene in subjektivne identitete, piše W. J. T. Mitchell.<sup>6</sup> Če bi namesto o krajini začeli govoriti o zamišljeni krajini, tako kot Benedict Anderson govori o zamišljeni skupnosti, da s tem izrazom opredeli narod kot enoto, ki jo oblikuje skupna kulturna zavest,<sup>7</sup> bi si lažje in nazorneje predstavljali krajino kot kulturni proizvod človeškega duha. Vendar že sama semantična nejasnost, ko s pojmom krajina označujemo tako prostorski fenomen (primarna krajina) kot tudi krajinsko sliko (sekundarna krajina) – pri tem slovenščina ni nobena izjema, saj je enako v veliki večini evropskih jezikov –, ustvarja med pojmom odnos pomenke bližine. Tako kakor je govoriti o krajini kot o prostorskem dejstvu nemogoče, če ob tem izključimo človeka, ki v njej živi in jo soustvarja, je tudi naslikana krajina tisti ujeti fragment naravnega prizorišča, ki nosi sledi dela človeških rok ali pa je kot izsek iz divje narave projekcija človeških notranjih stanj. Krajina je kot obdelano in poseljeno naravno prizorišče prostorski fenomen, ki je nosilec pomenov, krajinska slika pa platforma, na kateri je mogoče prikazati učinke njenih pomenov. Govor o krajinski sliki preseže fizično dimenzijo krajine; ker se zaustavi ob njenih kulturnih plasteh, je zato to vedno predvsem govor o identiteti prostora.

Na kakšen način je prostorska dimenzija prisotna v umetnostnem zgodovino-pisju? Ta kriterij nam poleg časovnega v umetnostni zgodovini pomaga sistemizirati pretekle umetnostne stvaritve. Našo zgodovinsko zavest še vedno obvladuje koncept linearnega časa, zaradi katerega v svetovni ali, kot včasih radi rečemo, univerzalni zgodovini umetnosti razporejamo umetnostnozgodovinske spomenike v zaporedni niz, v katerem na posamezna pretekla umetnostna obdobja ali sloge, ki si v zahodni kulturi sledijo eden za drugim, pogledamo na prostorsko zamejenem teritoriju. Zgodovino umetnosti si predstavljamo kot vrstenje minulih dob, kjer npr. gotiki sledi renesansa, barok in vse naprej do najsodobnejšega časa, ki se nam zdi kot vrhunec vseh preteklih prizadevanj. V tej linearno urejeni zgodovini občudujemo beneško renesanso, zavedamo se posebnosti nemške romantike in v 20. stoletju povečujemo ameriški abstraktni ekspresionizem; prav natanko torej preučujemo učinke specifične umetnostne proizvodnje v časovno omejenem obdobju na nekem geografskem teritoriju. Dozdeva se nam, da je bolj upravičeno govoriti o učinkih duha časa na umetnost kot pa o učinkih duha pro-

---

<sup>6</sup> Prav tam.

<sup>7</sup> Anderson, 1998.

stora, saj časovni slog lahko rekonstruiramo iz dogajanja na drugih umetniških področjih, pa tudi s pomočjo družbenih in kulturnih okoliščin, medtem ko se nam pri prostorskem slogu kaže vez duhovne proizvodnje s fizičnimi dimenzijami prostora preveč determinirajoča. Tako ostaja raziskovanje učinkov prostora na umetnost relativno malo obdelano znanstveno področje, vendar je mogoče, da bo k njegovi vnovični aktualnosti v sodobnem času prispevala reakcija na brezpopojno in skorajda resignirano pristajanje na pogoje globalistične kulture. Vse bolj nas začinja vznemirjati misel, da je ob globalnih razmerjih treba odkrivati tudi lokalne in regionalne identitetne črte posameznih kultur in celo družbenih skupin. Da znanost tovrstne značilnosti preuči, mora v svojo obravnavo vključiti učinke okolja, ki so tako naravni kot kulturni in kot kulturna dediščina lahko vplivajo na vse, kar posameznik v prostoru ustvarja, tudi na umetniško proizvodnjo. Pri tem moramo prostor obravnavati kot večplastno kategorijo, sestavljeno iz fizične, družbene, pa tudi ekonomske, simbolne, psihološke in ideološke dimenzije. Zavest o prostoru, ki ne vključuje njegove pomenske raznolikosti, je zastarela, poleg tega je nevarna past, ki se ji moramo izogniti, tudi govor o prostoru kot o neodvisni spremenljivki, saj je zavest o dinamični, evolutivni identiteti kulture tukaj temeljnega pomena. Zdaj je treba slediti izvoru kultur, opazovati, kako se razlivajo kulturni vplivi, kakšne so religije, politični sistemi, raba naravnih virov, prostorske variacije v pokrajini in kakšna je zaznava okolja. O aktualnosti prostorske dimenzije nas v zadnjem času prepričuje prav modno pojavljanje pojma mapiranje, ki mu v slovenščini še nismo uspeli najti sopomenke in je geografski termin, zaradi česar je ameriški umetnostni zgodovinar Thomas DaCosta Kaufmann prepričan, da bo zdaj lingvističnemu obratu, ki ga je povzročil strukturalizem, in slikovnemu obratu, ko je s pomočjo množične kulture slika pridobila vodilno vlogo v civilizaciji, sledil še prostorski obrat.<sup>8</sup>

Popularnost zgodovinopisja v zadnjem času (vse bolj nas zanimajo načini mišljenja v preteklosti, že skoraj bolj kot sami predmeti, ki jih analizira zapisana beseda) je dobra spodbuda za to, da se lahko z razmišljanjem o prostorskih dimenzijah v umetnosti seznanimo iz polpretekle zgodovine. Slovenska umetnostna zgodovina se je že v 20. letih preteklega stoletja oprijela umetnostne geografije, ki se je v naslednjem desetletju, ko ji je v Evropi skokovito naraščala popularnost, zdela kot odrešilna bilka za pisanje tistih nacionalnih zgodovin

---

<sup>8</sup> Kaufmann, 2004, 4.

umetnosti, ki se po vplivu in pomenu ne morejo kosati z vodilnimi evropskimi nacionalnimi kulturami. V zvezi s slovensko umetnostjo je bilo v 20. stoletju, ko se je pravzaprav šele začela pojavljati kot predmet znanstvene obdelave, treba najprej prepričati svet (in predvsem sosedne narode), da tak fenomen sploh obstaja. Zato se je iz tradicije “pokrajinske umetnostne zgodovine”, ki jo predstavlja topografsko zbiranje in popisovanje umetnostnih spomenikov nekega teritorija, postopoma razvila nova veda, umetnostna geografija, ki je preučevala izražene pokrajinske črte in nacionalno identiteto v okviru tega, kar naj bi predstavljalo slovensko umetnost.<sup>9</sup>

Umetnostna geografija v svoje raziskave vključuje oba dejavnika, najprej prostorskega, na katerega je tesno navezan kulturni. Prostorski je sestavljen iz geološke in morfološke dimenzije, ki sta dopolnjeni še s posebnimi klimatskimi dejavniki: pomembni so talna formacija, lokalni materiali in podnebne razmere. To pomeni, da se je umetnostna geografija ukvarjala s problematiko lokalnih materialov in njihove vloge v umetnostni proizvodnji, kar se gotovo najjasneje kaže v pretekli umetnosti v arhitekturi, seveda predvsem v ljudski – in to v obdobju manj razvitih komunikacij. Vpliv materialov na oblikovanje je nedvomen, oblike kamnite kraške in lesene alpske hiše se gotovo razlikujejo, ker je kamen trd in les mehak. Sem sodijo še klimatske okoliščine, ki lahko vplivajo na oblikovanje velikosti okenških odprtih, na naklon streh in na masivnost sten. Iz oblik kulturnega življenja lahko v evropskem kontekstu najjasneje razberemo, kar sicer označujemo s konceptom nacionalne identitete. Pri tem so temeljnega pomena jezik neke etnične skupine, skupna zgodovina posameznikov, ki to skupnost sestavljajo, ter sorodne oblike družbenega in ekonomskega življenja. Poimenovanje nove metodologije z umetnostno geografijo, ki se je kot *Kunstgeographie* najprej pojavila v nemškem govornem prostoru, kjer je tudi bila najbolj prisotna, priljubljena in razvita, je pomenški poudarek z zgodovinskega vidika pri preučevanju umetnostnih spomenikov povsem prestavilo na geografskega. Zato se je v zadnjem času ameriški umetnostni zgodovinar Thomas DaCosta Kaufmann začel zavzemati za to, da bi namesto o *art geography* po novem govorili o *geohistory of art*, o geozgodovini umetnosti.<sup>10</sup>

V slovenski umetnostni zgodovini je metoda umetnostne geografije predvsem po zaslugi Franceta Steleta ostala do danes ena od najboljše teoretsko in metodo-

<sup>9</sup> Tej tematiki je posvečena knjiga Zgonik, 2002.

<sup>10</sup> Kaufmann, 2004, 13.

loško utemeljenih ter obenem v konkretni obdelavi lokalnih ali nacionalnih umetnostnih spomenikov uporabnih umetnostnozgodovinskih metod. Uradna slovenska umetnostna zgodovina – pred drugo svetovno vojno jo lahko posebejimo z Izidorjem Cankarjem, po vojni pa so nanjo vplivale politične okoliščine – očitno ni bila najbolj naklonjena Steletovim umetnostnogeografskim poskusom. Ko je leta 1933 prvič nazorno prikazal metodološki pristop in uporabno vrednost umetnostne geografije na primeru umetnostnega položaja Dolenjske, je razpravo “Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine” objavil v *Etnologu*.<sup>11</sup> Stele je najprej opredelil problem zgodovine umetnosti na Slovenskem kot problem provincialne umetnosti. Takemu stališču se je slovenska umetnostna zgodovina vedno najraje izmikala – verjetno je pri tem šlo za zavestno potlačitev, pri čemer je motiv zanj lahko pomanjkanje avtorefleksivne tradicije ali pa slepitev o dejanski vrednosti in pomenu slovenske umetnosti za evropsko in svetovno. Stele je bil prepričan, da nas realnost položaja slovenske umetnosti pripelje do spoznanja, da so metode, ki jih uporablja umetnostna zgodovina vodilnih narodov in osrednjih evropskih umetnostnih gibanj v umetnostnem razvoju pri provincialnem gradivu, torej tudi pri interpretaciji slovenske umetnosti, le malo uporabne. Če v vodilnem toku lahko sledimo kontinuiranemu razvoju sloga, ga v provincialnem gradivu zasledujemo le v časovno raztegnjenem okviru, preučevati pa ga moremo na kulturnogeografsko zajamejenem področju, pravi Stele. O napredku skorajda ne moremo govoriti, saj je vedno le relativen, in tudi njegova pomembnost je pogojna, saj velja le za določeno ozemlje. Umetnostna zgodovina kot celota mora zajeti umetnostno gradivo v provincialnih skupinah v globino, do korenin, ki ga vežejo na zemljo, pravi Stele. Pri obravnavi provincialne umetnosti se moramo posvetiti problematiki vplivanja, pomenu mestnih središč ali posameznih izstopajočih spomenikov, definirati je treba, ali gre za vpliv značaja kraja (kamniti Kras, gozdnata severna Slovenija itd.) ali značaja in tradicije ljudi, morda izročila kraja in njegovih starih spomenikov. Šele vsa ta opazovanja bodo dala podobo prave umetnostne zgodovine Slovenije, je prepričan Stele.

Stele je v 30. letih zvesto uporabljal metodo umetnostne geografije in z njo na primer razložil vlogo Ljubljane kot umetnostnega središča, obravnaval položaj umetnosti na Štajerskem, po letu 1945 pa je izključno v neslovenskih strokovnih

---

<sup>11</sup> Stele, 1933.

publikacijah objavljaj znanstvene prispevke o geografskem položaju srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji,<sup>12</sup> v besedilu “Narodnostni moment v zgodovini umetnosti: s posebnim ozirom na slovensko umetnostno zgodovino”, ki je izšlo v splitskem *Peristilu*,<sup>13</sup> pa je poskusil predstaviti teoretski povzetek svojih razmišljanj o geografskem in narodnostnem kriteriju pri obravnavi umetnosti. Usodo umetnostne geografije, ki je v ospredje postavljala prispevke posameznih narodov k zgodovini umetnosti, je začrtal politični razvoj po drugi svetovni vojni. V Jugoslaviji je bilo treba identitete narodov potlačiti zaradi tendence po unitarističnem kulturnem zlitju narodnih posebnosti, vendar v istem času niti v evropskih okvirih ni bilo več popularno poudarjanje nacionalnih identitet. Velik delež krivde za to je nosila nemška umetnostna zgodovina, ki je v želji, da bi nemške umetnostne spomenike postavila ob bok dotlej edinim povelečevanim in zato dominantnim italijanskim in francoskim, začela najprej prikazovati njihov pomen, potem pa kmalu v povezavi z nacistično ideologijo dokazovati avtohtonost nemške kulture in njeno večvrednost nad drugimi.<sup>14</sup> Tudi vodilna vloga ZDA v svetovnem razvoju v drugi polovici 20. stoletja, kjer pojma naroda ni več mogoče obravnavati v evropskem smislu, je prispevala k temu, da je bila umetnostna geografija po letu 1945 v glavnem pozabljena.

Ko je v zadnjem desetletju vnovič postalo aktualno vprašanje identitet, se nam je ponudila možnost, da bi preverili, kakšna je uporabnost “modernističnih” metodologij za preučevanje prostorskih in kulturnih značilnosti. Ker so se v 20. in 30. letih ob umetnostnih zgodovinarjih vodilnih narodov z umetnostno geografijo ukvarjali tudi predstavniki tistih evropskih narodov, ki v zgodovini evropske umetnosti dotlej niso imeli vodilne vloge, je zdaj mogoče oblikovati hipotezo, da se je pri njih umetnostna geografija razvila v metodologijo, ki jo lahko uporabimo tudi danes kot teoretsko osnovo za raziskovanje identitet obrobnih kulturnih skupin in področij.

Vrnimo se vnovič k položaju slovenske umetnosti in njeni vlogi v okviru evropskih kultur. Okoliščine za njeno vrednotenje se še vedno niso bistveno spremenile. Imamo precej uveljavljenih posameznikov in skupin, vendar ostaja kulturni kontekst, iz katerega prihajajo naši umetniki, enako nedefiniran in odsoten

<sup>12</sup> Bibliografija s tega področja je navedena v seznamu literature v Zgonik, 2002, 217.

<sup>13</sup> Stele, 1957.

<sup>14</sup> Belting, 1992, predvsem poglavje “Das deutsche Thema im Fach Kunstgeschichte”, 23–32.



ANTON KARINGER, *TRIGLAV IZ BOHINJA*, 1861, NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA  
(IZ: ŠPELCA ČOPIČ, *SLOVENSKO SLIKARSTVO*, CANKARJEVA ZALOŽBA, LJUBLJANA, 1966, 83)

iz svetovne kulturne zavesti. V njej se, razen v ozkih akademskih krogih, še naprej ohranja delitev na dominantne in marginalne kulturne narode. Popularna kultura se širi s pomočjo globalizma, globalizem pa ji pomaga, da svetu nadeva uniformno podobo in ustvarja veliki, enoviti svetovni trg. Krajina se s svojo geografsko zamejenostjo zato pokaže kot dejstvo, ki je v opoziciji s tendenco po poenotenem kulturnem zlitju in brisanju razlik. Morda je postala zdaj krajina tista tema, ki najjasneje prikaže globalistični logiki nasprotujočo lokalno kulturno identiteto? Že pri Steletu lahko opazujemo, kako ga je umetnostnogeografski vidik navedel na obravnavo slovenske umetnosti, razdeljene na posamezne pokrajinske enote. S tem je pokazal, da je slovenska nacionalna identiteta sestavljena in da obstaja kot sinteza posamičnih pokrajinskih istovetnosti. Prvi razlog za to je krajinska raznolikost slovenskih pokrajin, zaradi katere imamo v našem prostoru opraviti s štirimi osnovnimi tipi krajine: primorsko, dolenjsko, gorenjsko in štajersko s Prekmurjem. Tako podobo še podkrepi zgodovinska politična delitev slovenskega narodnostnega ozemlja na pokrajine za časa habsburške in avstro-ogrske monarhije. K njej dodatno prispevajo raznoliki sosedni kulturni vplivi z območij, na katera mejijo slovenske pokrajine: romanskega, germanskega, slovan-





RIHARD JAKOPIČ, SAVA, 1926, NARODNA GALERIJA, LJUBLJANA (IZ KATALOGA RIHARD JAKOPIČ. *RISBE IN SLIKE. SAVA*, BEŽIGRAJSKA GALERIJA, LJUBLJANA, 2000, 37)

skega, ogrskega. To, da so raznorodni in zajemajo skoraj vse različne evropske jezikovne skupine, še pripomore k specifičnosti posameznih regionalnih identitet.

Slovenske pokrajine so na prizorišče krajinskega slikarstva v slovenski zgodovini umetnosti vstopale posamično, v skladu s premiki v političnem razvoju. Heroični, romantični pejzaž, ki ga povezujemo z alpskim svetom, se je v slovenski umetnosti uveljavil v 19. stoletju. Ker je bila takrat dežela Kranjska edina od slovenskih pokrajin, kjer je bilo slovensko prebivalstvo v večini, je Kranjsko mogoče identificirati z zgodovinskim, ustanovnim slovenstvom. Ko je impresionizem odkril podobo krajine, s katero se je lahko identificirala slovenska prestolnica, saj je začel prikazovati primestno naravo iz prestolničnega krajinskega zaledja, tj. bližnjo ljubljansko okolico z Barjem in pogled na Savo s Šmarno goro v ozadju, je slovenskega meščana povezal z njegovim naravnim prostorom, iz katerega se je pred desetletji ali stoletjem izvil. To velja predvsem za Riharda Jakopiča, ki je odigral odločilno vlogo (umetniško in kulturnopolitično) pri tem, da je slovenska javnost sprejela za svojo podobo moderno sliko, ki se po slikarskih postopkih ni razlikovala od večinske produkcije umetniških del v Evropi tistega časa. Izogibaje se pripovednemu slikarstvu in z odrekanjem sklicevanju na nacionalno zgodovino, mite ter literarne junake so



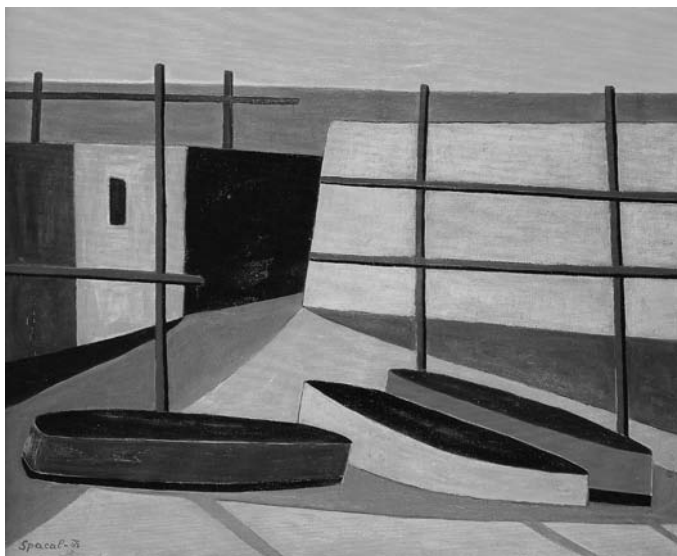
DRAGO VIDMAR, *SEJALEC*, 1923, ZASEBNA LAST, LJUBLJANA (IZ KATALOGA *EKSPRESIONIZEM IN NOVA STVARNOST NA SLOVENSKEM*, 1920–1930, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA, 1986, 265)

impresionisti z uporabo univerzalne slikarske tehnike in z razpoložensko sliko uspeli ustvariti nacionalno specifično umetnost mlademu evropskemu narodu.<sup>15</sup>

Medtem ko je bila podoba krajine v impresionizmu, ker je morala opravljati simbolno funkcijo, idealizirana, prizori dela v njej pa privzdignjeni in nikoli zgolj žanrski, ampak alegorični, se je ekspresionizem tudi zaradi spremenjene politične situacije, ko smo Slovenci sodelovali pri ustanovitvi nove države SHS, že lahko začel ukvarjati s posebnostmi slovenskih regij in doživljajsko izkušnjo tistega, ki krajino poseljuje ali je od nje celo odvisen. Kritična in družbeno osveščena podoba krajine je prikazovala nov pogled na slovenstvo, politični podton pa je bil v umetnosti eksplicitno prisoten v tistem kratkem obdobju pred letom 1920, ko se je kot umetniški motiv pojavljala Koroška, ki smo jo potem s plebiscitom izgubili. Porast vloge umetniških centrov z robov slovenskega ozemlja v slovenski umetnosti (Novega mesta, Gorice in Maribora) pa je povzročil, da so nova slovenska kulturna središča v umetnost prispevala podobe svojih krajinskih zaledij.

---

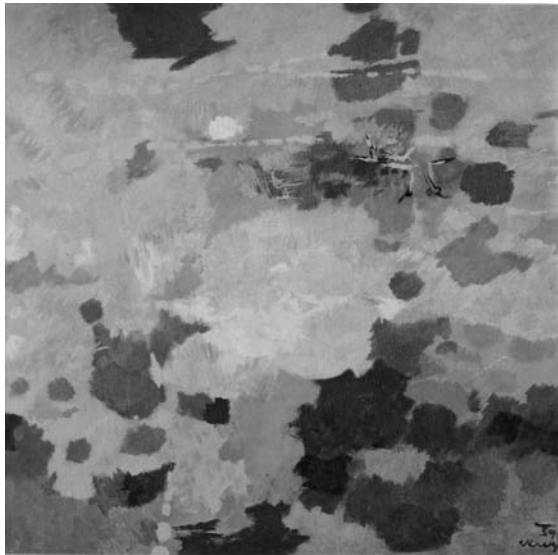
<sup>15</sup> Brejc, 1971 in 1997.



LOJZE SPACAL, *ODMEV MORJA (ČOLNI)*, 1947, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA (IZ KATALOGA *LOJZE SPACAL. RETROSPEKTIVA*, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA, 2000, CAT. 65)

Odkritje morja po drugi svetovni vojni, ko je Slovenija postala ozemeljsko celovitejša s priključitvijo Primorske Jugoslaviji, je še dokončno utrdilo slovensko identiteto kot identiteto raznolikosti. Zdaj so se v njej sestavili prav vsi osnovni pokrajinski tipi: morje in ravnine, gore in hribovja.

Je mogoče govoriti o veliki privlačnosti in prevladi abstraktnega slikarstva v povojni slovenski likovni umetnosti, ki je bila tako očitna na razstavi *Slovenska likovna umetnosti 1945–1978* leta 1979 v ljubljanski Moderni galeriji, kot o iskanju sinteze slovenskih pokrajinskih tipov? Bi lahko rekli, da je slovenski modernizem tistega časa sočasno z univerzalnim pogledom na svet in svetovljansko govorico modernističnega internacionalizma uveljavljal v abstraktni sliki zlit pogled slovenske krajinske raznolikosti? Preveč drzno in spekulativno zveni ta misel, da bi jo bilo sploh smiselno dokazovati. Vendar je res, da imajo začetki povojnega abstraktnega slikarstva pri nas pri Stanetu Kregarju izhodišče v krajinski sliki in da se je slovensko abstraktno slikarstvo šele v sredini 70. let dokončno izvilo iz vezi s svetom naravnih fenomenov. Menjave vodilnih tipov krajinske slike kažejo koncept hrepenenjske krajine, ki je spreminjala svojo identiteto zato, da se je v njej



STANE KREGAR, *PO ŽETVI*, 1959, MODERNA GALERIJA, LJUBLJANA (IZ ALEKSANDER BASSIN, *STANE KREGAR*, ZALOŽBA OBZORJA, MARIBOR, 1972, 158)

vedno ulovil prikaz tiste pokrajine, ki jo je bilo tudi simbolno treba prikazati kot integralni del slovenske države, kar velja tako za tipologijo različnih pokrajin kot tudi za prikazovanje enačenja identitete mladega naroda z modernističnim konceptom krajinske slike.

Tako kot nedvomno velja, da značilna slovenska krajina ali dominantni krajinski tip v zgodovini slovenske likovne umetnosti ni prevladal nad drugimi, je tudi res, da je unitaristični krajinski motiv osvojil popularno ikonografijo. Pomen planinske fotografije, priljubljenost alpske motivike pri slikarju Maksimu Gaspariju, v domovinskem filmu iz zgodnjih 30. let (*V kraljestvu Zlatoroga, Triglavске strmine*) in njena vloga v slovenskem prebujenju ob koncu osemdesetih let, ko je motiv Blejskega jezera z otočkom in cerkvico popularizirala turistična industrija, so odigrali pomembno vlogo pri nacionalnem osveščanju. Ana Kučan v knjigi *Krajina kot nacionalni simbol*<sup>16</sup> opozarja na vlogo, ki jo je v predosamosvojitvenem času odigrala turistična industrija in ki je poleg politikov in pisateljev največ prispevala h končni osamosvojitvi Slovenije.

---

<sup>16</sup> Kučan, 1998.

Ko je Stele uporabil izraz kartografska preproga človeške kulture,<sup>17</sup> je z njim želel poudariti kulturno raznolikost kot dejansko sliko slovenske kulture – in to je poudaril kot vrednoto. Slovenska kultura se je na raznolikosti vzpostavila. Aktualno politično razmišljanje o regionalizaciji Slovenije bi lahko v preteklosti našlo marsikatero kulturnopolitično iztočnico za svojo smiselno in uravnoteženo vizijo, harmoniziranje nacionalne kulture z različnimi novimi kulturnimi vplivi, ki so v zadnjih desetletjih postali del slovenske družbene resničnosti in jih je v preteklosti slovenska kultura vedno znala uspešno akumulirati, pa bi nam tudi morale povzročati precej manj težav. Slovenska izkušnja s kulturno raznolikostjo je zaradi svoje kompleksne sestavljenosti iz učinkov prostora in kulturnih vplivanj aktualistična dediščina preteklosti, ki lahko spodbuja pozitivno raziskovanje identitet, naj gre za bolj prostorsko vezane ali pa za mobilne družbene skupine. Nacionalna identiteta ne obstaja drugače kot sestavljena iz regionalnih identitet, zaradi česar ji lahko pripišemo identiteto pluralnosti, morda kar mednarodnosti, globalizmu pa lahko prav nasprotno zaradi natančno določljivih središč, iz katerih se širijo vplivi, očitamo, da je njegova prava tendenca nacionalistični interes.

## BIBLIOGRAFIJA

- Anderson, B. (1998): *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- Belting, H. (1992): *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, Verlag C. H. Beck, München.
- Brejc, T. (1971): "Legenda o srečnem impresionizmu: krajina kot tihožitje", *Problemi – Razprave*, l. VIII, št. 98–99, Ljubljana, 30–34.
- Brejc, T. (1997): "Mitologija krajine – esej o impresiji in štimungi", v: *Ivan Grohar. Bodočnost mora biti lepša*, Narodna galerija, Mestni muzej, Ljubljana, 29–38.
- Clark, K. (1979): *Landscape into Art*, Harper & Row Publishers, New York.
- Kaufmann, Th. D. (2004): *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press, Chicago – London.
- Kučan, A. (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

<sup>17</sup> Stele, 1957, 22.

Mitchell, W. J. T., ur. (1994): *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago – London.

Stele, F. (1933): “Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine”, *Etnolog*, V, Ljubljana, 177–200.

Stele, F. (1957): “Narodnostni moment v zgodovini slovenske umetnosti: s posebnim ozirom na slovensko umetnostno zgodovino”, *Peristil*, 19–28.

Zgonik, N. (2002): *Podobe slovenstva*, Založba Nova revija, Ljubljana.

SAŠA ŠAVEL<sup>1</sup>

## Video CD – izkoriščanje konteksta televizije

**Izvleček:** Televizija se je v 80. že uveljavila kot eden najpomembnejših medijev sodobne vizualne umetnosti. Analiza bienala Video CD, ki se je v letih 1983–1989 dogajal v Cankarjevem domu v Ljubljani, je pokazala, da je imel ta enkratni festival pomembno vlogo tako v bivšem jugoslovanskem prostoru kot v širšem mednarodnem prostoru, saj se je prvič in zadnjič v zgodovini videa zgodilo, da je festival omogočal tudi eksperimentiranje z najnovejšo tehnologijo, produkcijo video umetnosti ter sodelovanje z javno oz. državno televizijo. Koncept festivala Video CD bi lahko razumeli kot vrhunec ideje, ki je nastala s pojavom prvega videa. Video umetnost se je vzpostavila institucionalno.

**Ključne besede:** Video bienale CD, televizija, videoumetnost

UDK 316.77:7.01

### The Video Biennial CD – Making Use of the Television Context

**Abstract:** By the 1980s, television had been recognised as one of the most important media of contemporary visual art. An analysis of the Video Biennial CD, organised in 1983–1989 at Cankarjev Dom in Ljubljana, reveals the unique role of the festival both in the territory of former Yugoslavia and on an international scale. This was the only occasion in the history of video art that a video festival enabled experiments with cutting-edge technology, the production of video art, and collaboration with state television. The conception of the Video Biennial CD could be interpreted as the climax of the idea underlying the first video production. Video art was institutionally established.

**Key words:** Video Biennial CD, television, video art

---

<sup>1</sup> Mag. Saša Šavel je novinarka, urednica oddaje Osmi dan in urednica oddaje Platforma, zaposlena pa je na RTV Slovenija. E-naslov: [sasa.savel@rtvslo.si](mailto:sasa.savel@rtvslo.si).

Dejstvo, da je televizija postala eden najpomembnejših medijev sodobne upodabljalno umetnosti, lahko potrdimo z analizo bienala "Video CD", ki je leta 1983 v Cankarjevem domu nastal na pobudo Mihe Vipotnika. Ta velja za prvega jugoslovanskega videoumetnika, ki se je lotil eksperimentiranja s televizijsko tehnologijo na takratni TV Ljubljana. Bienale ima posebno vlogo ne samo v slovenskem, ampak tudi v mednarodnem prostoru, kljub temu da je bil s stališča zgodovine umetnosti skoraj popolnoma prezrt. Govorimo o dveh posebnostih tega bienala, ki ga razlikujeta od drugih videofestivalov tistega časa:

1. Videobienale je leta 1983 v Ljubljani postal del načrtovane produkcije takratne javne televizije TV Ljubljana. TV Ljubljana je bila prva javna televizija na svetu, ki je postala koproducent videofestivala. Kar se tiče sodelovanja s televizijo, ne moremo prezreti vsakodnevnih informativnih kronik iz bienala, ki so bile vsak dan objavljane na prvem programu TV Ljubljana.<sup>2</sup>
2. Video CD je postal prvi festival videa na svetu, deloval pa je kot eksperiment v smislu lastne videoprodukcije in omogočal eksperimentiranje z najnovejšo videoopremo, v času, v katerem je nastal, pa je nastala eksplozija videofestivalov po vsem svetu.<sup>3</sup>

Da bi poudarili pomen videobienala tako v slovenskem kot v mednarodnem prostoru, je nujno, da manifestacijo opazujemo v kontekstu zgodovine videoumetnosti. Da bi bolje razumeli vlogo in pomen videobienala v našem in mednarodnem prostoru, smo skušali razsvetliti tudi organizacijske plati bienala, vlogo TV Ljubljana pri produkciji bienala ter rezultate in učinke bienala, ki se zrcalijo v produkciji številnih povabljenih umetnikov, med katerimi so tudi nekatera pomembna imena videoumetnosti.

## ZGODOVINSKI KONTEKST VIDEO CD

V 80. letih je video presegel faze eksperimentiranja s televizijskim medijem in je v zahodni družbi preraščal v raziskovanje vsebine ter vedno večjih možnosti ra-

---

<sup>2</sup> Kronike so bile na sporedu TV Ljubljana leta 1983 vsak dan ob 22.30 (od 1. do 9. oktobra), dolžina je bila 30 minut. Leta 1985 so bile na sporedu vsak dan v času festivala ob 22.30, dolžina kronik je bila 20 minut.

<sup>3</sup> Samo v sosednji Italiji je v 80. letih nastala poplava videofestivalov. Leta 1980 se je začel festival v Ferrari, v Bologni so prirejali festival "L'immagine elettronica", festivali so potekali še v krajih Camerin, Porreta Terme, Salsomaggiore in Taormina, na začetku 80. pa so imeli še festival "Video Roma" (Fagone, 1987, 56).



čunalniškega jezika. A za razumevanje pomena in vloge Vide CD, ki na neki način uteleša željo prvih videoumetnikov, da bi sodelovali z javno televizijo, je nujen vpogled v zgodovinski kontekst videoumetnosti.

V 60. in 70. je bila videoumetnost v ZDA povezana z razmahom televizije, saj je tam vladala popolna komercializacija korporativnih televizijskih postaj. Temeljna ideja zgodnjih videastov pa je bila, da je treba delovati "televizualno", če hočejo vzpostaviti kritičen odnos do televizijske družbe. Ključnega pomena so bile kritike učinkov oglaševanja in komercialne televizije kanadskega teoretika Marshalla McLuhana,<sup>4</sup> ki je postal izhodiščna točka za večino zgodnjih videastov. Videoumetnost, umetnost, za katero je značilna uporaba podobne tehnologije kot za njen protipol, televizijo, že od samega začetka nastaja na različnih ravneh. Na eni strani so kritiko televizije vzpostavljali z dokumentarno oz. družbeno rabo videa, tako da so beležili pomembne dogodke z margine. Veliko marginalnih družbenih skupin je z medijem videa dokumentiralo dogodke, ki so jih institucionalni mediji prezrli. Takšne, predvsem družbene raba videa so v 80. letih v okviru produkcije Škuc – Forum, obstajale tudi v Sloveniji. Spremljali so dogodke s t. i. alternativne scene, ki je bila bistvena pri vzpostavljanju slovenske civilne družbe kot opozicije tedanjemu sistemu. V podobnem kontekstu je nastalo tudi delo, ki ga večina umetnostnih zgodovinarjev šteje za prvo videoumetnost. Leta 1965 je umetnik korejskega porekla, ki je v New Yorku v 60. letih deloval v skupini Fluxus, Nam June Paik, kupil enega prvih Sonyjevih portapakov in iz taksija posnel papeža, ki je bil takrat na obisku v New Yorku. Tisto noč je posnetek pokazal svojim prijateljem umetnikom v *Cafe a Go Go*. To naj bi bila prva prezentacija videoumetnosti. Gre za to, da je Paik utelešal opozicijo proti medijski (televizijski) prezentaciji dogodka. Nastal je nekomercialni posnetek, ki je utelešal tudi osebno izpoved.<sup>5</sup> V 70. in 80. letih je v ZDA delovalo kar nekaj videokolektivov, npr. Videofree, Raindance Corporation, Paper Tiger Television (v New Yorku) in Ant farm (v San Franciscu). Ti so delovali pod močnim vplivom francoskega in ameriškega *cinema verité*, zaradi svojevrstnega posredovanja novic (družbene raba videa) pa so postali privlačni za vodilne televizijske postaje.<sup>6</sup> Podobno je konec 80. let na t. i. alternativni sceni, ki se je oblikovala okrog Škuca, nastala

<sup>4</sup>Eno najpomembnejših del Marshalla McLuhana (1911–1980) je seveda "Medij je sporočilo: An inventory of effects" (1967).

<sup>5</sup>Rush, 1999, 82.

<sup>6</sup>Rush, 1999, 8.

inicijativa za vzpostavitev umetniške televizije Kanal A, ki pa se je pozneje prelevila v komercialno produkcijo. Produkcija Škuc – Forum je bila slabše zastopana na prvem Videu CD, na drugih pa je postala ključna. Dokazovala je, da je pri videoumetnosti, ki je nastajala na “vzhodu”, tako kot na “zahodu” šlo za iskanje spolne in kulturne identitete ter politične svobode.

Michael Rush<sup>7</sup> pravi, da so videoumetniki 80. in 90. letih v veliki meri, a ne ekskluzivno, pozornost namenjali osebni pripovedi, ki odseva iskanje identitete (še posebej kulturne in spolne) in politično svobodo. Ta razvoj večinoma izraža ekonomske realnosti. Zahodnoevropski, severnoameriški in nekateri japonski umetniki, ki so živeli v času relativnega miru in ekonomske blaginje, iz katere jih je nekaj izvzetih, so se obračali k videu, da bi dosegli socialno enakost (v tem primeru gre za ženske, spolne in etnične marginalne skupine), medtem ko na vzhodu politični boj ostaja v ospredju umetniške in ekonomske preokupacije. Videasti vzpostavljajo kritičen odnos do televizije vse do sredine 80. let. Televizija je bila koristna le, če so lahko eksperimentirali z njeno kompleksno tehnologijo. V 70. so v ZDA televizijske postaje postale dostopnejše umetnikom. Videoumetnost je prodrla na televizijo kot posledica želje umetnikov, da bi komunicirali z gledalcem. To je bil čas, ko tudi etabrirane kulturne institucije niso bile najbolj odprte za videoumetnost.

V okviru bienala “Video CD” so videoumetniki pri nas začeli sodelovati z javno televizijo. Bienale je v slovenski prostor pripeljal svetovno videoumetnost in omogočil navezavo stikov z gostujočimi umetniki in kustosi, posledično pa se je slovenski video začel vključevati v mednarodni kontekst. V poznih 80. letih je pripravljala tudi programe jugoslovanskega videa – pri nekaterih je sodeloval z ameriško kustosinjo Kathy Rae Huffman – in jih, opremljene s spremnim tekstom, predstavljal v Kanadi in ZDA.<sup>8</sup> Kot posledica bienala je nastala razstava “Dekonstrukcija, citat in subverzija: Video iz Jugoslavije” v bostonskem inštitutu za sodobne umetnosti in v newyorškem alternativnem galerijskem prostoru leta 1989. Prikazana so bila dela: *Morte Ai Schiavi – Laibach dokument* (Marjan Osole Max), *Avtoportret* (Marjan Osole Max), *Brez panike* (Andraž Šalamun), *Chanoyu* (Sanja Iveković, Dalibor Martinis), *Podoba je virus* (Dalibor Martinis), *Pesem mesa in podoba je postala telo* (Marko Kovačič), *Trenutki odločitve* (Marina Grži-

---

<sup>7</sup> Rush, 1999, 6.

<sup>8</sup> Borčič, 1999a, 13.

nić, Aina Šmid), *Danilo Kiš* (Boris Miljenković), *Dutch Mooves* (Dalibor Martinis), *Maya* (Sanja Iveković), *Krst pod Triglavom* (Miha Vipotnik). “Teoretsko ozadje druge generacije jugoslovanskih videoumetnikov se lahko najde v idealih konstruktivizma, konceptualizma, pa tudi Arte Povera, ki so vplivna mednarodna umetniška gibanja,” je v katalogu ob razstavi zapisala ameriška kustosinja Kathy Rae Huffman.<sup>9</sup>

Če povzamemo po Seanu Cubbitu,<sup>10</sup> se v nasprotju z modernističnimi težnjami po ločitvi umetnosti od kulture video ukvarja ravno z raziskovanjem te razlike. Potem lahko ta model prenesemo na primer videobienala, ki zelo dobro ilustrira poskus prodiranja visoke umetnosti na televizijo in izkoriščanja njenega produkcijskega konteksta. Videobienale, ki ga določa in vrednoti tudi takratni socialno-politično prostor, je gotovo eden najboljših primerov poskusa institucionalne vzpostavitve videoumetnosti.

Video CD na neki način uteleša idejo, ki jo najdemo v delu znamenitega ameriškega videasta Dana Grahama. Leta 1978 je produciral izjemno kompleksno delo z naslovom *Analiza lokalnega informativnega televizijskega programa za televizijo, dostopno javnosti*. Temeljilo je na prepričanju, da je dostop umetnosti do javnega televizijskega operaterja samo vprašanje časa in prave organiziranosti.<sup>11</sup> Koncept Vide CD bi lahko razumeli kot vrhunec ideje, ki je nastala s pojavom Sonyjevega portapaka, prve prenosne videokamere za množično uporabo. Video CD je s tem, ko je uspel združiti televizijsko in videoprodukcijo, sam postal množični medij. Vzpostavitev vezi med videom in televizijo v Sloveniji, v Ljubljani, sledi logičnemu zaporedju dogodkov, vezanih na videoprodukcijo v takratni Jugoslaviji, je del vzpostavljanja kulturnih in političnih sprememb, ki so v 80. ravno zaradi vse večje demokratizacije in dostopnosti trga novih tehnologij (med drugim vzpostavljanje satelitskih in kabelskih televizijskih mrež) vodile do korenitih družbenopolitičnih sprememb.

Video CD je bil nadaljevanje ideje, ki si jo je Miha Vipotnik zastavil, ko je začel eksperimentirati s profesionalno televizijsko tehnologijo. V prostoru bivše Jugoslavije so se na začetku 80. let postopoma začeli odpirati studii in televizijski programi za nove oblike umetnosti. Zanimivo je, da je bila le TV Ljubljana pro-

<sup>9</sup> Huffman, 1989, 239.

<sup>10</sup> Cubitt, 1993, 35.

<sup>11</sup> Popper, 1993, 64.

gramsko izjemno politično zastavljena in je postala dovzetna za tovrstne inovacije šele s prihodom Tonija Tršarja<sup>12</sup> na čelo Kulturno-umetniškega programa. Z Video bienalom leta 1983 pa se je začelo sodelovanje med televizijskimi profesionalci in videoumetniki, kakršnega dotlej še ni bilo.

Ugledni francoski kritik Pierre Restany je menil, da se je v drugi polovici 70. začela druga faza videoumetnosti,<sup>13</sup> in sicer ko so naposled svoja vrata eksperimentiranja željnim videastom odprle zasebne (kabelske) TV-mreže. To je bila ključna razlika med evropskim in ameriškim prostorom. Skoraj vsa velika imena prve faze videoumetnosti so Američani in kar nekaj teh imen se je zvrstilo na ljubljanskem bienalu, npr. Woody in Steina Vasulka, Bill Seaman, Peter D'Agostino, na ogled so bila med drugim dela Petra Greenaway, Billa Viole, Kena Feingolda. Prijavnico je leta 1985 poslala tudi francoska umetnica Orlan, a je komisija ni sprejela na bienale. Na prvi videobienale je prišlo veliko gostov iz tujine, prikazanih pa je bilo več kot 100 del. Leta 1985 je bilo prikazanih 78 del v uradnem programu in 60 del v informativnem programu (kamor so vključili tudi predstavitev produkcije Škuc – Forum). Na zadnjem, četrtem bienalu leta 1989 so bila prikazana dela umetnikov iz Avstrije, Nemčije, Kanade, Italije, ZDA in Jugoslavije. Prikazanih je bilo 29 del v uradnem programu, v času kolonije pa je bilo realizirano 8 projektov.

Ko so začeli organizirati Video CD, je bil eden največjih eksperimentalnih studiev newyorški The Kitchen. Vodila sta ga znamenita videasta, zakonca Vasulka. Zaradi prisotnosti Woodyja in Steine Vasulka na Videu CD leta 1983 je nastal tudi enkratni projekt. Miha Vipotnik pravi, da naj bi bil tovrstni projekt prvič realiziran med Ljubljano in Zagrebom. Zaradi predavanja Woodyja Vasulke je bila z Zagrebom vzpostavljena direktna videolinija – videokonferenca. To je omogočal grafični sistem Flair. Za Ljubljano je bilo to izjemnega pomena, čeprav lahko po pogovoru z nekaterimi videasti z ljubljanske alternativne scene sklepamo, da ti niso bili zainteresirani za tovrstna predavanja, ker naj bi takrat še pomenila del institucionalne oblike umetnosti, kakršni pa so se upirali. Zakonca Vasulka sta v 60. letih iz Islandije in Češkoslovaške emigrirala v ZDA. Izkoristila sta možnost, ki jima jo je ponujala komercialna televizija. Za umetnike sta oblikovala napred-

---

<sup>12</sup>Toni Tršar je bil zaposlen na TV Ljubljana oz. TV Slovenija od leta 1974, ko je nastopil delo novinarja. Leta 1978 je postal v. d. odgovornega urednika KUP, leta 1980 pa je postal odgovorni urednik KUP in je to funkcijo opravljal vse do leta 1991, ko je postal vodja videoprojektov, leta 1992 pa urednik uredništva igranih oddaj.

<sup>13</sup>Restany, 1983, 16.

no tehnologijo, še posebej za digitalno obdelavo in obdelavo elektronskih podob. Razumela sta notranje delovanje videa. Njuna zasluga je, da sta medij videa razstavila. Rush pravi, da sta se zanimala za mehanizme videa v umetniške namene in ne za to, kako lahko nadgradijo transmisijo podob komercialnega produkta. V nekem smislu sta utelešala mnenje, da je videoumetnost za televizijo to, kar je atelje za zgodnje oblike risanega ali slikanega oglaševanja.<sup>14</sup>

Eksperimentalni studii, kot je bil *The Kitchen*, so spodbudili premike v odpiranju televizijskega prostora videoumetnosti, saj so televizije svoje polno opremljene studie začele odpirati za eksperimentalne umetnike. Leta 1985 je bil v tem pogledu na videobienalu pomemben prispevek umetnikov Billa Seamana in Petra D'Agostina. Bill Seaman, ki je doktoriral na Inštitutu za tehnologijo v Massachusettsu (MIT), se je že leta 1983 ukvarjal s pionirskimi raziskavami na področju interaktivnega videa. V 80. letih je produciral zapletene videe, saj je raziskoval poetične podobe, zvok in tekstovne odnose, v 90. pa je začel raziskovati virtualno realnost in ustvarjati interaktivne videe. Peter D'Agostino je leta 1981 v vplivnem televizijskem laboratoriju newyorške javne televizije WNET produciral "Tele tapes". V eksperimentu je združil igre kart, trike in široko paleto televizijskih efektov, da bi gledalca soočil z eksperimentalno in televizijsko realnostjo.

Za 80. je značilen velik odmik od eksperimentalnega k ekspresivnemu videu, za nekatere kar k liričnemu videu.<sup>15</sup> Ta odmik najbolje kaže Bill Viola, ki se je za sodelovanje na bienalu Video CD prijavil leta 1985, ko je bil že mednarodno priznan videoumetnik. Bienala se ni udeležil, prikazali pa so njegovo delo.

V poročilu o Video CD 1983 je soorganizatorica bienala Marie Claude Vogrič zapisala, da je bilo za njegovo realizacijo potrebno eno leto raziskovanj in vzpostavljanja stikov. Večji del raziskovanj je potekal v tujini, predvsem v Franciji, s pomočjo jugoslovanskih strokovnjakov ter deloma tudi veleposlaništev in drugih tujih institucij v Jugoslaviji. Nemški inštitut v Zagrebu je bil edini, ki je prevzel iniciativo, predlagal razne osebnosti in poslal zbirko kaset. Mislimo, da smo do tega dne že vzpostavili kontakte z največjimi institucijami in festivali evropske videoumetnosti. Drugi kontakti so bili vzpostavljeni tudi v Južni in Severni Ameriki (tudi Kanadi) ter na Japonskem, pa tudi s posameznimi televizijskimi hišami, ki se ukvarjajo z videoumetnostjo.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Rush 1999, 91.

<sup>15</sup> Rush, 1999, 140.

<sup>16</sup> Vogrič, 1983.

Produkcijo videoumetnosti je omogočila povezava s komercialnim sektorjem. Ker so v Cankarjevem domu zatrdili, da opreme za videoprodukcijo ni mogoče pridobiti, so se organizatorji povezali z ljubljanskim Sejmom elektrotehnike oz. s podjetjem Sony, ki je imelo svoj sedež v Trstu in je videoumetnikom med festivalom svojo najnovejšo opremo posodilo v uporabo. S podjetjem Sony je prišlo tudi do zapletov. Morali so si dodatno izposoditi opremo, kar je pomenilo dodatne stroške, zato so v prihodnjih letih (1985 in 1987) sodelovali s podjetjema Philips in Bosch. Leto 1983 je tudi "leto sprave" med videom in televizijo v slovenskem prostoru. Kot smo že omenili, se je prvič v zgodovini videa zgodilo, da je videofestival svoja vrata odprl tudi profesionalnim televizijskim delavcem. Informativne Kronike so bile velik korak naprej na TV Ljubljana, za kar je bil zaslužen takratni urednik Umetniškega programa Toni Tršar. V nekem intervjuju za revijo *Mzin* je rekel, da se je ves kulturni del programa razvijal v zelo težavnih razmerah, pod pritiskom nekaterih elit, političnih ali kulturniških. Dejal je, da se je s t. i. videoartom nenadoma ponudila možnost, da se v formi elektronske slike goji avtorstvo, tip avtorske televizije, hkrati pa se raziskuje medij. Potrdilo se je tudi, kar je že od samega začetka predvideval, da je bila ta oblika dela stimulatívna za stereotipizirani televizijski produkcijski proces. Za tiste, ki delajo dan na dan v industrijsko organizirani televiziji, so tovrstni projekti vir novih spodbud.

Lahko bi rekli, da je Video bienale CD logično nadaljevanje produkcije in prezentacije videoumetnosti v bivši Jugoslaviji. Od leta 1968 do leta 1983 je potekal v Beogradu Art Bitez, ki je bil ključen za vzpostavljanje znanja o videoumetnosti, saj je gostil številne znane tuje goste, ki so o tem fenomenu predavali. Na beograjski televiziji so od začetka 80. let pripravljali oddaje, ki so vključevale tudi videoumetnost, npr. *Pokretne slike*, *Petkom u 22*. Samo videu je bila posvečena "TV Galerija", ki jo je pripravljala Dunja Blažević.

V Ljubljani pa je nastal premik od informativne prezentacije videa na televiziji k sodelovanju televizije z neodvisnimi producenti, kar je povzročilo porast produkcij videoumetnosti pri drugih jugoslovanskih televizijskih postajah in kopicó festivalov, posvečenih videoumetnosti, pa tudi težnje po pluralizaciji zaprtega državnega medijskega sistema. Ravno na videosrečanjih v Sarajevu so leta 1987 predstavljali programe satelitske televizije in projekte samostojnih lokalnih televizij. Počasen zaton Videa CD pa je kljub potencialom, ki jih je imel v svoji programski in organizacijski zasnovi, tudi posledica razmeroma hermetičnega in za gledalce dolgočasnega programa, kar je bila tudi kritika nekaterih publicistov.

Pierre Restany v članku, ki ga je napisal posebej za katalog Video CD '83, ugotavlja, da so nas "ti priložnostni cineasti obdarili z neskončnimi kilometri dolgčasa".

Kljub temu da je v arhivu Cankarjevega doma 53 videodel, je večina neohranjenih ali uničenih, večina ohranjenih del pa je nastala leta 1983. Z estetske perspektive gre predvsem za eksperimentiranje z najnovejšo tehnologijo, ki so jo, kot smo že omenili, v okviru Sejma elektrotehnike posredovala največja podjetja za televizijsko tehnologijo, ki pa, sodeč po rezultatih, ni bila povsem izkoriščena.

Veliko je bilo eksperimentiranja z barvnimi efekti, t. i. *croma keyem*, tehnologijo počasnega posnetka in različnimi montažnimi postopki. Robert Randel in Frank Bendinelli sta posnela video z naslovom *A Foreign Affair*. Video je pravzaprav kratka zaigrana zgodba o dveh dekletih, ki si privoščita poletno romanco. Zanimiv je z vidika eksperimentiranja s scenografijo, saj je v celoti animiran. Ivo Deković je v sodelovanju z grafičnim oddelkom zagrebške televizije eksperimentiral z računalniško grafiko – ustvarjal je različne grafične like, ki spreminjajo svojo velikost in barve. Hrvaška videoumetnika Sanja Iveković in Dalibor Martinis pa sta naredila video *Chanoyu*, ki z efektom *slow motion* ustvarja suspenz v sami zgodbi, ki je usmerjena na prodiranje televizijskega medija v vsakdanje zasebno življenje. Video se začne s posnetki ekrana. Dva človeka, najverjetneje mož in žena, sedita za mizo. Sledijo počasni posnetki predmetov (skodelic in krožnikov), ki so postavljeni na mizo. Bereta časopis in gledata televizijo, ki se zliva z njunimi podobami. Čaj se zlije po časopisu. On kadi in dim prekrije napovedovalko na televiziji. Nato povleče za namizni prt in vsi predmeti končajo na tleh.

Leta 1985 sta Marina Gržinić in Aina Šmid v okviru videobienala producirali video *Trenutki odločitve*. Delo je nastalo z remontažo in s postopki *kijanja* na film Františka Čapa *Trenutki odločitve*, ki je tako dobil novo zgodovinsko reinterpetracijo. Film, ki je nastal leta 1955, se ukvarja s temo sprave med partizani in domobranci ter s pozicijo posameznika in cerkve, zato so ga v 70. letih skrili in zakopali globoko v filmski bunker. Avtorici sta filmu dodali dve zgodovinski obdobji – obdobje buržoazije, ki ni obstajalo, in to, kar naj bi sledilo času, ko je bil film posnet. Polisemično delo beremo večplastno. Izkorišča vse tipe televizijskih kodov. Uporabljata tehnične kode (*kijanje*) in reprezentacijske kode, da bi se uprli ideološkim kodom, ki jih uteleša film. S svojo reinterpetracijo ustvarjata ideološki in feministični diskurz. Oblečeni v oblačila iz poznih 50. let se *kijata* v celovečerni film *Trenutki odločitve* in v nekaterih posnetkih prevzameta in prekrijeta že obstoječe ženske vloge. S tem problematizirata reprezentacijske kode, ki so dolo-

čali pozicijo in nastop ženske v tem filmu. Na drugi strani pa s tem, ko združujeta obe realnosti,<sup>17</sup> dodajata filmu novo možnost razpleta. Z videotehnologijo posegata v realnost filma, v zgodbo in z njenim problematiziranjem ponujata drugo branje filma. Leta 1985 so v okviru bienala poleg *Trenutkov odločitve* producirali 9 videov: *In the Beginning Was 's': Tesla's Visions* (Peter D'Agostino, ZDA), *Brez naslova* (Monika Funke Stern, Nemčija), *Brez naslova* (Randy & Bereniccì, Kanada), *Nuit Blanche* (Francois Girard, Kanada), *Graphisme au laser* (Slobodan Pajić, Jugoslavija), *Frauen für Clara* (Gunda König in Dieter Kaufmann, Nemčija), *My car is the best car* (Max Osole, Slovenija).

Video, ki je tudi nekakšen stranski proizvod družbenega procesa javnega mnenja marginaliziranih skupin (v ZDA je obstajala solidarizacija videastov z Afroameričani), se je v primeru Videu CD kljub vključitvi takrat še marginalizirane produkcije Škuc – Forum v program morebiti premalo solidariziral z alternativno videoprodukcijo, ki je s svojim delom uveljavljala specifične civilnodružbene zahteve. Zanimivo je, da je tudi Videu CD, kljub temu da je nastal na institucionalni ravni, simptom, ki označuje načeto družbenopolitično stvarnost vzhodne Evrope. Z republiškega komiteja za informiranje so ob prvem Videu CD leta 1983 poslali pismo angleški ekipi videoumetnikov (Alex Graham, Jeremy Welsh in Ten Brink Joram), v katerem so jim dovolili snemanje videozapisov v Ljubljani za predvajanje v okviru te prireditve, snemanja panorame mesta pa ne. Podpisan je takratni predsednik komisije Marjan Šiftar. Gre za dokument, s katerim je država želela opozoriti na pomen države in reguliranja svobode umetniškega ustvarjanja, ki pa je že močno usahnilo. Gostovanje tujih umetnikov na območju nekdanje socialistične Jugoslavije seveda ni bilo nič novega, novo je bilo to, da so takrat tudi ustvarjali, njihova dela pa so se prikazovala na državni televiziji. Beograjski umetnostni teoretik Miško Šuvaković meni, da so v Jugoslaviji ustvarili vrsto politične kulture, ki so jo zasnovali tako, da sta eksperimentalna nova glasba in umetnost nekaj, kar ni pomembno za delavski razred, je pa pomembno, da pokažemo svetu, da smo svobodni in liberalni (intervju S. Š., 2005, osebni arhiv). Ta politična drža je omogočala nastajanje številnih institucij, tudi beograjskega SKC in ljubljanskega Škuca, ki sta bila rezervata. V beograjskem SKC je sicer gostoval tudi Joseph Beuys, kar je

---

<sup>17</sup> Melita Zajc piše o tem, da se zgodnje rabe magnetoskopa na televiziji v bistvu ne razlikujejo od rab, ki so se razvile v okviru t. i. alternativne produkcije, s čimer opozarja tudi na protislovnost monopolnega položaja TV Ljubljana (Zajc, 1999, 89).



bilo za preostali vzhod nemogoče, toda o tem nihče ni nič vedel, saj mediji o tem niso poročali. Video CD je bila ena takih institucij, kar dokazuje pismo, ki so ga umetniki prejeli od republiškega komiteja za informiranje. Slab je bil tudi obisk nestrokovne javnosti na videobienalu, tako da se je skoraj nemogoče izogniti ugotovitvi, da je, kot pravi Vanesa Cvahte,<sup>18</sup> umetnost medijskega diskurza bila in je problematična glede na obe instituciji, na kateri se nanaša: na institucijo medijev na eni strani ter institucijo etabrirane umetnosti na drugi, saj nastane kontradiktorna situacija – dela, ki razvijajo nove oblike komunikacije s širšimi množicami s pomočjo medijev in apelirajo nanje, dobivajo v klasičnih umetniških institucijah kulturno naravo umetnosti in jih zato široke množice ne opazijo.

## BIBLIOGRAFIJA

- Borčič, B. (1999a): *Recepcija video produkcije v slovenskem kulturnem prostoru*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Borčič, B., ur. (1999b): *Videodokument: video umetnost v slovenskem prostoru 1969–1998*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Cubitt, S. (1993): *Videography: Video Media as Art and Culture*, London, Macmillan.
- Cvahte, V. (1997): “Za začetek: ‘Agonija realnega’, ki pa se, a propro, ne začne šele z Baudrillardom”, v: Borčič, B., Cvahte, V., Stepančič, L., ur., *Medij v mediju*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Davis, D. (1977): *Artculture. Essays on the Post-modern*, New York, Harper & Row.
- Erjavec, A., Gržinić, M. (1991): *Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Gržinić, M. (1994): “Osvobajanje svobode = Slovenska televizija v video umetnosti: intervju s Tonijem Tršarjem, urednikom igranega programa in videa na TV Slovenija”, *Mzin*, 4/ 28–29, 54–57.
- Hoffmann, J. (2002): *Televisions. Kunst sieht Fern. Kuenstler machen Fernsehen*, Wien, Kunsthalle Wien.
- Kovič, B. (1983): “Veliko napovedi, malo uresničenega”, *Teleks*, 13. 10. 1983.
- London, B. (1995): “Video Spaces: Eight Installations”, [www.moma.org](http://www.moma.org).
- Mackert, G. (2002): *Televisions. Kunst sieht Fern. Programm Kunst zum Dreiecksverhaeltnis Fernsehen*, Video und Ausstellung, Wien, Kunsthalle Wien.

<sup>18</sup> Cvahte, 1997, 9.

- Popper, F. (1993): *Art of the electronic age*, London, Thames & Hudson Ltd.
- Restany, P. (1983): *Video CD 83. Umetnost za vse smeri*, Ljubljana, Cankarjev dom.
- Rush, M. (1999): *New Media in Late 20th – Century Art*, New York, Thames and Hudson.
- Vilhar, G. (1983): *Dodatek k poročilu o prireditvi VIDEO CD 83'*.
- Vipotnik, M. (1985): *Predlog video festivala VIDEO CD 85' v Cankarjevem domu*.
- Vogrič, M. (1983): *Poročilo VIDEO CD 83'*.
- Williams, R. (1997): *Navadna kultura*, Ljubljana, Studia Humanitatis.
- Zajc, M. (1997): "Hitri avtomobili, trdi zvoki", v: Borčič, B., Cvahte, V., Stepančič, L., ur., *Medij v mediju*, Ljubljana, Open Society Institute.
- Zajc, M. (1995): *Nevidna vez*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- Zajc, M. (1999): "Video produkcija v slovenskem prostoru pred letom 1969", v: *Videodokument*, Ljubljana, Open Society Institute.

# ČLANKI



MARJANA HARCET<sup>1</sup>

## Viri patriarhalnosti v krščanstvu in islamu

**Izveček:** V članku so predstavljeni nekateri svetopisemski in koranski odlomki, ki so vplivali na položaj žensk v krščanstvu in islamu. Namen te predstavitve je preveriti tezo, ki pravi, da sta omenjeni verstvi pomenili napredek in izboljšanje, kar zadeva pravice žensk v primerjavi s predkrščanskimi in predislamskimi časi. Kljub delni upravičenosti te teze lahko zaključimo, da je treba nanjo gledati z zadržkom, saj so se kljub egalitarnim nastavkom, lastnim tako krščanstvu kot islamu, v obeh verstvih uveljavile številne ženskam nenaklonjene interpretacije svetih tekstov.

**Ključne besede:** krščanstvo, islam, ženske, interpretacija, idžtihad

UDK 396:297

### The Sources of Patriarchy in Christianity and Islam

**Abstract:** The paper surveys some Biblical and Koranic passages which influenced the situation of women in Christianity and Islam. Its purpose is to examine the thesis that the two religions advanced and improved the status of women as compared to pre-Christian and pre-Islamic times and practices. The conclusion is that the thesis, although partly justified, needs to be approached with caution, since an egalitarian basis did not deter either religion from imposing misogynist interpretations on the sacred texts.

**Key words:** Christianity, Islam, women, interpretation, ijthihad

---

<sup>1</sup>Mag. Marjana Harcet je doktorandka na Teološki fakulteti v Ljubljani in mlada raziskovalka. E-naslov: marjana.harcet@gmail.com.

Vprašanje razumevanja odnosa verstev in žensk je pogosto odvisno od verske pripadnosti in spolne zaznamovanosti tistega, ki ta odnos analizira. Medtem ko moški pogosto menijo, da so ženske enakopravne moškim in da so feministični pozivi k reinterpretaciji in k morebitni akciji zgolj podpihovanje antagonizmov med spoloma, se ženske neredko zavedajo kršitev svojih pravic ne glede na to, ali jih poskušajo odpraviti ali pa se obstoječi družbeni ureditvi bolj ali manj molče pokoravajo. Ženske namreč pogosto niso naklonjene rušenju klasičnega patriarhalnega reda, ker to pomeni negotovost in ker ne vedo, kaj jih čaka, pravi Deniz Kandiyoti. Pogosto je boljša kakršnakoli varnost kot pa nêvarnost. Zato tudi tedaj, ko klasični patriarhalni model družbene ureditve zapade v krizo, mnoge ženske spodbujajo moške, da še naprej živijo enako kot dotlej in niti ne podvomijo o obstoječih strukturah, razen v izjemnih okoliščinah. Raje so zaščitene, pa čeprav za ceno podrejenosti.<sup>2</sup> In čeprav moški redko priznavajo, da so strukture, v katere so tudi sami vpeti, krivične do žensk, pogosto opozarjajo na prakse drugih kulturno-verskih sistemov, ki naj bi bili krivičn(ejš)i do žensk. Tako je npr. na zahodu splošno razširjeno prepričanje, da je krščanstvo ženskam bolj naklonjena vera od islama. Kljub temu da so se v zgodovini tudi v imenu krščanstva ženskam godile krivice,<sup>3</sup> kristjani večinoma menijo, da krščanstvo nosi v sebi nastavke za dosledno uveljavljanje in spoštovanje človekovih pravic žensk in njihovega dostojanstva. Toda tudi večina muslimanov verjame, da je islam privzdignil žensko, da ji je dal dostojanstvo, ki ji gre kot človeški osebi, in vzpostavil pravičnejši sistem, od tistega, ki je obstajal v času nastanka islama. Še več, muslimani pogosto menijo, da so muslimanke v bistveno boljšem položaju od "zahodnjakinj", ker niso (nujno) razpete med domom in službo, ker ne morajo s svojo zunanostjo skrbeti, da bi pridobile naklonjenost moških, ker so moški dolžni skrbeti zanje itn.

Ti apologeti pogosto poudarjajo, da je odločilen ideal, h kateremu je vera usmerjena, in da odstopanja, ki niso v skladu s tem idealom, "niso tisto, kar vera v resnici je". Čeprav je ta teza na splošno sporna (ker kaj je vera, če ne tisto, kar verniki verjamejo, da je?), lahko iz nje razberemo tudi zavest o tem, da obstaja

---

<sup>2</sup> Kandiyoti, 1991, 36.

<sup>3</sup> Janez Pavel II. je v *Pismu ženskam* (1996) ugotavljal, da je v zgodovini dostojanstvo ženske bilo pogosto nepriznано, prednosti popačene, ženska izrinjena na rob življenja in celo ponižana v deklo (*Pismo ženskam* §3). To se je dogajalo kljub temu, da je tradicionalni in stalni nauk katoliške cerkve vedno potrjeval enako dostojanstvo ženske in moškega (*Poročilo Svetega sedeža za IV. konferenco o ženskah* §10).

razhajanje med ideali in prakso. Čeprav obe veri načeloma zagovarjata ontološko enakost spolov, je doživljanje krivic v imenu religije ali pa pod vplivom vere za ženske bila in v nekaterih pogledih ostala stvarnost vse do danes.

V pripovedih o stvarjenju v Svetem pismu in v Koranu lahko beremo, da sta ženska in moški ustvarjena iz "enake snovi". Čeprav so nekateri razlagalci Svetega pisma odlomek 1 Mz 2,22 tolmačili v škodo žensk, ker naj bi ustvarjenost ženske iz rebra moškega pomenila njeno podrejenost, lahko to pripoved o stvarjenju razumemo (tudi) kot utemeljevanje enakopravnosti med žensko in moškim, na enak izvor in njuno bogopodobnost.<sup>4</sup> Če je Adam, moški, ustvarjen iz prsti (zemeljskega prahu), to še ne pomeni, da je vreden manj od živali (kot živih bitij). Prav tako ne pomeni, da je Eva, ženska, zato ker je (simbolično ravno tako kot Adam) ustvarjena iz Adamovega rebra, vredna manj od Adama. Bog je žensko ustvaril iz iste snovi kot moškega, kar pomeni bistveno enakost. Ali kot beremo v opombi k 1 Mz 2,23: Glede na to, da so v usta prvega človeka položene besede: to je kost iz mojih kosti in meso iz mojega mesa (prim. 1 Mz 2,23), je razvidno, da se moški veseli ženske in da ji priznava enakost. O njuni bistveni enakosti pa priča tudi dejstvo, da bosta žena in mož postala eno meso (prim. 1 Mz 2,24) in ne dve ločeni, druga drugi nepomembni stvarnosti. Med drugim kaže na to tudi samo ime "možinja".

Pa vendar se je samo stvarjenje človeka (ženske in moškega) neredko tolmačilo v škodo žensk, ker je namesto pripovedi, kjer je bistveno poudarjena enakost,<sup>5</sup> pogled na žensko v zgodovini pogosteje krojila zgodba o Evini ustvarjenosti iz Adamovega rebra.<sup>6</sup> To je pripomoglo k temu, da se je ženska prikazovala kot pogojeno, odvisno in moškemu podrejeno bitje. Ta odlomek, ki v predkrščanski družbi ni imel večjega pomena, je v krščanski odrešenjski teologiji dobil pomembno mesto, ker so kristjani v učlovečenju videli novo stvarjenje, v Kristusu novega Adama, v Mariji pa novo Evo. Toda kmalu je prevladal strog dualizem, kot ugotavlja Tina Beattie v delu *Woman*.<sup>7</sup> Eva je začela predstavljati resnično žensko, ki uteleša nevarnost "padca", medtem ko je Marija postajala podoba presežnega ideala ženske, ki uteleša čisto in odrešeno žensko telo. Takšnemu tolma-

<sup>4</sup>Jogan, 1986, 19.

<sup>5</sup>"Bog je ustvaril človeka po svoji podobi, po Božji podobi ga je ustvaril, moškega in žensko je ustvaril" (1 Mz 1,27).

<sup>6</sup>1 Mz 2,22.

<sup>7</sup>Beattie, 2003.

čenju so podlegli tako apostol Pavel kot kasneje cerkveni očetje, med njimi tudi eminentna teologa Avguština in Tomaž Akvinski.

Če primerjamo Sveto pismo s Koranom, je zanimivo, da v Koranu ni zgodbe o stvarjenju ženske iz rebra. Piše pa: "O, ljudje! Bojte se svojega Gospodarja, ki vas je ustvaril iz enega človeka. Iz njega je ustvaril tudi ženo njegovo, iz tega para pa je razsejal mnoge moške in ženske. In bojte se Boga, v čigar imenu drug drugemu izražate prošnje – in ohranjajte rodbinske vezi, zakaj Bog resnično stalno bdi nad vami" (Koran 4:1). Analize tega odlomka se je lotila Amina Wadud v delu *Qur'an and Woman, Rereading the Sacred Text from a Woman's Perspective*, kjer piše o ženskah v Koranu.<sup>8</sup> A. Wadud torej razlaga, da lahko besedica *min*, ki jo prevajamo kot "iz", nakazuje ekstrakcijo česa iz česa drugega, uporabljati pa jo je mogoče tudi tako, da pomeni "iste narave kot". Beseda, ki jo prevajamo kot "človek", v izvorniku, kjer se uporablja pojem *nasf*, ni spolno zaznamovana. Termin *zwaj*, ki ga prevajamo kot "žena", pomeni družabnika, soproga ali skupino, v množinski obliki (*azwaj*) pa zakonca.<sup>9</sup> Iz takšne razlage besedila je mogoče sklepati, da namen koranskega besedila ni pokazati na podrejenost ženske in njeno ustvarjenost iz moškega, ki bi pomenila manjvrednost. Po A. Wadud ni odločilen spol, marveč vera. To stališče je tudi v skladu s koranskim citatom: "O, ljudje! Ustvarimo vas iz enega moža in ene žene. Delimo vas na ljudstva in plemena, da bi se spoznali. Pri Gospodu je najvišji tisti, ki se ga najbolj boji. Gospod resnično vse ve in nič mu ni skrito!" (Koran 49:13.) Pred bogom je torej najvišji najbolj bogaboječni<sup>10</sup> ne glede na ljudstvo, pleme, spol in druge razlike, s katerimi smo zaznamovani ljudje.

Poleg tega poročila o stvarjenju najdemo v Koranu še eno, ki pravi, da je bog ustvaril človeštvo iz enega človeka. Iz njega mu je ustvaril tudi družico, da bi se ob njej pomiril (prim. Koran 7:189). Ta verz in skopost koranskih poročil o stvar-

---

<sup>8</sup> Njihovo vlogo razčlenjuje glede na sobesedilo in posameznih *ajetov* v nasprotju z nekaterimi drugimi eksegeti ne razlaga posamično in izolirano. Na Koran gleda kot na celoto in v tem okviru preučuje vlogo žensk v njem. S takšnim pristopom ugotavlja, koliko se interpretacije Korana ujemajo z njegovim splošnim (etičnim) duhom in koliko so posamezni izreki dejansko v skladu s koranskim pogledom na svet (Wadud, 1999, IX–XIX).

<sup>9</sup> Wadud, 1999, 17–20.

<sup>10</sup> "Verniki in vernice pa so med seboj prijatelji. Zahtevajo opravljanje dobrih del, odvrčajo od zlih, molijo in delijo miloščino ter se pokoravajo Gospodu in njegovemu poslanču. Takšnih se bo On zagotovo usmilil, zakaj mogočen je in moder" (Koran 9:71–72).



jenju sta najbrž razlog, da so islamski eksegeti iz Svetega pisma prevzeli pripoved o stvarjenju Eve iz Adamovega rebra,<sup>11</sup> čeprav Koran v svojem opisu stvarjenja človeštva ne razlaga, kako je bil ustvarjen prvi par, in ne omenja, da bi bila Eva ustvarjena iz Adamovega rebra.<sup>12</sup> Toda v enem od Buharijevih hadisov<sup>13</sup> je zapisano, da je Abu Huraira posredoval tole navodilo preroka Mohameda: “Sporočam vam, da bodite do žensk pozorni, glede na to, da je ženska ustvarjena iz krivega rebra [...]. Če bi ga poskušal poravnati, ga boš zlomil, če pa ga ne boš ravnal, bo ostalo ukrivljeno. Zatorej, bodite pazljivi z ženami!”<sup>14</sup>

In če vemo, da so hadisi eden od temeljnih virov islama in da veljajo za resnične samo, če so v skladu s Koranom ali mu vsaj ne nasprotujejo, lahko sklepamo, da so islamski učenjaki, ki so Buharijeve hadise označili kot pristne (*sahih*), menili, da je to poročilo v skladu s Koranom. A dejstvo, da sveti spisi omenjajo ustvarjenost ženske iz rebra moškega, samo po sebi ne bi bilo sporno, če bi se upoštevalo, da je to zgolj prispodoba za enakost ženske in moškega. Težava se pojavi, ko se ta simbolika sprevrže v dokazovanje ženske manjvrednosti in njene podrejenosti moškemu. Temu pa so podlegli krščanski in muslimanski misleci<sup>15</sup> in tako postavili temelje za mizoginijo, ki je dolga stoletja krojila pogled na ženski spol.

Koran kakor vsako besedilo govori tudi po bralcu, poudarja Khaled Abou El Fadl. Vsi sveti spisi se interpretirajo in navadno je tolmačenje določeno z bralčevim pogledom. Tako je pomen besedila pogosto moralen prav toliko, kolikor je moralen bralec. Če je bralec nestrpen, sovražen, zatiralski, bo takšno tudi njegovo tolmačenje besedila.<sup>16</sup> Tolmačenja brez upoštevanja “etičnega duha” krščanstva in islama, ki v načelu zagovarjata bistveno enakost ženske in moškega, so

<sup>11</sup> Navaja Wadud, 1999, 20.

<sup>12</sup> Ahmed, 1992, 4.

<sup>13</sup> Tri najbolj znane zbirke hadisov so Buharijeva, Muslimova in Malikova. Vse tri zbirke veljajo za pristne (*sahih*), kar pomeni da so se ti zbiratelji držali načela neprekinjene verige in da je torej bila za nazaj preverjena verodostojnost tistega, ki je posredoval kakšen izrek ali pripoved. Ker so hadisi poročila o Mohamedovem življenju, delovanju in njegovih izrekih, je veljalo, da je ta oseba morala biti v neposrednem stiku z Mohamedom.

<sup>14</sup> Memić, 1984, 87–88.

<sup>15</sup> “Ukrivljeno rebro” po mnenju islamskih strokovnjakov iz Savdske Arabije pomeni, da ženska v svojem moralnem značaju ne bo nikoli povsem osvobojena sprijenosti, enako kot ukrivljeno rebro ne bo nikoli ravno (El Fadl, 2003, 276).

<sup>16</sup> El Fadl, 2002, 22–23.

postavila temelje za mizoginijo, ki je dolga stoletja krojila pogled na ženski spol. K temu je močno pripomoglo tudi razumevanje izvirnega greha. Kljub temu da Sveto pismo in Koran pripisujeta Evi in Adamu enako odgovornost pri prestopanju meja, ki jih je določil bog, je bila Evi dodeljena vloga zapeljivke, ki je Adama speljala na stranpot. Čeprav ni v Koranu nikjer niti z besedico omenjeno, da naj bi Eva nosila večjo odgovornost za dejanje, se že omenjena zgodba s hadisi ponovi: Sahih Muslim opozarja, da je za zlo na svetu kriva Eva. Do podobnega paradoksa pride tudi v krščanstvu: medtem ko je devica Marija v Novi zavezi nekakšen antipod starozaveznemu liku Eve, je namesto odrešenjskega vidika prevladal vidik greha in ženska je v učenju cerkve dolgo poosebljala Evo grešnico, teorija o manjvrednosti žensk pa je bila zasnovana na aristotelskem pojmovanju človeka in spolnosti. Tako so postale ženske podtalna grožnja moškimi, katere skušajo in jih zapeljujejo h grehu.

Za nameček se na izvirni greh pogosto gleda kot na "spolni prestopek". Mišljenje, ki je v ljudskem verovanju še danes v veljavi, je pripeljalo do razumevanja Eve kot skušnjavke, ki je zapeljala Adama. Ker je bil greh izenačen s spolnostjo,<sup>17</sup> je bilo treba vpeljati tudi omejitve v spolnem vedenju. Čeprav tako Sveto pismo kakor Koran poudarjata spolnost kot človeku lasten božji dar, oba vpeljujeta tudi določene omejitve spolnega vedenja.

---

<sup>17</sup> Avguštin je izvirni greh seksualiziral: izvirni greh je povezal s spolnim aktom in zagovarjal mišljenje, da se izvirni greh (s samim spočetjem) prenaša na vsakega človeka, ker je vsak človek spočet s spolnim dejanjem (Küng, 2004, 55).

<sup>18</sup> Seveda ne smemo pozabiti, da med kristjani obstaja več smeri. Po velikem razkolu med vzhodom in zahodom leta 1054 se je cerkev razdelila na dve glavni struji – na eni strani imamo pravoslavno cerkev, na drugi pa rimskokatoliško cerkev. V 15. stoletju je nemški reformator Martin Luther s svojimi kritikami tedanjih praks rimskokatoliške cerkve vzpostavil okvire teološke misli protestantske cerkve, ki se od rimskokatoliške loči tudi po tem, da protestantski pastori smejo biti poročeni in da je celibat izbiran in ne obvezen. Podobno velja v pravoslavni cerkvi, kjer se duhovniki (razen škofov) lahko poročijo. Po mnenju H. Künga odsotnost celibata pravoslavne in protestantske duhovnike bolj približa ljudem, po drugi strani pa je ta novost prispevala tudi k temu, da se je vloga žensk v družbi nekoliko izboljšala (Küng, 2001, 37).

<sup>19</sup> Omenja se, da segajo nastavki za celibat že v čas koncila v Elviri, ko je bila zapovedana vzdržnost božjih služabnikov, tudi če so živeli zakonsko življenje. Prvi lateranski koncil (1123) je prepovedal sobivanje z ženskami, drugi lateranski koncil (1139) pa je, sklicujoč se na koncil v Pisi (1135), določil, da zakonska zveza, sklenjena po posvečenju, ni le prepovedana, ampak nemogoča in kot takšna neobstoječa (*matrimonium non esse censemus*).

V nasprotju z judovstvom in islamom se je v katoliškem krščanstvu<sup>18</sup> vzpostavila institucija celibata,<sup>19</sup> ki je pripomogla k negativnemu vrednotenju spolnosti.<sup>20</sup> Tako je spolna vzdržnost postala vse bolj cenjena, spolnost pa omejena na zakonsko zvezo. Dolga stoletja je celo veljalo, da je spolnost dovoljena le za zaploditev otrok. Kakršna koli naslada je bila prepovedana, saj naj bi ljudi odvrčala od duhovnega in povečevala telesno slo. To je pripeljalo tudi do vse ostrejšega razlikovanja med kleriki in laiki in vzpostavilo se je pojmovanje, da je celibat moralno popolnejši od zakonske zveze, poudarja H. Küng.<sup>21</sup> Druga plat te medalje pa je, da so ženske dobile možnost vstopiti v samostan. S tem so izstopile iz spolnega sistema, v katerem so se od njih pričakovali vstop v zakonski stan, materinstvo in vzgoja otrok. Poleg tega ne gre zanemariti dejstva, da so nekatere redovnice bile tako izobražene, da so po svoji izobrazbi lahko tekmovalle celo z najbolj izobraženimi menihi svojega časa, ugotavlja R. Pernoud.<sup>22</sup>

Muslimani pa radi poudarjajo, da arabsko-islamska kultura na spolnost gleda permisivno in celo spodbudno.<sup>23</sup> Spolni užitek je zaželen in legitimen. Pravijo, da ima poleg prokreativne funkcije spolnost tudi duhovno in družbeno pozitivno funkcijo, saj pomaga osvoboditi napetost, ki bi onemogočala duhovno in intelektualno rast.<sup>24</sup> Seveda pa je čutna naslada dopuščena le v okviru "legitimnih" odnosov med spoloma. In tu se pojavi problem. Medtem ko je moškim

---

Toda kljub splošnemu (zmotnemu) prepričanju to še ni pomenilo uvedbe obveznega celibata za posvečene, saj s tem še ni bilo določeno, da lahko samo neporočeni moški prejmejo posvečenje. Do take odločbe je prišlo šele v zadnji etapi tridentinskega koncila (1562–1563). Papež Benedikt XV. je leta 1920 objavil, da je celibat za cerkev tako pomemben, da ga cerkev ne sme nikoli opustiti (Cholij, *Priestly celibacy in patristics and in the history of the Church*, URL = "[http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cclergy/documents/rc\\_con\\_cclergy\\_doc\\_01011993\\_chisto\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cclergy/documents/rc_con_cclergy_doc_01011993_chisto_en.html)", 19. 12. 2005).

<sup>20</sup> Küng, 2001, 34.

<sup>21</sup> Küng, 2001, 36.

<sup>22</sup> Pernoud, 2003, 110. Nekatere ženske so v cerkvi srednjega veka imele nenavadno moč. Poleg tega so nekatere opatinje bile fevdni gospodje in njihova moč je bila enako spoštovana kakor moč drugih gospodov: nekatere so nosile križ kakor škof, pogosto so upravljale velika ozemlja z vasmi, župnijami itn. (Pernoud, 2003, 110–111.) "To pomeni, da so nekatere ženske zaradi svojih redovnih funkcij celo v laiškem življenju imele moč, ki bi jim jo danes moglo zavidati mnogo moških" (R. Pernoud, 2003, 110).

<sup>23</sup> Nazih Ayubi pravi, da v islamu ne poznajo občutka sramu, vezanega na spolnost, odsotna sta tudi občutek greha in odrekanje spolnosti zaradi zatiranja želje (Ayubi, 1994, 36).

<sup>24</sup> Al-Haqq Kugle, 2003, 191.

dovoljeno imeti več žena, je ženskam dovoljeno imeti spolne odnose le z enim moškim.

V Koranu (4:4) je zapisan en sam *ajet* (verz) o poliginiji in ta pravi: “Če vas je strah, da ne boste pravični do osirotelih deklet, se poročite, a le s tistimi, ki so vam dovoljene – z dvema, tremi ali štirimi. Če pa se bojite, da ne boste mogli biti vsem enako naklonjeni, se poročite le z eno ali pa s tistimi, ki jih imate v lasti. Tako se boste najlažje obvarovali nepravčnosti.”

Razlage, zakaj je bilo moškim dovoljeno imeti več žena in poleg tega še ljubice, so različne: nekateri zagovarjajo tezo, da je bil takšen ukrep potreben zaradi zaščite žensk, drugi pa na takšno vzpostavitev družbenega reda gledajo kot na izraz miselnosti, da je ženska moralno in mentalno vredna manj od moškega in je zato treba njeno spolnost strožje nadzorovati. Toda islamski razlagalci tega besedila se večinoma strinjajo, da islam ni postavil določila o štirih ženah kot normo in da s tem ni razširil pravic, temveč jih je omejil. Ideal je monogamija, poliginija je le dopustna.

Ker je *sura* (poglavje), v kateri se dovoljuje poliginija, bila razodeta po bitki na Uhudu, v kateri je umrlo okoli 10 odstotkov muslimanskih vojakov, in ker se je pojavil problem vdov in sirot, naj bi bil eden izmed namenov tega *ajeta* zaščita sirot in vdov, ki jih je za seboj pustila bitka. Vprašamo se lahko, kako to, da je v trenutku, ko je bilo “treba” zaščititi vdove in sirote, bila poliginija “omejena”. Zato je verjetneje, da je k dopuščenosti poliginije prispeval predvsem drug razlog, ki ga omenjajo razlagalci, in to je praktična narava islama. Po njihovem mnenju se moški zaradi številnih razlogov lahko znajde v situaciji, da bi bil nezvest, zato je bolje, da se poroči.

Modernisti, napredna struja muslimanov, pa zagovarjajo monogamijo. V zagovarjanju monogamije se sklicujejo na odstavek iz Korana (4:129), v katerem piše, da enakopravno ravnanje z vsemi ženami ni možno: “Ne morete popolnoma enako ravnati z vsako od svojih žena.” Modernisti, ki se sklicujejo na ta *ajet*, upoštevajo naslednjo logiko: poliginija je dovoljena, če bo mož enakopravno in pravično ravnal z vsemi ženami, z vsemi ženami pa ni možno enakopravno in pravično ravnati, iz česar sledi, da poliginija ni dovoljena.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Fatima Mernisi meni, da se v islamskih deželah zakon o poliginiji ohranja predvsem zato, da moški tako pokažejo postranskost žensk in nepomembnost njihovih potreb. Če bi ukinili pravico do poliginije, bi potrdili vpliv žensk na ustvarjanje zakonov, tega pa po njenem mnenju moški zlepa ne bodo dovolili (Mernisi, 2003, 46).

Kot vemo, se je v nasprotju s konceptom poliginije v krščanstvu uveljavila absolutna monogamija. Monogamija je bila v zahodni kulturi institucionalizirana zato, da bi zaščitili ženske in lažje določali očetovstvo otrok,<sup>26</sup> posledično pa je to pomenilo tudi lažje določanje dedičev. Temelj za razumevanje zakonske zveze kot zveze ene ženske in enega moškega pa je odlomek iz poročila o stvarjenju človeka, kjer beremo, da bosta žena in mož eno meso (prim. 1 Mz 2,24). Poznejši razlagalci in apologeti tega ideala so menili, da krščanstvo s tem izraža skrb za ženske in otroke. Tako je npr. T. Akvinski zagovarjal monogamijo, ker naj bi ta omogočala zaščito in podporo, ki jo očetje dolgujejo v zakonski zvezi rojenim otrokom in ženskam, katerih lepota in rodnost sta minili.<sup>27</sup>

Krščanstvo je k vzpostavitvi ideala monogamije močno pripomoglo tudi z dogmo o nerazvezljivosti zakonske zveze. Nerazvezljivost je pomenila napredek glede na predkrščanske čase, ko je ženska bila razumljena kot lastnina moškega in ko je nezvestoba (v grško-rimski družbi) bila opredeljena glede na zakonski status žene.<sup>28</sup> Poleg tega, da se je povečala ekonomska varnost žensk, je pomembno tudi dejstvo, da je bila z nerazvezljivostjo zakonske zveze prekinjena tudi judovska praksa odslovitve žene. Slednja je, kot beremo v Stari zavezi,<sup>29</sup> bila nekaj povsem običajnega. Ker je Kristus učil, da je ločitev od žene razen v primeru nečistovanja greh,<sup>30</sup> je v rimskokatoliški cerkvi obveljalo, da je zakonska zveza nerazvezljiva.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Cahill, 1996, 90.

<sup>27</sup> Navaja Cahill, 1996, 90.

<sup>28</sup> Zaradi omenjenih dejstev so se poročene ženske včasih registrirale kot prostitutke, zato da jih ne bi mogli obravnavati kot moževo lastnino in jih uradno obsoditi nezvestobe (Schmidt, 2004, 82).

<sup>29</sup> 5 Mz 24,1–4.

<sup>30</sup> "Jezus se tu postavlja na klasično stališče Šamájeve šole, vendar lahko njegove besede razlagamo na različne načine. Nečistovanje lahko pomeni 'karkoli sramotnega na področju spolnosti' (prim. 5 Mz 24,1), zlasti prešuštvo, ženino nezvestobo. V tem smislu Jezusove besede razumejo vzhodno krščanstvo in številne protestantske cerkve. Lahko pa nečistovanje razumemo kot nezakonito zakonsko zvezo (prim. 3 Mz 18,6–18), takšna razlaga prevladuje med katoliškimi eksegeti." V opombi k Mt 5,32 v: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, 1996, 54.

<sup>31</sup> Zakonska zveza sklenjena v rimskokatoliški cerkvi je nerazvezljiva. Izjema so le zakonske zveze, ki jim po njihovi naravi manjka lastnost "absolutne nerazveznosti", ker niso sklenjene med dvema krščanima osebama. V teh primerih se lahko zakonca pod določenimi pogoji razvežeta in tedaj govorimo o pavlinskem in o petrinskem privilegiju.

Od 12. stoletja je bila zakonska zveza razumljena kot neizbrisno znamenje (zakrament) in to je kasneje potrdil tudi tridentinski koncil v 16. stoletju.<sup>32</sup>

Tudi zato, ker v islamu ne poznajo zakramentov, je zakonska zveza predvsem pogodba, ki jo zakonca lahko razdreta. V Koranu je zapisano, da mož lahko dvakrat zapusti ženo. Potem naj jo zadrži ali pa se dostojno razveže od nje.<sup>33</sup> Čeprav na prvi pogled ni očitno, je to določilo pomenilo napredek v primerjavi z obstoječimi praksami, ko so moški odslavljali žene, ne da bi do njih čutili kakršno koli odgovornost in ne da bi bili kakor koli omejeni pri svojem početju, in si jih potem jemali nazaj kot svojo lastnino. Zato je Koran zapovedal, da sme mož le dvakrat zapustiti svojo ženo.

Ne le da je razveza dovoljena, celo več vrst razvez poznajo: dve osnovni obliki razveze glede na to, kateri izmed zakoncev je pobudnik razveze (ženska ali moški), se dodatno delita glede na postopek razveze. Možnost, da lahko ženska zahteva razvezo, je bila novost, ki je dala ženskam več pravic, kot so jih imele dotlej. Toda tudi tu ne moremo govoriti o enakopravnosti, saj se pravica ženske do razveze bistveno razlikuje od pravic, ki jih ima na tem področju moški. Moški namreč lahko žensko samovoljno odslovi. Ta praksa, znana pod imenom *talak* (beseda pomeni odslovitev), je enostranska izvensodna razveza, ki je lahko izrečena v preklicni ali v nepreklicni obliki, glede na to, ali si mož lahko premisli ali ne.

Dve preklicni obliki *talaka* se razlikujeta glede na to, kdaj mož ženi izreče *talak*. Eden izmed možnih načinov je ta, da mož izreče *talak* v obdobju, ko žena nima menstruacije. Mož lahko izreče samo en *talak*, in ko ga izreče, morajo preteči trije meseci oz. trije menstrualni ciklusi (obdobje čakanja oz. *idda'*)<sup>34</sup> brez spolnih odnosov z odslovljeno ženo.<sup>35</sup> Če mož po treh mesecih vztraja pri svoji odločitvi, je zakon končan. Drug način je, da mož izreče *talak* po vsaki menstruaciji. Po tretji menstruaciji, ko mož tretjič izreče *talak*, je par nepreklicno razvezan. Tudi v tem primeru velja obdobje *idda'* in prepoved spolnih odnosov.

---

<sup>32</sup> S tem je bilo zavrnjeno protestantsko stališče, da je zakonska zveza zgolj pogodba in da kot takšna ni absolutno nerazvezljiva.

<sup>33</sup> Koran 2:229.

<sup>34</sup> Obdobje čakanja ali *idda'* je islamska novost. To je obdobje, v katerem mož žene ne sme spoditi od doma, temveč ji mora omogočiti bivanje in vzdrževanje. Obdobje čakanja naj bi zakoncema omogočilo, da se poskušata medsebojno spraviti in da razmisli o pravilnosti odločitve. Obenem pa se je v obdobju čakanja tudi izkazalo, ali je ženska noseča.

<sup>35</sup> Doi, 1984, 175.

Za tretjo, nepreklicno obliko *talaka* večina pravnikov meni, da je ta sicer veljaven, vendar je v nasprotju z duhom šeriatskega prava. Gre za obliko razveze, ko mož odslovi ženo s tremi zapored izrečenimi *talaki*, s čimer postane odslovitev dokončna in nepreklicna. Kljub neustreznosti in nedovoljenosti tovrstne razveze, ima ta pravno veljavne posledice.<sup>36</sup>

Te tri oblike *talaka* so splošno znane in se izvajajo glede na kraj, običaje in okoliščine. Manj znana oblika razveze pa je *talak-i-tafvid*. Ta temelji na odlomku iz Korana,<sup>37</sup> ko je Mohamed svojim ženam dovolil ločitev in jim omogočil, da se razveže/-jo od njega. Iz tega *ajeta* sledi, da lahko mož ženi/-am da možnost, da se deleži/-jo njegove oblasti do razveze oz. odslovitve (*talaka*). Toda na žalost ženske s to možnostjo navadno niso ustrezno seznanjene in zato težko (uspešno) postavljajo pogoje, čeprav ima nevesta pravico, da v zakonsko pogodbo vnese pogoje, ki ji omogočajo podobno pravico do razveze, kot jo imajo moški, opozarja Azizah Y. Al-Hibri, poznavalka islamskega prava. Načeloma lahko žena v zakonski pogodbi postavi pogoje, vendar je vprašljivo, kako je s tem v praksi.<sup>38</sup> To ni vprašanje, ki bi si ga zastavljali zgolj "nevedni" zahodnjaki, tudi nekatere muslimanke dvomijo, da so dekleta vselej svobodna pri sklenitvi zakona. Tako se tudi Z. Mir-Hosseini sprašuje, ali so dekleta, ki sklenejo zakon pri trinajstih letih, in to brez finančnega zaledja, o katerem od njihovega rojstva do vstopa v zakonsko zvezo odločajo drugi, zares svobodna pri svoji izbiri in delovanju in ali lahko dekleta, ki sklepa zakon pri trinajstih, v resnici postavljajo pogoje.<sup>39</sup> Dvom se poraja tudi ob dejstvu, da pri poročnem obredu žensko v (prvi) zakon odda njen zastop-

<sup>36</sup> Do kakšnih absurdov lahko to pripelje, vidimo v primeru, o katerem je poročal "The Tribune": neka ženska v Delhiju je bila "digitalno" razvezana: mož ji je namreč po mobilnemu poslal sporočilo, v katerem je pisalo: "*Talak, talak, talak*". V tem primeru gre torej za trojni *talak*, po katerem sprava ni več možna in sta zakonca samodejno razvezana. Pravijo, da tudi v Združenih arabskih emiratih in Maleziji že poznajo takšne primere. Ker šeriatsko pravo šteje tehnologijo za medij komunikacije, je pričakovati, da bo takšna odslovitev veljavna (kljub nedopuščenosti in nezaželenosti trojnega *talaka*). Pogoja za veljavnost takega dejanja sta pristnost sporočila in dve priči. (Kiran, SMS: *Short-cut to marital separation*, URL = "<http://www.tribuneindia.com/2003/20030615/herworld.htm#1>", 18. 8. 2005.)

<sup>37</sup> "O glasnik vere, reci svojim ženam: 'Če vas privlači življenje na tem svetu in njegov blišč, se odločite! Dal vam bom dostojno odpravnino in se prijazno poslovil od vas'" (Koran 33:28).

<sup>38</sup> Al-Hibri, 2000, 70.

<sup>39</sup> Mir-Hosseini, 1999, 103.

nik (*vali*) ne glede na njeno starost. Ženska, ki je že bila poročena, mora pred poroko podati svoje mnenje, sicer poroka ni veljavna. Tudi če je dekle devica, je za sklenitev zakonske zveze potrebna njena privolitev, vendar se domneva, da devica svojo privolitev izrazi z molkom, medtem ko ženska, ki ni devica, privoljenje izrazi ustno. Kljub temu privolitev ne pomeni, da se lahko ženska poroči s komer koli, njen zakon mora odobriti *vali*, ki je odgovoren za sklenitev zakonske zveze – brez njega sklenitev zakonske zveze ni veljavna.<sup>40</sup>

Če je pobudnica razveze ženska, gre za razvezo, znano pod imenom *khul'*. Po Buharijevem *hadisu* naj bi neka ženska prišla k Mohamedu in ga zaprosila, naj ji da dovoljenje za razvezo od svojega moža. Razlog, ki ga je navedla, je bil, da moža ne ljubi več. Mohamed ji je razvezo dovolil pod pogojem, da v zameno za razvezo možu vrne poročne darove (*mahr*).<sup>41</sup> Toda v praksi je ženski veliko težje pridobiti razvezo, kot bi se lahko zdelo iz omenjenega *ajeta*. Uveljavilo se je namreč prepričanje, da je *khul'* nekakšna oblika sporazumne razveze, čeprav razlagalci menijo, da je iz Korana in iz *hadisov* razvidno, da žena lahko pridobi razvezo, tudi če se mož z njeno željo ne strinja.<sup>42</sup>

Poleg naštetih oblik razvez se ženske v primeru, da ne gre drugače, lahko obrnejo tudi na sodišče in prosijo za razvezo zakonske zveze. Čeprav lahko žena že v poročni pogodbi postavi pogoje, pod katerimi bo upravičena do sodne razveze, se na sodnika lahko obrne, četudi to ni bilo storjeno, le da je potem odvisna od sodnikove presoje o utemeljenosti njene vloge.

V opombi v Koranu je navedeno, da so predpisi o razvezi zakona, ki jih je uvedel islam, veliko bolj svobodomiselnih od judovskih in krščanskih. Islam je ženski dal pravico, da se loči od moža, medtem ko v krščanstvu ženska te možnosti nima, pravijo razlagalci.<sup>43</sup> To je sicer res, vendar imajo v krščanstvu ženske in moški glede razveze povsem enake pravice: krščanski zakon je enako nerazvezljiv tako za ženo kot za moža.

Kljub navedenemu je obema verstvomoma treba priznati prispevek k izboljšavi položaja žensk. Krščanstvo je k temu prispevalo z vzpostavitvijo monogamije in

<sup>40</sup> El-Munziri, 2004, 653.

<sup>41</sup> Novost, da je *mahr* izključno ženina last, je pomenila bistven napredek za ženske, saj jim je to zaradi razvezljivosti zakonske zveze in siceršnje vezanosti žene na moža ekonomsko omogočalo vsaj minimalno ekonomsko varnost v primeru odslovitve ali moževe smrti.

<sup>42</sup> Roald, 2002, 218–221.

<sup>43</sup> V opombi 152 h Koranu 2,227, v: *Kur'an*, 1984, 53.



nerazvezljivosti zakonske zveze, vzpostavitev samostanov in spodbujanjem k svobodni privolitvi v zakon,<sup>44</sup> islam pa s prepovedjo detomorov ženskih otrok, ki so bili nekaj običajnega v predislamski Arabiji,<sup>45</sup> s tem, da je bilo prekinjeno razumevanje ženske kot lastnine, kar je pomenilo da je po novem ženska lahko dedovala,<sup>46</sup> da je lahko prejela poročne darove (*mahr*), da se ženska ni mogla več podedovati (prej so kot vso drugo lastnino pokojnega dediči podedovali tudi vdovo pokojnega), poliginija je bila omejena, postavljena pa so bila tudi pravila glede odslovitve in razveze.

Če se zdaj vrnemo k vprašanju ideala, ki smo ga omenili na začetku, vidimo, da sta se tako krščanstvo kot islam trudila vzpostaviti pravičnejše strukture. Toda kaj se je zgodilo in zakaj so bile kljub temu ženske v odnosu do moških v podrejenem položaju?

Eden izmed razlogov je, da so se oblikovale ženskam nenaklonjene interpretacije nekaterih verskih tekstov ali obstoječih praks. Interpreti so enostavno preslišali etični glas vere (krščanstva ali islama), zaradi česar je prišlo do ohranjanja starih vzorcev (Aristotelovega dualizma in mizoginije, kot smo videli na primeru krščanstva, ali podleganje običajem, kot smo videli na primeru poliginije v islamu).

Drugi razlog je, da so bile ženske zaradi ženskam nenaklonjenim interpretacijam opredeljene kot spolna in s tem moškim nevarna bitja. Ustvarjenost iz rebra moškega je pomenila inferiornost žensk in manjvrednost v primerjavi z moškimi, pripoved o izvirnem grehu pa je prispevala k temu, da so vse ženske postale Eve in grešnice.

Tretji razlog je, da je pri obeh verstvih kmalu po njunem nastanku prišlo do povezave verskih in političnih avtoritet in njihovih interesov. Tako je bil za

<sup>44</sup> Krščanstvo si je prizadevalo, da bi imela zakonca popolnoma svobodno voljo pri izbiri partnerja (tako bi se kristjani poročali med seboj in njihovi potomci bi bili kristjani). Kljub temu so se zakonske zveze tudi pozneje še vedno sklepale s posredovanjem staršev (Küng, 2001, 65). Čeprav morda ni šlo za (neposredno) prisilo in je bila formalnopravno zakonska zveza veljavna, je vpliv staršev vendarle nezamemarljiv, ko govorimo o vlogi žensk v družini in o njihovi pravici do samoodločanja.

<sup>45</sup> Detomorom sta v predislamski Arabiji botrovala predvsem dva dejavnika: strah pred revščino in strah pred sramoto, ko je obstajala nevarnost, da hčer ugrabi sovražno pleme.

<sup>46</sup> Čeprav Koran določa, da hči deduje polovičen delež od sina, ki je v enakem razmerju do umrlega, pravijo, da je to bil velik napredek za tedanjo družbo. Razlog za to, da dobi ženska manjši delež dediščine, je po prepričanju razlagalcev ta, da mora mož ženi izplačati *mahr* in jo vzdrževati (Handžić, 1999, 150).

krščanstvo eden ključnih momentov povezuje cerkve s Konstantinovo oblastjo in z vzpostavitvijo krščanstva kot državne religije v 4. stoletju, v islamu pa se je podobna stvar zgodila, ko so na oblast prišli Abasidi. Takrat se je med ženami in mošmi ponovno uveljavil odnos lastništva, ki je spominjal na razmerje sužnjev in gospodarjev. Kupovanje in prodajanje žensk za moško spolno rabo je bilo splošno znano in docela sprejemljivo. V nasprotju s Koranom in začetki islama, ko je že kazalo, da bo pojmovanje ženske kot lastnine preseženo, se je na žalost žensk ta pogled spet uveljavil.<sup>47</sup>

Četrty in najbrž najpomembnejši razlog pa je, da so bile ženske kmalu po nastanku obeh verstev izključene iz procesov odločanja. Čeprav so ženske ob nastanku krščanstva imele pomembno vlogo, ker je ravno ženska bila prva priča Kristusovega vstajenja,<sup>48</sup> ker so ženske bile prisotne tudi v Kristusovem javnem delovanju,<sup>49</sup> ker so s krstom postale moškimi enakopraven del cerkvenega občestva in ker so ženske v prvi cerkvi bile celo diakonise,<sup>50</sup> so bile postopoma vse bolj izločevane iz cerkvenih struktur.

Podobno se je zgodilo tudi z muslimankami. Čeprav so v prvih stoletjih še imele nekaj besede in vpliva, kar je posebno vidno v primeru Ajše, Mohamedove vdove, ki je posredovala številne *hadise* in na katero so se s svojimi vprašanji in dvomi obračali številni izvedenci, je sčasoma njihov vpliv vse bolj slabel. Predvsem s prihodom Abasidov na oblast se je stanje žensk začelo vse bolj slabšati. Poleg tega pa je prišlo do ukinitve *idžtihada*,<sup>51</sup> prakse razlaganja Korana in hadi-

---

<sup>47</sup> Ahmed, 1992, 84–88.

<sup>48</sup> To je zanimivo predvsem, če vemo, da po judovskih zakonih ženska ni mogla biti verodostojna priča kakega dogodka (in kot takšna ni mogla pričevati na sodišču).

<sup>49</sup> “Potem je hodil od mesta do mesta in od vasi do vasi, oznanjal in razglašal evangelij o Božjem kraljestvu. Z njim so bili dvanajsteri in nekaj žená, ki jih je ozdravil zlih duhov in bolezní: Marija, imenovana Magdalena, iz katere je odšlo sedem demonov, Ivana, žena Herodovega oskrbnika Husa, Suzana in veliko drugih, ki so jim stregle iz svojega premoženja” (Lk 8,1–3).

<sup>50</sup> To je izrecno zapisano tudi v pismu Rimljanom: “Priporočam vam našo sestro Fojbo, ki je diakonisa v Cerkvi v Kenhrejah” (Rim 16,1). Kot ugotavljajo poznavalci, ženske po vsej verjetnosti niso zgolj stregle pri mizi, ampak so v okviru služenja skrbele za uboge in bolne ter sodelovale pri krstnem obredu, kakor je zapisano v opombi k omenjenemu odlomku.

<sup>51</sup> Ko pravni izvedenci soglašajo (to soglasje se imenuje *idžma*) z neko razlago (*idžtihadom*), ta postane zakon. *Idžma* pa je v nekaterih primerih tudi soglasje anonimne skupnosti.

sov. Zaradi različnih razlag in zato, da bi obvarovali nauk, so suniti<sup>52</sup> v 11. in 12. stoletju<sup>53</sup> *idžtihad* zamrznili in tako ukinili možnost novih razlag. Dejstvo, da so sveta besedila razlagali pretežno moški, da je bil *idžtihad* "zamrznjen" in da je bila s tem ukinjena tudi možnost novih razlag, je zelo pomembno za položaj žensk v islamski družbi, saj je s tem ukinjena tudi možnost problematiziranja in razpravljanja o vprašanih, ki so se sčasoma izkazala za sporna.

Zato nekateri aktivisti, med njimi Irshad Manji,<sup>54</sup> zagovarjajo vrnitev k *idžtihadu* in pozivajo muslimane, naj se bolj naslanjajo na razum in naj bodo manj togi pri izvajanju svoje vere. Irshad Manji pravi, da je treba izvesti *projekt idžtihad*, ki bo vključeval:

- (a) izobraževanje žensk in ustvarjanje razmer za žensko podjetništvo (s tem bi ženske pridobile večjo neodvisnost, svobodo in samozavest, korist od ženskega podjetništva pa bi imeli tudi moški, saj bi to gotovo spodbudilo tuje vlagatelje, da namenijo več sredstev tudi drugim gospodarskim panogam);
- (b) popularizacijo islamskih tem; po njenem mnenju bi bilo treba popularizirati razprave o vlogi žensk v islamu, tako da bi ljudje postopoma spoznali konzervativno naravo islamskega prava (*šerijata*). Kot zgled I. Manji omenja Mohamedovo prvo ženo Hatidžo, ki je bila njegova skrbnica, samostojna poslovna ženska (za to ni potrebovala moškega dovoljenja) in pobudnica njune zakonske zveze. Na tem primeru se kažejo celo trije vidiki, ki v šeriat-skem pravu niso vedno najočitnejši: da je žena lahko moževa skrbnica, da ji je dovoljeno brez moškega dovoljenja delati izven doma in upravljati lastno imetje ter da tudi žena lahko zasnubi moža. S popularizacijo islama bi postalo očitno, da so se v šeriat-skem pravu ohranili vzorci vedenja, ki jih Mohamed pravzaprav ni izvajal ali dopuščal.

<sup>52</sup> Pri šiitih se potreba po zamrznitvi *idžtihada* ni pojavila tudi zaradi bolj avtoritativnega vodstva, ki se je med drugim kazalo v tem, da razen tistih na vodilnih položajih drugi niso smeli razlagati Korana in sune, medtem ko je bilo pri sunitih število razlagalcev vse večje in vse manj obvladljivo. Zanimivo pa je, da je tudi pri nekaterih sunitih *idžtihad* še vedno dovoljen – tako je v Savdski Arabiji, kjer je večina muslimanskega prebivalstva *vahabitov* (*vahabiti* spadajo pod *hanbali mazahib*).

<sup>53</sup> Natančnega časa ni mogoče določiti, ker je bila odločitev o prekinitvi *idžtihada* bolj konsenzualne kot formalne narave in tako ni potrjena z dokumentom, na katerega bi se lahko sklicevali.

<sup>54</sup> Manji, 2005, 177–207.

Ob vsem tem pa Irshad Manji meni, da je treba upoštevati islam. Pravi, da moramo biti praktični. Če želimo, da se muslimanke postavijo vsaj za nekatere izmed svojih pravic, ne smemo dovoliti, da bi bila cena za to odtujenost in nasprotovanje njihovim temeljnim prepričanjem. Mlade muslimanke od demokracije pričakujejo svobodo izražanja vere in ne odrekanje lastnim prepričanjem. Sekularizem za vsako ceno in zatiranje islama v imenu napredka zanje ni nič drugega kot tiranija. Ob tem pa v imenu multikulturalnosti ne moremo tolerirati dejanj, ki kršijo dostojanstvo žensk in njihove pravice. Dopusčanje nasilja v imenu multikulturalnosti je nesprejemljivo. Po njenem mnenju moramo zato, da bi zavarovali različnost, biti manj tolerantni do fundamentalistov.<sup>55</sup> Amin Maalouf pravi: "Tradicija si zasluži spoštovanje, le če je sama spoštljiva – dokler sama spoštuje temeljne pravice moških in žensk."<sup>56</sup> Tako muslimani kot nemuslimani bi morali določiti, kje je meja, onkraj katere si nobeno dejanje ne zasluži tolerance.

Z uveljavitvijo žensk kot avtonomnih subjektov se ženskam ne jemlje pravica živeti tako, kot jim narekuje njihovo versko prepričanje, ta (samo)zavest jih le motivira pri odločanju o sebi. Daje jim možnost, da se uveljavijo, kot same želijo, čutijo, verujejo. Navsezadnje pa uveljavitev žensk v družbi, kulturi, politiki in tudi v verstvih ne bo v ničemer prikrajšala moških, ki bodo s tem le pridobili, saj bodo samozavestne in samostojne ženske z moškimi vstopale v partnerske in ne rivalske, antagonistične odnose.

## SKLEP

Ideali, ki so bili vzpostavljeni ob pojavu krščanstva in islama, so pogosto bili (zmotno) razumljeni kot občeveljavni in vzpostavljeni enkrat za vselej. Danes pa je naša naloga spremeniti naše gledanje na ideale. Da ideali ne bi predstavljali oblike nasilja, bi nanje morali začeti gledati kot na nekaj spremenljivega, pretočnega. Videli smo, da ideal v trenutku, ko ga začnemo razumeti kot občeveljavnega, vnaprej določenega in nespremenljivega, začenja postajati nasilen. Ne glede na to, da so bile nekatere prakse ob nastanku verstev napredne, se danes kažejo v drugačni luči, predvsem pa so potrebne preнове. In če sprejmemo, da sta Jezus in Mohamed prenavljala obstoječe prakse, da bi te bolj ustrezale "idealnim" odnosom med ljudmi, potem mora biti naša naloga danes enaka, vendar ne

---

<sup>55</sup> Manji, 2005, 221–222.

<sup>56</sup> Navaja Manji, 2005, 222.

v smislu posnemanja njunih dejanj, temveč v posnemanju njunih prizadevanj, da bi izboljšala krivične strukture in dejavno razreševala konkretne situacije. Gre za to, da se morajo strukture, da ne bi bile nasilne, vedno znova prenavljati v skladu s potrebami ljudi, žensk in moških. Pri opozarjanju na nepravilnosti v odnosih med močnejšimi in šibkejšimi ne gre za določanje konkretnih nalog in vsiljevanje sprememb, marveč za opozarjanje na možnost izbire. Imeti možnost izbire in zavest o tem, da je izbira možna, ne pomeni nujno spremembe obstoječega stanja. Še več, če se ljudje svobodno odločijo za ohranjanje obstoječega stanja, čeprav imajo možnost izbire, mu to daje še večjo verodostojnost in trdnost. Če pa zaradi možnosti izbire pride do spreminjanja ali opustitve nekaterih praks, je dobro, da se spremenijo.

## BIBLIOGRAFIJA

- Ahmed, L. (1992): *Women and gender in Islam. Historical roots of the modern debate*, New Haven & London, Yale University Press.
- Al-Haq Kugle, S. S. (2003): "Sexuality, diversity, and ethics in the agenda of progressive Muslims", v: Safi, O., ur., *Progressive Muslims: on Justice, Gender and Pluralism*, Oxford, Oneworld Publications, 190–234.
- Al-Hibri, A. Y. (2000): "An Introduction to Muslim Women's Rights", v: Webb, G., ur., *Windows of Faith. Muslim Women Scholar-Activists in North America*, New York, Syracuse University Press, 51–71.
- Ayubi, N. (1994): *Political Islam. Religion and Politics in the Arab World*, London and New York, Routledge.
- Beattie, T. (2003): *Woman*, London & New York, Continuum.
- Cahill, L. S. (1996): *Sex, Gender & Christian Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cholij, R.: *Priestly celibacy in patristics and in the history of the Church*, URL = "[http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/ccclergy/documents/rc\\_con\\_ccclergy\\_doc\\_01011993\\_chisto\\_en.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccclergy/documents/rc_con_ccclergy_doc_01011993_chisto_en.html)" (19. 12. 2005).
- Doi, 'A. R. I. (1984): *Shari'ah. The Islamic Law*, London, Ta Ha Publishers.
- El Fadl, K. A. (2003): *Speaking in God's Name. Islamic Law, Authority and Women*, Glasgow, Oneworld Oxford.
- El Fadl, K. A. (2002): "The Place of Tolerance in Islam", v: Cohen, J., Lague, I., ur., *The Place of Tolerance in Islam*, Boston, Bacon Press, 3–25.

- El-Munziri, Z. A.-I-A., ur. (2004): *Muslimova Zbirka hadisa (izbor)*, 1. in 2. knjiga, Zenica, Kuća Mudrosti.
- Handžić, M. (1999): *Islamske teme*, Sarajevo, Ogledalo.
- Janez Pavel II. (1996): *Pismo ženskam*, Ljubljana, Družina.
- Janez Pavel II. (1996): *Poročilo Svetega sedeža za IV. konferenco o ženskah*, Ljubljana, Družina.
- Jogan, M. (1986): *Ženska, Cerkev in družina*, Ljubljana, Delavska enotnost.
- Kandiyoti, D. (1991): "Islam and Patriarchy: A Comparative Perspective", v: Keddie, N. R., Baron, B., ur., *Women in Middle Eastern History. Shifting Boundaries in Sex and Gender*, New Haven & London, Yale University Press, 23–42.
- Kiran, J.: *SMS: Short-cut to marital separation*, URL = "<http://www.tribuneindia.com/2003/20030615/herworld.htm#1>" (18. 8. 2005).
- Küng, H. (2001): *Women in Christianity*, London & New York, Continuum.
- Küng, H. (2004): *Katoliška cerkev: kratka zgodovina*, Ljubljana, Založba Sophia.
- Kur'an* (1984): Zagreb, Stvarnost.
- Manji, I. (2005): *The Trouble with Islam Today. A Wake-up Call for honesty and change*, Edinburgh & London, Mainstream Publishing.
- Memić, J., ur. (1984): *Izbor Poslanikovih hadisa*, Sarajevo, Starješinstvo Islamske zajednice u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Sloveniji.
- Mernisi, F. (2003): *Snovi o zabranjenom voću. Priče o djetinstvu u haremu*, Beograd, Laguna.
- Mir-Hosseini, Z. (1999): *Islam and Gender: The Religious Debate in Contemporary Iran*, New Jersey, Princeton University Press.
- Pernoud, R. (2003): *Nehajmo že s tem srednjim vekom*, Ljubljana, Družina.
- Roald, A. S. (2002): *Women in Islam. The Western Experience*, London & New York, Routledge.
- Schmidt, A. J. (2004): *How Christianity Changed the World*, Michigan, Zondervan.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, Slovenski standardni prevod (1996): Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije.
- Wadud, A. (1999): *Qur'an and Woman. Rereading the Sacred Text from a Woman's Perspective*, New York, Oxford University Press.

ANA VOGRINČIČ<sup>1</sup>

## Moralna panika kot odziv na branje romanov v Angliji 18. stoletja<sup>2</sup>

**Izvleček:** Prispevek razčlenjuje fenomen moralne panike kot najopaznejšo dimenzijo odziva na popularizacijo in komercializacijo branja romanov v Angliji 18. stoletja. Na konkretnih primerih obravnava posamezne elemente moralne panike (očitke, domnevne žrtve, učinke) in pokaže, da ta ni ogrozila, ampak posredno pravzaprav utrdila položaj romana.

**Ključne besede:** protiromaneski diskurz, prakse branja in pisanja romanov, ženske bralke, medijska panika

UDK: 82.08-31"17":930.85(410)

### Moral Panic as a Response to Novel-Reading in 18<sup>th</sup>-Century England

**Abstract:** The article analyses the phenomenon of moral panic as the most noticeable response to the popularisation and commercialisation of novel-reading in 18<sup>th</sup>-century England. Drawing on examples, it outlines the basic components of moral panic (reproaches, speculations about the victims and effects) and argues that moral panic did not endanger but rather promoted the establishment of the novel.

**Key words:** anti-novel discourse, novel-reading and novel-writing practices, women readers, media panic

<sup>1</sup>Dr. Ana Vogrinčič je asistentka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani. E-naslov: ana.vogrincic@guest.arnes.si.

<sup>2</sup>Članek je nekoliko predelano poglavje iz doktorske disertacije z naslovom "K družbeni uveljavitvi branja romanov v Angliji 18. stoletja", v kateri smo skušali utemeljiti pot vzpona romana in popularizacije branja romana skozi specifični družbeni kontekst Anglije 18. stoletja, kjer se, kot pokažemo, branje romanov najprej razvije in uveljavi kot priljubljena pristočasna praksa.

Nasprotovanje branju romanov je v Angliji 18. stoletja najvidnejši in najmočnejši diskurz v zvezi z romanom sploh.<sup>3</sup> Argumentov proti je več vrst, skupni imenovalec vsakega nasprotovanja pa so kvarni učinki branja romanov zaradi njihove domnevne moralne sprijenosti. Ta negativna reakcija, ki podlaga odnos kritikov do avtorjev, izhaja iz moralnega pola med etiko in estetiko razpete literarne kritike in se intenzivira v odzivu širše laične javnosti. Očitki variirajo glede na starost, spol in (družbenoekonomski) status bralcev, glede na tip junakov in razplet zgodbe, toda branje romanov v vsakem primeru in že samo po sebi pomeni grožnjo, njegova specifična občinstva samo diferencirajo tip očitka oz. vrsto nevarnosti. V dojemanju romana kot moralne grožnje lahko prepoznamo zgodnje oblike fenomena moralne panike.

Kadar se je očitek nanašal na bralce nižjih socialnih razredov, je zadeval branje nasploh, posebej pa še branje fikcije, češ da jih odvrča od dnevnih zaposlitev in s tem, ko jih ozavešča o lastnem nezavidljivem položaju, posledično onesrečuje. Ker zmoti "duševni mir" sprijaznenosti z lastnimi razmerami, predstavlja tudi potencialno grožnjo za spodkopavanje družbenega reda.<sup>4</sup> Branje romanov pa naj bi bilo nevarno tudi za bralce višjih slojev, torej tudi za tiste, ki jim ni treba delati in ki so sicer (lahko) povsem zadovoljni s svojim položajem. Eden najpogostejših očitkov zadeva strah pred posnemanjem slabih zgledov romanesknih junakov in njihovih dejanj, tudi v primeru, ko so njihovi grehi zgolj eksemplarično svarilni. Druga skrb se nanaša na emocionalno ekscenost romanesknih zgodb, ki da z izumetničenim čustvovanjem slabijo občutek za pravo mero: bodisi da z izpostavljanjem scenam vznemirljivega patosa sčasoma otopijo človekovo sočutnost in spodbujajo neobčutljivost ali pa vodijo v pretirano senzibilnost in

---

<sup>3</sup> Pri nasprotovanju romanu zaradi mnogoterih oznak in nedorečenosti pojma "roman", ki se terminološko zasidra šele v začetku 19. stoletja (z deli Walterja Scotta in Jane Austen), ne gre vedno za izključno nasprotovanje "samo romanu", ampak tudi drugim žanrsko sorodnim oblikam, ki z današnjega vidika literarne vede morda (še) niso romani, denimo starejšim romancam 17. stoletja (Warner, 1998, 4), zato v besedilu ob izrazu roman uporabljamo tudi širši termin prozna fikcija.

<sup>4</sup> Propagandist John Boles v *Education of the Lower Orders* še leta 1808 nasprotuje opismenjevanju nižjih razredov družbe – brati naj znajo samo toliko, kolikor je treba, da razumejo Biblijo. Tudi Humphry Repton v *Variety: a Collection of Essays, Written in the Year 1787* nasprotuje širitvi nedeljskih šol, češ da revnih ne bodo odvrnile od lenobe, grehov in bede, in vztraja, naj se, če že, vsega učijo le ustno od učitelja, ki naj jih torej ne (na)učí ne brati, ne pisati (v: Taylor, 1943, 101, 131).



skratka sprevačajo uveljavljene kode emocionalnega vedenja, s tem pa rušijo občutljivo ravnovesje gosposke omike in s popačenjem domišljije kvarno vplivajo na vedenjske standarde.<sup>5</sup> In nazadnje naj bi podobe zaljubljenec, ki po obdobju trpljenja in ovir srečno zaživita v popolni ljubezni (tj. tipični vzorec romaneskne zgodbe), proizvedle nedosegljiva pričakovanja po idealni ljubezni in junaških podvigih snubcev, s tem pa ponovno vodile v hrepenenje po nedosegljivem, v splošno slabše duhovno stanje in zato manjšo storilnost. Slabo lahko učinkujejo tudi pretirano popolni značaji in srečni razpleti, tako da roman ne more imeti nikoli prav in je branje (in pisanje) romanov v vsakem primeru zgrešeno. Če ne drugega, predstavlja nekoristno zapravljanje časa, škodi očem in telesni drži.

Diskurz proti romanu (angl. *anti-novel discourse*) se je pojavljal na literaturi "formalno" namenjenih mestih, tj. v recenzentskih revijah in periodiki, najizraziteje pa v vzgojno-moraličnih razpravah in priročnikih za spodobno vedenje, pa tudi v pismih, dnevnikih in v fikciji sami, najpogosteje v kritičnih satirah in parodijah, tudi v romanih in dramah. Nasprotovanje se je okrepilo, predvsem pa jasneje artikuliralo v drugi polovici 18. stoletja: John Tinnon Taylor<sup>6</sup> ga je postavil v obdobje 1760–1820, Terry Lovell<sup>7</sup> pa v 1770–1820, oba torej v čas po prvem uspehu romana, ko knjižni trg zasuje romaneskna proza.<sup>8</sup>

## O KONCEPTU

Moralna panika je sicer sodoben sociološki koncept iz 70. let preteklega stoletja<sup>9</sup> in do danes tudi že močno elaboriran v številnih teorijah in modelih, vendar

<sup>5</sup> I. Williams, 1970, 13

<sup>6</sup> *Early Opposition to the English Novel*, 1943.

<sup>7</sup> *Consuming Fiction*, 1987.

<sup>8</sup> Prvi veliki uspeh romana se zgodi v 40. letih 18. stoletja, ko izidejo dela Samuela Richardsona (*Pamela* (1740–1741), *Clarissa* (1747–1749)) in Henryja Fieldinga (*Joseph Andrews* (1742), *Tom Jones* (1749)). V drugi polovici stoletja število romanov raste hitreje kot število vseh publikacij. Za boljšo predstavo o angleškem romanu v 18. stoletju navajamo zgoščen niz značilnosti, ki po J. P. Hunterju (1990) v kombinaciji določajo novi žanr: sodobnost; verjetnost in verodostojnost; opis vsakdanjega življenja in običajnih karakterjev; osvoboditev tradicionalnih zapletov epov in romanc; neizumetničeni jezik; individualizem in subjektivnost; čustvena identifikacija; strukturna skladnost in enotnost; (navidezna) brezobličnost in ohlapnost pripovedi; svoboda ekskurzov in digresij.

<sup>9</sup> Prva raba termina se pojavi leta 1971 v študiji Jocka Younga o mamilarških skupinah, prvi pa ga konceptualizira Stanley Cohen v knjigi *Folk Devils and Moral Panics* (v: Goode, Ben-Yehuda, 1994, 12).

menimo, da ga je v osnovnih postavkah mogoče aplicirati tudi na opozicijsko reakcijo na roman v Angliji druge polovice 18. stoletja, čeprav se običajno izoblikuje in teoretizira v navezavi na izrazitejše, časovno zgoščene in jasneje strukturirane dogodke od 20. stoletja dalje. Da pa bi lažje pokazali, katere značilnosti nasprotovanja romanu upravičujejo izbrano oznako, želimo naprej predstaviti nekaj teoretskih postavk fenomena moralne panike.

Erich Goode in Nachman Ben-Yehuda<sup>10</sup> z moralno paniko uvodoma označita situacijo, "ko ljudje postanejo močno zaskrbljeni glede neke partikularne zadeve, ki jo dojamejo kot grožnjo, in se organizirajo in ukrepajo, da bi odstranili vir vznemirjenja, pri tem pa je bistveno, da ta grožnja, vir moralne panike, sploh ni utemeljena, če jo merimo s konkretnimi kazalci. Čez čas zanjo izgubijo zanimanje in preusmerijo pozornost drugam."<sup>11</sup>

Če takoj v grobem primerjamo gornje postavke s primerom nasprotovanja branju romanov, se slednje na prvi pogled morda zdi preveč ohlapen pojav: časovno razvlečen, premalo otipljiv, brez konkretnih dogodkovnih zaostritev, kot da ne upravičuje oznake moralna panika, toda v temeljih ustreza vsem elementom definicije: imamo pretirano grožnjo, ki v stilu "mnogo hrupa za nič" ne odslilkava dejanskega stanja; imamo opozicijo, ki se sicer ne poveže v enotno fronto in je prej razdrobljena kot organizirana (kaže se v manjših, čeprav močnih glasovih *proti* v pridigah, tisku in v neformalni socialni kontroli); imamo zaton oz. slabitev tega nasprotovanja brez kakršnekoli utemeljitve s strani iniciatorjev moralnopaničnega diskurza. Ključno pa je, da čeprav ni nobenih dokazov in nobenih znamenj za to, da bi romani res povzročali, kar jim očitajo (ali pa jih vsaj ni dovolj), obče prepričanje, da je tako, ostaja, in to reakcijo poganja naprej – ključna je torej ta namišljena, podpihovana, umetno vzdrževana dimenzija.

Cohen v svoji pionirski študiji pri predstavitvi glavnih akterjev fenomena moralne panike govori o (1.) pretirani medijski pozornosti; (2.) o javnosti kot tisti, ki prepozna grožnjo in je nosilka tega strahu, ki mora biti tudi sam družbeno relevanten; (3.) o represivnem aparatu; (4.) o politikih in zakonodajalcih; (5.) o aktivistih – nekakšnih moralnih delavcih; (6.) o ljudskih strahovih in (7.) o analogiji katastrofe, ki veča razsežnosti grožnje.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Moral Panics*, 1994.

<sup>11</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 4.

<sup>12</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 28–29.

Diskurza proti romanu seveda ne gre kar tako vpisovati v te dimenzije, primerjalno pa lahko gotovo govorimo o angažiranem odzivu takratne periodike; prav tako lahko govorimo o *moral entrepreneurs* kot tudi o retoriki katastrofe, ki vzpostavlja vzročno povezavo med škodljivimi učinki romana in skorumpirano, "bolno", razvratno družbo. Konzervativni kritik Vicessimus Knox recimo zapiše: "Če res drži, da je naš čas bolj pokvarjen kot prejšnji, je veliko povečanje števila romanov verjetno pripomoglo k temu poslabšanju."<sup>13</sup> Težje bi govorili o organiziranem nasprotovanju na bolj sofisticirani ravni in še manj o represivnih ukrepih. Če sem ne uvrstimo politike reformističnih skupin, kakršna so bila denimo Društva za rafiniranje manir, ki so delovala med drugim tudi proti romanom, in seveda številne periodike s takšno uredniško usmeritvijo, samostojnih, posebej za boj proti romanu ustanovljenih in delujočih skupin ali gibanj ni bilo, vsaj ne večjih, znanih ali uspešnih. Prav tako ne bi mogli govoriti o kakšnih pravnih ukrepih, razen če sem štejemo enega "zabavnejših" predlogov za boj proti invaziji romanov: v *Gentleman's Magazine* je neki pisec predlagal, da bi morali romane – glede na to, da so ne le nekoristni, ampak zaradi svoje mlačne morale in bedastega načina mišljenja za družbo celo škodljivi – preprosto obdavčiti.<sup>14</sup> Politično dimenzijo moralne panike lahko razbiramo v njeni bližini s konzervativnimi družbenimi skupinami, ki skušajo vzdrževati *status quo*, se postavljajo na stran cerkve in kraljeve oblasti in se trudijo vzpostaviti oz. ohraniti nadzor nad literarnim okusom.

Pri gornji delitvi so naštetih akterji, ki skupaj ustvarjajo učinek moralne panike, Goode in Ben-Yehuda pa v nadaljevanju<sup>15</sup> predstavita še pet bistvenih kriterijev oz. pogojev za pojav moralne panike. Najprej je to skrb, ki je lahko (ni pa nujno) tudi strah in se nanaša na povečano zaskrbljenost glede vedenja neke skupine ljudi ali nekega pojava ter se kaže konkretno in otipljivo, največkrat v javnem komentarju in medijih; nato pa zaradi skrbi še sovražnost proti tej skupini ali pojavu, ker naj bi ogrožal/-a moralni red družbe, njene vrednote, interese in splošno blaginjo. To neogibno vključuje dihotomizacijo na "dobre" in "slabe", generirajočo grešne kozle in *folk devils*, ljudske vrage. Sovražnost je v protiromanesknem diskurzu sicer neosebno usmerjena na roman, ker naj bi pač branje

<sup>13</sup> *Essays Moral and Literary*, 1778, v: Williams, 1970, 304–307.

<sup>14</sup> Št. LVII, 1787, v: Heidler, 1928, 186.

<sup>15</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 33–41.

oškodovalo največ ljudi, vendar moralna panika zadeva celo mrežo dejavnosti, predvsem pa tudi pisanje in distribucijo. V skladu s tem ima sovražnik več obrazov, kar moralnopanični diskurz tudi spretno izrablja. Status krivca po potrebi drsi med avtorjem, bralcem in knjigotržcem z vozliščem v romanu, ta pa je v vlogi "škodljivca" tudi največkrat izrecno poimenovan.

Tretji element je konsenz, družbeno soglasje o tem, da je grožnja resnična in resna in da je posledica neprimerne vedenja neke skupine oz. škodljivega učinkovanja nekega pojava, pri čemer pa je to soglasje običajno široko, čeprav lahko zajame tudi dokaj majhno skupino. Kot zapišeta avtorja, se "moralna panika predstavlja v različnih velikostih".<sup>16</sup> Obsodba romana je bila v drugi polovici 18. stoletja široko sprejeta, a to samo po sebi še ne pove veliko o njenih učinkih.

Četrti in ključni kriterij je disproporcionalnost, "iz muhe narediti slona": koncept moralne panike predpostavlja, da je javna skrb glede na dejanske razmere pretirana in da se vznemirjenje neupravičeno poraja ravno iz tega razkoraka med zaznano oz. domnevano in dejansko grožnjo. "Sam koncept moralne panike sloni na tej disproporcionalnosti".<sup>17</sup> Zadnje, peto določilo je po Goode in Ben-Yehudi minljivost: hitri, celo nenadni izbruh in skoraj ravno takšen zaton moralne panike, skratka njena sorazmerna kratkotrajnost. Če to značilnost jemljemo dobesedno, med vsemi najmanj ustreza nasprotovanju romanom, kajti slednje traja najmanj celotno drugo polovico 18. stoletja (v posamičnih primerih pa je opazno prisotno še danes), pa tudi eksplicitnega začetka, ki bi ga lahko vezali na konkreten, posamičen dogodek, nima. Toda avtorja tudi tu dopuščata variacije, češ da lahko moralnopanični diskurz razvija različne intenzitete in da se lahko nekatere oblike moralne panike tudi institucionalizirajo oz. ostanejo prisotne v obliki trajnejših gibanj in organizacij, zakonodaj ipd., se potem ponovno aktivirajo ali pa so latentne in samo občasno izbruhneje. "Dejstvo, da niso nekatere skrbi dolgotrajne, še ne pomeni, da niso moralne panike. Njihova intenzivnost narašča in upada s časom tako na lokalni kot širše družbeni ravni."<sup>18</sup>

Goode in Ben-Yehuda na koncu podčrtata dva glavna pogoja: "Bistveno je, da obstaja konsenz glede grožnje in krivcev in da je skrb neskladna z dejanskim stanjem, ki jo povzroča."<sup>19</sup> Glede drugega pa dopuščata ohlapnejše razumevanje

---

<sup>16</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 34.

<sup>17</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 38.

<sup>18</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 39.

<sup>19</sup> Goode, Ben-Yehuda, 1994, 39.

moralne panike in odstopanje od predstavljenih meril, sploh ker obstaja več teorij moralne panike in tudi več poimenovanj fenomena (tudi npr. grožnja (angl. *menace*), norija (angl. *craze*), preplah (angl. *scare*) itd.),<sup>20</sup> pri čemer konkretna moralna panika le redko ustreza samo enemu od t. i. pojasnjevalnih modelov.

Kot rečeno, moralna panika zaradi romana ne izbruhne, govorimo lahko kvečjemu o zgotitvi negativne retorike o romanu, in tudi vprašanje, zakaj se ta nakopiči takrat, ko je kompleksno in nima enega odgovora, vsekakor pa se najneposredneje navezuje na dejstvo, da v 60. letih 18. stoletja roman absolutno zasede knjižni trg in postane ne le silno priljubljen, ampak vsepovsoden in tako rekoč vsem dostopen. Tisti, ki so mu nasprotovali že prej, so zaslužili, da izgubljajo bitko, in so "povzdignili glas" oz. "zagnali paniko", drugi pa so šele zdaj sploh zaznali njegovo prisotnost in v strahu sledili zagovoru morale. Moralno paniko moramo v tem smislu razumeti kot odsev širših družbenih premikov, namreč kot odpor proti vsemu, kar roman oznanja posredno: obrat v posvetno, tržno-potrošniško družbo, kjer ima v zabrisu socialnoslojnih meja individualno prednost pred kolektivnim, kjer se spreminja vloga ženske, zakona in ljubezni. Roman kot produkt trga, kot (pogosto) pisanje žensk in za ženske (sploh ko knjižni trg v 60. in 70. letih 18. stoletja zasuje sentimentalna romaneskna proza) pomeni vozlišče sodobnega ter vseh strahov in bojzani, ki jih to prinaša. "Novo" namreč učinkuje kot zlovešče neznano in poraja tesnobo, ker (četudi pomeni obrat na bolje) odpravlja varno domačnost starega vsakdanjika.

Za obsodbo romana bi težko našli konkretno družbenointeresno skupino, še veliko težje pa je govoriti o opoziciji te opozicije, torej o deklariranih zagovornikih romanov, kar pa vzbuja dvom o sami opredelitvi opozicijskega diskurza. Zato je v danih razmerah prav neosebni izraz "protiromanu", ki ne opredeljuje in ne izpostavlja konkretnih nosilcev, tudi najprimernejši. Teoretično sicer lahko razvrstimo knjigotržce in knjižničarje, založnike, romanopisce in navdušene bralce romanov na eno, moraliste, klerike, literarne tradicionaliste pa na drugo stran razprave o romanu, ampak takšno predalčkanje ni ustrezno, niti teza, da je bilo nasprotovanje izključno v domeni konzervativnih krogov. O kampanji proti romanu tako govorimo pogojno, ker v resnici ne gre za nobeno konkretno gibanje. Pojmovanji romana in očitkov proti je bilo toliko in bili so tako različni, da so jih za svoje namene s pridom izkoriščali tudi sami romanopisci v zoperstavljanju ene pisatelj-

---

<sup>20</sup> Prav tam, 43.

ske opcije drugi. Diskurz moralne panike je bil zato fragmentiran in sam v sebi diferenciran, predvsem pa se je na različne načine in v različnih "embalažah" kazal na različnih ravneh in v različnih kontekstih (v literarnokritičkem diskurzu, leposlovju, slikovnem gradivu ipd.), zato je dejansko funkcioniral kot vselej prisoten vidik, ki se po potrebi vplete v vsako razpravo o romanu, v osnovi pa je neodvisno prosto soobstajal skupaj z drugimi odzivi na priljubljenost romanov.

Zaradi večje ohlapnosti in posameznih odmikov od danes v sociologiji jasno konceptualiziranega pojma moralne panike večina avtorjev govori samo o *opposition to the novel*<sup>21</sup> ali o *antinovel discourse*<sup>22</sup> in se ogiba oznaki moralna panika, čeprav skupaj s Terry Lovell<sup>23</sup> menimo, da je ob predpostavki, da gre za njeno blažjo in manj artikulirano zgodnjo obliko, ta vendarle upravičena.<sup>24</sup>

Upamo, da smo s tem zadovoljivo utemeljili moralno paniko kot dimenzijo družbenega uveljavljanja romana v Angliji 18. stoletja in obenem začrtali polje njenega porajanja in artikulacije. Ravno zato se nam zdi uvodoma nujno opozoriti še na dve bistveni vprašanji, ki pa ju presenetljivo Goode in Ben-Yehuda skorajda ne obravnavata. Tako se le mimobežno posvečata vprašanju domnevnih žrtev moralne panike, ki so vendarle konstitutivni element pojava (v knjigi najdemo izraza *victim* in *victimization* samo na osmih mestih). V paniki zaradi romana (potencialne) žrtve vsekakor igrajo najvidnejšo vlogo; v njej najpogosteje nastopajo predvsem dekleta, ki so glavne naslovnice in tema moralnopaničnih razprav, sploh ker se vprašanje ženskih bralk v moralni paniki spoji z vprašanjem ženskih avtoric in junakinj – skratka s feminizacijo romana vobče in s tem domnevno povezanim upadom njegove kvalitete, kar v navezavi na komercializacijo oz. komodifikacijo samo še podkrepi protiromaneskni diskurz.

Drugo vprašanje, ki ga Goode in Ben-Yehuda ne načenjata, pa je vprašanje učinka moralnopaničnega diskurza, pri čemer ne mislimo na elemente, ki sami konstituirajo fenomen moralne panike (odziv medijev, represivne ukrepe, stere-

---

<sup>21</sup> Taylor, 1943.

<sup>22</sup> W. B. Warner, 1998.

<sup>23</sup> Lovell, 1987, 8.

<sup>24</sup> O "zgodnji" moralni paniki lahko v tem primeru v resnici govorimo samo pogojno, če imamo v mislih primerjavo z izbruhi moralne panike v 20. stoletju, ki privedejo do same konceptualizacije pojava, ne pa tudi sicer, saj ga lahko apliciramo še na veliko starejše primere, npr. na preganjanje modrih žensk, vendar je res, da bolj razvita komunikacijska infrastruktura kasnejšega časa bistveno pripomore k širjenju panike, pa tudi k intenziteti pojava.

otipiziranje itd.), ampak na učinek na tiste, ki se prepoznajo kot krivci ali žrtve. Pri moralni paniki, vezani na branje romanov v 18. stoletju, lahko reakcijo opazujemo tako med njenimi glasniki kot med publiko, pri čemer pa odziv nikakor ni enoznačen, predvsem pa izrečeno nujno ne odseva storjenega. Temu vprašanju se bomo zato še posebej posvetili, najprej pa si za ilustracijo in utemeljitev povedanega pogledjmo nekoliko oprijemljivejše manifestacije tega fenomena.

## OČITKI

Očitki proti romanu so se v drugi polovici 18. stoletja najbolj nakopičili zaradi njegove hitro pridobljene popularnosti. Dejstvo, da so se romani tako namnožili in da so postali tako priljubljeni, je posebej jezilo druge literate, saj so jim romanopisci odžirali prostor in "kvarili" bralce. James Sands<sup>25</sup> v eni redkih obramb modernih romanov zapiše: "Filozofi, moralisti in metafiziki so se razburjali, ko so videli svoje debele folie, kako neomadeževani čakajo na policah knjižnic ob lahkotnih, do nečitljivosti obrabljenih duodecimih, in so se zato še toliko bolj trudili, da bi onemogočili širjenje krasnih, navdušujočih romanov."<sup>26</sup>

V resnici so lahko romane brali tako rekoč vsi pismeni. Ker so bili pisani v preprostem, razumljivem jeziku, je bilo dejstvo, da branje ni terjalo nobenega posebnega znanja, dodaten predmet posmeha in očitek zase. Kot zapiše *Monthly Review*: "Romani so krožili med lahkomiselnimi in razuzdanimi pripadniki obeh spolov, ki so brali, ne zato da bi jim čtivo dalo misliti, ampak zato ker tu ni bilo kaj misliti."<sup>27</sup> To pa je pomenilo tudi, da so ga ljudje lahko mimogrede brali kjerkoli oz. kadarkoli, hkrati pa jih je narava zgodbe tako zamotila, da so ob tem hitro povsem pozabili na vse drugo. Moč, s katero so romani prikovali bralca h knjigi, so razlagali kot zli urok, ki človeku ne pusti niti spati in onesposobi um za konkretnjša in koristnejša opravila. Hannah More, avtorico moraličnih in religioz-nih traktatov, je zelo zaskrbelo njeno odkritje, da v delavnicah, med modistkami, šiviljami in pri drugih obrteh, kjer skupaj dela več deklet, eno med njimi pogosto

<sup>25</sup> *A General Defence of Modern Novels*, 1802, v: Taylor, 1943, 6.

<sup>26</sup> Folio je oznaka za največji knjižni format, ki ustreza velikosti približno 38 x 32 cm, duodecimo v velikosti 13 x 19 cm pa je bil tipični prepoznavni format romana.

<sup>27</sup> Št. XXIV, junij 1761, v: Taylor, 1943, 9. J. T. Taylor je med redkimi, ki na enem mestu poda pregled in konkretne primere nasprotovanja romanom v 18. stoletju in na začetku 19. stoletja; čeprav je njegova študija iz leta 1943, velja za osrednje delo na to temo, zato tudi nam pomeni glavno referenco.

pusti svoje opravilo, zato da lahko naglas bere drugim.<sup>28</sup> “Osebi, ki se bo navadila romanov, se bo upiralo brati karkoli resnega, tako kot oslavljen in prazen želodec odklanja bogato, obilno hrano,” meni Hortensius, ki v dialožki razpravi *Progress of Romance* Clare Reeve<sup>29</sup> nastopa kot nasprotnik romanov.

Neki pisec v časopisu *Reasoner* opisuje, da je bil na obisku pri prijatelju priča obsesivnemu branju: “Po zajtrku so se njegova žena in hčerke posedle v krog in izmenjaje brale naglas brez prestanka vse do polnoči, s samo petminutnimi odmori za obroke, in tako v enem dnevu končale tri knjige. Sploh niso mogle nehati, ker je bila zgodba, kot so trdile, tako zanimiva, da so si vsakič želele slišati še naslednje poglavje [...] Ko sem se okoli polnoči sam odpravil spat, so še vedno vztrajale, tudi do štirih zjutraj, in potem so mi ob jutranji kavi hitele pojasnjevati vse skrivnosti romana.”<sup>30</sup>

Charlotte Burney piše svoji sestri, uspešni romanopiski (mdr. avtorici *Cecilie*, 1782) Fanny Burney: “Včeraj sem se oglasila pri *Miss Reynolds*, ki je ravno prebrala *Cecilio*; rekla je, da jo je branje skoraj ubilo, ker jo je tako zagrabilo, da je ostajala ponoči dolgo pokonci in tako močno jokala, da je skoraj oslepela; zgodba jo je tako prikovala na posteljo, da se ni mogla pripraviti niti do tega, da bi šla na ‘na stran’, ko jo je tiščalo!”<sup>31</sup>

Branje v postelji so obsojali tudi iz povsem praktičnih razlogov – zatopljeni ali pozaspali bralci naj bi pogosto ponesreči prevrnili ali preprosto pozabili na sveče in zanetili ogenj; kot piše *Lady’s Magazine*, “zavarovalniški uradi proti požarom zato niso najbolj navdušeni nad tem običajem”.<sup>32</sup> Tudi v *Guliverjevih potovanjih* (Jonathan Swift, 1726) v cesaričinih sobanah izbruhne požar, zato ker ena od dvornih dam zaspi ob branju romana (in seveda ne česa drugega).

Ampak romane so ženske brale še na veliko manj primernih krajih. William Combe tako ogorčeno popisuje prizor, kjer je neka gospa meni nič, tebi nič brala v cerkvi: “Knjigo je premišljeno prekrila z religioznimi emblemi in se, medtem ko je duhovnik zapovedoval dolžnosti morale in religije, sama v resnici zabavala z zagonetkami romantične ljubezni, objokovala nesrečo neuspešne zveze ali pa uživala ob nepričakovani srečni združitvi kakega pregnanega para.”<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> *Strictures on the Modern System of Female Education*, 1818, v: Taylor, 1943, 5.

<sup>29</sup> Reeve, 1785, v: Warner, 1998, 5.

<sup>30</sup> *Reasoner*, 1814, v: Taylor, 1943, 5.

<sup>31</sup> Dnevnik in pisma F. Burney, Crump, 2002, 115.

<sup>32</sup> Št. XX, april 1789, v: Taylor, 1943, 9.



En očitek se je navezoval na drugega: ob čtivu so glavni razlog za tako nepremišljeno branje pripisovali samim bralcem, ki so bili, ker so pač brali literaturo, ki ne terja nobenih umskih naporov, samoumevno označeni za drugorazredne. Tako je denimo veljalo, da berejo samo zaradi zgodbe oz. zapleta. Obtoževali so jih, da berejo "od zadaj" oz. da sploh preberejo samo konec, posebej pa naj bi sloveli tudi po pisanju robnih opomb. Skratka, romane naj bi brali neinteligentni, površni in zanikrni bralci z nespoštljivim odnosom do knjig, dela in okolice.

Še mnogo hujši očitek kot to, da so romane (lahko) brali vsi, ki so znali brati, je bil ta, da so romane (lahko) tudi pisali vsi, ki so znali pisati, kar mu je skupaj z dejstvom, da je bil to nov žanr, ki torej kot tak ni imel literarne tradicije, še dodatno jemalo ugled. Naval piscev je pričal o tem, da so se pisanja v resnici lotili mnogi. Kot godrnjavo zapiše veliki poet prve polovice 18. stoletja Alexander Pope: "Pesniška srbečica je zagrabila bogate in revne, mesto in deželo, in zdaj pišejo vsi, pa če znajo ali ne."<sup>34</sup> "Naenkrat so vsi postali tako učeni, da v Londonu skorajda ni več mogoče najti prodajalca, ki se ne bi imel tudi za pisatelja," je ugotavljal erudit Vicesimus Knox,<sup>35</sup> Samuel T. Coleridge pa: "Če danes človek ne uspe kot krojač ali čevljar in če zna vsaj približno brati in pisati, postane pisatelj."<sup>36</sup> Pisanje (ne samo branje) romanov se je s tem še bolj degradiralo na raven neresnega, lahkotnega razvedrila. Takšnemu razumevanju pisanja romanov kot mimobežne in nepomembne zabave pogosto pritrjujejo pisci sami, in se s tem celo hvalijo. John Piper v predgovoru k *Life of Miss Fanny Brown* (1760) zatrjuje, da je roman napisal samo zato, da bi pozabil na protin, ki ga je moril skoraj ves mesec, in ugotavlja, da mu je pisanje res pomagalo ozdraveti. Pri tem še odkrito priznava, da v življenju ni prebral vsega skupaj niti dvajset knjig, ker da je imel zelo malo časa in ker ga fikcija sploh ni zanimala.<sup>37</sup> Od branja do pisanja romanov je bil torej le korak.

Očitek, ki je povezoval vse druge očitke, se je nanašal na obsodbo celotne proizvodnje fikcije, ki je kot po tekočem traku producirala množico vse bolj podobnih si romanov, da bi zadostila zanimanju bralcev in sproti zapolnjevala police knjigarn in knjižnic. *Monthly Review* novembra 1755 govori o "sezonah romanov",

<sup>33</sup> Combe, 1791 v: Taylor, prav tam, 9.

<sup>34</sup> *Epistle to Augustus*, 1738, v: Taylor, 1943, 12, 16.

<sup>35</sup> Knox, 1778, v: Williams, 1970, 305–307.

<sup>36</sup> Coleridge v: Taylor, 1943, 17.

<sup>37</sup> V: Taylor, 1943, 17–18.

kot bi res šlo za običajno prodajno blago, ko zapiše: “Zdaj bo nastopila sezona romanov in tisku se obeta obilna žetev.”<sup>38</sup> Pravzaprav je podobno kot danes tudi tedaj poletna sezona veljala za obdobje branja, zimska pa za čas pospešenega izdajanja romanov, le da je bilo takrat to bolj kot s parlamentarnimi zasedanji, ki že od 17. stoletja diktirajo družabno mestno življenje od novembra do maja, povezano z dopustovanjem. V majski številki *Monthly Review* tako recenzent oznani konec sezone fikcije, ko zapiše, da je “zaradi približevanju poletja pravkar obravnavani roman zadnje delo te vrste, s katerim vas bomo nadlegovali, vsaj za nekaj mesecev”.<sup>39</sup> O tem, da je bilo poletje čas intenzivnega branja romanov, jasno pričajo s knjižnicami in knjigarnami še posebej dobro založena letoviška mesta.

A ne glede na sezono so se recenzenti v glavnem ves čas razburjali in godrnjali nad ogromnim številom romanov, ki so jih morali sproti prebrati in predstaviti. Leta 1797 eden med njimi v *British Critic* obupano zapiše, da jih je toliko, “da jih bo, preden mu bo uspelo prebrati samo najpomembnejše, polovica že ‘opravila svoje’ [beri: naredila škodo]”.<sup>40</sup> Besedne zveze, kot so “ničvredno garanje”, “nasičen z branjem”, “obsojen na recenziranje”, postanejo kritiška stalnica.<sup>41</sup> Mnogi so se avtorjem zahvaljevali, bodisi ironično, ker da jih je njihovo pisanje uspavalo, ali pa iskreno, če so napisali kratek roman. Pogosto so bili brezobzirno žaljivi: “Ogabna zadeva!” (angl. *Execrable stuff*), “Ljubezenske traparije!” (angl. *Amorous nonsense!*), “Opolzko in trapasto!” (angl. *Obscene and silly!*).<sup>42</sup> K romanu “*Twas Wrong to Marry Him*” kritik *Monthly Review* zapiše: “‘*Twas wrong to write it!*’ (“Zmotno ga je bilo napisati!”).<sup>43</sup> Ubogi Charlotte Palmer, ki je svoj roman nerodno nasloвила *It is and it is not a novel* (1796), pa kritik svetuje: “Ne, draga moja, to ni roman, in zdaj bodi pridna punčka in tega ne počni več, mi pa ti bomo tokrat tudi prizanesli.”<sup>44</sup> Posebej so jih jezila nadaljevanja romanov: “Prazni so bili naši upi, da se nam ne bo nikoli več treba ukvarjati s to knjigo. Javnost je presodila drugače in – oh! – nadaljevanje je pred nami!”;<sup>45</sup> *Critical* pa k romanu *False Gratitude* (1771)

---

<sup>38</sup> Taylor, 1943, 41.

<sup>39</sup> Taylor, 1943, 41.

<sup>40</sup> Forster, 2003, 184.

<sup>41</sup> Taylor, 1943, 41–42.

<sup>42</sup> V: Taylor, 1943, 96–97.

<sup>43</sup> Št. XLVIII, april 1773, v: Taylor, 1943, 97.

<sup>44</sup> Tompkins, 1932, 16.

<sup>45</sup> *Monthly Review*, januar 1773, v: Taylor, 1943, 45.

preprosto zapiše: "Prvi del je strašno slab, zato sploh nimamo potrpljenja, da bi prebrali drugega."<sup>46</sup>

Čeprav so knjigotržci to vztrajno zanikali, so jih recenzenti vedno znova obtoževali nečloveškega izkoriščanja t. i. najemniških piscev, za katere se je vedelo, da morajo v vse krajših časovnih intervalih za majhno plačilo (zaradi česar so dobili obči vzdevek *Tom Starveling*) pisati romane po naročilu. Pod pritiskom okoliščin so se izurili v spretne plagiatorje; po metodi izrezovanja in zlepljanja (*cut and paste*), so nastajali romani krpanke (*patchwork novels*). "Je to delo novo ali staro? Priznamo, da ne vemo. Domnevamo pa, da gre za neke vrste literarno sestavljanjo," piše *Critical Review*.<sup>47</sup>

Pod časovnim pritiskom so pisali tudi bolj priznani romanopisci in romanopiske. Charlotte Smith naj bi tako zaradi finančne stiske v osmih letih napisala 32 romanov; Sydney Owenson oz. *Lady Morgan* pa trodelni roman *The Wild Irish Girl* v šestih tednih.<sup>48</sup> Hitenje pri pisanju se je seveda poznalo in kritikom ponudilo še eno iztočnico za napad na romanopisce. "Piscu se je očitno mudilo. Bese-dilo je pomilovanja vredno in v njem je težko razbrati kakršenkoli smisel."<sup>49</sup> Ob takšnem načinu dela tudi ne preseneča, da so si bili romani pogosto nadvse podobni: "To delo tako spominja na druge romane v zadnjem času, da lahko to, kar smo zapisali o romanih *Miss Draytons*, *Miss Grevills* in *Miss Howards*, uporabimo tudi za *Miss Emilio Beville* in najverjetneje za večino gospodičen, ki bodo kaj objavile v prihajajoči zimi."<sup>50</sup>

Potemtakem tudi ni bilo nič čudnega, da se je v tistem času pojavil cel kup različnih navodil za pisanje romanov. *Essay on Light Reading* (1808) Edwarda Mangina je sicer spisan že v 19. stoletju, a ga lahko uporabimo kot prototip nasvetov, ki so se pojavljali že prej. V njem predstavi nekaj smernic za uspešen roman: "Najprej vzemite veliko papirja, peres in črnila ter angleški žepni slovar. Potem naredite seznam različnih imen in najbolj romantična rezervirajte za vašega junaka in junakinjo. Ko imena pripnete na osebe, jih pustite, da se med seboj pomenkujejo o čemerkoli že, v pismih ali v živo, in to tako dolgo, kolikor se vašemu založniku zdi primerno. Poskrbite za to, da je vaša junakinja

<sup>46</sup> Tompkins, 1932, 16.

<sup>47</sup> Št. LXI, marec 1786, v: Forster, 2001/2003, 185.

<sup>48</sup> Taylor, 1943, 45.

<sup>49</sup> *Monthly*, št. XLVII, april 1773, v: Taylor, 1943, 45.

<sup>50</sup> *Monthly*, št. XXXVII, november 1767, v: Taylor, 1943, 6.

vedno krhke narave in da ima modre oči, in jo navadite živeti, ne da bi jedla, pila ali spala; to ji bo omogočilo, da bo prenesla utrujenost, ki bi izčrpala kamelo, in to brez nevšečnosti; poskrbite tudi za to, da se bo ves čas spotikala, padala ali zdrsevala – junakinje so znane po tem, da ne znajo hoditi. Junaka naredite čim bolj podobnega mešanici med Apolonom in Herkulom in poskrbite, da bo znal plavati. Glede zgodbe nimamo nobenih posebnih zahtev, vse naj se naravno razvije iz pripetljajev.”<sup>51</sup>

*Critical Review* pa recimo ugotavlja: “Proizvajalci romanov spominjajo na peke ingverjevih kruhkov: njihove sestavine so vedno znova enake, razlika je le v oblikovanju in dekoraciji.”<sup>52</sup> Ampak pri tem ne gre pozabiti, da je za mnoge največja privlačnost fikcije ravno v podobnosti zapletov in junakov. Tisti, ki so strastno predani branju romanov, uživajo v enem ravno zato, ker jih spomni na drugega.

Kljub dobršnemu številu navedkov iz *Monthly Review* in *Critical Review*, dveh osrednjih literarnokritičskih revij časa, pa literarna kritika ni avtomatično zastopala pozicije proti romanu, četudi je pomenila glavni teren artikulacije moralnopaničnih argumentov. Pri tem je treba ločiti negativno literarno kritiko na eni in konkretne izraze moralne panike na drugi strani, kar pa ni vedno enostavno. Gornji primeri niso zgled čistega diskurza moralne panike, se je pa ta gotovo napajala ravno iz takšnih žaljivih in zaničljivih recenzij, zato se je eno zelo hitro povezal z drugim. Vsi ti očitki so se prepletali v moralnopanično argumentacijo, se medsebojno pogojevali in verižno nadgrajevali. A vendarle ne gre pozabiti, da lahko tudi negativna kritika romana prispeva k njegovi družbeni uveljavitvi. Upali bi si celo trditi, da so na stopnji, ko se o romanu že govori kot o samostojnem in prepoznavnem žanru, za njegovo utrjevanje negativne kritike enako pomembne kot pozitivne, ker se pojavljajo na ravni, na kateri se ugotavlja kakovost romana, ne pa več njegov literarni status.

## ŽRTVE

Moralisti in kritiki se seveda niso zadovoljili samo s prazno obsodbo romana kot cenenim produktom pohlepnihi knjigotržcev – morali so najti žrtev in tako osmisliti očitke s konkretno, usmerjeno grožnjo, jim dati oprijemljivo podobo nevar-

---

<sup>51</sup> V: Taylor, 1943, 47.

<sup>52</sup> November 1767, št. 34, v: Raven, 1992, 61.

nosti. Mlada dekleta so bila tako rekoč samoumeven izbor. Ustrezala so iz več razlogov. Najprej zato, ker ženske že *a priori* veljajo za ranljivo, družbeno podrejeno skupino, dekleta, torej na pol otroci, pa še toliko bolj, predvsem naj bi bile zaradi večje senzibilnosti dovtetnejše za takšno sentimentalno ljubezensko pisanje.<sup>53</sup>

Dejstva, da je med bralci romanov več žensk, ni bilo mogoče zanikati. Že leta 1692 se urednik *Gentleman's Journal* Peter Motteux opravičuje, češ da objavlja fragmente ljubezenskih romanc, "ker to želijo gospe".<sup>54</sup> Tovrstnih pripomb je mogoče najti vse polno: v časopisnih komentarjih, v kritikah in fikciji. V komediji *Polly Honeycombe* (1760) George Colman že v prologu zapiše: "Roman najbolje zapelje žensko srce."<sup>55</sup>

V prepoznanju ženskega zanimanja za romane so šli romanopisci pogosto celo tako daleč, da so svoje občinstvo naslavljali kot izključno žensko. Veliko romanov se začne s posvetilom "To the Fair Reader" ali "To a Fair Lady".<sup>56</sup> In ker naj bi bile bralke bolj zainteresirane za dela "sester", so se moški avtorji, da bi med njimi vzbudili večjo pozornost (pa tudi zaradi domnevno milejših kritik), včasih tudi predstavljali kot ženske.<sup>57</sup> (Neznani/-a) avtor/-ica romana *The False Friends* (1785) tako v predgovoru pozove bralke, naj ji kot ženske ženski z nakupom solidarnostno pomagajo iz romana narediti uspešnico.

Revija *Sylph* komentira: "Ženske vseh starosti in slojev gojijo izprieno navado branja romanov. Moj pogled vsepovsod kazijo te bedaste, a nevarne knjige: najdem jih v modni torbici, v škatlji s priborom za šivanje, v rokah gospe, ki pole-

<sup>53</sup> Res pa je tudi, da je prav moralnopanično izpostavljanje ženskih bralk eden glavnih razlogov za to, da občinstvo romanov pravzaprav velja za bolj feminizirano, kot je po vsej verjetnosti bilo. Zbrani podatki namreč ne govorijo o tem, da moški niso brali, ampak predvsem o tem, da so veliko brale ženske, vloga moških bralcev je bila pač zaradi številnih drugih in pomembnejših dejavnosti, ki so okupirale njihova življenja, preprosto manj vidna.

<sup>54</sup> V: Taylor, 1943, 52.

<sup>55</sup> V: Heidler, 1928, 115–116.

<sup>56</sup> V: Albinia Gwynn: *The Rencontre; or, Transitions of a Moment*, 1785; v: Richard Graves: *Eugenius; or, Anecdotes of the Golden Vale*, 1786, v: Taylor, 1943, 53.

<sup>57</sup> Medtem ko so se konec 17. in v začetku 18. stoletja ženske pogosteje podpisovale z moškimi psevdonimi kot moški z ženskimi, se je v zadnji tretjini 18. stoletja dogajalo nasprotno, čeprav je "travestija" potekala v obe smeri hkrati in čeprav to kljub nekaterim stereotipnim predstavam nikoli ni bil prevladujoč običaj. Obakrat so pogostejši istospolni psevdonimi ali anonimnost.

žava na zofi, in pri tisti, ki sedi za prodajnim pultom; od plemiških gospa do gospodičen, ki prodajajo njuhanec; od mestnih lepotic do podeželskih dekličev, ki znajo komajda črkovati. Prav zares sem videl matere, ki so v bednih kolibah objokovale namišljeno nesrečo junakinje, medtem ko so njeni otroci jokali za kruhom, in gospe, ki so v dnevni sobi izgubljale ure in ure z branjem romanov, medtem ko so jih njene služabnice vzorno posnemale v kuhinji. Videl sem čistilke s krpo v eni roki in romanom v drugi, kako so hlipale nad nesrečo Julije ali Jemime.”<sup>58</sup>

Glasnike moralnopaničnega diskurza je v zvezi s t. i. *reading miss* najbolj skrbel vpliv romana glede vprašanja ljubezni in poroke, ki je bilo zaradi specifičnega statusa žensk zanje ključnega pomena, saj so z (ne)poroko dobesedno zapečatile svojo nadaljnjo življenjsko pot.<sup>59</sup> Namesto da bi jih pripravili na realen, pust vsakdanjik, naj bi romani dekleta zapeljali v domišljjsko pričakovanje ljubezenskih avantur, razburljivih dogodkov in dramatičnih razpletov. Članica eminentnega literarnega krožka Nogavičarke (angl. *The Bluestockings*) pesnica Hester Chapone v *Letters on the Improvement of the Mind* zapiše, da “sentimentalni roman pokvari žensko srce bolj kot karkoli drugega” (1774), neka gospa iz romana *The Locket* (1774) pa se spominja, da se je “zato, ker je brala romane, medtem ko so se druga dekleta igrala s punčkami, začela že zelo zgodaj ozirati za ljubimci”.<sup>60</sup> Pesnica Mary Wortley Montagu v pismu hčerki 23. julija 1755 ugotavlja: “Vse te knjige imajo isto napako, ki je ne morem zlahka oprostiti, ker je zelo škodljiva. Visoko vrednotijo ekstravagantne strasti in spodbujajo mlade, da upajo na nemogoče dogodke, ki jih bodo rešili bede, in da pričakujejo zapuščine od neznanih sorodnikov in velikodušnih dobrotnikov.”<sup>61</sup>

Različni očitki so se zgostili v neizpodbitno ugotovitev, da je univerzalna tema romana ljubezen in da roman pravzaprav potihem uči umetnosti ljubezenskih

---

<sup>58</sup> Oktober 1795, št. 6, v: Taylor, 1943, 53.

<sup>59</sup> V drugi polovici 18. stoletja se pri starševskih dogovarjanjih o poroki upošteva tudi že mnenje udeleženih otrok, zato je bila tematika še posebej kočljiva. Poroka je bila sicer resda osrednji življenjski cilj večine deklet, vendar ni bila njen osebni, ampak tako rekoč družinski projekt, pri čemer pa je ona nosila breme, da primoži bodisi materialno bogastvo ali pa naziv. Časopisni oglasi za moža ali ženo so obvezno vključevali finančne pogoje in večina staršev je iskala “partnerje za posestva”, ne za svoje otroke. Družbeni razlog za skrb glede vpliva romanov je bil tu torej povsem transparenten: neustrezna zveza (zlasti) žensk lahko zapravi družinski ugled in posredno ogrozi tudi reprodukcijo.

<sup>60</sup> Taylor, 1943, 69.

<sup>61</sup> *Letters*, Brant, 1992, 462.

spletk, pri čemer je moč ljubezni predstavljena kot zadostna ali celo edina sila, ki lahko preseže družbenoslojne ovire in revnemu dekletu omogoči boljše življenje. Največji ugovor angleške zgodovinarke Catherine Macaulay proti romanom je bil v tem, da so to vedno zgodbe o ljubimcih, te pa so *a priori* neprimerne za mlada ušesa in jih je treba držati čim dlje stran.<sup>62</sup> *Critical Review* se leta 1765 pritožuje: "Iz prevladujočih zgodb romanov bi lahko kdo sklepal, da je ljubezen ne le glavna, ampak skorajda edina strast, ki poganja človeško srce. To imamo za eno najnevarnejših posledic, ki izhajajo iz prevlade takšnega tipa pisanja. Mladi obeh spolov, ki jim že zgodaj vbijejo v glavo te nesrečne predsodke, so tako podvrženi največjim iluzijam. Naivno si predstavljajo, da se mora vse podrediti nepremagljivemu vplivu ljubezni, ampak potem ko vstopijo v pravi svet, na lastni koži spoznajo, da so bili grdo prevarani."<sup>63</sup>

O moči in vplivu teh očitkov najbolje priča ravno to, da se znajdejo v sami fikciji. Še najbolj pride to do izraza tam, kjer je škodljivo branje romanov celo osrednja tema zgodbe. Na ta način pisci pravzaprav ubijejo dve muhi na en mah: namesto da bi (zaman) dokazovali nasprotno, ta dejansko neogibni motiv spretno izrabijo in ga problematizirajo v sami zgodbi. Eden najslavnejših primerov, ki samoreferencialno lansira svarilne zglede, so Sheridanovi *The Rivals* (1774), kjer se strastna bralka Lydia Languish na osnovi velike količine prebranih romanov nadeja romantičnih dogodivščin, od moških, ki jo zapeljujejo, pa prav tako zahteva, da se vedejo v skladu z zapovedmi romaneskne romantične ljubezni. Še bolj znan je lik Arabelle iz zgovorno naslovljenega romana *The Female Quixote* Charlotte Lennox (1752), ki ji romance tako zmešajo glavo, da od vsakega ljubimca pričakuje, da se bo uklonil njenim predstavam o herojski ljubezni in viteških manirah. Tudi *Polly Honeycombe* (1760) Georgea Colmana se odloči, da bo posnemala vedenje romanesknih junakinj, in v sledenju temu cilju vztrajno kljubuje družbenim konvencijam. Tako pisatelj "lastno krivdo" samorefleksivno izkoristijo sebi v bran. Na ta način se z moralnopaničnimi očitki soočita že Delarivière Manley in Eliza Haywood, ki sta v svojih ljubezenskih romanih tudi izpostavili potencialne nevarnosti branja romanov. Obe svarita, da branje erotičnih romanov zavede v nehoteno in nespametno spolnost: v *New Atalantis* (Manley, 1709) vojvoda zapelje svojo varovanko tako, da ji omogoči dostop do knjižnice z erotično litera-

<sup>62</sup> *Letters on Education*, 1790, v: Taylor, 1943, 65.

<sup>63</sup> Oktober, št. XX, v: Taylor, 1943, 66.

turo, v *Love in Excess* (Haywood, 1719–1720) pa si junaka izkažeta ljubezen ravno ob debati o romanih.

Bojazen, da bo “kopija proizvedla original” in “fikcija postala resničnost”, je tudi najhujša in najjasneje artikulirana grožnja romanov in pravzaprav jedro moralne panike.<sup>64</sup> Stvarna literatura dokumentira celo vrsto primerov, kjer je tako branje mlada dekleta speljalo na kriva pota. *Weekly Magazine* leta 1771 navaja eno od mnogih tipičnih svarilnih zgodb o mladi ženski, ki je “sledeč zgodbam iz romanov, zapustila svojega zvestega ljubimca in se sama odpravila v London, kjer so jo čez čas videli v ceneni kombineži in ubogega videza”.<sup>65</sup> Kvarne zglede so porajale tudi interpretacije uglednih in odobravnih romanov, za kakršnega je veljal Richardsonov *Charles Grandison. The Female Mentor* (1798) poroča o gospe, ki se je kot dekle navdušila nad Richardsonovim junakom kot vzorom čednosti in morale in je, ko so jo vpeljali v družabni svet, tudi res pričakovala, da bo našla takšnega ljubimca, ki mu ne bi bilo mogoče nič očitati. Razočarana je zavračala eno ženitno ponudbo za drugo, dokler ni bilo prepozno.<sup>66</sup> Elizabeth Montagu je romane okrivila za ljubezenski škandal svoje znanke Miss Hunter, ki si je zapravila ugled, ko je s poročenim grofom Pembrokom zbežala na Nizozemsko. V pismu gospe Robinson piše: “Miss Kitty Hunter je bila velika ljubiteljica francoskih romanov in še posebej Rousseaujeve *Julie*. Sprašujem se, koliko lahko za njeno usodo odgovarjajo pisatelji, ki seznanjajo s takimi grehi, jih naslikajo v kar najlepših barvah in tako zapeljejo človeka v krivdo, nad katero bi se sam zaprepastil, če ga ne bi ogoljufala čustva?”<sup>67</sup>

Problematiziranje ženskega branja romanov se je zelo hitro razširilo tudi na očitek slabemu sistemu izobraževanja, češ da dekletom že od mladega dopušča branje bedaste fikcije in celo prispeva k njihovi dovzetnosti zanjo. Že prej obstoječi ugovori proti dekliškim internatom (angl. *boarding schools*) so se z nasprotovanjem romanu še okrepili. Za razliko od dragih zasebnih učiteljev za hčere boga-

---

<sup>64</sup> Res je, da so bili sami motivi, ki vzbujajo skrb, v literaturi prisotni tudi že prej, vendar v romanu, ki se trudi biti čim verodostojnejši prikaz resničnosti, nekakšna fikcionalizirana realnost, dobijo veliko večjo težo in s tem potencirajo grožnjo.

<sup>65</sup> V: Taylor, 1943, 78.

<sup>66</sup> Taylor, 1943, 91.

<sup>67</sup> Taylor, 1943, 91. V pojasnilo: v članku omenjamo dve gospe Montagu, ki med seboj nimata posebne zveze: Mary Wortley Montagu, rojeno Pierrepont (1689–1762), ženo ambasadorja, pesnico in avtorico slavnih potopisnih pisem, in Elizabeth Montagu, rojeno Robinson (1720–1800), eminentno članico Nogavičark.



tih plemičev so internati v glavnem veljali za cenene šole, ki so si jih lahko privoščili tudi nižji (srednji) razredi – predvsem v upanju, da si bodo tamkajšnje vzgajanke lažje našle dobrega (beri: dobro situiranega) moža. Sloveli so namreč prav po učenju damskih veščin lepega vedenja: površno so učili igranja na kakšen inštrument, plesa, risanja, nekaj vljudnostnih francoskih fraz, predvsem pa vsega po malem in ničesar zares. V mnogih so dekleta lahko počela, kar so hotela, in največkrat naj bi dejansko brala romane, kljub prepovedim, ki so samo večale užitek in so jim le redko sledile konkretne kazni.<sup>68</sup> Moraliste je najbolj motilo spoznanje, da se revna dekleta v internatih učijo spretnosti, s katerimi naj bi se preobrazile v uglajene gosposkične, a večini med njimi ne bodo v življenju prav nič koristile; predvsem pa so se (z učenjem takšne omike povezane) zavajajoče obljube o lepši prihodnosti odlično in prav nič vzgojno ujemale s praznimi upi, ki so jih vzbujale romaneskne usode junakinj. Elizabeth Montagu, ki je veljala za “kraljico ženske odličnosti”, ni prav nič uživala v družbi svoje, v enem od takšnih internatov “izumetničene” nečakinje, češ da se tam dekleta “naučijo hoditi kot lutke, stila konverzacije, ki bi osramotil papagaja, in grimas, ki bi deformirale opico”.<sup>69</sup> V takih okoliščinah je bil mladim dekletom položaj žrtve tako rekoč usojen. Ne le da so dobile izobrazbo, ki je bila povsem nekompatibilna z njihovimi gospodinjstskimi dolžnostmi, še v romanih so našle pogosto povsem neprimerne vzore za življenje.

Poleg tega, da so romane krivili, da navdihujejo zgrešena pojmovanja ljubezni, so jih obtoževali tudi, da povrhu še sami delujejo kot priročno opravičilo za neprimerno vedenje. Tovrstna sklicevanja na primere iz fikcije potekajo na dveh ravneh intertekstualnosti: v samih romanih, ko se junaki(nje) enega sklicujejo na tiste iz drugega romana, in v prestopanju iz fikcije v realnost, ko se realne zgodovinske osebe v dnevnikih, korespondenci in drugih pisanjih sklicujejo na like iz romanov. Pri tem je še posebej zanimivo, da se na osnovi priljubljenosti, ugleda in uspeha del oblikuje nekakšna hierarhija fikcijskih junakov, tako da recimo Pamela, Clarissa in Lovelace (junaki iz Richardsonovih romanov) v literarnih zgodbah nastopajo kot posebej pogosta referenca. Jenny v romanu *The Sisters* (William Dodd, 1745) v pismu svoji materi denimo upravičuje pobeg z gospodom Fortebrandom tako, da

<sup>68</sup> J. L. Chirol: *An Inquiry into the Best System of Female Education; or, Boarding School and Home Education Attentively Considered*, 1809, v: Taylor, 1943, 60.

<sup>69</sup> V: Taylor, 1943, 64.

materine ugovore primerja s tistimi, ki jih imajo Harlowi (tj. družina Richardsove Clarisse) proti Lovelaceu, pri čemer pa sama meni, da je ravnala spretneje od svojih literarnih zgledov. Čestita si, češ da ji je uspelo dobiti ljubimca, ki je "bolj zaželen od vseh Lovelaceov, Jonesov, Boothsov, Picklesov ali Randomov".<sup>70</sup> Na družino Harlowe se sklicuje tudi Polly Honeycombe, ki – ker jo starši silijo v poroko z gospodom Ledgerjem (namesto z njenim izbrancem Scribblom) – pravi, da se je znašla v takem položaju kot Clarissa in Sophia Western [junakinja iz *Toma Jonesa*, op. A. V.], nazadnje pa prepozna pogubni vpliv romanov in jih zavrže, češ da so "vse njene težave povzročile te preplete knjige".<sup>71</sup>

Posnemanje naj bi se kazalo tudi na mikrovedenjski ravni. Julia Dawkins iz romana *Self Control* Mary Burton (1811) naj bi vsakokrat oponašala junakinjo romana, ki ga je v tistem času brala. "Evelina Fanny Burney (1778) jo je pripravila do tega, da je sedela z usti, razpotegnjenimi v stalen smehljaj, in da je postala tako boječa, da sploh ni hotela pogledati nobenega tujca. Potem ko je brala *Camillo* (Fanny Burney, 1796), pa je postala živahna in otročje nepremišljena."<sup>72</sup>

Med hujšimi je bil očitek, da posnemanje vedenja romanesknih junakov spodkopava avtoriteto staršev. Hortensius v *The Progress of Romance* (Clara Reeve, 1785) pravi, da si mladi zaradi takšnih zgodb domišljajo, da so sposobni sami presojati o ljudeh in stvareh in da so pametnejši od svojih staršev in skrbnikov, katere zato obravnavajo s prezirom in posmehom.<sup>73</sup> Dejansko je v romanih mogoče najti kar precej uporniških otrok: "Avtoriteta – kakšna velika beseda, za nekoga, ki je slučajno rojen 30 let prej,' Miss Howe piše Clarissi."<sup>74</sup>

S še hujšim nasprotovanjem kot v vlogi bralk pa so se ženske soočile kot piske. Naravnost sovražen je bil do pisateljic manchesterški kurat John Bennett, ki je menil, da bi dopustiti, da se ženska ukvarja z literaturo, pomenilo isto, kot če bi dali orožje v roke nekomu, ki je omamljen ali blazen.<sup>75</sup> Pisateljice so se zato, da bi

---

<sup>70</sup> V: Heidler, 1928, 158. Gre za osebe iz tedanjih angleških romanov: Booths je lik iz Fieldingove *Amelie* (1752), Random in Pickle pa sta naslovna junaka romanov Tobiasa Smolleta: *The Adventures of Roderick Random* (1748) in *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751).

<sup>71</sup> Heidler, 1928, 158.

<sup>72</sup> V: Taylor, 1943, 75.

<sup>73</sup> V: Warner, 1998, 5.

<sup>74</sup> Iz *Clarisse*, v: Taylor, 1943, 75.

<sup>75</sup> *Strictures on Female Education; Chiefly as It Relates to the Culture of the Heart*, 1795, v: Taylor, 1943, 81.

se ubranile dvojnemu očitku: temu, da pišejo, čeprav so ženske, in – še huje – da pišejo romane, pogosto zatekale k anonimnosti in psevdonimnosti, ne glede na to, da so imele zavidljivo množico navdušenih bralcev in da so njihovi romani obsegali pomemben del tedanje knjižne ponudbe. Ženske so bile tarče moralnopaničnega diskurza v vseh vlogah, ki so jih zasedale: kot bralke, pisateljice in junakinje.

Z versko dimenzijo moralne panike se ne bomo veliko ukvarjali, ker k temi obravnave ne prinese nič posebej novega. Metodisti, pripadniki najuspešnejše in najbolj razširjene protestantske ločine v Angliji 2. polovice 18. stoletja, so imeli branje romanov za zapravljanje časa, imenujejo jih *time-traps*, časovne pasti. V *Methodist Magazine* so izračunali, da človek, ki dve uri na dan posveti romanom, vsako leto izgubi dva meseca, v petdesetih letih pa vrže stran osem let in štiri mesece dragocenega časa. Izračun je sicer napačen, a sporočilo je jasno. Medtem ko je metodizem romanom načelno nasprotoval, pa ni nasprotoval tudi romanu kot sredstvu za propagiranje svoje doktrine. Utemeljitelj ločine John Wesley je tiste romane, ki so se mu zdeli primerni, sam krajšal in predeloval, potem pa jih je delil ali ceneno prodajal svojim vernikom. *The Fool of Quality* Henryja Brooka je tako skrčil za tretjino in objavil pod naslovom *The History of Henry, Earl of Moreland*.<sup>76</sup>

Kljub nasprotovanju je bil roman, ki so ga v pozitivni luči prikazovali kvečjemu, kadar je bilo pisanje moralično in vzgojno-poučevalno, nazadnje vse bolj odkrito sprejet tudi kot gola oblika lahkotne zabave, brez pretvez o didaktičnih učinkih.

Prvi zagovori romana se pojavijo pozno in so kar se da previdni. Literatura kot prvi primer navaja *The Progress of Romance* (1785), ki smo ga že omenili in v katerem Clara Reeve roman strateško posredno brani tako, da spiše pogovor treh mladih oseb, Sophronie, Hortensiusa in Euphrasie, ki soočajo različna mnenja, a še tu pozitivna prepričanja o romanu omili s tem, da jih lansira skupaj z očitki. Tudi kasnejše, že v naslovu bolj eksplicitno delo *Defence of Modern Novels* Jamesa Sanda (1802) bi težko imeli za izrecno obrambo romana, ker nastane kot odgovor očitkom Hannah More glede ugotovitve, da bolniki v bolnišnicah berejo lahkotno fikcijo. Sand nasprotno meni, da lahko takšno branje lajša bolečine in deluje kot zdravilo vsaj proti duševnemu trpljenju.<sup>77</sup> Anna Laetitia Barbauld v *The Bri-*

<sup>76</sup> V: Taylor, 1943, 105.

<sup>77</sup> V: Taylor, 1943, 102.

*tish Novelists* (1810) že jasneje brani prevladujoče navdušenje nad romani, ko pravi, da lahko Homerja občuduje samo omejeno število ljudi, vsi pa lahko uživajo ob avtorju, ki predstavlja običajno življenje, ker lahko vsak prepozna, od kod so vzete zgodbe, ideje in strasti, saj jih je tudi sam občutil.<sup>78</sup> Vendar zagovarjanje romanov za to, da so jih ljudje brali, kupovali, si jih sposojali (in pisali), pravzaprav ni bilo (več) potrebno. Moralna panika ni zavrla vzpona romana.

## UČINKI

Moralno paniko lahko razumemo kot nekakšno intenzifikacijo diskusije o romanu. Od leta 1750 se dejansko namnoži cel kup slabe romaneskne literature, predvsem pa v tem času roman degradira njegova popularnost in komercializacija oz. načini, ki so bili uporabljeni za to, da so ga pripeljali do bralcev: sistem produkcije, distribucije in konzumpcije. Roman postane neugleden iz t. i. ontoloških razlogov, zaradi načina obstoja in poblagovljenja, kar pa je inherentno vpisano v sam žanr. Moralno paniko v resnici sproži neverjetna množina romanov ("tisk je pokal pod pritiskom romanov, ki so vsako leto rasli kot gobe po dežju"),<sup>79</sup> zato jo moramo prvenstveno razumeti kot reakcijo na opisane okoliščine. To, da se moralisti spravijo na vsebino in formo romana, je del odziva na nastale razmere in samo po sebi ni povod za moralno paniko. Vendar pa vsepovsodni moralnopanični diskurz ni v ničemer oslabil množičnega pisanja, distribuiranja in branja romanov. Kampanja proti romanu in uspeh romana soobstajata. Razhajanje med "teorijo in prakso", med deklarirano retoriko in njenimi učinki na ravnanje ljudi, je tu kar se da očitno. Pri tem ne gre toliko za to, da bi ljudje počeli eno in hipokritsko govorili drugo, ampak bolj za to, da eno ni izključevalo drugega; obe tendenci sta delovali mimohodno: ljudje so se sicer strinjali z moralnopaničnimi argumenti in očitki, ki so jih v skladu s svojim poslanstvom lansirali literarni kritiki, a so ravno tako še vedno brali romane, kot da so se izvzeli iz polja njihovega deklariranega učinkovanja, in (si) tako ali drugače upravičili lastno ravnanje, podobno kot danes velja za gledanje televizije, za katero tudi vsi "vemo", da je škodljiva, a jo vseeno gledamo, in pri tem ne mislimo, da si "delamo slabo". Moralnopanični diskurz o romanu je "lebdel" kot nekakšno obče védenje o zadevi, zelo verjetno je bil med prvimi asociacijami na roman, ampak na način, ki v

---

<sup>78</sup> V: Heidler, 1928, 175.

<sup>79</sup> Reeve, 1785, v: Warner, 1998, 6–7.

dnevni praksi branja ni oviral. Ne da bi s tem zmanjševali in podcenjevali takratna prepričanja, ki so osnovala občutek grožnje romana, menimo, da lahko moralno paniko jemljemo kot pričakovano stališče spodobnih krogov, kot del repertoarja gosposke omike in kot nekaj, za kar se je bilo treba izreči, vendar pa to ni pomenilo, da ljudje romanov niso brali ali da jim dejansko niso bili všeč. Ne gre za to, da bralec ne verjame očitkom opozicijske argumentacije, niti za to, da nanje ne pristane, ampak jih preprosto ne aplicira na konkretno lastno branje. Iste ženske, ki so izdajale *Lady's Magazine* in se v prispevkih zgražale nad ničvrednostjo romanov, so ne le brale, ampak celo pisale take romane, kar je ob različnih priložnostih kvečjemu povzročalo zadrego, zanikanja in prikrivanja pa izvira jo ravno iz te zadrege.

V literaturi najdemo polno takšnih primerov. Dr. John Moore v predgovoru k zbranim delom Tobiasa Smolletta, *A View of the Commencement and Progress of Romance*, leta 1797 zapiše, da je opazil, "kako mnogi ljudje razglašajo, da niso nikoli brali romanov, in to pogosto ravno tisti obeh spolov, ki niso nikoli brali nič drugega".<sup>80</sup> V dnevniku Fanny Burney beremo, kako dvorna dama Mrs. Schwellenberg, ki – čeprav je kupila izvod *Cecilie* – vsem zagotavlja, da "sama že ne bo brala ničesar takšnega, čemur se pravi roman".<sup>81</sup> Pri tem je zanimivo, da je F. Burney svoj naslednji roman, *Camillo*, namenoma podnaslovlila ne z "roman", ampak kot "skice značajev in vedenja" (angl. *sketches of characters and morals, put in action*), ker da ji je izraz roman, ko je kot spremljevalka služila pri kraljici, dolgo povzročal težave – princesa denimo sploh ni smela brati *Cecilie*, dokler ji tega ni izrecno dovolil škof iz Exetra.<sup>82</sup> Sprememba oznake, zasuk na deklarativni diskurzivni ravni, je dovolj za spremembo odnosa do dela, saj že sam izraz roman priključuje negativne asociacije. Fanny v dnevniku citira tudi Miss White, ki trdi, da "nikoli ne bere romanov in da jih pravzaprav sovraži, zato tudi *Eveline* ne bi nikoli prebrala, če ne bi ljudje toliko govorili o njej".<sup>83</sup> In tudi sama F. Burney dr. Johnsonu, ki jo vpraša, kako to, da je nikoli ne vidi s knjigo v roki, prizna, "da jo je strah, da bi jo potem imeli za preveč čustveno ali pa za preveč študiozno, zato knjige ponavadi raje skrije, kot da bi jih razkazovala".<sup>84</sup>

<sup>80</sup> V: Taylor, 1943, 7.

<sup>81</sup> Dnevnik in pisma F. Burney, Crump, 2002, 255.

<sup>82</sup> Iz pisma očetu Charlesu Burneyju, 18. junija in 15. julija 1795, Crump, 2002, 277, 281.

<sup>83</sup> 8. junija 1780 v dnevniku in pismih F. Burney, Crump, 2002, 198.

<sup>84</sup> Iz pisma sestri Susan 26. septembra 1778, v: Crump, 2002, 163.

Diskurzivna reprezentacija se torej razlikuje od dejanskega stanja, kolikor ga pač lahko ocenjujemo glede na ohranjene pričevanjske vire. Ne le da moralna panika nima posebnega vpliva na bralne navade oz. da njeni učinki ostajajo v diskurzivnem, tudi moralnopanično razpravljanje z grajami, očitki in svarili roman paradokсно vedno znova postavlja za predmet debate in ga tako nujno dela vidnejšega, močnejše prezentnega, s čimer krepi njegov položaj. Napadi na roman torej v ničemer ne oslabijo prakse branja romana in ne zavrejo njegovega uveljavljanja, nasprotno, moralnopanična debata močno prispeva k legitimaciji romana.<sup>85</sup>

### MEDIJSKA PANIKA

Na začetku smo grožnjo romana v 18. stoletju predstavili z reakcijo moralne panike, v zaključku pa povejmo še, v čem je njena drugačnost od sorodnih moralnopaničnih odzivov, ki se ne nanaša na specifičnost zgodovinskega trenutka, ampak zadeva samo naravo romana kot medija. Ravno zato bi bilo o diskurzu proti romanu v Angliji 18. stoletja bolj smiselno govoriti kot o eni prvih oblik medijske (kot (pod)tipu moralne) panike, ki se skoraj praviloma pojavi (in potem izgine) ob prihodu novih komunikacijskih praks. Koncept medijske panike je sodobnejši in aktualnejši, ker se je porodil v navezavi na “množične elektronske medije” 20. stoletja, najbolj s televizijo in računalniki, vendar imamo lahko roman povsem upravičeno za obliko medija, to pa potem tudi nominalno ustrežneje (v zamenjavi moralne z medijsko paniko) premakne fokus z nekimi predpostavljjenimi nosilci morale, za katere smo tako ali tako rekli, da jih je težko določiti, na medij kot tak – torej ne ravno na knjigo *per se*, temveč na roman kot tip literature, kot to velja za vrsto televizijskega programa, posamezne filmske žanre oz. računalniške igrice, največkrat v povezavi z nasiljem ali spolnostjo. In tako kot kasneje pri televiziji in filmu so kot “žrtve” tudi v tem primeru prepoznane t. i. šibke skupine, predvsem mladina. Tako je tudi lažje izpeljati primerjavo s še starejšim opozicijskim diskurzom – tj. s preplahom proti gledališču oz. t. i. *anti-theatrical discourse*, ki ga imamo prav tako lahko za primer medijske (moralne) panike. Očitki so pri obeh zelo podobni, čeprav protigledališki diskurz ne viktimizira tako izrazito mladih deklet zaradi vendarle javne in zato tudi bolj moške gleda-

---

<sup>85</sup> Končni učinek je tako kompromis: ko se predmet razprave udomači (postane obvladljiv in sprejemljiv), se panika izčrpa in ukine. V tem smislu je moralna panika v posameznih dimenzijah družbe pravzaprav ves čas navzoča, le da se premešča s starih na nove objekte.

liške družabnosti (vsekakor bolj moške kot to velja za branje romana). Pri obeh gre za očitke o nemoralnosti in za bojazen posnemanja: "Tesnoba glede gledalca v gledališču se ponovi pri bojazni glede bralca romana, oba naj bi predstava oz. zgodba nezavedno zapeljala v nevarno posnemanje."<sup>86</sup> Večina obsodb gledališča je povsem zamenljiva s traktati proti romanu, toda gledališče se je zdelo zaradi svoje spektakelskosti in nazornega vizualnega prikaza še veliko nevarnejše, zato je tudi izzvalo konkretne pravne prepovedi, ki romana v takšni eksplicitni obliki nikoli ne doletijo (npr. zakon o cenzuri gledališč leta 1737).

Ampak medtem ko gledališke igre podeljujejo moč interpretacije besedila igralcem in direktorjem gledališč in so s tem, ko se odigravajo javno, pred očmi vseh, v celoti "nadzorljive", se zgodbe romanov odvijajo izključno v bračevi glavi, brez posrednikov, v tem pa je branje v resnici še nevarnejše, saj vso moč interpretacije podeljuje bralcu, ki se lahko umakne v lastne neprodušne misli in s tem uide vsakršnemu nadzoru. Moralna panika glede branja romanov je, kot ugotavlja Patricia Meyer Spacks, ključno povezana s tem, da se lahko bralec "zapre" v svojo imaginativno intimo, kar potencira strah in negotovost glede učinka prebranega (2003). Ne gre torej samo za skrb glede vsebine romanov, ampak za vse morebitne bojazni v zvezi s tem, kako bi jih lahko njegovi bralci interpretirali in uporabili. Klerik James Fordyce v svarilu mladim dekletom leta 1766 govori točno o tem: "Zdi se, da je zelo malo romanov, ki jih lahko varno berete, in še manj takšnih, ki bi vam kaj koristili. Kaj naj rečemo o tistih, za katere smo prepričani, čeprav jih nismo brali, da so tako sramotni, tako škodljivi in da tako zavajajo krepost, da jih lahko bere le ženska, ki je po duši prostitutka, pa naj ima v življenju še tako drugačen ugled?"<sup>87</sup> Grozo vzbuja možnost, da je ženska, ki ima sicer povsem zgledno življenje, kot bralka romanov v resnici grešna razuzdanka, kajti v zavesti bralcev se lahko dogaja karkoli. Nemoč in nezmožnost nadzorovati posameznikove misli podvaja strah pred manipulativnimi učinki branja, obenem pa ravno v tem, da se odvija v mislih, tiči privlačnost "druženja" z romani, to mu daje težo in pomen za nekogaršnje zasebno življenje. Moč je v rokah avtorja in še bolj bralca. Ravno zaradi tega specifičnega intimizma bralne komunikacije, ki je lasten romanu kot mediju in ki potencira domnevno škodljive vplive branja, imamo lahko moralno paniko, ki se pojavi kot odziv na popularizacijo in komercializacijo (branja)

<sup>86</sup> Warner, 1998, 128–129.

<sup>87</sup> V: Meyer Spacks, 2003, 29–30.

romanov v Angliji 18. stoletja, tudi za zgodnjo inačico medijske panike, s tem pa branje romanov tudi že za zgodnjo obliko popularne medijske kulture.

#### BIBLIOGRAFIJA

- Brant, C. (1992): "Introduction", v: Wortley Montagu, M., *Letters*, David Campbell Publishers Ltd., London.
- Burney, F., Crump, J., ur. (2002): *A Known Scribbler. Frances Burney on Literary Life*, Broadview, Press Ltd., Peterborough.
- Donoghue, F. (1996): *The Fame Machine. Book Reviewing and the Eighteenth-Century Literary Careers*, Stanford University Press, Stanford.
- Forster, A. (2003): "Review Journals and the Reading Public", v: Rivers, I., ur., *Books and Their Readers in Eighteenth-Century England*, New Essays. Continuum, London in New York, 171–190.
- Goode, E., Ben-Yehuda, N. (1994): *Moral Panics. The Social Construction of Deviance*, Blackwell, Cambridge.
- Heidler, J. B. (1928): *The History from 1700 to 1800 of English Criticism of Prose Fiction*, University of Illinois, Urbana.
- Lovell, T. (1987): *Consuming Fiction*, Verso, London.
- Raven, J. (1992): *Judging New Wealth. Popular Publishing and Responses to Commerce in England 1750–1800*, Clarendon Press, Oxford.
- Richetti, J. (2005): "Introduction", v: Richetti, J., ur., *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1–9.
- Taylor, J. T. (1943): *Early Opposition to the English Novel. The Popular Reaction from 1760 to 1830*, King's Crown Press, New York.
- Tompkins, J. M. S. (1932): *The Popular Novel in England 1770–1800*, Constable & co., London.
- Warner, W. B. (1998): *Licensing Entertainment. The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684–1750*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles.
- Williams, I. (1970): "Introduction", v: Williams, I., ur., *Novel and Romance 1700–1800. A documentary record*, Routledge & Kegan Paul, London, 1–25.



THOMAS ELSAESSER<sup>1</sup>

## European Cinema: Legacy of East, West, Ethnicity and History

**Abstract:** European cinema in the past has been defined as the accumulation of individual national cinema. This essay proposes to invert the perspective, by putting forward the notion that each national film culture is doubly occupied: by the memory of films from other national cinemas and, of course, by Hollywood movies. But such a state of "double occupancy" applies not only to cinema: every part of Europe, and all of our (national) identities are multiply defined, multiply experienced, and can be multiply assigned to us, at every point in our lives. Some of the films of the "New European Cinema" reflect this tension, and via the exploration of double occupancy return us to the historical origins of our present 'post-national' nationalisms.

**Key words:** identity, ethnicity, cinema, history, Europe

UDK 316.77:791.43(4)

### Evropski film: zapuščina Vzhoda, Zahoda, etničnosti in zgodovine

**Abstract:** Evropski film so nekoč opredeljevali kot skupek posameznih nacionalnih kinematografij. To perspektivo bomo obrnili na glavo in predstavili misel, da filmsko kulturo vsakega naroda "okupira" dvoje: spomin na filme drugih narodov in seveda na hollywoodsko produkcijo. Takšna "dvojna okupiranost" pa ne velja zgolj za film: sleherni del Evrope, sleherni (nacionalni) identiteta dopušča mnogotere opredelitve in načine doživljanja, v vsakem trenutku življenja nam jo je mogoče pripisati na mnogotere načine. Ta napetost se zrcali v nekaterih izdelkih "novega evropskega filma", ki raziskujejo dvojno okupiranost in nas tako vodijo k zgodovinskemu izvoru sedanjih "postnacionalnih" vrst nacionalizma.

**Key words:** identiteta, etničnost, film, zgodovina, Evropa

---

<sup>1</sup>Dr. Thomas Elsaesser je profesor in raziskovalec na University of Amsterdam, Faculty of Humanities, Department of Media and Culture. E-naslov: elsaeffer@uva.nl.

## DOUBLE OCCUPANCY: AN INTERMEDIARY CONCEPT

The famous Strasbourg-born American political cartoonist and writer of children's books, Tomi Ungerer was once asked what it was like to grow up in Alsace (he was born in the 1920s), and he replied: It was like living in the toilet of a rural railway station: *toujours occupé* (always occupied). He was, of course, referring to the fact that for more or less four hundred years, and certainly during the period of 1871 to 1945 Alsace changed nationality many times over, back and forth, between France and Germany, and for most of that time, either country was felt to be an occupying power by the inhabitants.

In a way, this anecdote already is my paper. For the second point I want to make with *toujours occupé* is that I am proposing the idea of permanent occupation, or double occupation as a kind of counter-metaphor to the metaphor of Fortress Europe, by suggesting that there may be no space which can be defended against an "outside" of which "we" are the "inside". There is no European, who is not also diasporic in relation to some marker of difference – be it ethnic, regional, religious, linguistic, and whose identity is not always already hyphenated or doubly occupied. I am not only thinking of the many European sites where the fiction of the fortress, the paranoid dream of *tabula rasa*, of cleansing, of purity and exclusion has led, or still continues to lead to bloody conflict, such as in Kosovo, Northern Ireland, the Basque country, Cyprus, and further afield, Israel and Palestine. To these, Tomy Ungerer's *toujours occupé* may suggest the prospect of a happy ending, insofar as the European Union – founded, let us remember, initially to ensure that France and Germany would never again go to war with each other over Alsace-Lorraine – in this case the EU did actually provide a shift in the terms of reference by which the conflicting claims of nationality, sovereignty, ethnic identity, victimhood and statehood, solidarity and self-determination could be renegotiated. Indeed, this is the hope of the political elites in the European Union, often enough repeated: that these conflicts can eventually be solved, by being given different frameworks of articulation and eventual settlement.

I shall come back to what I think these frameworks proposed by the European Union might entail as a political, but also symbolic-discursive space. Yet even outside the internationally notorious territories of overlapping identity-claims and inter-ethnic war-zones just mentioned, it is clear that Europe – however one wants to draw either the geographical reach (south: the Mediterranean, east: the

Urals) or the historical boundaries (Mesopotamia, Phoenicia, Greek, Roman, Holy Roman or Soviet Empire) – has always been a continent settled and traversed by very disparate and mostly feuding ethnic entities. We tend to forget how relatively recent are the nation-states of Europe, and how many of them are the result of forcibly tethering together a patchwork quilt of tribes, of clans, of culturally and linguistically distinct groupings. Those identified with a region have seen a belated acknowledgement of their distinctiveness within the European Union under the slogan of “the Europe of the regions”, but even this opening up of different spaces of identity does not cover the current layeredness of ethnic Europe. One need only to think of the Sinti and Romas, the perpetual “others” of Europe, who because they have neither territory nor do they claim one, resist any of the conventional classifications, being inside the territorial boundaries of a dozen or so European countries, but finding themselves outside all these countries’ national imaginaries. Nor does the Europe of the regions convey the historical “depth” of multi-ethnic Europe, a continent whose two or three thousand year history is a relentless catalogue of migrations, invasions, occupations, conquests, pogroms, expulsions and exterminations.

Thus, the state of double occupancy applies to every part of Europe, and to all of us: our identities are multiply defined, multiply experienced, and can be multiply assigned to us, at every point in our lives, and this increasingly so – perhaps to the point where the very notion of national identity will fade from our vocabulary, and be replaced by other kinds of belonging, relating and being. Blood and soil, land and possession, occupation and liberation have to give way to a more symbolic or narrative way of negotiating contested ownership of both place and time, i.e. history and memory, for instance, inventing and maintaining spaces of discourse, as in the metaphoric occupation of Alsace or the increasing prominence achieved by hyphenated European nationals (German-Turkish, Dutch-Moroccan, French-Maghreb, British-Asian) in the spheres of literature, filmmaking, music and popular television shows. This is not to overlook the fact that there are good reasons why in some parts of Europe and especially on its current political borders, the recognition of a distinct national identity is still a prerequisite to being able to talk about belonging at all, as a consequence of one’s country having had to cope with occupation, colonisation either directly or by proxy for too long. This seems true for South East Europe and parts of the former Soviet Empire, such as the Ukraine or Belarus, claimed as their spheres of inf-

luence by Russia, the US, and of course, the European Union. Even in Alsace, matters are far from resolved: despite the fact that Strasbourg is the seat of the European parliament, the European Court of Justice, Alsace is among the *départements* in France where the Fortress Europe populist Jean Marie Le Pen still has a substantial following, and the incidents of anti-Semitism reported from the region are alarmingly high.

These facts notwithstanding, the present insistence on cultural identity, as that which can most peacefully replace the older, more divisive nationalisms as well as reconcile the individual to community, may well have to be re-thought across some other set of concepts, policies or ideas. This is not an easy task, as a quick review of the alternatives suggests. Multiculturalism, the term most readily offering itself, has come increasingly under fire: it underestimates the asymmetrical power-relations of the various constituencies, and ignores the rivalries among different ethnic communities and immigrant generations. Its notions of a rainbow coalition does not answer the thorny question of “integration” and “assimilation” versus “cultural autonomy” and “separate development” that characterises the various policies tried within the European nation states. In the European Union, cultural identity is now being officially replaced by “cultural diversity”. Besides the blandness of the term and its tendency to be a euphemism for the problem rather than its solution, I find “diversity” problematic because it, too, leaves no room for the very real power-structures in play, nor does it take account of the imbrication of inside and out, self and other, the singular and the collective.

Double occupancy wants to be the intermediate terms between cultural identity and cultural diversity, recalling that there is indeed a stake: politics and power, subjectivity and faith, recognition and rejection, that is, conflict, contest, maybe even irreconcilable claims between particular beliefs and universal values, between what is “yours” and “mine”. Philosophically, double occupancy also wants to echo Jacques Derrida’s term of writing “under erasure”,<sup>2</sup> indicating the provisional nature of a text’s authority, the capacity of textual space to let us see both itself and something else. One can even gloss it with Wittgenstein’s reversible, bi-stable figure of the duck-rabbit picture, sign of the co-extensiveness of two perceptions in a single representational space.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Derrida, 1974.

<sup>3</sup> Wittgenstein, 1958, 212.

Furthermore, I want the term to be understood as at once tragic, comic and utopian. Tragic, because the reality of feeling oneself invaded, imposed upon, deprived of the space and security, is – whatever one's race, creed or gender, but also whatever one's objective reason or justification – a state of pathos, abjection, disempowerment and self-torment. Comic, in the way one considers mistaken identities as comic, that is, revealing ironies and contradictions in the fabric of language and its performativity. And utopian, insofar as under certain conditions, I shall suggest, it opens up ways of sharing the same space while not infringing on the other's claims.

Perhaps I can illustrate what I mean by the more benign, symbolic and discursive forms that double occupation can take, with a scene from a documentary by Johann van der Keuken, *Amsterdam Global Village* (1996). By following the delivery rounds of a courier on a motorcycle, the director follows the lives of several immigrants who have made their life in Amsterdam: a businessman from Grosny, a young kick boxer from rural Thailand, a musician from Bogota who works as a cleaner, a woman disk-jockey from Iceland, a photographer, and also an elderly Jewish-Dutch lady, Henny Anke who with her 55-year old son is visiting the apartment she lived in during the Occupation, when the Germans came to arrest her husband, deporting him to the Westerbork transit camp, and she had to decide whether to go into hiding with her little boy or to follow her husband to the camp.

The sheer physical contrast of the slight Jewish lady and the stout woman from Surinam, the discovery of the complete re-modelling that the flat has undergone, obliterating all the spatial memories Hennie might have had, is paralleled by the décor of white porcelain figures and lush green foliage, setting up what might have been a tragic-comic encounter of culture clashes. Yet, as Hennie recalls the terrible years, and re-lives the agony of her doubt about the choices she made, we sense the palpable fact of double occupancy of this domestic, physical and moral space, by two generations who have little in common either culturally or ethnically, but whose succession and coexistence in memory and spoken record, gives a truer picture of a national, but also trans-national history of occupation, colonialism, extermination and migration than either of the women could have given on their own. When the Surinamese mother says she now understands what the old lady has suffered, because she too has gone through relocation and exile, we know and Hennie Anke knows that there are important differences and the respective experiences may not be strictly comparable.

But the gesture – even if it is one of mis-prision and mis-cognition – nonetheless sustains the fragile bridge these two women are able to build, establishing an image of transfer and safe-keeping of experience, as they embrace each other for the farewell. In the context of the film’s concern with singular fates, with diaspora communities and the difficulties of a maintaining a multi-cultural Amsterdam, but also following, as it does, a harrowing portrayal of ethnic strife, death and devastation in Grozny, the encounter in the Amsterdam flat up the steep stairs, encourages the viewer to ponder the possibility of putting space, time and place “under erasure”: to see it both yield, erase and keep a memory within a history, while making room for a narrative of double occupancy. But the moment is as fleeting as it is utopian, and appears the more poignant, as one recalls what has happened in the Netherlands since 2001, to its reputation for tolerance and to the consensus model of the social contract, extended to its ethnic communities. After the violent deaths of first Pim Fortuyn and then Theo van Gogh, each in his way a flamboyant provocateur to the notion of consensus and diversity, this tolerant image is now frayed and seemingly in tatters.

If *Amsterdam Global Village* illustrates the utopian dimension, the case of the filmmaker, journalist and television personality van Gogh, who was assassinated as a consequence of making a film deemed by some Muslims to be offensive to their religion, is perhaps more revealing for the tragic dimensions of double occupancy. Van Gogh often argued that his sometimes quite outrageous statements in the media, notably on television and in his newspaper opinion column, was the exact opposite of intolerance, but the expression of his faith in democracy, and his defence of the law and free speech: by testing the limits, he wanted to safeguard its fundamental principles, very much in the spirit of the famous dictum, (mis-)attributed to Voltaire: “I may disagree with what you have to say, but I shall defend, to the death, your right to say it.”<sup>4</sup> Van Gogh’s provocation was, in this sense, a mimicking, a “staging” and thus an impersonation of racism, of prejudice and sexual othering, by which he wanted to keep alive the emotional reservoir and the very real fund of resentment existing among the population, the better to engage with it. His “activism” sought to expose the sometimes hypocritical lip-service to multi-cultural ideals in the Netherlands, a country which remains

---

<sup>4</sup>Voltaire, 1779. The paraphrase comes from *The Friends of Voltaire*, written by Evelyn Beatrice Hall and published in 1906 under the pseudonym Stephen G. Tallentyre.

a consensual but deeply conservative society. Perhaps one can think of van Gogh's polemics as a *pharmakon*, a homeopathic cure, by way of inoculation and administered to the deeper feelings of fear of the other, "acting out" the aggression towards every kind of "otherness" associated with traditional forms of nationalism and religious fundamentalism. As an heir to the radical 1960s, but also part of the media-experienced, performative 80s and 90s, van Gogh saw television, film-making and even tabloid journalism as fields of symbolic action, deploying a language of signs, clichés and stereotypes, as the common code of a culture that lives its differences in the realm of discourse, rather than by force. His death at the hands of a self-styled Muslim radical, who grew up in the Netherlands, might indicate that the space for symbolic action had vanished in the aftermath of 9/11 and the so-called "war on terror".

Yet van Gogh's assailant is not only literate, fluent in Dutch, "integrated" in mainstream society and adept at using the modern technologies of communication, such as web-sites and the internet: the murder itself, with its ritualistic overtones and easily decodable symbolism, had the performative dimension of other acts of barbarity deliberately staged in order to produce shocking media images and atrocity events. This would be another meaning of my term "double occupancy" – that semantically, as well as in the performativity deployed, modern media spaces have acquired the force of a first-order reality, by comparison with which the world of flesh and blood risks becoming a second-order realm, subservient to the order of spectacular effects. The media privilege of van Gogh's persona – namely that he had access to the media, where played agent provocateur and could occupy the symbolic space of discourse – became the nemesis of Theo van Gogh the person of flesh and blood, brutally deprived of life for the sake of another symbolic space. Two different symbolic spaces: one vital to our democracy, the other one unacceptable to our democracy.

A comic version of double occupancy is attempted in another Dutch film, *Shouf Shouf Habibi!* (Albert Ter Heerdt, 2004), which looks at a dysfunctional Moroccan family living in the Netherlands from the point of view of one of the sons, fed up with his life of petty crime and wanting to make good. Ab (short for Abdullah), too, is fully integrated as well as fully alienated with respect to Dutch society. A duck-rabbit, as it were, even more to himself than in the eyes of others: he knows the cultural codes of both communities, their sensitivities as well as the narrow limits to their tolerance. Like Tomi Ungerer, the young Moroccans

around Ab direct their best jokes against themselves: “what’s the difference between E.T. and a Moroccan? E.T. had a bicycle . . . , E.T. was good-looking . . . , E.T. actually wanted to go home.” In the film, Ab would like to be an actor, but he realizes that demand for Arabs as romantic leads after 9/11 is low, a joke that would fall flat indeed were it not contradicted by the film itself, which briefly did make Mimoun Oaïssa into a star, since the film became a big hit in the Netherlands. Sparing neither the Dutch nor the Moroccans, *Shouf Shouf Habibi!* uses its subaltern humour and television family sit-com setting to appeal to a complicity of ineptitude (another version of double occupancy), which allows for a democracy of bunglers and losers to emerge as the film’s political ideal, in the absence of – or while waiting for – better options.

#### TELEVISION AND CINEMA: DIS-ARTICULATING AND RE-BRANDING THE NATION

Double occupancy, as the co-extensiveness of symbolic and ethnic identities, but also the overlap of media representations, racial stereotypes and day-to-day discriminations connect directly with the re-figuration of the nation and the national. The argument would be that the so-called communication revolutions of the past thirty years, together with the media-consciousness and media-skills of diaspora communities, have played a major role in the present resurgence of nationalism and the polarisation of public culture and politics. In some instances, such as militant Islamism, these new technologies, like the internet or the mobile phone, are said to have exacerbated the feeling of people that they belong to quite distinct cultural formations, having to fight for the space of recognition, if necessary by violent means.

But this analysis foreshortens considerably some of the key developments both in the media and around the notion of the nation and the state since the 1970s and 1980s. First of all, it is generally agreed that the role of representing the nation has passed from the cinema (and the idea of national cinema) to television since the 1970s. Yet deregulation, privatisation and the battle for viewer ratings between public service and commercial broadcasters has changed the very terms of this representation as well. In commercial television, viewers are entities to be numerically and demographically quantifiable into A, B and C viewers according to preferences, income, social mobility, location. These groups were thus increasingly imagined by television not as belonging to the same na-



tion, but as consisting of special interest groups, such as women, children, the youth market or ethnic minorities, rather than being addressed as citizen and belonging to the nation-state.

This “break-up” of the nation into segments of consumers, so powerfully pushed by television since the 1980s in every European country including central and eastern Europe, and observed with such despair by those concerned about democracy and the future of civic life, must thus be seen to be a thoroughly double-sided phenomenon. It has created spaces for self-representation, even if only in the form of niche-markets, and it has radically de-hierarchised the social pyramids of visual representation, while clearly neither dissolving stereotypes, nor necessarily contributing to a more equitable, multi-cultural society. It is this paradox of simultaneous dis-articulating the nation as citizen, while re-articulating it as a collection of consumers that, I would argue, has radicalised and compartmentalised European societies, but it has also created new spaces, not all of which need to be seen as socially divisive. Yet the manner in which these spaces henceforth communicate with each other, or take on trans-personal and inter-subjective functions, because no longer following the separation of realms into “private” and “public”, “interior” and “exterior”, has also affected the respective roles played by the cinema and television.

One consequence might well be, for instance, that the cinema, instead of asserting its national identity by opposing the hegemony of Hollywood, has, in truth, national television as its constantly present but never fully articulated “other”. The resulting confusion can be read off any number of European films. In a film like *La Haine*, for instance, television is precisely such a constant ubiquitous presence, the visual catalyst for moving from the *bleu-blanc-rouge* of the tricolor of “white” France (on television, still very much state-controlled), to the *black-blanc-beur* of multicultural France (as lived in the streets). Television is despised by the film’s youthful heroes for its lies and distortions, and yet they go to extraordinary lengths, in order to be featured on it. In *Goodbye Lenin*, the “reality” of the disappeared German Democratic Republic is maintained via the simulated television broadcasts, fighting against the billboards increasingly invading the streets, and yet the hero in the end says: “I was beginning to believe in the fiction we had created: finally there was a GDR as we had all dreamt it.” Finally, in the British film *About a Boy*, television is explicitly cast in the role of the derided “other”, against which the Hugh Grant character tries to define a consu-

merist cool, whose codes, poses and gadgets are – ironically - derived from the very ads shown on the despised box. The confusion is compounded, on the other hand, when one thinks of how the European cinema has developed a kind of retroactive national vernacular, as a way of “accenting” (borrowing the term from Hamid Naficy’s book, *An Accented Cinema*)<sup>5</sup> the local or the regional within the global context, or packaging the past as heritage industry. A film like Jean Pierre Jeunet’s *Amélie* was roundly condemned for its fake image of Montmartre, straight out of Hollywood’s picture-book Paris, and *Goodbye Lenin* has been seen as a shameless pandering towards Ostalgie, i.e. nostalgia for the GDR, conveniently obliterating the stultifying repression, the permanent surveillance, and the wooden language of official hypocrisy its citizen were subject to.

### SUB-STATE AND SUPRA-STATE ALLEGIANCES

Thus, in order to grasp what is happening even in these films of the “New European Cinema”, one needs to take perhaps a step back, and return to the origins of the post-national nationalisms. For as far as these new nationalisms are concerned, the general consensus seems to be that their contradictory and essentially modern nature can best be grasped if one posits the presence of general forces that put pressure on the typical conjunction of nation and state that we are familiar with in Europe since Napoleon and the Vienna Congress re-ordered Europe, which re-affirmed the notion of sovereignty that became international law with the peace of Westphalia in 1648 that ended the Thirty Years War in continental Europe.

To take the question of the combination of nation and state first: if, for a variety of reasons, in the political balance of modern Europe the idea of “nation” and the idea of “state” are drifting apart, then what we see in the social realm is the formation of “nation” groupings (or senses of belonging) that are either sub-state or supra-state, i.e., that articulate themselves above or below, or next to the old nation-state: some fighting for national identity, and others not. In certain parts of Europe, notably around the Mediterranean and the Adriatic, this has led to separatist movements such as in the Basque country, on Corsica, and to the more violent ethnic conflicts in the former Yugoslavia. But even in Great Britain, the 1990s brought devolution for Scotland, Wales, and Northern Ireland.

---

<sup>5</sup> Naficy, 2001.

Global political developments, then, which include the consumer society, labour mobility and satellite-supported media empires have produced a dynamics of dispersal and at the same time new clustering that at first glance seems very different from the geographically based, often fiercely blood-and-soil-centered sub-state nationalisms. Yet these latter, paradoxically, are at once *sus-tained* and *con-tained* by the European Union, when we consider how much talk there is, on the one hand, of “a Europe of the regions,” and on the other, how all forms of *de iure* separatism, and especially those that go about it by violent means, are countered and condemned. Instead of violence, the European Union supports symbolic action such as cultural diversity and cultural autonomy as the substitute for political autonomy.

What destabilizes the notion of the nation today, then, are two, apparently contradictory tendencies and yet interrelated challenges. On the one hand, the nation has become an unstable category because more and more so-called sub-state groups aspire to becoming a nation: the Palestinians, the Kurds, the Tamils, the Czechs split from the Slovaks, the Corsicans, the Croats, the Albanians, the Basques, the Chechens, and so on. On the other hand, many citizen of the traditional nation states of Western Europe also no longer feel that it is only the “nation” that they owe particular allegiance to. They sense that the nation itself has become too heterogeneous a category and hence they think of themselves as more represented by their city or community, their region, by their religion. In many cases, they prefer to identify themselves by their lifestyle, their leisure pursuits or their professional lives: in the name of which they travel all over the world, become expatriates in Spain, have second homes in Tuscany or the Dordogne, work somewhere in the European Union or find permanent positions in Australia or the US. For this group, the notion of Europe as a nation would be an impossibility, but even the idea of a European super-state carries no particular emotional charge.

The consequence of such post-national feelings of allegiance and identification with the nation in some of its parts, but no longer as an organic, deep-rooted totality, may be that we have to revise more fundamentally also the way we think about the social contract that ensures solidarity and defines citizenship. For the other, even more commented upon sub-nation, as opposed to supra-nation formation is, of course, made up of those who do not feel allegiance to the nation-state in the first place, because they are immigrants, refugees or asylum

seekers, and who live within their own diasporic communities and closed family or faith circles, cut off from the social fabric at large through lack of familiarity with either language or culture or both. Also sub-nation in their allegiance are sections of the second-generation diaspora who, while sharing the language and possessing the skills to navigate their society, nonetheless do not feel they have a stake in maintaining the social fabric, sensing themselves to be excluded or knowing themselves to be discriminated against, while also having become estranged from the nation of their parents. In the best of cases, where they have found the spaces that allow them to negotiate difference, they are what might be called hyphenated nationals, meaning that their identity can come from a double occupancy which here functions as a divided allegiance that cancels itself out: neither loyal to the nation-state into which they were born, nor to the homeland from which (one or both of) their parents came. Since all major European countries (France, Britain, Germany, the Netherlands, Spain, but also Italy and Denmark) now find themselves with large ethnic and national minorities, it is no wonder that the general disarticulation of the nation state along the lines just sketched, publicly discussed as either “assimilation” or “cultural autonomy” have become major issues of public debate and controversy, but find little common ground in practical policies. The question may be wrongly posed. We need to ask instead: what are the potentials and limits of culture as symbolic action and symbolic space in such a context, and how can we preserve, protect and enlarge these symbolic spaces for action? Under what circumstances do other, more direct forms of agency take over, as in the Netherlands? There, on the face of it, Theo van Gogh was murdered for making a film, even if, as I have tried to show, the symbolic dimension of the act inscribes itself in a media reality, where tabloid journalism, state warfare and sub-state acts of terrorism differ perhaps more in degree than in kind.

The hyphenation of identity produced by immigration, migration and exile makes those affected by it appear in stark contrast to another group of hyphenated nationals, hyphenated at the supra-state level. These are the cosmopolitan elites, i.e. intellectuals, businessmen, entrepreneurs, financiers, politicians, academics, artists, architects, who move freely between London, Paris and New York, or between Berlin, Milan and Warsaw. While their number may be comparatively small, their influence and role in the world economy is, however, so significant that they are the ones who set major trends in urban developments, in

the labour market and employment, as well as in the spheres of entertainment and leisure. Their activities and movements, thus, also contribute to the social crisis of the nation-states, when we think of them as employees of multinational companies, for instance, who operate as states within the state, and are able to move entire industries into other, low wage countries. Unlike the sub-state hyphenated nationals, the political power of the cosmopolitan elites consolidates the traditional hierarchies of the nation state, rather than flattening them: it even extends the pyramids of power into international institutions and into global spheres of influence.

### A PROPOSAL FOR DEFINING A NEW EUROPEAN CINEMA

This very general sketch of some of the political ramifications of the many ways in which Europe as a union of nation-states is in the middle of a possibly long and painful process of *dis*-articulating and realigning key aspects of the traditional congruence between nation and state was *inter alia* also meant to underline the difficulty of drawing too direct a parallel between the question of national cinema on the one hand, and the nation on the other. While the nation states are re-negotiating with the European Union question of sovereignty and subsidiarity, while its citizens worry about the protection of civil rights versus the demands for surveillance and security, as well as trying to re-affirm the division between church and state in the face of different kinds of fundamentalism within Christianity and Muslim faith communities whose civil societies have not gone through the process of secularisation, the cinema seems to have a minor role to play in the public debate around these vital issues, not least given the small number of spectators reached by the films made in any of the European countries on whatever issue, and the unlikelihood of films from one European country finding distribution in another.

However, looked at from another angle, two things are noteworthy. First, as indicated, it is surprising how the cinema seems to have become the most prominent medium of self-representation and symbolic action that the hyphenated citizen of Europe's nation states have made their own. Films by Turkish-German directors, by French *beur* directors, by Asian directors in Britain have regularly won major prizes and come to prominence within Europe, though often not beyond. Secondly, the European Union does have a film and media policy, with directives, financing and funding structures, fiscally supporting co-productions,

for instance, providing all kinds of subsidy, encouraging mixed, i.e. private-public ventures. It also supports technological innovations in the audiovisual sector, such as the digital equipment in cinemas, it subsidized inter-European distribution, it is active in the European film festival circuit, etc. The Media Initiative, started in the mid-1990s, has as its brief to strengthen the economic aspects of the sector (too many low to medium-budget films, too fragmented a market, since European countries are notoriously bad at watching each other's films (with the exception of films originating from the UK). The Media programme also supports training, and indeed, "cultural diversity". But it is equally aware of the function of the cinema in fostering the idea of European unity, cohesion, and its democratic values.

Given this situation, I have been trying to conduct the following experiment: I have begun to look at films that over the past decade or so, have directly or indirectly benefited from these EU policies, and which have also been "successful" either critically or economically within the markets they intended to reach: those of the US (almost impossible to enter into for European cinema), Japan, Australia and of course, those of the other European countries, usually quite resistant to each other's cinema. In what sense, then, do these films make a contribution to this question of allegiance, how do they address sub-nation or supra-nation communities, their aspirations and anxieties, or to what extent can they be said to be working on the idea of Europe, its professed ideals of cultural identity or diversity, its vision of interpersonal or family values.

I started from the assumption that it is possible to understand the modern cinema as precisely a form of symbolic action, rather than as a medium of one-to-one reflection – a space for symbolic action that included but is not limited to the construction of socially significant "representations". I therefore did not look in the first instance to films that dealt with the representation of minorities or whose narratives directly relate to issues of migration, multi-culturalism or asylum or human trafficking, such as *Dirty Pretty Things*, *In this World*, *Lilia 4-Ever* or *Last Resort*, important as these films are for defining a new "European" cinema within the various "national cinemas". Instead, I began by examining some of the value structures – the ideology, to use an old-fashioned term – of the European Union, as they can be reconstructed from the various discourses, debates, position and policy papers emanating from the European union, as well as the visions and analyses promulgated by think-tanks, or other appointed or self-ap-

pointed representatives of the idea of Europe. In short, I wanted to take the European Union at its word.

“When inventorising these ‘big ideas’ of Europe, one realises just how many different scenarios for the geopolitical future of the Union exist. Focussing on just some of them, for instance, one can distinguish the hope for a European Union as a multi-cultural melting pot along the lines of the former Austro-Hungarian empire; the ideal of a Christian Europe; Europe as the super-nation of the United States of Europe; the Europe of the strong nation states, ceding as little of their sovereignty as possible; Real Europe, i.e. a association of largely economic interest groups under a common legal framework and binding rules of the game.”<sup>6</sup>

In the process, I also looked at some of the debates about redistribution and solidarity, i.e. the political as opposed to the moral justifications of the welfare state, when solidarity no longer extends even to all the citizens of nation state is political poison when shown to immigrants, asylum seekers or other non-nationals, when solidarity comes under strain with EU budget transfers being made to poorer regions, or now to the new accession countries. What is the relationship between nation-state solidarity (predicated upon a positive concept of national identity) and supra-national solidarity (human rights, international court of human justice, requiring an appeal to some other principle), where universal human rights supersede the sovereignty of the Nation State. Three visions or positions in particular have seemed to me to be worth pursuing with respect to the cinema, although it is no doubt too early to be certain that these are indeed the most productive ones. These concern immigration and the other (guest, hostage or stranger), mechanisms of inclusion and exclusion within national borders rather than across (the “abject subject”), and thirdly, the political mirror image of my “double occupancy”, which is “the mutual interference in the internal affairs of the other”.

#### AN “ENLIGHTENED” VIEW OF IMMIGRATION

The first position is perhaps the one most closely tied to the theme of the stranger and the immigrant, and here I want to focus on what one might call the Tony

---

<sup>6</sup>Hilder, 2003.

Blair-Gerhard Schroeder “enlightened” view on immigration, that is the social-liberal one, which maintains that altogether, immigration is a good thing, and that Europe, and in particular Britain or Germany, have to honour their obligations and responsibilities of asylum. Thus, they make distinction between different kinds of immigrants, legal and illegal, asylum seekers and economic migrants. Among the latter, more distinctions are made with respect to skilled and unskilled ones, and then further distinctions operate, regarding whether the immigrants come from countries that have family values which make all the members economically productive and upwardly mobile, such as the Chinese and the Indians, and those that keep their women indoors and illiterate, and raise their male children in the patriarchal code of macho-masculinity. This vision of distinctions and differentiations, of filters and safeguards appears as one of the ways the European Union is trying to steer towards a consensus, which it is hoped can lead to legislation or at least to a unified immigration policy.<sup>7</sup>

Such an apparently rational, enlightened and consensus-building strategy, I think, finds itself explored, tested – and finally found wanting – in a film by Lars von Trier which attracted a good deal of critical attention, even if it was not a box-office success, *Dogville*, shot in English, and with international Hollywood star Nicole Kidman in the leading role. Here a stranger, Grace, who is being persecuted and threatened with her life, is taken in by a young man in a remote and self-contained village community. Grace makes herself useful, indeed even indispensable, but after a while, her selflessness and goodness provoke the villagers into trying anything on her they think they can get away with. Knowing they can blackmail her, the villagers do what they think serves their own survival. As one perceptive reviewer noted: “The film is focused on an evocation of the independence, privacy, small-mindedness and suspicion of a town’s residents, and how they are first charmed and liberated by the thoughtful, and pretty, but needy young woman who makes herself useful through babysitting, gardening, tending a handicapped girl, and spending time with a reclusive blind man. The town’s citizens reveal themselves as capable of acceptance, joy, and respect for others, but when they learn more about Grace’s relationship to the outside world, they become much more demanding of her, to the point of brutality, degradation, and imprisonment.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> See “Towards a Common European Union Immigration Policy”, 4 May 2005, [http://europa.eu.int/comm/justice\\_home/fsj/immigration/fsj\\_immigration\\_intro\\_en.htm](http://europa.eu.int/comm/justice_home/fsj/immigration/fsj_immigration_intro_en.htm).

<sup>8</sup> Garrett, 2004.



However, one can also argue that rather than being petty and small-minded, the villagers show a remarkable community spirit, closing ranks, for instance, or turning a blind eye, when it is a matter of realizing individual advantages (sex, money), which are tolerated, but only insofar as they do not endanger community cohesion. Thus, Ben brings Grace back into the village after taking her money and having sex with her; hence Tom is lying to Grace about how he got the money and to his father about who took the money. Both act pragmatically within the terms of a certain social contract, extending the villager's self-protective shield of disavowal, and thus keeping the public secret, as it were. However, this enlightened self-interest is in the end found wanting. The spectator tends to side with Grace – which is to say, with her father and his brutal gangster methods – when they assert that certain ways of behaving are just not good enough, irrespective of the “real-politik” and its pragmatism. Because of the American accents and a montage of Depression America photographs, Lars von Trier has been accused of anti-Americanism.<sup>9</sup>

Yet as von Trier himself pointed out, the film was made under the impact of the 2001 Danish elections, when a right-wing anti-immigrant party won 24% of the popular vote, obliging the mainstream centre parties to come to an agreement with the populist right. Thus, *Dogville* makes as much sense if read as an allegory or parable not so much of the stranger, but as a model of the ideal immigrant. Preternaturally good, resourceful, adaptable and skilled, she finds herself not only exploited while at the same time becoming the scapegoat and bogeyman, but the hosts – in this case the villagers – by always setting new conditions and making further distinctions around Grace's right to stay, effectively undermine their own ability to act with any moral authority. Von Trier seems to suggest that a community looking for the pragmatic consensus, in the end betrays itself, if it is not at the same time guided by fundamental or non-negotiable principles: “Culture may be what we make of our daily habits and basic social relationships, the ways in which we wake, wash, eat, work, play, and sleep; but civilization, which requires knowledge and organization, is more than the handling of necessities and simple doings—civilization is the result of choices that are willed into being.”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Scott, 2004.

<sup>10</sup>Garrett, 2004.

My point is not that *Dogville* is “about” Europe’s immigration practices or that it specifically critiques either the rural backwardness become *cliché* in a certain image of 1930s America (which is its historical reference point), or a kind of social Darwinism to which the liberal market economies of the West seem to subscribe. Rather, the film, in its abstractions and schematism, disengages a certain logic of self and other, the community and the stranger which becomes a tool to think with, especially given the *mise-en-scène* which dispenses with locations other than a stage set, whose spaces are mostly delineated with chalk marks, and whose boundaries are at once imaginary and real, invisible and brutally enforced. Here, too, space is doubly occupied, insofar as the spectator is forced to superimpose not so much a “realistic” decor on the bare planks, but a different cognitive mapping of what constitutes inside and out, exclusion and inclusion, and even to ponder how an act of inclusion and co-option can be a form of exclusion, if the other’s singularity is covered or occupied by fantasy projections.

#### EUROPE CANNOT BE DEFINED BY EITHER FAITH OR ETHNICITY

For my second position I draw on Manuel Castells, and his vision of Europe. Castells, best known for his books on the network society, has often argued that he thinks that the European Union will not be able to sustain itself as a viable political experiment if it relies on its Christian values, or its present understanding of liberal democracy around the notion of ethnicity and multiculturalism.<sup>11</sup> What he values in the European Union is the way it reaches decisions by the long-drawn out, seemingly chaotic, opaque and bureaucratic methods of the Commission, the Council of Ministers, the European Parliament, the various consultative bodies apparently blocking each other or reaching only compromises and fudges. Here he sees a novel, even if as yet non-formulatable set of decision making procedures with their checks and balances, which to him will eventually supersede the classic tripartite division of power of Western democracies.

But Castells’ main concern is to insist that even with these structures in place, the European Union will not be able to escape the impact of globalisation dividing up the world quite differently, namely between those who are networked, connected and “on-line” and those who are not. Translated into slightly different terms, Castells predicts a world where there are human beings that are useful to

---

<sup>11</sup> Castells, 1996.

the world-system as producers and/or consumers, and those who are too poor, too unskilled, too sick, or too destitute to be either producers or consumers, not even of health and welfare services, which is to say, who are unable or unwilling to participate in any of the circuits of redistribution and networks of exchange – of goods, services, affective labour or needs – then these human beings effectively drop out of the human race. In this sense, Castells maintains, not only drug dealers, criminals, traffickers of women or refugees, but also patients in hospitals or a car-thief in prison are more useful to our society than, say someone who grows his own vegetables, is self-sufficient and never leaves his plot of land. Castells even speculates that to be a slave-labourer or a colonial subject might be seen to be preferable to being not even thought valuable enough to being exploited.

What is relevant about this position with respect to the cinema is that it alludes to a state of subjectivity that has been thematized in many of the films coming out of European countries in the last two decades, though they are by no means entirely confined to Europe. One might call this state that of abjection, to use a term made familiar from Julia Kristeva,<sup>12</sup> or the state of “bare life” in the terminology of Giorgio Agamben.<sup>13</sup> Such abject heroes (or heroines) can be found in the films of R. W. Fassbinder, Agnès Varda’s *Sans Toit ni loi*, Aki Kaurismäki, Matthieu Kassowitz’ *La Haine*, Dany Boyle’s *Trainspotting*, the films of Catherine Breillat, Mike Leigh’s *Naked*, Gaspar Noé’s *Seule contre tous*, the Dardenne Brothers’ *Rosetta*, and most recently Fatih Akin’s *Head-On (Gegen die Wand)*. In some of these films, the protagonists are indeed members of minorities, ethnic others, or hyphenated nationals (French-Moroccan, French-African, or German-Turkish), but these films do not seem to be primarily about race. Rather, they are about human beings that have, for one reason or another, lost the ability to enter into any kind of exchange, sometimes not even one where they can trade their bodies.

The other point to note about them is that they are not victims, at least they do not consider themselves as such, which removes them from yet another circuit of exchange and interaction – that with the victimizer or perpetrator, but also with the one who through charity and philanthropy implicitly or explicitly asserts his moral or material superiority. The protagonist’s stories generally take

---

<sup>12</sup> Kristeva, 1982.

<sup>13</sup> Agamben, 1998.

them through this progressive stripping of all symbolic supports of their selfhood, they lose their jobs, their friends, their family, their mind, or their memory, as in the case of Kaurismäki's film, *The Man without a Past*.

These films, in my scheme of things, are the negative equivalent of double occupancy – they are subjects in circulation, but “out of service”, to allude once more Tomi Ungerer's toilet. Or, to vary the metaphor, the subjects of such narratives have been vacated, even by their oppressors, and the space they occupy has been declared a blank. Abject heroes or heroines in European cinema are not only symptomatic for what they tell us about a society and subjectivity that no longer has a social contract about what count as the minimum conditions of value and use, of labour and affective work in a given society or community. They may also tell us something about the conditions of possibility of a counter-image of what it means to be human, and thus they approach what I called the utopian dimension of my double-occupancy. In some films, for instance, Fatih Akin's *Head-On*, after a near-death accident, the male protagonist, having cancelled all obligations even to the proposition of staying alive, eventually agrees to enter into a kind of contract, with an almost equally post-mortem young woman, and the film draws its power, its universality, but also its politics, from the spectator following a human relationship that tries to live by a new socio-sexual contract, an experiment in utopian living, after everything else has failed, but which is itself, in the end, shown to be impossible.

### MUTUAL INTERFERENCES

As indicated, according to Castells, the current trial and error process in constructing a European political project is the only feasible option and should be considered as a positive gain. This view is shared, sharpened and reformulated in *The Breaking of Nations* (2003),<sup>14</sup> by Robert Cooper, a British writer and diplomat who provides me with my third vision of Europe, this time centred on new notions of sovereignty. Cooper argues that the world order – based on liberal democracy – will come to an end, since, as everyone readily acknowledges, we are currently in the middle of a major reconfiguration of geopolitics. He distinguishes four state forms: the hegemonic state or contemporary form of imperialism (USA), the post-modern state (EU), the modern (nationalist, authoritarian) sta-

---

<sup>14</sup> Cooper, 2003.

te (Pakistan, Algeria, Iran) and the pre-modern (failed) state (Sudan, Congo). Cooper maintains that the European system of nation-states and their concept of sovereignty as non-interference in matters of state and religion by outside powers, as formulated in Treaty of Westphalia, will also have to give way. According to this view, this balance of power system has been superseded, because the European Union has institutionalised the mutual interference in domestic affairs between nation-states as its *modus operandi*. Cooper's model of the European Union as a conglomerate of nation-states that are connected with each other through the right and necessity of mutual interference, contrasts with the Franco-German notion of a European super state, but also with the US policy of unilateral interference.

What attracts me to Cooper's notion of the mutual interference in each other's internal affairs is not only that I have some broad political sympathy for the principle itself, since its constant shift of levels from micro to macro and back to micro, seems to me one of the most promising ways of renegotiating the social contract or solidarity based on mutual self-interest that has sustained the European welfare state since 1945. It also provides a legally secured alternative to the American model of pre-emptive strikes by which the current US administration justifies but does not legitimate its unilateral interference in the internal affairs of others. Finally, what I also like about Cooper's notion is that it reminds us of the fact that Europe is present in our everyday lives at precisely this interface of sometimes petty and quaint, but also often irritating and aggravating detail. In Britain you now buy your bananas by the metric kilo rather than the pound; what goes into your German or Slovenian sausages has been regulated by Brussels, just as the French can no longer use unprocessed milk for their celebrated cheeses. But what is a cheese or a sausage against the possibility that as an ordinary citizen you can now also take your own government before the European Court in Strassbourg and seek redress for something that the laws of your own nation state have not provided for or overlooked.

Cooper's model of mutual interference is also suggestive of a number of strategies that can be observed in European films. The much maligned French film *Le destin fabuleux d'Amélie Poulain* would offer itself as a prime case study for such an allegory. The heroine, Amélie, a somewhat autistic waitress in a Montmartre café, traumatized in childhood by bizarre parents, and seemingly unable to form normal friendships or heterosexual bonds, not least because she is endo-

wed with a rich inner fantasy life that always gets in the way of waking life, decides – with the death of Lady Di, and the discovery of a shoebox of old toys and memorabilia – to devote herself to the happiness of others. She does so by interfering in their inner and outer lives, mostly for their own good, as she perceives it, but with means that are unconventional, doubtful even, and that have no sanction in law, as it were. They mainly consist of small alternations to the perceptual field of the other, ways of manipulating the everyday surroundings and habits. She fakes, forges, re-writes or re-interprets the reality or intersubjectivity of her victim, entering into their fantasies, phobias and anxieties in such a way that only the tiniest hint or trace is sometimes enough to make their world-picture tip over into a new reality. Thus I am tempted to see *Amélie* as the master or mistress of the strategy of double occupancy of site, space and time – in its benign, but by no means unambiguous forms, as well as instantiating Robert Cooper's principle of mutual interference in the internal affairs of others, but again with a caveat, namely that *Amélie* – at least almost to the end, where there is a kind of enfolding reciprocity – acts for most of the time unilaterally, though with fantasy, rather than force. Here we have a balance of benefits and dangers, typical for the New Europe.

The other film to be considered under the aspect of mutual interference, could be Wolfgang Becker's *Goodbye Lenin*, a surprise success both in Germany and elsewhere in the world, and which like *Amélie*, has displeased many critics, looking for a realist depiction of post-wall Germany in general and Berlin in particular. The premise is that in East Berlin, a mother of two, and a stoutly devoted communist, falls into a coma just days before the fall of the wall in 1989. When she comes to, eight months later, her children are told that any shock, especially any changes in her surroundings, might be fatal. So the son decides to recreate for her not only her bedroom, which in the meantime – rather like in *Amsterdam Global Village*, has been completely refurbished – but the entire perceptual field of her former pre-fall-of-the-Wall life, mainly by the ruse of simulating with his friend the nightly news broadcast of GDR television. There, all the cognitive and perceptual clues of her surroundings, such as the big banner advertising Coca Cola are re-figured and re-interpreted within the framework and ideological terms of the GDR, whose citizens, especially those still devoted to the socialist dream, were evidently used to such improbable ideological manoeuvrings by their government regarding “reality”.

Here, too, someone interferes in the life-perception and reality-check of another, for the best possible reasons, and he does so by sometimes minor, sometimes major adjustments to the perceptual field. On the one hand, the physical territory of the GDR has been occupied in the most arrogant and heartless manner by the West Germans, taking over houses, villas, offices and institutions, but on the other hand, as a moral and emotional territory, the same ex-GDR is also still occupied by the feelings, memories, faded dreams and dashed hopes of its socialist inhabitants. As the film progresses, this double occupancy becomes – in the nightly broadcasts – almost literally that duck-rabbit construction of Wittgenstein, so that the son, after a particularly bold and totally convincing re-coding of the West’s televisual news images of the fall of the wall, can admit to himself that he is beginning to believe in his own fiction, because it allows that other – utopian – reality to coexist with the new one, that of unification, the capitalist state, and consumerism, as if the ultimate addressee of his manipulation was not his mother, but he himself, and with it, his generation: double occupancy redeems a dream while not being in denial of reality. It is his own trauma/coma of waking up in the West that he was able to narrativise and therapise.

At the same time, the mother’s coma also stands for a near-death experience, comparable to the state of abjection or loss of mind and memory already alluded to in my other group of films. What in each case is important, is that with this engineering of mutually sustaining fantasies in *Goodbye Lenin* or *Amélie*, with this implicit presumption that it is small changes in the everyday which can shift the entire picture, these films at once enact Robert Cooper’s political principle of mutual interference in the internal affairs of others, and subtly re-adjust or question it: in the project Europe of the European Union, it may not be a matter of the big idea, the “vision” which is so woefully lacking, as can be seen in the non-debate around the European constitution, but rather, what matters is the small gesture, the tiny detail that at once irritates, surprises and makes us take stock. In each case, it makes us “work” on the idea of Europe, which is to say, it has the capacity to politicise us, and who knows, through the bananas we buy or the chicken we keep, turns us from consumers back into citizens, not at the supra- or sub-nation level of the nation-state, but at the trans-national level, as citizens of Europe and the globe.

If in *Goodbye Lenin*, Europe is thus not the big idea, but the adjustment or alteration in small everyday things that change the semantic occupation of a spa-

ce, a history and a memory, then the film also provides us, I am arguing, with a kind of allegorical refiguring of the history I have been trying to tell, namely the respective transfer of representation, address and articulation of nation in film and television in Europe over the last fifty years or so: national identity, first projected by state-controlled television, disarticulated by the consumer society, and then re-enacted, imperso-Nationed by the charade that the dutiful son performs for the mother-country, waking from a coma that is metaphoric at least as much as it is medical. Once again, it indicates the need for a kind of zero degree, a system re-boot if you like, in the political, social but also subjective-affective imaginaries of the European nation states. Perhaps what is needed is to vacate of the all too crowded and pre-occupied spaces of multi-cultural discourse and the diversity debate, as the pre-condition for rethinking both identity and diversity, both history and memory, both the micro-politics of a city and a community and the macro-politics of globalisation. As the holiday brochure says: “double occupancy means that the rate is the same whether one or two people stay in the room, providing that they use the existing bedding”. It may not always make for a good night’s sleep or it may indeed bring together some very strange bedfellows, but sharing the symbolic “bedding” may still be preferable to either being left out in the cold, or being locked up in a Disneyland Europe visited only by Chinese and Japanese tourists. So – however painful and even dangerous it will turn out to be, we need to find the will and the arguments to sustain the principle of mutual interference – democracy’s last hope before it becomes it lost hope - in order to keep the balance between a Europe, *toujours occupé* and Europe, the empty fortress.

#### BIBLIOGRAPHY

- Agamben, G. (1998): *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford.
- Castells, M. (1996): *The Information Age: Economy, Society & Culture – The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell.
- Cooper, R. (2003): *The Breaking of Nations: Order and Chaos in the Twenty-first Century*, London, Atlantic Books.
- Derrida, J. (1974): *Of Grammatology*, Baltimore, John Hopkins UP.



- Garrett, D. (2004): "This Land is Your Land: *Dogville* – Reason and Redemption, Rage and Retribution", *Offscreen*, 30 June 2004, 4 May 2005, [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/dogville.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/dogville.html).
- Hilder, P. (2003): "Which Europe Do You want- A Map of Visions?", 19. 03. 2003, <http://www.opendemocracy.net/debates/article-3-51-1067.jsp>.
- Kristeva, J. (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York, Columbia UP.
- Naficy, H. (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton UP.
- Scott, A. O. (2004): "It Fakes a Village: Lars von Trier's America", *The New York Times*, 21 March 2004, 4 May 2005, <http://www.csudh.edu/dearhabermas/21scot.htm>.
- Voltaire (1779): *A Treatise on Toleration*, trans. David Williams, London, Fielding and Walker.
- Wittgenstein, L. (1958): *Philosophical Investigations*, Prentice Hall, New Jersey.



**POJMOVNI  
FANTOMI**



## Pojmovni fantomi III

### KONCEPT

Koncept je v slovenščini beseda, ki je splošno uveljavljena in ima vrsto različnih pomenov, npr. pojem, zamisel, osnutek, načrt itn. Do tod vse lepo in prav. Problem je v tem, da ima v teoretski tradiciji epistemologije humanistike ta beseda natančnejši pomen. Sledeč Bachelardu, Canguilhemu in Althusserju koncept lahko pomeni le ... koncept!

Opisno bi **koncept** lahko prevedli kot **znanstveni pojem**. Ločimo ga od meglenih predstav, nejasnih zamisli, zmedenih pojmov, negotovih načrtov. Odlikovala naj bi ga trdnost in uporabnost analitičnega orodja, s pomočjo katerega lahko uspešno razlikujemo, identificiramo, abstrahiramo, povzemamo in prenašamo spoznanja.

Latinski izvirnik *conceptus* so Nemci prevedli kot *Begriff*, Slovenci pa so v Prešernovem času uporabljali lep in ustrezen kalk *zapopadek*, preden so ga nadomestili s češkim *pojmom*. S to ne najsrečnejšo izposojjo se je zabrisalo, da je smisel pojma *pojem* v tem, da beseda, izbrana za označevanje nekega referenta, slednjega "dobro zgrabi" – da ga prime in ne izpusti. Pri dobro narejenem pojmu je po možnosti jasno, na kaj se nanaša in na kaj se ne.

Pojem *concept* je v francoski epistemologiji dobil natančnejši pomen z Bachelardovo vzpostavitevijo zgodovine znanosti in epistemologije kot historične discipline, ki je pokazala, da se neka znanstvena disciplina na mestu dotlejšnje ideološke prakse (npr. kemija namesto alkimije) vzpostavi z epistemološkim rezom, ki vzpostavi z znanstvenimi koncepti znanstveno problematiko in rešuje znanstvene probleme, opusti pa navidezna, ideološka vprašanja in neznanstvene predstave (*représentations*) in pojme (*notions*) ter filozofske kategorije, ki so bile dotlej na njihovem mestu. Koncept naj bi bil torej dobro definiran znanstveni pojem v natančno opredeljenem razmerju do drugih temeljnih ali izpeljanih znanstvenih pojmov, uporaben kot analitično orodje za obdelavo znanstvenih problemov. Od filozofske kategorije ga torej loči predvsem to, da svojo veljavnost, pertinenco, ohranja samo v okviru meja, določenih s problematiko neke discipline.

Ko so *Problemi-Razprave* v 70. letih 20. stoletja začeli prenašati v slovenski kulturni prostor med drugim tudi dosežke francoske epistemologije in zgodovine znanosti, so zato *concept* strogo prevajali kot **koncept**, nikoli kot "pojem". Tudi ta pridobitev se zdaj izgublja.

Koncept postane pojmovni fantom takoj, ko ga uporabljamo bodisi kot vedno in povsod uporabno kategorijo bodisi kot besedo, ki ima kontinuiran pomen v vsakdanji govorici in v znanstveni disciplini. Dejansko pa se koncept vzpostavi šele z ločitvijo od vsakdanje govornice. V fiziki je delo nekaj drugega kot v denarnem gospodarstvu. Zato ravnajmo s konceptom previdno, da se nam ne izpridi!

## NARACIJA

Nekoč je nekdo nekje slišal pripovedovati, da ni več velikih zgodb. Najbrž bi se dalo izslediti kot vir Lyotarda, zato seveda lahko soglašamo, da odtlej prav zgodba o koncu velikih zgodb učinkuje kot taka *zgodba*, ki pojasnjuje celoto dogajanja. A v to se ne bomo spuščali.

Zanimiveje je, da se približno od takrat tudi veliko piše o "naraciji". To ni nenavadno. Kot je že v 70. letih 20. stoletja opazil Raymond Williams, so ljudje v televizijski dobi na dan deležni večje ponudbe dramatiziranih pripovedi, kakor so jih bili Londončani v Shakespearjevem času v vsem letu. To ne velja le za fikcijo; navajeni smo, da so tudi poročila in športni prenosi strukturirani kot zgodbe, ki imajo junake, zaplet in razplet. Dobesedno kopljemo se v pripovedih, zato ni nenavadno, da si samoumevno predstavljamo življenjske oblike in potek najrazličnejših praks kot zgodbe. To ni samoumevno. Najprej nikakor ne drži, da bi diskurzivne oblike bile večinoma pripovedne. Poslušajte pogovor, glejte TV, berite znanstveno literaturo ali priročnike in prepričali se boste, da te oblike večinoma niso pripovedne: seznam, navodilo za uporabo, dialog, naštevanje, opravičilo, pojasnilo, opis itd. Predvsem pa se prakse, v katere smo vpleteni, ponavljajo, trgajo, transformirajo, prepletajo, pripovedna pretvorba v zgodbo pa jih iztrga kontinuumu. Analitični teoretski pogled mora dojeti v praksah logiko njihovega ponavljanja, prepletanja z drugimi praksami, determinacij in blokad. Če pa si od njih vzamemo le toliko in tisto, kolikor in kar se da prikazati kot zgodbo z junakom, zapletom in razpletom, smo prakso razkosali na delčke, ki so mentalno urejeni na vsakomur razumljiv način – a ta urejenost je navidezna, ker je ideološka, in sicer zato, ker smo znanstveno vednost, ki napreduje od na videz samoumevnega k netransparentnemu, nadomestili prav z na videz samoumevnim. Kaj je "razumljiveje", kakor da je "x naredil y, kar je imelo za posledico z", npr. da je Kristus odrešil človeštvo in smo zato njegovi dolžniki; da je oktobrska revolucija dala oblast delovnemu ljudstvu; da je leta 1989 demokracija premagala komunizem?

Pravkar povedano je nujno ozadje za našo glavno temo. Beseda **naracija** (angl. *narration*) se v tukajšnji humanistiki modno uporablja kot splošen izraz, ki naj bi označeval tako znanstveni govor kakor govore, ki si jih neka znanost jemlje za objekt raziskovanja; označeval naj bi vse modalnosti diskurza, ne le pripovedno ali opisno; označeval naj bi tako proces produkcije nekega diskurza kakor njegov rezultat, in kar je bistveno, njegov ontološki status je dvoumen, saj se tisti, ki šarijo s tem terminom, radi vedejo, kakor da se nanaša termin tudi na referenta diskurza, ali pa s tem vsaj okolišijo: “naracija II. svetovne vojne” pri taki sprenevedavi uporabi pojmov obenem pomeni: a) opisano realno dogajanje, b) proces konstrukcije neke izbrane reprezentacije tega dogajanja, c) narejeni konstrukt sam, torej neko zgodovino dogajanja.

Dobro bi bilo, če bi najprej opazili, da angleščina jasno razloči *narration* kot **pripovedovanje**, torej proces, od rezultata, torej **pripovedi**, *narrative*. Literarna in filmska naratologija kot subdisciplini, ki se ukvarjata s problematiko pripovedovanja, sta dobro utrjeni in sta še veliko natančnejši. Nikoli pa ne mešata problematike pripovedovanja in pripovedi z ontološko ravnijo referencialnega dogajanja, na katero se pripovedovanje nanaša. To je šele “dosežek” nekaterih “postmodernih” meritev v humanistiki, ki teh dveh ravni ne razlikujejo, saj izhajajo iz vulgarno idealistične ontologije agnostičnega konstruktivizma. K temu nekateri tukajšnji domodni kulturologi dodajo nerazlikovanje med pripovedovanjem in pripovedjo.

Predlagam torej, da se nekoliko zadržimo in da ne poskušamo iz vsega narediti zgodbe.

## PREDVIDEVANJE

V poljubno izbranem primerku novejše slovenske humanistične produkcije bremo: “Kadar so moški in ženske obravnavani kot generični posamezniki z enako željo po fizični privlačnosti, se **predvideva** /poud. J. V./, da so enako podvrženi pritiskom kulturnih lepotnih idealov.” Zdaj pa poskusite v tej povedi poudarjeni glagol nadomestiti z drugim: “domneva”. V čem je razlika?

Če **domnevam**, da so moški in ženske enako podvrženi pritiskom v tej zadevi, tedaj to pomeni, da mislim, da je tako, da pa o tem nisem povsem prepričan ali da nimam dovolj dokazov, da bi lahko kratko malo trdil, da “so” enako podvrženi pritiskom. Vse v obravnavani povedi in širšem sobesedilu priča, da je pisec imel v mislih domnevo. Ali nista domnevanje in predvidevanje sinonima?

Nista! Neki zakon npr. “predvideva” kazen za prekršek, nikakor pa je ne “domneva”. Zakon določa višino kazni v primeru nekega hipotetičnega dogodka: če bo kdo storil prekršek (in ga bodo zalotili in oglobili), bo kaznovan. Predvidevanje se nanaša na posledice hipotetičnega dogodka – njegova modalnost je pogojna: predvidevam, da bo lahko kljub jasnemu jutru popoldne v gorah vročinska nevihta, zato bom na izlet vzel s seboj anorak in dežnik.

Pazimo: v teh primerih lahko glagol “predvidevati” mirno nadomestim z “domnevati”. Če hočem poudariti le to, da ne vem zavržno, kakšno bo vreme, ne pa tudi, da mislim vnaprej in hočem biti pripravljen na morebitne neprijetne dogodke. Če pa sledimo citiranemu piscu in drugim, ki predvidevajo, kjer bi smeli le domnevati, smo uporabili glagol, ki vnaša razmerje do hipotetičnih dogodkov, nekam, kjer se izrekamo le o dejanskem stanju in kjer to, da mislimo, da nekaj je tako, a tega ne vemo zanesljivo, karakterizira našo misel kot domnevo.

Zakaj pisci pogosto predvidevajo, kjer bi smeli le domnevati? Tega ne vem. Domnevam pa, da vsaj včasih storijo to zato, ker se neutemeljeno zatekajo k analogijam z eksperimentalnimi raziskavami. Nekdo, recimo, domneva, da večina Slovencev ne podpira pošiljanja slovenskih vojakov v Iran. Če te domneve ne preveri, ostane domneva. Če pa naredi anketni vprašalnik za statistično veljavni vzorec slovenske populacije na to temo, lahko zapiše svojo hipotezo kot predvidevanje: “Predvidevam, da bodo rezultati ankete pokazali, da večina slovenskih volivcev in volivk ne podpira pošiljanja slovenskih vojakov v Irak.” Skratka, šele odnos do hipotetičnega dogodka v prihodnosti – rezultatov raziskave, ki bi potrdili domnevo – naredi iz domneve predvidevanje. Predvidevanje je domneva, ki vsebuje pričakovanje, da se bo potrdila in bo tako prenehala biti zgolj domneva.

Če svojih domnev glede stanja stvari ne nameravamo preveriti, potem ne moremo ničesar predvidevati. V zvezi s svojo domnevo zato nimam na voljo nobenega predvidevanja.

JOŽE VOGRINC<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Dr. Jože Vogrinc je docent in koordinator programa medijski študiji na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani. Zaposlen je na Oddelku za sociologijo na ljubljanski Filozofski fakulteti. E-naslov: joze.vogrinc@guest.arnes.si.



**DIALOG  
Z ANTIKO**



MAJA SUNČIČ<sup>1</sup>

## Plutarhovo vzrokoslovje: Uvod v *Rimska in Grška vprašanja*

**Izveček:** Članek predstavlja vzroke za spregledanost Plutarhovitih *Rimskih in Grških vprašanj* in ponuja nekatere sodobne poglede na raziskovanje obeh spisov. S poudarkom na novejših analizah *Rimskih vprašanj* predlaga aktualizacijo Plutarhovega spisa predvsem z vidika branja drugosti. Plutarh v *Rimskih vprašanjih* briše drugost med Rimljani in Grki, saj Rimljane povsem helenizira in predlaga “poroko” Grčije in Rima, ki bo vzpostavila popolno mešanico, katere vzor vidi v mitški poroki Rimljanov in Sabink. Njegov odgovor na problem drugosti je radikalen, saj ga tako v zakonski zvezi kot tudi širše v državi in v celotnem kozmosu želi rešiti s fuzijo, mešanjem, *σύγκρασις*, nasprotij.

**Ključne besede:** antični Rim, antična antropologija, ajiologija, religija, poroka

UDK 1 PLUTARCHUS:17

94(38):39

### Plutarch's Study of Causation: An Introduction to *Roman and Greek Questions*

**Abstract:** The paper seeks to explain the neglect of Plutarch's *Roman and Greek Questions*, offering some topical suggestions for research. In the light of the recent scholarship, it proposes a re-reading of *Roman Questions* primarily from the aspect of otherness. Plutarch attempts to erase the differences between the Romans and Greeks through a complete Hellenisation of the former and a proposed “marriage” between the two peoples. This union is to result in a perfect blend, modelled on the mythological marriage of the Romans and the Sabine women. Plutarch's solution of otherness-engendered problems at the levels of marriage, state, and cosmos is a radical one: the fusion, blending, *σύγκρασις*, of opposites.

**Key words:** ancient Rome, ancient anthropology, aetiology, religion, marriage

<sup>1</sup>Dr. Maja Sunčič je raziskovalka na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: maja@ish.si.

V t. i. Lamprijevem katalogu<sup>2</sup> (3.–4. stol.) so med 227 Plutarhu pripisanimi deli Αἴτια Ῥωμαϊκά, *Rimska vprašanja* (kratica R. V.), pod številko 138, Αἴτια Ἑλληνῶν, *Grška vprašanja* (kratica G. V.), pod številko 166. Deli sta na 18. mestu (kot 18a in 18b) v izdaji Henrija Estienna (1572), vrstni red pa so prevzele vse moderne izdaje. Rokopisi omahujejo med različnimi naslovi: Περὶ παραλλήλων ἑλληνικῶν καὶ ῥωμαϊκῶν, *Grške in rimske paralele*, Προβλήματα, *Problemi*, Κεφαλαίων καταγραφή, *Seznam poglavij*.<sup>3</sup> 15 rokopisov Plutarhových del iz tradicionalno latinsko poimenovane zbirke *Moralia* ali *Etični spisi* združujejo *Grška in Rimska vprašanja* v eno celoto vedno v zaporedju *Rimska vprašanja*, *Grška vprašanja*. Delo je nastalo konec 1. stoletja ali malo pred tem (R. V., 50, omenja vladavino Domicijana, ubitega leta 96), v avtorjevem zrelem obdobju, ko se je začel lotevati pisanja *Vzporednih življenjepisov* (*Življenjepisi*),<sup>4</sup> ki je bilo najaktivnejše od približno 105 n. št. R. V. so bila napisana in izdana pred *Življenjepisi* ali vsaj pred arhaičnimi rimskimi življenjepisi, kar lahko sklepamo iz Plutarhove napotitve bralca. Deli *Rimska vprašanja* in *Grška vprašanja* spadata med prva prevedena dela Plutarha, in sicer leta 1477.<sup>5</sup>

Dolgo časa so ju podcenjevali in ju šteli za plod starinoslovske<sup>6</sup> in kompilatorske<sup>7</sup> erudicije<sup>8</sup> avtorja, za zapiske, ki sploh niso bili namenjeni objavi.<sup>9</sup> Takšen odnos so poskušale ovreči študije Jacquesa Boulogna, ki je tovrstne ocene označil za kratkovidne zaradi mnogoplastne dimenzije besedila.<sup>10</sup> Če bi šlo zgolj za zapiske, potem npr. Plutarh *Rimskih vprašanj* ne bi citiral v *Kamilu* (19.12) in *Romulu* (15.7): to je dokaz, da je delo bilo napisano za objavo<sup>11</sup> in da je naslov

<sup>2</sup> O katalogu, pripisanem Plutarhovemu bratu, glej Irigoin, 1986.

<sup>3</sup> Za odenke pomenov med αἴτια, αἰτίαι, προβλήματα in ζητήματα glej Boulogne, 1992, 4683–4687. O naslovu *Seznam poglavij*, ki ga obema spisoma da prepisovalec, glej Titchener, 1924, 24–25.

<sup>4</sup> Jones, 1966, 106–114. Za datacijo glej tudi Delvaux, 1995, 99–100, 105.

<sup>5</sup> Zbirka *Moralia* ali *Etični spisi* je med prvimi, ki so bile prevedene v latinščino v velikem gibanju ponovnega odkritja in študija grške književnosti v 15. stol.: *O vzgoji otrok* (1410), *Lakonski izreki* (1437), *Gostija sedmerice modrih* (1447–1455).

<sup>6</sup> Rose, 1924, 11, Ziegler, 1951, stolpec 637.

<sup>7</sup> Babbitt, 1936, 2.

<sup>8</sup> Flacelière, 1964, 17, Flacelière, 1987, IX, LXVIII.

<sup>9</sup> Halliday, 1928, 13; njegovemu mnenju sledi Titchener, 1935, 274.

<sup>10</sup> Boulogne, 1992, 4683.

<sup>11</sup> Glej tudi Ziegler, 1951, stolpec 860.

dela Ἀἴτια Ῥωμαϊκά, *Rimska vprašanja* oz. *Rimske ajtiologije* (kar naj bi razrešilo dvome o naslovu, saj se v rokopisih pojavlja več možnih različic). Kljub podcenjevalnemu odnosu mnogih interpretov do R. V. (z G. V. se niso niti ukvarjali, iz česar lahko sklepamo, da so delo šteli še za manj pomembno od R. V.) lahko iz obeh avtocitativ razberemo, da je Plutarh delo štél za referenčno knjigo o Rimu.

Boulogne je v svojih izčrpnih analizah in v obširno komentiranem prevodu *Rimskih in Grških vprašanj*<sup>12</sup> obe deli postavil v politični, kulturni in literarni kontekst ter tako pokazal njuno pravo vrednost. K spregledu obeh del pa je precej prispevala negativna kritika Plutarhovitih del od francoske revolucije naprej (s Plutarhom prav na kratko opravi Voltaire)<sup>13</sup> in pozitivizem nemške klasične filologije od 19. stoletja naprej,<sup>14</sup> katere podcenjevanja niso mogli preseči niti izjemni prispevki Daniela Babuta in Roberta Flacelièra:<sup>15</sup> da Plutarh ni kompilator, ni zgodovinsko nenatančen, saj se nima za zgodovinarja in mu kot biografu ni treba slediti pravilom zgodovinopisja,<sup>16</sup> da je treba njegova dela umestiti in brati v kontekstu zgodovine idej, ne pa ga imeti za pritlikavca v primerjavi s Platonom, saj nista bila ne njegova želja niti namen zapustiti filozofski sistem, ki bo radikalno spremenil pogled na svet.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Boulogne, 2002, ne uporablja izraza vprašanja, ampak ajtiologija oz. etiologija, glej za razlago spodaj.

<sup>13</sup> Plutarh je eden od najpopularnejših in najpogosteje prevajanih avtorjev v obdobju 1450–1700, Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 50.

<sup>14</sup> Glej Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 48–50. Obširni pregled različnih mnenj predstavi Boulogne, 1994, 17–23.

<sup>15</sup> Babut, predvsem 1969. Flacelièrov prispevek k poznavanju Plutarha je neprecenljiv, saj je prevedel številne spise iz zbirke *Moralia* ter napisal številne knjige in članke o Plutarhovem delu, njegov glavni prispevek pa je zagotovo dvojezična izdaja *Vzporednih življenjepisov*, Vies, Paris, Collection des Universités de France, 1964–1979, 15 zvezkov.

<sup>16</sup> Plutarh, *Demosten*, 2: “Zgodovina temelji na zbiranju in poznavanju virov, ne le domačih in lahko dostopnih, ampak večidel tujih in vsepovsod raztresenih. Zato bi moral, kdor se loti pisanja zgodovine, zares in predvsem živeti ‘v nekem slavnem mestu’, v obljudenem mestu, ki ima smisel za vse lepo. Tam je na voljo obilica vsakovrstnih knjig, tam se pisec lahko opre na zanesljive podatke, ki so se prejšnjim zgodovinarjem izmaknili, pa so ohranjeni še v živem spominu. Samo če vsemu temu prisluhne in poizveduje, lahko objavi delo, v katerem nič bistvenega ne pogrēšamo. Jaz pa živim v majhnem mestu in rad živim v njem, da ne bi postalo še manjše.” Prev. K. Gantar.

<sup>17</sup> Boulogne, 1994, 20–21.

Delo G. V. je še bolj spregledano, saj interpreti niso posebne pozornosti posvečali niti odnosu med R. V. in G. V. Spregledanost obeh del pa lahko razberemo tudi iz zanemarljivega števila prevodov in komentarjev v 20. stoletju (predvsem v drugi polovici): po komentiranem prevodu R. V. H. J. Rosa leta 1924 in komentiranega prevoda G. V. leta 1928 W. R. Hallidaya sta deli skoraj povsem potonili v pozabo. Francoski prevod G. V. in R. V. Jacquesa Boulogna (skupaj z izčrpnim komentarjem) leta 2002 je skoraj sovpadel s kolektivnim francoskim prevodom obeh del z ravno tako izčrpnim komentarjem in dodatki Michele Nouilhan, Jean-Marie Paillera in Pascala Payena leta 1999. Omenimo lahko tudi španski prevod Mercedes Lopez Salva,<sup>18</sup> ki je obe deli prevedla pri projektu integralnega prevoda zbirke *Moralia*.

Tudi na področju eksponentno rastočega števila člankov o Plutarhu najdemo zelo malo študij o R. V., medtem ko študije o G. V. skoraj ne obstajajo. V *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW)*, kjer se strokovnjaki na okoli 1000 straneh posvečajo različnim vidikom Plutarhovega dela, je R. V. (ne pa tudi G. V.) posvečen samo en prispevek, in sicer analiza Jacquesa Boulogna, ki je tezo razvijal in jo potem bralcem predstavil v delih *Plutarque. Un aristocrate grec sous l'occupation romaine* in v komentiranem prevodu tako R. V. in G. V.<sup>19</sup>

Pomemben prispevek k raziskavi obeh spisov je ponudilo četrto srečanje *Entretiens d'Histoire et d'Archéologie*, kjer so se posvečali ne samo analizi R. V. in G. V., ampak razpravljali tudi o zgodovini in razlogih za pozabo obeh besedil.<sup>20</sup> Rezultat srečanja je bil zbornik, ki problematiko obravnava na sodobni način. R. V. je na Collège de France priznani strokovnjak za rimsko religijo John Scheid leta 2003 posvetil seminar *Les Questiones romanae de Plutarque: promenade imaginaire entre Capitoile et Aventin (Plutarhova Rimski vprašanja: imaginarni sprehod med Kapitolom in Aventinom)*, leta 2006 pa je delu posvetil ciklus predavanj z naslovom *Les Questions romaines de Plutarque: Une promenade imaginaire dans la Rome antique (Plutarhova Rimski vprašanja: Imaginarni sprehod po antičnem Rimu)*. Domnevamo, da bo v bližnji prihodnosti izšla Scheidova knjiga, posvečena R. V., in tudi članki, ki bodo besedilo analizirali v religiološkem in zgodovinsko-antropološkem kontekstu ter spodbudili širše raziskovanje avtorjevega spisa z uporabo sodobnih pristopov.

---

<sup>18</sup> Lopez Salva, 1989.

<sup>19</sup> Boulogne, 1994, 2002.

<sup>20</sup> Payen, 1998, 5.

## DISCIPLINA: VZROKOSLOVJE

Kljub temu da deli tvorita celoto, se bomo zaradi izbora 10 vprašanj oz. vzrokov, katerih prevod in komentar sledita temu besedilu, posvetili samo predstavitvi in osnovnim izhodiščem *R. V.* Ta so navidez koncipirana brez repa in glave, kot mešanica različnih tem: 113 ajtiologij v obliki vprašanj in odgovorov (tudi v obliki vprašanj) se začne s poroko (prvih 14 vprašanj se dotika žensk) in konča z rimskim svečenikom flamnom dialisom, Jupitrovim svečenikom oz. Zevsovim svečenikom v Plutarhovem grškem prevodu (zadnjih pet vprašanj). Rose<sup>21</sup> je domneval, da je hotel Plutarh s skakanjem od teme do teme in potem ponovnim vračanjem k vprašanju z nekega drugega zornega kota prekiniti monotonijo in zadržati bralčevo pozornost.

Struktura *R. V.* je problematična: vsakemu vprašanju z "zakaj" (διὰ τί) sledi več ali manj odgovorov, ki pa so pretežno tudi v vprašalni obliki (ἤ ὅτι), "ali zato ker ...". Bralca, ki ni seznanjen s Plutarhovim delom, bo morda begalo, ko bo soočen z ajtiološkimi vprašanji, ki se v *R. V.* običajno začnejo z "zakaj".<sup>22</sup> Podobna zaporedna vprašanja in podvprašanja najdemo tudi v *Romulu* (1–2), kjer se Plutarh giblje med kopico različnih možnosti razlage, ki bralca namerno postavi v negotovost,<sup>23</sup> kar pa se hkrati ujema tudi z negotovo podobo zgodnjega rimskega obdobja: soočen s problematiko virov ponuja avtor nasprotujoče si razlage in možnosti, vendar vedno ne podaja dokončnega odgovora oz. različice, ki mu je osebno bližje ali se mu zdi verjetnejša.

Plutarh si pri vsakem vprašanju prizadeva, da bi prišel do dna kavzalnosti, zaradi česar je po Boulognu treba dela obravnavati kot ajtiološko, "vzrokoslovno". Zaradi tega Boulogne<sup>24</sup> naslov prevaja drugače od ustaljene prakse, in sicer *Rimske in Grške ajtiologije oz. etiologije*, saj se deli ukvarjata z razlagami izvorov in ponujata številne možne interpretacije, pojem vprašanje pa je preveč ohlapen. Boulogne<sup>25</sup> na podlagi primerov iz *Kamila* in *Romula*, kjer Plutarh omenja naslov dela,

<sup>21</sup> Rose, 1924, 50–51.

<sup>22</sup> S tem vprašalnikom se začne večina od skupaj 113 vprašanj, in sicer 1–111, 113, z "zaradi katerega vzroka" (διὰ τίνα αἰτίαν) se začneta vprašanji 105 in 112. Samo šest jih uporablja trdilno obliko: *R. V.*, 5, 19, 35, 56, 103.

<sup>23</sup> Nouilhan, Paillet, Payen, 1999, 331.

<sup>24</sup> Boulogne, 2002, 91, ta naslov uporablja tudi v svojih drugih delih in študijah, npr. Boulogne, 1994, 1998.

<sup>25</sup> Boulogne, 1992, 4683, op. 9, Boulogne, 2002, 92.

sklepa, da je latinska različica *Quaestiones*, ki jo ponavadi prevajajo z *Vprašanji*, zmotna. Z Boulognovno utemeljitvijo se strinjamo, vendar je izraz ajtiologija oz. etiologija za običajnega bralca povsem tuj, izraz vzrok pa mu ravno tako ne bi dal zadovoljive asociacije, zato smo se odločili, da vztrajamo pri ustaljenem naslovu *Rimska in Grška vprašanja*.

Naslov deli uvršča v dvojno literarno tradicijo, in sicer tradicijo *Αἴτια*,<sup>26</sup> *Ajtio-logij*, ki je vzniknila v 6. stoletju pr. n. št. in katere najslavnejši predstavnik je Kalimah (310–240 pr. n. št.). Plutarh je književnost v tem žanru poznal, najpogosteje se je pojavljala v obliki elegičnih pesmi, obravnavala je široko paleto tem ter ponujala mitološke in učene razlage. Iz tega razloga je verjetno tudi Plutarh svoje delo naslovil *Αἴτια*. Žanr je uporabil za več spisov, in sicer za *Αἰτίαι φυσικαί*, *Naravoslovna vprašanja*, po Lamprijevem katalogu pa poznamo zgolj naslove danes žal izgubljenih del z *Aitia* v naslovu.<sup>27</sup> Plutarh včasih uporablja izraz *αἴτια* oz. *αἰτία* (ne gre za sinonima), ki ga nadomešča z izrazom *ζητήματα*, raziskave, za vprašljive interpretacije pesnikov ali filozofov – izraz je vzel tudi za naslov spisa *Πλατωνικὰ ζητήματα*, ki ga po latinskem naslovu tudi običajno prevajamo *Platonska vprašanja* namesto *Platonske raziskave*. Tudi s tem naslovom implicira poglobljen študij in raziskovanje različnih in med seboj ločenih problemov oz. tematik. Termin *αἴτιον*, množina *αἴτια*, vzrok, kaže, da Plutarh v delu predstavlja raziskovanje in analizo vzrokov (ajtiologija ali etiologija kot “vzrokoslovje”). Sorodno besedo *αἰτία*, množina *αἰτίαι*, motiv, razlog, najdemo večkrat v vprašalnih formulah,<sup>28</sup> ima torej tudi sorodni pomen, ki ga lahko razberemo tako v G. V. in R. V.

Formule vpenjajo R. V. v žanr *προβλήματα*, problemov, ki je bil obvezen v filozofskih šolah, predvsem v Likejonu. Catherine Darbo-Peschanski<sup>29</sup> vidi v tem žanru boljše izhodišče za razlago, saj lahko v *Αἴτια* prepoznamo izredno močan vpliv Aristotela. Če npr. pogledamo Aristotelu pripisano delo *Problemi naravoslovja*, se ravno tako ukvarja z raziskovanjem vzrokov, s postavljanjem vprašanj opredeljuje problem in poskuša ponuditi razlago zanj. Podoben postopek je tudi v delu *Gostinska vprašanja* (oz. natančneje *Simpozijski problemi*, če sledimo grške-

<sup>26</sup> O ajtiologiji kot podvrsti mitološkega diskurza glej Veyne, 1998.

<sup>27</sup> Npr. *Αἰτίαι βαρβαρικά*, *Barbarska vprašanja* pod številko 139, *Αἰτίαι γυναικῶν*, *Ženska vprašanja* pod številko 167 idr.

<sup>28</sup> R. V., 105, 112; G. V., 40, 52, 54, 57.

<sup>29</sup> Darbo-Peschanski, 1998, 21.



mu naslovu Συμποσιακά προβλήματα, nastali 110–120 n. št.). V nasprotju s platonsko dialektiko, kjer eden sprašuje, drugi pa odgovarja, da bi zmagala ena teza, žanr problemov pušča neodločeno presojo poslušalcu ali bralcu: ko določijo predmet razprave, izmenjajo mnenja, vino in vprašanja oz. vzroke.<sup>30</sup>

Ajtologija aludira na etnologijo in na antropologijo. Plutarh se sprašuje o rimski družbi, o imenovanju, navadah, obvezah, prepovedih, obratih, nasprotjih te ali druge družbene skupine (moških, soprogov, očetov, sinov, nečakov, soprog, hčera, žensk, sužnjev, otrok, svečnikov, pretorjev itd.), se dotika mnogih vidikov vsakdanjega življenja (stanovanja, koledarja, poroke, smrti, prehranjevanja, obleke, izobrazbe, denarja, odnosa do svetega, rastlin in živali itd.) ter se loteva tudi osnovnih konceptov, kot so moško – žensko, smrtno – nesmrtno, dejanje – čas/prostor, reči – stvari.<sup>31</sup> Antropološka ajtologija je v bistvu ajtologija oz. “vzrokoslovje” rimskosti.

Plutarh pri razlagi obnašanja Rimljanov uporablja dialektično metodo,<sup>32</sup> sheme stereotipnih predstavitev, značilnih za žanr *problemata*,<sup>33</sup> preoblikuje v hevristično orodje. Plutarhov smoter je zbrati čim več možnih vzrokov, preveriti njihovo veljavnost z logičnimi kriteriji, ugotoviti njihovo verjetnost, postaviti vsako možnost v medsebojno razpravo in iz tega narediti sintezo, ki se najbolj približa resnici. Plutarh pri obravnavi rimske družbe uporablja šest tipov vzročnosti: katarologijo, etiko, etimologijo, zgodovino, mitologijo in fiziko. Po avtorjevem mnenju je pomembno doseči splošno raven, kjer bo razumevanje najbolj zadovoljivo, razumevanje raziskave pa se vpisuje v sfero δόξα, domneve, zato bralec ostaja zunaj ἐπιστήμη, vednosti, in njene matematične gotovosti.<sup>34</sup>

Presenetljivo je, da Plutarh navade opredeljuje kot skupek simbolov,<sup>35</sup> kjer je treba razvozlati uganke.<sup>36</sup> Meni, do so sestavljene iz sistema znakov,<sup>37</sup> katerih in-

<sup>30</sup> Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 23.

<sup>31</sup> Boulogne, 1994, 77–114.

<sup>32</sup> Boulogne, 1992, 4687–4698.

<sup>33</sup> Problem je izražen v obliki vprašanja, večinoma z vprašalnico δὲ τί, zakaj, ki mu sledi kopicenje bolj ali manj nametanih različnih možnosti, daljše ali krajše predstavljenih, večinoma z dvojnimi, trojnimi, četvornimi itd. vprašanjem Πότερον ... ἢ ..., Ali ... ali pa ...?

<sup>34</sup> Boulogne, 2002, 94.

<sup>35</sup> Glej R. V., 6, 16, 29, 30, 41, 45, 72, 73, 75, 82, 87, 97, 101, 112.

<sup>36</sup> Glej R. V., 10, 52, 64, 72, 87.

<sup>37</sup> Glej R. V., 42, 52.

terpretacija<sup>38</sup> da poduk. Avtor se torej loti hermenevtike rimskih navad, ki po njegovem mnenju tvorijo polisemično besedilo. Zato se ne smemo čuditi, da se vprašanje verjetnosti pogosto pojavlja,<sup>39</sup> tako da je bralec seznanjen z verjetnostjo, vendar nedokončnostjo odgovorov (odgovori so večinoma podani v obliki vprašanj!) – avtorjev namen je predvsem predlagati možnosti, ne pa jih tudi potrditi.<sup>40</sup> Vsako *Vprašanje* (skupno ime tako za *Rimska* kot *Grška vprašanja*, sicer kratica *R. V.* oz. *G. V.*) tako ostaja odprto, tudi ko Plutarh poda odgovor:<sup>41</sup> odgovore oblikuje vprašalno ali kot mešanico domneve in vprašanja.<sup>42</sup> Maksimalno število ponujenih možnosti je šest,<sup>43</sup> Plutarh pa ne zanemari tudi manj verjetnih ali neverodostojnih vzrokov. Njegova epistemologija je eklektična in teži k mnogokavzalnosti principov vedenja:<sup>44</sup> ponuja pluralno, logično, verjetno in dialektično ajtologijo.<sup>45</sup> Nobenega odgovora ne smemo šteti kot edinega oz. edino pravilnega.

#### POVEZAVA RIMSKIH VPRAŠANJ IN VZPOREDNIH ŽIVLJENJEPISOV

*Rimska* in *Grška vprašanja* so tradicionalno uvrščena v zbirko *Moralia* ali *Etični spisi*. V to kategorijo spadajo Plutarhovi spisi, ki jih ne moremo uvrstiti v biografsko kategorijo bolj znanih avtorjevih *Življenjepiso*v. Obe zbirki, tako *Moralia* kot *Življenjepisi*, sta rezultat umetne delitve Plutarhovega korpusa. Predvsem zbirka *Moralia*, kjer najdemo spise, dialoge, nasvete, tolažbe ipd., vsebuje spise, ki se dotikajo raznolikih vsebin, od katerih bi nekatere lahko uvrstili v kategorijo, ki bi se ujemala s sodobnim pojmovanjem “moralnega”.

Če pogledamo *Vprašanja*, najdemo na videz nepovezane teme, kjer avtor na svoj tipično radovedni način poskuša podati razlage na vprašanja, ki se dotikajo grške in rimske religije, poročnih obredov, političnega življenja, političnih pravil ipd. V obeh zbirkah opazimo tematsko prekrivanje: *Življenjepisi* vsebujejo mnoge

<sup>38</sup> Glej *R. V.*, 13, 62.

<sup>39</sup> Glej *R. V.*, 6, 12, 20, 40, 43, 44, 50, kjer najdemo npr. izraze “zdi se”, εἰκός ἐστί, “kot se zdi”, ὡς εἰκοιε, εἰκοιε ipd. Primerjaj tudi z *R. V.*, 18, 19, 21, 25, 93, 112, kjer se pojavljajo pridevniki ἀξιόπιστος, πιθανός, ἀπίθανος, ἄπιστος.

<sup>40</sup> Sandbach, 1970, 134.

<sup>41</sup> Glej *R. V.*, 3, 4, 8, 13, 15, 16, 32, 33, 35, 43, 53, 55, 57, 58, 59, 63, 66, 70, 71, 77, 79, 80, 83, 85, 88, 90, 100, 107, 109.

<sup>42</sup> *R. V.*, 25, 27, 41, 46, 50, 72, 74, 78, 81, 101, 111.

<sup>43</sup> *R. V.*, 34, 101.

<sup>44</sup> Boulogne, 2002, 95.

<sup>45</sup> Boulogne, 1992, 4688.

psihološke, moralne, etnografske in antropološke ekskurze, zbirka *Moralia* pa vsebuje mnoge zgodovinske primere, med drugim slavne izreke, posvečene sreči Aleksandra Velikega ali Rimljanov ipd.

Pri Plutarhu ne zasledimo enotne doktrine, saj je vseskozi odprt za nauke različnih šol. Njegova dela vsebujejo mnoge dialoge, anekdote, primere, spomine in ekskurze. Že sami naslovi njegovih spisov, npr. *O gostobesednosti*, *O radovednosti*, *Gostinske razprave*, *Gostija sedmerice modrih*, evocirajo intelektualno vzdušje, v katerem se je avtor gibal. Pri analizi Plutarhovih besedil iz obeh zbirk lahko ugotovimo, da avtor redno predstavlja primere in osebe, da bi ilustriral ideje, ki so mu ljube ali blizu. Slednje mnogokrat (predvsem v *Moralia*) počne v krogu prijateljev, v pismu ali v dialogu med prijatelji, kjer inscenira konfrontacijo mnenj, ki pa v končni fazi vedno vodi k umirjeni in prijetni modrosti – četudi mnogokrat uporablja za nas precej politično nekorektne metode in z nasprotnimi ali njemu nevšečnimi mnenji, utelešenimi v kakšnem izmed sogovornikov, zelo ostro obračuna in nasprotnike povsem zmelje. Plutarh samega sebe predstavlja kot upravljavca zavesti svoje generacije, kar lahko razberemo v spisih *O npravstveni kreposti*, *Ali se je kreposti mogoče naučiti*, *O brzdanju jeze* in *O duševnem miru*.<sup>46</sup>

21 R. V. se nanaša na *Življenjepise*: 9 na *Romula*, 5 na *Publikolo*, 3 na *Numo* in *Koriolana* ter eno na *Kamila*. Navzkrižne omembe in vzporednice med *Življenjepisi* in *Moralia* nam lahko dajo izhodišča za interpretacijo.<sup>47</sup> Gre za material, ki ga je Plutarh zbiral med pripravo za pisanje življenjepisov. Rose je zato R. V. označil kot “zbirko zapiskov”,<sup>48</sup> danes pa velja mnenje, da R. V. ne smemo obravnavati kot “osnutke *Življenjepisov*”,<sup>49</sup> saj imajo interpretacije in izsledki iz R. V., uporabljeni v katerem izmed omenjenih življenjepisov, povsem drugačno funkcijo, namreč zgodovinsko ali anekdotično, medtem ko R. V. ponujajo poglobljeno ajtiološko analizo z več možnimi razlagami.

Plutarh v posrednih omembah v naštetih življenjepisih odpira tudi ajtiološka oz. vzrokoslovna vprašanja, ki jih je natančneje obdelal že v R. V. V *Numi* in *Romulu*, kjer je v ospredju predvsem biografski interes, ajtiološko vprašanje torej najde svoj širši kontekst, čeprav ima drugačno funkcijo kot v samih R. V. Najbolj-

<sup>46</sup> Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 336.

<sup>47</sup> Pailler, 1998.

<sup>48</sup> Rose, 1924, 51.

<sup>49</sup> Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 330.

ši primer paralele med R. V. in uporabo v *Življenjepisih* najdemo v *Romulu*, in sicer v vprašanju o razdelitvi nevestinih las s konico kopja (*Romul*, 15.7, R. V., 31, 85, 87).<sup>50</sup> Plutarhov opis rimskega poročnega obreda v *Romulu* spominja na sestavljanke, saj skupaj postavi raztresene kose in iz njih naredi najpopolnejšo podobo,<sup>51</sup> čeprav je v R. V. že natančno in izčrpno obdelal vprašanje (29, 87). Pri primerjavi opazimo razliko perspektive: R. V. so manj narativna in manj opisna, Plutarh v njih realnost deli na več možnosti, da bi lahko opazoval vsako podrobnost sestavnih delov, ki ga vsakega posebej analizira.

Glavni smoter ajtioloških razlag je enak v R. V. in v *Življenjepisih*: podati zgodbo o nastanku Rima in o vsakdanjiku v cesarskem Rimu z razlago starodavne navade. Opis navade, od kod izhaja, kakšno funkcijo ima v rimski družbi, kako se je včasih imenovala in kako se danes ipd. R. V. odpirajo vprašanja, ki se dotikajo področij od zgodovine do sociologije ter kulturne in socialne antropologije. Paralela z R. V. je v starejših življenjepisih očitnejša, saj predstavljajo starodavne navade iz "barbarskega" oz. "primitivnega" obdobja, ki so bile za Plutarha in njegove bralce še posebej zanimive.

Teme oz. ajtiološka vprašanja, obravnavana v življenjepisih, bi danes verjetno bila zapisana v opombah pod črto, saj imajo npr. v *Publikoli* povsem informativno vrednost. Slednje lahko primerjamo z začetkom *Romula* in 4. in 8. poglavjem *Nume*. Oba življenjepisa Plutarhu omogočata, da pripoved prepleta z zgodbami o nastanku in njegovo lastno posredovanje o trenutkih, krajih, navadah (predvsem religioznih), imenovanju in institucijah. Vprašanje je strukturno prilagojeno, da se avtor lahko premika med različnimi možnostmi interpretacije, medtem ko mora v življenjepisih ajtiologijo vplesti v mitološko-zgodovinski kontekst ustanovitve Rima kot fenomen ustanovitve: predstaviti *lieux de memoire*, mesta spomina, vzpostaviti čas in prostor, vzpostaviti iz tega izhajajoče religiozne prakse, imena, ki prenašajo stalne pomene, vzpostavitev političnih struktur mesta, ki Rimu dajejo ogrodje moči in trajanja.

## HELENIZIRANI RIM: ZRCALO DRUGOSTI

Plutarhova *Rimska vprašanja* želijo potešiti intelektualno radovednost grških rojakov o rimskih praktikah, ki so jih Grki in avtor imeli za čudne. Namen dela je

---

<sup>50</sup> Za analizo glej predvsem Flacelière, 1948.

<sup>51</sup> Boulogne, 1992.

političen,<sup>52</sup> saj avtor nagovarja Grke,<sup>53</sup> kar je razvidno tudi iz prevajanja<sup>54</sup> imen rimskih bogov, uradnikov, fonetične transliteracije latinskih besed,<sup>55</sup> uporablja pa tudi zaimek “mi”,<sup>56</sup> da bi pokazal, kakšna je neka navada pri Grkih. Plutarh v spisu sporoča, da se je rimski panteon skoraj povsem asimiliral z grškim: ker obstajajo bogovi, za katere v grškem panteonu ni ustreznika, npr. za Honorja, avtor ime fonetično transkribira in ga zapiše v tožilniku.<sup>57</sup> Pri Plutarhu je rimskost helenizirana, Rimljani niso niti najmanj avtohtoni.<sup>58</sup> Grki nastopajo kot osnovna točka reference, saj so vseprisotni v R. V., medtem ko se Rimljani ne pojavijo v G. V.<sup>59</sup> V njegovem helenocentričnem programu tako ni več potrebe po stari oz. tradicionalni delitvi med Grki in barbari,<sup>60</sup> saj so se meje “drugosti” premaknile že od časov Aleksandra Velikega. Rimljani zanj sicer pomenijo drugost, vendar pojma drugosti pri Rimljanih ni bilo mogoče primerjati z drugostjo “tradicionalnih” barbarov v grškem pojmovanju. Rimljani so zasedli Grčijo, Rimljani so bili tujci, vendar so velik del civilizacije prevzeli ravno od Grkov. Da bi svojim rojakom (in verjetno tudi samim Rimljanom) predstavil rimske navade, Plutarh razliko zmanjšuje oz. morda celo briše s prevajanjem:<sup>61</sup> Rimljani tako postanejo simpaticnejši in hkrati tudi znosnejši kot zavojevalci Grkov. Mnogokrat navaja tudi primere, kjer so Rimljani posamezne navade prevzeli od Grkov ter tako na eni strani želi pokazati na kulturno-civilizacijsko superiornost zavojevanih, hkrati pa poudariti kontinuiteto med Grčijo in Rimom, kar je ena izmed pomembnih značilnosti Plutarhovega programa. Plutarh v večini primerov, bodisi da gre za božanstva, ustanove ali imena uradnikov, svečnikov ipd., imena dosledno prevaja iz grščine v latinščino. Izhaja iz mnogokrat napačne domneve, da je grško ime

<sup>52</sup> O ideologiji R. V. glej Boulogne, 1987, 471–476, Boulogne, 1992, 4698–4707.

<sup>53</sup> Boulogne, 1994, 76.

<sup>54</sup> Glej R. V., 2, 13, 54, 67, 72, 74, 107, 109.

<sup>55</sup> Glej R. V., 34, 62, 63, 69, 99.

<sup>56</sup> Glej R. V., 19 (ὡς πρὸς ἡμᾶς, kot pri nas), 40 (διὸ καὶ παρ' ἡμῖν), 57 (ὡσπερ οὖν ἡμεῖς).

<sup>57</sup> R. V., 13.

<sup>58</sup> Boulogne, 1994, 120.

<sup>59</sup> Darbo-Peschanski, 1998, 24.

<sup>60</sup> “Plutarhovo zrcalo” se zelo razlikuje od “Herodotovega zrcala”, ki ga je v istoimenski knjigi analiziral François Hartog, 1980.

<sup>61</sup> Na vprašanje *interpretatio* oz. kako prevajati “prevod” poskušajo odgovoriti Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 56–59.

povsem identično latinskemu. Včasih Plutarh niti ne prevaja, ampak ponudi grško (fonetično) transkripcijo latinske besede,<sup>62</sup> in sicer v primerih, ko gre za rimsko posebnost, ki je ne more prevesti v grščino in izbrisati razliko. Prevajanje je postopek asimilacije: če uporabi ime Afrodita ali agoranom, bi v slovenščini poskušali razložiti pomen, ki jo ima beseda v grščini, ne bi pa nadomeščali z latinskimi ustreznici, npr. Venera ali edil. Predvsem pri ponovnem prestavljanju Plutarhovega prevoda iz latinščine v grščino in spet nazaj v latinščino in nato šele v slovenščino<sup>63</sup> povsem izgubimo sled za ključno Plutarhovo idejo, da so Rimljani “mešani Heleni”.<sup>64</sup>

Plutarha zaznamuje izraziti helenocentrizem, s katerim želi med drugim pokazati enotnost človeške narave. Avtor briše razliko, Rim se več na razlikuje od Grčije, Rimljani več niso drugi, ampak skoraj postanejo Grki, med Grki in barbari ni več tako ostre razlike kot nekoč, ni jih več treba razlikovati po ščitu, sablji ali obleki. Vrlina, ἀρετή, je tista, s katero merimo oz. določamo razliko med Grki in barbari.<sup>65</sup> Tisti z vrlino, in Rimljani jo po Plutarhovem romanofilskem prepričanju vsekakor imajo, so Grki, saj so vsi dobri in civilizirani ljudje na svetu Grki.<sup>66</sup>

Plutarh pri raziskovanju rimskih ajiologij v *R. V.* sledi Polibijevemu vzoru: zavojevalcem priznava zasluge in odličnost, vendar hkrati v svoji težnji po vzpostavitvi idealnega človeka vpeljuje sintezo grško-rimskega sveta in kulture. Rojake spodbuja, naj se rimskim zavojevalcem ne upirajo, ampak se uklonijo rimskemu jarmu v korist miru, ki je po avtorjevem mnenju ena izmed največjih dobrin.<sup>67</sup> Rimski mir, *pax Romana*, je po njegovem mnenju ustavil proces popolnega uničenja Grkov, saj so številne vojne prebivalstvo povsem zdesetkale.<sup>68</sup> Zaradi tega se

<sup>62</sup> *R. V.*, 103: σπορόλους za *spurios*, *R. V.*, 52: Γενείτη Μάνη za *Geneta Mana*.

<sup>63</sup> Tako prevajata Matej Hriberšek in David Movrin v novem prevodu Plutarhovich (šestih) *Vzporednih življenjepisov* (za *R. V.* sta pomembni točki primerjave predvsem *Romul* in *Numa*), 2004, vendar je to odmik od Plutarhove metode prevajanja drugosti: drugost Plutarh presega s helenizacijo Rimljanov.

<sup>64</sup> Boulogne, 1994, 48. V prevodu izbranih *R. V.* smo se zato odločili za “mešano” verzijo: funkcije navajamo z latinskimi ustreznici, ohranjamo pa Plutarhova v grščino prevedena imena bogov, in sicer predvsem zaradi pomembnih odstopanj med funkcijami posameznih grških in rimskih bogov.

<sup>65</sup> Plutarh, *O sreči ali pogumu Aleksandra Velikega*, I.6 (329c–d).

<sup>66</sup> Plutarh, *O sreči ali pogumu Aleksandra Velikega*, I.10 (332a).

<sup>67</sup> Plutarh, *O zapozneli božji kazni*, 32 (567f).

<sup>68</sup> Plutarh, *O zatonu preročišč*, 8 (413f–414a).

ob Plutarhovem romanofilstvu postavlja dvom o njegovih motivih in celo kolaboriranju z osvajalci,<sup>69</sup> vendar se njegov patriotizem kaže drugače: v želji aristokracije, da pod rimsko oblastjo ohrani svoje privilegije. V nasprotju z Dionizijem iz Halikarnasa, ki meni, da so Rimljani Grke dehelenizirali oz. pobarbarili,<sup>70</sup> Plutarh Rimljane šteje za mešance, ki so se helenizirali: Rimljane želi spreobrniti v grško kulturo, o katere superiornosti ne dvomi.<sup>71</sup> Plutarh je globalist *avant la lettre*, saj poziva k realizaciji univerzalnega človeka, prebivalca kozmosa.<sup>72</sup> H. J. Rose<sup>73</sup> je Plutarhov odnos označil kot “grški predsodek”. Plutarhov koncept je totalizirajoč, saj skuša definirati totalnost človeškega obnašanja.<sup>74</sup>

Polibij vidi veličino Rima v njegovih institucijah, medtem ko se Plutarh osredotoča na analizo rimskih mentalitet, ki so ustvarile veličino Rima. Polibij in Dionizij iz Halikarnasa, za kogar je Rim najgostoljubnejše in najčlovekoljubnejše mesto od vseh,<sup>75</sup> Rim razumeta v njegovi politični veličini. Za Plutarha je Rim mogočna sila,<sup>76</sup> čudovita človeška stvaritev stabilnosti zaradi božanske mešanice sreče in vrline.<sup>77</sup> Opazuje ga iz mikrokozmosa, katerega temelj je po njegovem mnenju zakonski par.

#### “POROČNA” VPRAŠANJA

Osrednja točka Plutarhovega pisanja je navezanost na tradicijo v njenih osnovnih reprezentacijah – v družini in religiji. Z vrednotami zakonske zveze “odpre” R. V., hvali jih tudi v spisih *Nasveti ženinu in nevesti*, *Dialog o ljubezni* in *Tolažba za ženo*, družinskim vezem pa posveča spis *O bratski ljubezni*. V helenizmu je tradicija nenehna točka reference in se odseva predvsem v “modrosti starih”, na katere se tudi Plutarh pogosto sklicuje. Avtor v obravnavanju starodavnih obredov, razlaga katerih se posveča v R. V. (in tudi v G. V.), poudarja njihov moralni, državljanski in sveti pomen.

<sup>69</sup> Boulogne, 1994, 29, 40. Boulogne, 1994, Plutarhovemu romanofilstvu posveti razdelek “Un romanophile convaincu”, 35–40.

<sup>70</sup> Hartog, 1990, XIV–XV.

<sup>71</sup> Boulogne, 1994, 46.

<sup>72</sup> Boulogne, 1994, 52.

<sup>73</sup> Rose, 1924, 52–65.

<sup>74</sup> D’Ippolito, 1991.

<sup>75</sup> Dionizij iz Halikarnasa, *Rimske starožitnosti*, 1.89.1.

<sup>76</sup> Plutarh, *O sreči Rimljanov*, 1 (316c).

<sup>77</sup> Plutarh, *O sreči Rimljanov*, 2 (316e–f).

Pomembnost vprašanj oz. vzrokov, ki se dotikajo zakonske zveze, razberemo lahko tudi iz njihove razporejenosti oz. razsejanosti po R. V., saj jih najdemo na začetku, na sredini in na koncu (R. V., 1–2, 29–31, 65, 86–87, 105, 108). Boulogne<sup>78</sup> meni, da je v tem treba prebrati faktor tekstualne kohezije, disperzija pa ne govori o velikem neredu, ampak je strukturni princip, interna organizacija predstavitev rimskih navad v skladu s Plutarhovo domnevo, da je zakonska zveza glavni dejavnik socialne kohezije v Rimu. Plutarh je navdušen in presenečen nad tem, kakšen pomen dajejo Rimljani zakonski zvezi in kakšnega spoštovanja so deležne soproge. Zato poudarja, da se je prva razveza zakona zgodila šele 230 let po ustanovitvi Rima (leta 523 pr. n. št., čas vladavine Tarkvinija Ošabnega): “Celih 230 let si namreč noben mož ni drznil zapustiti žene, niti žena moža; medtem ko pri Grkih le posebej učeni lahko povejo ime prvega očetomorilca ali ubijalca matere, vsi Rimljani vejo, da je ženo prvi odslovil Spurij Karvilij, z obtožbo, da je jalova.”<sup>79</sup> Zakonski zvezi pripisuje tak pomen, da ima razveza pomen zgodovinskega dogodka, ki opredeljuje mentaliteto in imaginarij: “Kot pri nas zgodovinarji navajajo imena tistih, ki so prvi zagrešili umor v družini, se spopadli z brati, postali očetomorilci ali morilci matere, tako Rimljani poročajo, da se je Spurij Karvilij prvi ločil od svoje žene in da se kaj takega ni zgodilo od ustanovitve Rima.”<sup>80</sup>

Domneva, da trdnost zakonske zveze temelji na občutku solidarnosti, ki izhaja iz komplementarnega razmerja med moškim in žensko (te ideje v Grčiji ne zasledimo!) in ki je osnovna za obilje, vodeče k popolnemu življenju ter posledično tudi k stabilnosti države.<sup>81</sup> Plutarhovo mnenje zaznamuje izrazit idealizem, saj se nikakor ne ujema z rimsko realnostjo vsakdanjega življenja, zato so avtorjeve analize priročneje za študij idej in mentalitet na osnovi podanih informacij o religiji, družini, organizaciji časa in prostora, navadah oblačenja ipd., ne pa za iskanje “trdnih” dokazov o realnosti vsakdanjika v Plutarhovem obdobju. Poroka, zakonska zveza in odnos do žensk (ki naj bo spoštljiv) igrajo pomembno vlogo v Plutarhovem imaginariju.

---

<sup>78</sup> Boulogne, 1994, 87–88; 2002, 100.

<sup>79</sup> Plutarh, *Primerjava med Tezejem in Romulom*, 6.4. Prev. M. Hriberšek.

<sup>80</sup> Plutarh, *Primerjava med Likurgom in Numo*, 3.13. Prev. M. Hriberšek. Primerjaj tudi z R. V., 16.

<sup>81</sup> Primerjaj z *Nasveti ženinu in nevesti*, 43, za analizo Plutarhovega odnosa do zakonske zveze glej Sunčič, 2004, 2005, oboje z izbrano bibliografijo, primerjaj z Boulogne, 1994, 77–86.



Poroka in zakonska zveza sta pomembni za razumevanje Plutarhovega imaginarija, saj ponujata rešitev za problem drugosti. Njegov odgovor na problem drugosti je radikalen, saj ga tako v zakonski zvezi kot tudi širše v državi in v celotnem kozmosu želi rešiti s fuzijo, mešanjem, σύγκρασις, nasprotij: ženske in moškega ali dveh ljudstev (primer Rimljanov in Sabink).<sup>82</sup> Zlitje rojeva novo kvaliteto in nove institucije s preseganjem drugosti. Kot se v zakonski zvezi zlijeta različna pola in se izbriše drugost, tako Plutarh predlaga poroko Grčije in Rima.<sup>83</sup> S tem Grki in Rimljani postanejo primerljivi, ker so enaki, s čimer izbriše razliko in vpelje grško-rimsko enost.<sup>84</sup>

Izbrana R. V., katerih prevod in komentar sledita temu besedilu, ne izrisujejo le Plutarhovega "tkanja",<sup>85</sup> ki je razpredeno skozi besedilo, ampak se vpenjajo tudi v širšo mrežo Plutarhovitih razmišljanj o zakonski zvezi v zbirki *Moralia* ali *Etični spisi: Nasveti ženinu in nevesti, Tolažba za ženo* (prevod in komentar obeh spisov je izšel leta 2004 v knjigi *Plutarhove ženske*) in *Dialog o ljubezni* (prevod in komentar je izšel leta 2005 v knjigi *Dialogi o ljubezni*). Še jasnejšo povezavo pa lahko preberemo v zgodbah in anekdotah, ki jih o ženskah in soprogah predstavlja v *Življenjepisih*, kajti šele z upoštevanjem avtorjevega obsežnega korpusa lahko dobimo širšo podobo o zakonski zvezi in ženskah, ki tkejo pomembne vezi in vzpostavljajo temelj družbenih struktur tako v Grčiji kot v Plutarhovem heleniziranem Rimu.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Plutarh, *Romul*, 14.2.

<sup>83</sup> Boulogne, 1994, 52–54.

<sup>84</sup> Boulogne, 1994, 61.

<sup>85</sup> Za analizo političnosti tkanja glej Scheid, Svenbro, 1996, pri Plutarhu v R. V. pa Boulogne, 1994, 86–88.

<sup>86</sup> Bibliografija citiranih del je za prevodom in komentarjem izbora iz R. V., str. 207–210.

PLUTARH

## Rimska vprašanja – izbor vprašanj o poroki

(1–2, 29–31, 65, 86–87, 105, 108)

### [263e] 1. Zakaj nevesti ukažejo, naj se dotakne ognja in vode?<sup>1</sup>

Ali je tako, ker ti snovi štejejo za elementa in izvora, ogenj je moškega, voda pa ženskega spola,<sup>2</sup> in ker naj bi bil prvi vir gibanja, druga pa moč osnove in materije?

Ali je to zato, ker ogenj očisti,<sup>3</sup> voda pa opere, zakonska žena pa mora ostati čista in neomadeževana?

Ali je to zato, ker ogenj brez vlažnosti shira<sup>4</sup> in se posuši, voda pa je brez toplote jalova in nepremična, tako sta tudi moški in ženska nemočna drug brez drugega, združitev obojega pa zakoncema zagotavlja popolnost skupnega bivanja?

[263f] Ali pa se zavežeta, da ne bosta zapustila (drug drugega) in delila vsak udarec usode, četudi si ne bosta mogla deliti ničesar drugega kot ogenj in vodo?<sup>5</sup>

### 2. Zakaj med poročnim obredom ne prižgejo niti več niti manj kot pet bakel, imenovanih *cereones*?<sup>6</sup>

Ali je to zato, kot je rekel Varon,<sup>7</sup> ker pretorji<sup>8</sup> uporabljajo tri,<sup>9</sup> več jih imajo edili,<sup>10</sup> mladoporočenca pa ogenj prižgeta pri edilu?

[264a] Ali je to zato, ker so pri rabi (več) števil<sup>11</sup> liho število šteli za boljše, popolnejše in primernejše za zakonsko zvezo? Sodo število je mogoče razdeliti in ta enakost povzroča prepir in nasprotovanje; lihega števila sploh ni mogoče deliti, in če ga, dobimo vedno ostanek, skupen obema. Od lihih števil je pet<sup>12</sup> najbolj zakonsko: tri je prvo liho, dve pa prvo sodo število, iz njune mešanice pa nastane pet tako kot iz moškega in ženske.<sup>13</sup>

[264b] Ali uporabljajo točno toliko bakel, ker luč<sup>14</sup> simbolizira rojstvo, ženska pa lahko kot po naravi večinoma rodi pet otrok naenkrat?<sup>15</sup>

Ali pa je to zato, ker mislijo, da mladoporočenca potrebujeta pet bogov: Zevsa Teleja,<sup>16</sup> Hero Telejo,<sup>17</sup> Afrodito, Pejto ter predvsem Artemido,<sup>18</sup> h kateri ženske kličejo med porodnimi krči?

### 29. Zakaj mladoporočenki ne dovolijo, da sama prestopi praga doma, ampak jo svatje dvignejo<sup>19</sup> čezenj?

Ali je to zato, ker so prve žene, potem ko so jih ugrabili,<sup>20</sup> tako prenesli noter, [271d] ker same niso hotele vstopiti?

Ali so hoteli, da bi se zdelo, da vstopajo pod prisilo in proti svoji volji tja, kjer bodo izgubile nedolžnost?<sup>21</sup>

Ali pa je to znak, da ženska ne sme prostovoljno iti ven in zapustiti svojega doma, razen če je v to prisiljena, tako kot je bila prisiljena vstopiti vanj?<sup>22</sup> Tako pri nas v Bojotiji<sup>23</sup> pred vrati zažgejo os poročnega voza, da bi pokazali, da mora nevesta ostati, saj je njeno prevozno sredstvo uničeno.

### 30. Zakaj pozovejo nevesto, medtem ko jo peljejo v hišo, naj reče: *Kjer si ti Gaj, sem jaz Gaja?*<sup>24</sup>

Ali gre tako rekoč za dogovor, da si bosta takoj vse delila in skupaj upravljala<sup>25</sup> in torej pomeni: *Kjer si ti gospodar in oče družine, sem tudi jaz gospodarica in mati družine*. Ker sta imeni splošni, ju uporabljajo tudi drugod, kot se pravniki poslužujejo imen Gaj Sej in Lucij Titij,<sup>26</sup> filozofi pa imen Dion in Teon.<sup>27</sup> [271e]

Ali pa je to zaradi Gaje Cecilije,<sup>28</sup> lepe in krepostne žene, soproge enega od Tarkvinijevih sinov, katere bronasti kip stoji v Sanktovem<sup>29</sup> svetišču? Od davnine tam hranijo njene sandale<sup>30</sup> in preslico kot simbol njenega zapečkarstva<sup>31</sup> in delavnosti.

### 31. Zakaj na porokah pojejo slavnemu Talasiju?

[271f]

Ali ime izhaja iz preje? Košaro za volno imenujejo *talasus*.<sup>32</sup> Medtem ko nevesto peljejo v hišo, pod njenimi nogami razprostrejo nastriženo volno, ona pa s seboj prinese vreteno in preslico ter okraši moževa vrata z volno.<sup>33</sup>

Ali je res, kar govorijo zgodovinarji? Pravijo, da je bil neki mladi mož po imenu Talasij, proslavljen v vojnah in vobče plemenit. Ko so Rimljani ugrabili sabinke hčere, ki so prišle gledat [272a] igre, so Talasiju neki njegovi plebejski klienti pripeljali devico izjemne lepote; iz previdnosti, da se jim kdo ne bi približal ali odvzel dekle, so kričali, da peljejo Talasiju ženo. Ker so vsi drugi spoštovali Talasija, so se jim pridružili in jih spremljali z dobrimi željami in vzkliki. Ker je bil ta zakon srečen, imajo od takrat Rimljani navado, da tudi na drugih porokah kličejo k Talasiju<sup>34</sup> kot Grki kličejo h Himenaju.

[279d] **65. Zakaj nima mož prvih spolnih odnosov s svojo mlado ženo pri luči, ampak v temi?**<sup>35</sup>

Ali je to iz spoštovanja do žene, ker jo šteje za tujko, dokler se ne združi z njo? Ali pa se mora navaditi, da naj ima tudi z ženo, čeprav je njegova, spolne odnose na spoštljiv način?<sup>36</sup>

Ali je to tako, kot je predpisal Solon,<sup>37</sup> naj nevesta pred vstopom v zakonsko spalnico poje kutino,<sup>38</sup> da prvi spolni odnos ne bi bil neprijeten niti brez užitka?<sup>39</sup> Podobno je rimski zakonodajalec<sup>40</sup> ukazal, naj se prikrije, če je na telesu kaj čudnega ali neprijetnega.

Ali pa gre za obsodbo izvenzakonskih spolnih odnosov, saj je celo v zakonskih spolnih odnosih nekaj sramotnega?<sup>41</sup>

**86. Zakaj se meseca maja<sup>42</sup> ne poročajo?**

[285a] Je to zato, ker je ta mesec med aprilom in junijem, od katerih je prvi posvečen Afroditi, drugi pa Heri, boginjama zakonske zveze,<sup>43</sup> zato s poroko pohitijo ali malo počakajo?

Ali je tako morda zato, ker ta mesec izvajajo najpomembnejše obrede očiščevanja, med katerimi danes mečejo lutke z mostov v reko, včasih pa so metali ljudi?<sup>44</sup> Zaradi tega mora po običaju tudi flaminika, za katero menijo, da je Herina svečenica,<sup>45</sup> biti zanemarjena, ne sme se kopati niti okraševati.

[285b] Ali je to zato, ker mnogi Latini v tem mesecu darujejo pokojnim? Morda zato maja častijo tudi Hermesa,<sup>46</sup> mesec pa je dobil ime po Maji.<sup>47</sup>

Ali pa je tako, kot pravijo nekateri, ker je maj dobil ime po starejših, junij pa po mlajših?<sup>48</sup> Poroka pa je primernejše za mlade, kot pravi tudi Evripid:

*Starost Kipridi pravi zbogom,  
starci pa žalijo Afrodito.*<sup>49</sup>

Maja se torej ne poročajo, ampak čakajo na junij, ki pride za majem.

**87. Zakaj nevestine lase razdelijo lase s konico kopja?**<sup>50</sup>

[285c] Ali je to znak, da so se prve rimske soproge poročile z nasiljem in vojno?<sup>51</sup> Ali pa se neveste tako naučijo, ker so se poročile z bojevniki in vojščaki, sprejemati preprosto okrasje, brez ženskosti in izumetničenosti?<sup>52</sup> Podobno je Likurg<sup>53</sup> uka-

zal, naj pri izdelavi vrat in strehe hiš uporabijo samo žago in sekiro in nobenega drugega orodja, da bi prepovedal vsako izumetničenost in razkošje?

Ali obred namiguje na razvezo, da se lahko zakonska zveza razdre samo z železom?<sup>54</sup>

Ali pa je to zato, ker je večina poročnih obredov povezanih s Hero?<sup>55</sup> Menijo, da je kopje posvečeno Heri, večina kipov jo prikazuje, kako sloni na kopju, boginja pa ima vzdevek Kviritida,<sup>56</sup> ker so stari Rimljani kopje imenovali *quiris*;<sup>57</sup> zaradi tega pravijo, da Enialija<sup>58</sup> imenujejo Kvirin. [285d]

### 105. Zakaj ni v navadi, da se device poročajo med državnimi prazniki, medtem ko se vdove takrat poročajo?<sup>59</sup>

Je to zato, kot je rekel Varon,<sup>60</sup> da se device žalostijo, ko se poročajo, vdove pa se veselijo, med praznikom pa se ne sme ničesar početi žalostno ali pod prisilo?<sup>61</sup>

Ali je to morda zato, ker je lepo, če se device poročijo pred mnogoštevilnimi svati, medtem ko je sramotno, če je na poroki vdove veliko svatov? Prvi zakon je zavidanja vreden, medtem ko je drugi odvraten.<sup>62</sup> Če je prvi mož še vedno živ, ko se poročijo z drugim, se sramujejo, če pa je mrtev, objokujejo. Zaradi tega se bolj veselijo mirne poroke kot trušča in poročnih sprevodov. Prazniki namreč pritegnejo večino ljudi, zato nimajo časa za takšne obrede. [289b]

Ali pa je to zato, ker so deviške hčere Sabincev<sup>63</sup> ugrabili med praznikom in je temu sledila vojna, zato so šteli za slabo znamenje, če se device poročijo med prazniki?<sup>64</sup>

### 108. Zakaj se ne poročajo z bližnjimi sorodniki?<sup>65</sup>

Je to zato, ker hočejo s porokami povečati družine in pridobiti številne sorodnike, zato dajejo žene drugim moškim in od njih sprejemajo žene?<sup>66</sup> [288e]

Ali je to zato, ker se bojijo zakonskih sporov med sorodniki, ki uničijo tudi naravno pravo?<sup>67</sup>

Ali pa je to zato, ker so videli, da ženske zaradi šibkosti potrebujejo veliko zaščitnikov, zato se niso hoteli poročiti s svojimi bližnjimi sorodnicami, ker bi sorodniki ženi priskočili na pomoč, če bi mož z njo grdo ravnal.

Prevod in komentar: MAJA SUNČIČ

<sup>1</sup>Varon, *O latinskem jeziku*, 5.60–61, pravi, da mož ženo sprejme v svoji hiši z vodo in ognjem, *aqua et igni*, ker sta to znaka spolnega razmnoževanja. Obred ni dobro znan: mož je sprejel soprogo v razsvetljenem atriju, ji dal vodo in ogenj, simbola življenja in skupnega kulta. Voda in ogenj sta nujna za življenje, glej tudi R. V., 75, odtegnitev obojega (*aqua et igni iterdicere alicui*, ne smeti komu ponuditi vode in ognja, to je npr. veljala tudi za Cicerona) pa je bila pravno sredstvo, da se nekdo izključi iz kroga državljanov. Tudi v Grčiji sta v poročnem obredu prisotna voda (kopel pred poroko) in ogenj (bakle, ki jih prižgejo med poročnim sprevedom), vendar med obredom od neveste ne zahtevajo, da ima stik s tema dvema elementoma pri vstopu v svoje novo domovanje kot v Rimu, kjer se jih mladoporočenka mora dotakniti. Nimamo razlage, kako so izvajali ta obred: je šlo za pranje nog in sprejetje žerjavice iz ognjišča? Nicole Boëls-Jansen, 1993, 193–201, pravi, da je sprejem mladoporočenke *aqua et igni*, z vodo in ognjem, del obreda sprejema, ne pa očiščevanja, saj soproga hišo, v katero vstopa, šteje za svojo. O poročnih obredih Plutarh razpravlja tudi v R. V., 2, 29–31, 65, 86–87, 105 in 108, ki so prevedeni in komentirani tukaj, z vprašanji zakonske zveze pa so povezana tudi 6, 7, 8, 9, 14 in 59.

<sup>2</sup>V Rimu ima povezava ognja z moškostjo in vode z ženskostjo simbolične vrednosti. Za antične ljudi je življenje rezultat zveze med sončno toploto in zemeljsko vlažnostjo. Ideje izhajajo iz misli, ki jih je predstavil Aristotel v delu *O razmnoževanju živali*, 740b, 766a–b. Moški po Aristotelovem mnenju poskrbi za obliko, ženska pa za snov za razmnoževanje. Iz tega tudi izhaja imaginarij, ki je ženskemu telesu pripisoval vlažnost, moškemu pa suhost. Plutarh, *Gostinska vprašanja*, 650b, 651c–d. Glej tudi Varon, *O latinskem jeziku*, 5.60.

<sup>3</sup>Ogenj zaznamuje moč očiščevanja. Plutarh najprej predstavi simbolne pomeni obeh elementov, nakar se loti njihovih fizičnih značilnosti.

<sup>4</sup>Plutarh idejo o medsebojni odvisnosti elementov vode in ognja, kjer prvega oplodi drugi, drugi pa se hrani iz prvega, razvije v *Gostinskih vprašanjih*. V antiki so pojav izhlapevanja razlagali tako, da se sonce hrani z vodo, ki jo vdihava. Glej Lukijan, *Ikaromenip*, 7.

<sup>5</sup>Deliti si vodo in ogenj simbolizira skupno življenje doma in tudi v mestu. Izgnancem je bil prepovedan dostop do ognja in vode, glej opombo 1. Glej tudi Boëls-Janssen, 1993, 199–200. Mladoporočenca naj ostaneta skupaj, tudi če izgubita vse, razen pravice do bivanja v mestu. Plutarh magičnemu očiščevanju in moralni obvezi doda še dva elementa, in sicer metafizičnega in biološkega, saj vztraja pri naravi recipročne koristi, ki izhaja iz trajne zveze komplementarnih in medsebojno solidarnih nasprotij. Druga razlaga vsebuje tudi moralni imperativ, tako da besedilo vsebuje metafizični, fizični, biološki in etični vidik, pri čemer Plutarh pripiše večjo vrednost zvestobi, ki jo zakonca po njegovem mnenju uči ta rimska navada.

<sup>6</sup>V latinščini ne obstaja beseda *cereo* ali *cerio*, ampak *cereus*. Oblika, ki je Plutarh uporablja, je fonetična transkripcija in morda pogovorna oblika. Vprašanje se ukvarja s številom poročnih bakel: število v Grčiji ni bilo obredno določeno. Uporaba bakel je bila tudi praktične narave, saj so se poročali ponoči, hkrati pa je imela apotropejsko funkcijo. Pet bakel, razporejenih v konico sulice, je spominjalo na pet razprtih prstov na roki, kar so uporabljali za klicanje prekletstva. Glej Boëls-Janssen, 1993, 164–166.

<sup>7</sup>Thilo, 1853, 11, referenco razlaga kot dejstvo, da si je Plutarh izposodil iz spisa *O rimskem ljudstvu*. Plutarh o številih razpravlja v *R. V.*, 25, 102, *O Izidi in Ozirisu*, 374a, *O črki "E" v Delfih*, 388a, *O zatonu preročišč*, 429f, *Platonskih vprašanjih*, 1002a, *O stvarjenju duše v Platonovem Timaju*, 1012a.

<sup>8</sup>Plutarh uporablja grški prevod strateg, kar lahko rimsko pomeni konzul ali pretor. V tem primeru gre za pretorja.

<sup>9</sup>Verjetno za nočna potovanja.

<sup>10</sup>Ko Plutarh prevede izraz v agoranoma, ἀγορανόμος, je funkcija edila zreducirana na uradnika tržnic, ki je nadziral prodajo in kupovanje. Glej tudi Cicero, *Za Kluencija*, 6, Valerij Maksim, 7.1.1. Glej *Lex Coloniae Genetivae*, stolpec 62 (*C.I.L.* I. 2 594 = II. 5439), kjer je zapisano, naj imajo edili pravico in moč, da med drugim posedujejo *cereos*, baklo. Število bakel ni naključno, ampak je povezano z institucionalno rimsko navado določanja števil bakel edilom, "najbolj domačim" uradnikom mesta. Rimljani so od davnine uporabljali voščene bakle, medtem ko Grki dolgo časa niso poznali besede za takšno svetilo. Voščene bakle so prižigali v svetiščih, med kulturnimi obredi in med obredi prehoda, kot sta npr. poroka in pogreb.

<sup>11</sup>Grki števila nič niso poznali, števila so enačili s spolom in s stvarmi. Ker so množenje števil izvajali s seštevanjem, se jim je zdelo, da pri seštevanju sodih števil dobijo izključno soda števila, kar je po njihovem mnenju kazalo na superiorno moč razmnoževanja, medtem ko seštevanje dveh lihih števil da parno število, torej nasprotno vrsto števil. Primerjaj Plutarh, *O črki "E" v Delfih*, 8 (387f–388b). V antiki so iz matematikom neznanih razlogov sodim številom pripisovali ugoden vpliv. Nicole Boëls-Janssen, 1993, 165, opozarja, da je bila večina religioznih praznikov na lihe, ne na sode dneve meseca.

<sup>12</sup>Število 5 je izenačeno z zakonsko zvezo, ker pomeni seštevek nasprotij ( $5 = 2 + 3$ ), 4 pa pomeni pravico. O pitagorejskih izvorih tega koncepta glej Plutarhov spis *O črki "E" v Delfih*, 8 (388c–e). V 387f–388a avtor razloži, da 1 ni prvo izmed števil, ker je enkrat sodo, drugič pa liho: ko ji prišteješ sodo število, dobiš liho, če pa ji prišteješ liho, dobiš sodo. Tako je število 5 vsota prvega parnega in prvega lihega števila ( $2 + 3$ ). Platon, *Država*, 546a–c, razlaga, da je pentada popolno število za plodnost v zakonski zvezi.

<sup>13</sup>Plutarh analogijo med sodim številom in ženskim spolom ter lihim številom in moškim spolom enako razlaga tudi v *R. V.*, 102, in v spisih *O črki "E" v Delfih*, 388a–b, *O Izidi in Ozirisu*, 374a–b, kjer pravi, da je številu 5 oče število 3, mati pa število 2. V spisu *O stvarjenju duše v Platonovem Timaju*, 1012e, Plutarh izvir teh idej pripiše pitagorejcem in navede, da so očeta poimenovali monada, mater pa diada.

<sup>14</sup>O pomenu luči za razumevanje Plutarhove psihologije glej spis *O zapozneli božji kazni*, 564d, kjer dušam pripiše svetlečo naravo. V spisu *O Pitijinih prerokbah*, 397c, Pitijine vizije razlaga kot razsvetljenje njene duše, v spisu *Ali drži načelo, da je treba živeti skrito?*, 1130b, pa potrdi skupno bistvo duše in svetlobe. Glej tudi *R. V.*, 72 (281b).

<sup>15</sup>Plutarh v spisu *O zatonu preročišč*, 429f, povezuje rojstvo petorčkov pri enem porodu (očitno ni slišal za šestorčke) s številom 5, ki ga predstavlja kot naravni princip porazdelitve: najplodnejša sperma se po avtorjevem mnenju razdeli na pet delov. Iz tega bi lahko

sklepali, da je bilo rojstvo petorčkov nekaj vsakdanjega, čeprav ne pomeni isto kot pri Aristotelu, *Nauk o živalstvu*, 584b 33. Dejansko je bilo rojstvo petorčkov redkost, Avlij Gelij, 10.2, zato verjetno pomeni, da je ženska lahko rodila pet otrok v življenju, kar je bil ideal, vendar ne naenkrat tako kot pri petorčkih. Tudi Plutarhu naj bi žena Timoksena rodila pet otrok, štiri sinove in hčer, kar lahko preberemo v spisu *Tolažba za ženo*, 2.

<sup>16</sup> Jupiter Farej je predsedoval *confarreatio*, konfarenceaciji: gre za staro obliko patricijske poroke v Rimu, ki je bila nujna predvsem za starše tistih otrok, ki naj bi postali vestalka ali flamen dialis, Jupitrov svečenik. Ime izhaja iz kolača iz pire (*far* ali *panis farreus*), ki sta ga pojedla ženin in nevesta. Obred je bil dovoljen samo za mladoporočenca, katerih starši so se ravno tako poročili s konfarenceacijo. Ženin in nevesta sta zadržana s tančico sedela na spojenih sedežih, pokritih s krznom žrtvene ovce. Obredu poroke sta predsedovala flamen dialis in *pontifex maximus*, vrhovnih svečenik, prisostvovalo pa je tudi 10 prič. Ženska je neposredno prešla iz *manus* svojega očeta, *pater familias*, pod oblast svojega novega soproga. Izvorno zakonske zveze, sklenjene s konfarenceacijo, ni bilo mogoče razvezati, tako da je bila izenačena z zakonsko zvezo flamna in flaminike dialis, ki sta se ravno tako poročila s *confarreatio*. Glej *R. V.*, 50: flamen dialis mora odstopiti s funkcije, če mu umre žena, tj. flaminika dialis.

<sup>17</sup> Junona je bila boginja zakonske zveze, glej Noailles, 1978, 28–43. Boginja Hera je grška paralela, primerjaj s Plutarhovimi *Nasveti ženinu in nevesti*, 27 in 38.

<sup>18</sup> Jupiter, Junona, Venera, Fides in Diana se po Plutarhovem "prevodu" ujemajo z grškimi ustrezniki Zevsom, Hero, Afrodito, Pejto in Artemido, vendar jih niso klicali k pokroviteljstvu nad poročnim obredom, Boëls-Janssen, 1993, 136. Zadnja razlaga se sploh ne opira na rimske navade. Boëls-Janssen, 1993, 136–13, 165, 259–263, je opozorila, da Plutarh ne omenja štirih zelo starih božanstev rimske poroke: Cerere, Telus, Pilumna in Pikumna. Avtor jih nadomesti s petimi božanstvi, ki so jim darovali v Grčiji za plodno zakonsko zvezo. Pri božanstvih ohrani tudi njihove grške značilnosti, saj predvsem Afroditina spremljevalka Pejto, Prepričevanje, nima ničesar skupnega z rimsko Fides, je divinizirana abstrakcija in sploh nima latinske ustreznice, glej Boëls-Janssen, 1993, 140. Glavno rimsko božanstvo rojevanja je bila Junona Lucina, "tista, ki prinese (otroka) k luči", ki pa nima ničesar skupnega s Hero Telejo, Boëls-Janssen, 1993, 310–315. Glej tudi Pirenne-Delforge, 1991, 395–413.

<sup>19</sup> O obredu integracije in prečkanju praga glej Boëls-Janssen, 1993, 190–192, ki dokazuje, da obred nima ničesar z ugrabitvijo Sabink, ampak ga interpretira s tabujem praga, simbolizirajočega črto med dvema svetovoma, ki v tem primeru predstavlja sveto, tako da prečkati ga pomeni oskrnitev. O nevarnostih, povezanih s spremembo družine, prehoda iz ene magično-religiozne sfere v drugo, glej Rose, 1924, 104. To vprašanje in *R. V.*, 31, sta povzeta tudi v *Romulu*, 15. Za *R. V.*, 29, 30 in 31, je domnevni vir Varon. Cicero, *O prerokovanju*, 2.84, šteje napačni korak, *pedis offensio*, za skrb vzbujajoče znamenje. Po Serviju, *Komentar k Vergilijevi Bukoliki (Eklogam)*, 8.30, *Komentar k Vergilijevi Eneidi*, 2.468, se noge mladoporočenke ne smejo dotakniti praga, posvečenega Vesti, ker bi to pomenilo brezbožnost.



<sup>20</sup> Primerjaj s Plutarh, *Romul*, 15.6.: “In vse do danes je ostala tudi navada, da nevesta ne sme sama prestopiti praga v spalnico, temveč jo je treba dvigniti in prenesti, saj jih je bilo treba tudi takrat odnesti na silo, ker niso hotele vstopiti.” Prev. M. Hriberšek. Glej tudi Tit Livij, 1.9. Fest, 289a4, kjer se omenja hlinjeno nasilje pri poročnem obredu: ko odhaja devica od doma, jo iztrgajo iz materinih rok, kot da bi simulirali posilstvo. Za rimske praktike pridobivanja nevest razen z ugrabitvijo glej Dumézil, 1979, 9–93. Plutarh predlaga tri možne razlage: prva je zgodovinskolegendarna, povezana z ugrabitvijo Sabink, druga je psihološka, tretja pa sociološka. Nobena izmed hipotez ne izključuje drugih dveh. Zadnja, ki ponuja primerjavo med Rimom in Hajronejo, pa je bolj dokaz kot vprašanje. Izpeljati obred je pomenilo spominjati se ustanovitve Rima in srečnih okoliščin tega dogodka. Ravno tako pa obred opozarja, da je nasilje izhodišče institucije zakonske zveze. V grški književnosti se mlada devica boji, ko sliši Himenajevo pesem. Dramatizacija obreda simbolizira prekinitvev in diskontinuiteto, ki jo uteleša poroka v življenju ženske. Podobnost med grškim in rimskim obredom sporoča naslednje: obred prestopa praga ne simbolizira toliko vstopa v hišo, ampak predvsem nezmožnost ženske, da izstopi iz zakonske zveze.

<sup>21</sup> Plutarhovo psihologijo zakonske zveze primerjaj z njegovim spisom *Nasveti ženinu in nevesti*, predvsem 10, 18 in 47, kjer razpravlja o sramežljivosti.

<sup>22</sup> Primerjaj s spisom *Nasveti ženinu in nevesti*, 30, kjer nevesti svetuje, naj se drži doma.

<sup>23</sup> Plutarh je edini, ki poroča o tej bojotski navadi. V Grčiji so ženinovi starši morali sprejeti mladoporočenco.

<sup>24</sup> Latinsko: *Ubi tu Gaius, ego Gaia*. Ne gre za spremembo družinskega imena, kot trdijo Mommsen, 1879, 11 s. s., Marquardt, 1892, 59, in Rose, 1924, 107, saj ta formula pomeni predvsem, da bo mladoporočenka, ki vstopa v hišo, dvojnica, *alter ego*, hišnega gospodarja, Boëls-Janssen, 1993, 185. Rimska formula je morda prenos grške poročne formule *Kjer si ti Zevs, sem jaz Gaja*, ki poistoveti zvezo mladoporočencev z zvezo med Nebom (Zevsom) in Zemljo (Gajo).

<sup>25</sup> O *societas* rimske zakonske zveze glej tudi R. V., 1. O zlihanju in delitvi imetja in upravljanja Plutarh razlaga tudi v *Nasvetih ženinu in nevesti*, 20. Glej tudi Sunčič, 2004, 37, 53.

<sup>26</sup> Justinijan, *Institucije*, 3.30.3, je pokazal, da lahko imeni Sej in Titij stojita tudi samostojno. Zvezo Gaj Sej in Lucij Titij sta izmišljeni, pravniki so ju uporabljali, da razvijejo primere. Boëls-Janssen, 1993, 184–185, opozarja, da Gaj ni rodovno ime, ampak občno ime, ki so ga redno uporabljali sužnji za označevanje svojega gospodarja. Čeprav sta imeni arbitrarni, imata zgodovinski vzrok, saj dajeta formuli ravnovesje in simetrijo, kar ustreza Plutarhovim idealom o zakonski zvezi, po katerih sta *pater familias* in *matrona* vse delila.

<sup>27</sup> Gre za grški ustreznici rimskih imen, ki so ju uporabljali filozofi. Glej Plutarh, *O splošnih pojmih proti stoikom*, 1061c, 1076a, Sekst Empirik, *Pironove postavke*, 2.227–228, Hrizip, *SVF*, II, Frag. 193, Galen, *O metodi zdravljenja* 1.70, 2.81, 2.135, 2.152.

<sup>28</sup> Zaradi povezave s Tanakvil gre za na pol mitološko, na pol zgodovinsko osebnost. K njej so klicale mladoporočenke, naj jih popelje k vrlinam matron, da bodo spoznale plodnost in umetnost predenja, Boëls-Janssen, 1993, 180–182.

<sup>29</sup> Plutarh navaja ime Sanktus, *Sanctus*, ki ne obstaja, saj ga je zamešal s sabinskim bogom *Semo Sancus*, Sankom, tega pa z rimskim bogom *Dius Fidius*, glej Poucet, 1972. Varon, *O latinskem jeziku*, 5.10.20, pravi, da je imel ta bog svetišče na Kvirinalu, posvečeno leta 466 pr. n. št., povezan pa je z bogom *Dius Fidius*, čigar obletnica posvetitve je bila 5. junija, Ovidij, *Fasti*, 6.213 s. s. Gaja Cecilija je mitološka dvojnica etruščanske kraljice Tanakvil, ki je arhetip *pronuba* in jo razlaga kot božansko voljo, zato je Gaja Cecilija pod pokroviteljstvom boga priseg, kar potrjuje sveti značaj zakonske zveze, Boëls-Janssen, 1993, 147–148. Po Veriju Flaku, *Fest*, s. v. *praebia*, 264, 265, 276L, je njen kip imel zdravilno moč. Po Pliniju, *Naravoslovje*, 8.194–195, je Varon v svojem času v Sankovem templju videl volno na Tanakvilini preslici.

<sup>30</sup> V Egiptu so ženskam vzeli sandale, da bi jih prisilili ostati doma, Plutarh, *Nasveti ženi in nevesti*, 30, kar naj bi simboliziralo zapečkarški značaj vzorne soproge. Boëls-Janssen, 1993, 182, preslico povezuje z mistiko ženskega dela z volno.

<sup>31</sup> Zapečkarstvo so v antiki šteli za pozitivno lastnost, saj kaže ženino tesno povezanost z domom. Plutarh tako v *Nasvetih ženini in nevesti*, 32, predstavi povsem udomačeno Afrodito, njen simbol pa je želva, utelešenje zapečkarstva. Model vzorne rimske žene, flaminika dialis, žena flamna dialisa, tj. Jupitrovega svečenika, je v skladu z vzorom kraljice Tanakvil (= Gaje Cecilije?) bila ves čas doma (*domiseda*), tkala in predla je v bližini zakonske spalnice, Scheid, Svenbro, 1996, 93.

<sup>32</sup> Poročni vzklík *talassio*, talasij, pomeni košaro z volno, ki označuje osnovno soproginjo dejavnost. Boëls-Janssen, 1993, 178–180, razlaga povezavo med košaro in *lanificium* pri tem obrednem spodbujanju. Beseda ne pomeni, kot domneva Marquardt, 1892, 65, op. 4, pozabljenega boga niti se neposredno ne prevaja iz grške besede *τάλαρος* oz. *κάλαθος*, košara. Po Varonu je *talassio* staro ime za posodo, kamor so dali volno, da bi jo počasi predli ves dan, košaro so imenovali *qualus* oz. *quasillus*, ki ga Fest, 479L, asimilira z grško besedo *τάλαρος*. Plutarhovo različico glej tudi v *Romul*, 15.4–5, kjer Plutarh doda možno razlago, ki je v *R. V.* ni, in sicer da je vzklík “Talasij” geslo za ugrabitev Sabink. Primerjaj tudi s *Pompej*, 4. Razlago, zakaj so soproge bile oproščene vsakega dela razen tkanja, glej v *R. V.*, 85. Plutarh navaja Jubo in Seksta Sulo, ki je Plutarha sprejel v svojo hišo v Rimu, *Gostinska vprašanja*, 727b. Tit Livij, 1.9.12, meni, da je Talasij ime nekega Rimljana. Pri Festu, 478L, najdemo enaki razlagi.

<sup>33</sup> Boëls-Janssen, 1993, 189–190, je pokazala, da gre za magično praktiko z apotropijsko funkcijo, ki je povezana s svetim značajem volne, tako kot tudi maziljenje podbojev vrat z volčjo maščobo; okraševanje z volnenimi trakovi je ščitilo prehod skozi vrata. Okraševanje vrat hiše je povezano tudi s tkanjem, glej Scheid, Svenbro, 1996, 83–107.

<sup>34</sup> Talasij je vzklík, ki so ga Rimljani med poročnimi obredi izrekli v želji po sreči, izvor vzklíka pa so pripisovali Romulu in ugrabitvi Sabink, ki so prišle skupaj s svojimi očeti pomagat pri igrah v čast Konza, boga shranjevanja pridelkov. Pomen formule se je zgodaj izgubil, zato je bil deležen številnih interpretacij. Spraševali so se, ali gre za staro božanstvo z imenom Konz, h kateremu so klicali med poročnim obredom kot Grki Himenaju.

<sup>35</sup> Raba morda kaže bolj na seksualni tabu kot na spoštovanje ženine sramežljivosti, glej tudi R. V., 9. V povezavi s tem se lahko ozremo na primere iz mitologije, kjer predvsem boginje zelo kaznujejo smrtnike, če jih ti presenetijo nage (npr. Tejrezias).

<sup>36</sup> Plutarhova razlaga kaže navdušenje nad rimskimi poročnimi praktikami, ki jih ceni bolj kot grške, glej npr. *Likurg*, 15,5–11, kjer analizira podobno navado pri Spartancih, pri katerih je bila nagost deklet pred očmi mladeničev običajna, in sicer kot spodbuda k zakonski zvezi. Plutarh opiše spartansko navado, da imata zakonca dolgo časa spolne odnose v temi in se včasih celo zgodi, da se jima rodi otrok, preden imata spolne odnose pri luči. Plutarh tudi v *Nasvetih ženinu in nevesti*, 47, zagovarja idejo, da mora mož spoštovati ženo oz. naj svojo ženo spoštuje najbolj na svetu, spalnica pa je zanj učilnica pravega ali nepravilnega vedenja in samoobvladovanja. Za analizo glej Sunčič, 2004.

<sup>37</sup> Primerjaj s *Solon*, 20.4, in *Nasveti ženinu in nevesti*, 1 (138d). Plutarh religiozni praktiki doda moralistično noto. Po interpretaciji Nouilhan, Pailler, Payen, 1999, 170, naj bi kutina poskrbela za dober zadah iz nevestinih ust, kar je zelo vprašljivo.

<sup>38</sup> Pred prvim spolnim odnosom je nevesta morala pojesti kutino ali kalidonsko jabolko. Jabolka so povezana tudi z magijo, predvsem erotično, zato se nanašajo na žensko spolnost. S sprejemom hrane v soprogovem domu se nevesta združi s soprogom, podobno kot v mitu o Persefoni, ki sprejme od Hada granatno jabolko, *Homerska himna Demetri*, 372. Jabolko je povezano z ljubeznijo in plodnostjo, v mnogih delih Grčije so ga uporabljali kot afrodisiak. Oakley, Sinos, 1993, 35, op. 96, Faraone, 1990, 219–243, Trumpf, 1960. O filozofiji kot edinem dopustnem afrodisiakumu v filozofskem zakonu glej Sunčič, 2004, 41–55. Walcot, 1998, analizira Plutarhovo mnenje o primernem času in načinu spolnih odnosov. Plutarh v *Nasvetih ženinu in nevesti* razpravlja o razliki med grdo in lepo soprogo, vendar zagovarja t. i. etično lepoto: žensko krasi njena ἀρετή, odličnost in krepost, prava lepota ne prihaja iz telesne in spolne privlačnosti ali nakita in razkošne obleke, če ženska svoje čare uporablja za izprijene namene. Tema, ki vzpostavlja enakost med lepoto in grdoto, tako napoti moškega k iskanju pravih vrednot onstran fizične lepote, primerjaj tudi z *Dialogom o ljubezni*.

<sup>39</sup> O pomenu "miline" kot ključne razlike med heteroseksualnim in pederastičnim odnosom Plutarh razpravlja v *Dialogu o ljubezni*, poseben poudarek milini za uspešnost zakonske zveze pa daje tudi v *Nasvetih ženinu in nevesti*. "Brez miline" oz. "brez ustrežljivosti" lahko razumemo tudi kot spolno občevati z žensko ali z dečkom brez njune privolitve in posledično brez partnerjevega užitka. Za analizo glej Sunčič, 2005, 135, 147–148, 151.

<sup>40</sup> Zagotovo gre za Publikolo, ki ga je Plutarh primerjal s Solonom, čeprav pri Publikolovem javnem udejstvovanju ne zasledimo nobenega dejanja, ki bi ga lahko primerjali s Solonovo "žensko zakonodajo": ženske sta uredila predvsem Romul in Numa.

<sup>41</sup> Ideja o sramu, povezanem s spolnimi odnosi, se je razvila predvsem v krščanstvu. Plutarh izvenzakonske spolne odnose obsoja tudi v *Nasvetih ženinu in nevesti*, 16, 41, 44. Odnos do vprašanja nezvestobe je odvisen od spola: za ženske velja absolutna prepoved, medtem ko morajo moški biti spoštljivi do žene in je ne jeziti z nezvestobo. Za analizo glej Sunčič, 2004, 44–46. Plutarh ima sicer zelo pozitiven odnos do seksualnosti v zakon-

ski zvezi, saj jo šteje za obliko komunikacije, glej *Dialog o ljubezni*, 769a–b, *Solon*, 20. Za analizo seksualnosti pri Plutarhu v zvezi z zakonsko zvezo glej Sunčič, 2005, 138, 149.

<sup>42</sup> Ovidij omenja prepoved samo med praznikom parentalije (13.–21. februarja), in sicer za mlade vdove, *Fasti*, 2.557 s. s., ter med praznikom lemurije (9., 11. in 13. maja), *Fasti*, 5.486 s. s. Plutarh prepoved razširi na celoten mesec. Za seznam vseh *dies nefasti* (t. i. “za govor neprimernih dni”) za poroko glej Marquardt, 1892, 51–52. Poleg omenjenih dni med neprimerne dneve spadajo vsi *dies religiosi*, praznični dnevi, glej npr. *R. V.*, 105, vse none, kalende, ide, pa tudi trije dnevi, ko je odprt *mundus* (*mundus patet*, odprta jama, gre za dneve v slabem znamenju), tj. 24. avgust, 5. oktober in 8. november, prva polovica marca in prva polovica junija.

<sup>43</sup> Glej tudi *R. V.*, 2, 87. April je bil drugi mesec starega rimskega koledarja; Varon, *O latinskem jeziku*, 6.33, razlaga s primerjavo z glagolom *aperire*, poroča pa še o eni ljudski etimologiji, po kateri beseda izhaja iz grške Ἀφροδίτη, boginje Afrodite. Glej tudi *Numa*, 19.

<sup>44</sup> Za razlago tega argejskega obreda glej *R. V.*, 32 (pri obredu je sodelovala flaminika, ki ni Junonina svečenica, ampak žena flamna dialisa, Jupitrovega svečenika, ne da bi se uredila lase ali počesala (Avlij Gelij, 10.15)), in pogrebne svečanosti, ki so bile tik pred lemurijami (9., 11. in 13. maja), med katerimi so se mrtvi vračali, živi pa so jih izgnali.

<sup>45</sup> Flaminika je dejansko Jupitrova svečenica in žena flamna dialisa, Ovidij, *Fasti*, 2.27. Za funkcije glej Boëls-Janssen, 1974, 79. Flaminikina naloga je bila uradno utelešati vse odlike ženstvenosti matron, imela pa je tudi zelo veliko religioznih obveznosti. Ob točno določenih obdobjih leta je morala imeti razpuščene lase, po Ovidiju (*Fasti*, 3.397–398 6.226–230) tudi marca in junija, ne pa samo maja, kot pravi Avlij Gelij, 15.30. Med obredom Argejcev je vodila skupinsko žalovanje, glej Boëls-Janssen, 1974, 94–96.

<sup>46</sup> Merkurja so častili 15. maja, njegov tempelj pa je stal nasproti Velikega cirkusa (*Circus Maximus*), Ovidij, *Fasti*, 5.668–670. Gre za popolno romanizacijo grškega boga Hermesa in popolno sposojo, ki je potekala od 5. stol. pr. n. št. dalje, glej Combet-Farnoux, 1980, 1981, 457–461. Plutarh napačno prevzema htonske značilnosti Hermesa, saj je Merkur v Rimu specializiran za pokroviteljstvo nad dejavnostmi, povezanimi s trgovino, Combet-Farnoux, 1981, 464–501.

<sup>47</sup> Hermesova mati Maja je v Rimu asimilirana z *Bona Dea*, “dobro boginjo”, Makrobij, *Saturnalijske*, 1.12.18–29, ki so jo častili 1. maja z imenom Maja, hkrati pa so jo šteli za Favnovo soprogo, glej *R. V.*, 20.

<sup>48</sup> Vprašanje sproža dva problema: o izvoru imena meseca in o razlogu za prepoved poroke. Mesto meseca v koledarju, obredni čas očiščevanja oz. pogrebnih svečanosti in tudi etimologija podpirajo prepoved. Ovidij, *Fasti*, 5.1–2, priznava, da ne pozna etimologije teh mesecev, vendar se bolj nagiba k razlagi, ki se približuje primerniku *maiores* (5.73–78) v skladu z legendo: Numitor je povabil Romula, da bi ta mesec dodelil starcem iz spoštovanja do starosti kot nosilke vednosti in hkrati tiste, ki ji pripada čast; primerjaj z *Numa*, 19. Mesec starih, ki mu sledi mesec mladih, pojasnjuje prepoved. Plutarh ne omenja, da je vzrok prepovedi porok v maju tudi način, kako preprečiti rojstva februarja, ki je bil rim-

ski pogrebni mesec (parentalije, praznik mrtvih); obredi so se odvijali sredi februarja, februar pa je bil tudi zadnji mesec starega desetmesečnega koledarja.

<sup>49</sup> Fragment je iz izgubljene Evripidove drame *Ajol*, Nauck, 1889, 23, 369. Plutarh drugi verz navaja v političnem spisu *Ali naj se starec ukvarja s politiko?*, 786a, in v spisu *Po Epikurovem nauku ni mogoče srečno živeti*, 1094f. Kiprida oz. Afroditita je utelešenje telesne ljubezni, za Plutarhov pogled na pomen Afroditite kot nujne sopotnice Erosa glej predvsem *Dialog o ljubezni*.

<sup>50</sup> Boëls-Janssen, 1993, 112–126, razlaga, da je bil namen obreda *hasta caelibaris*, “kopje samskega”, pri katerem mož z železom upognjene puščice razdeli lase mladoporočenke na šest pramenov (glej npr. Ovidij, *Fasti*, 2.560), da iz las device izstopijo vse zle moči, s katerimi so bili obloženi in za katere so verjeli, da lahko škodijo bojevnikom. Od tod izhaja magična raba, kjer je za uspešnost tega apotropejskega dejanja potrebno bojno orožje, ki je bilo uporabljeno v boju. Spremembo zakonskega stanu spremlja sprememba pričeske: v Rimu so poročene ženske lase nosile razdeljene na šest kit, izraz “vzeti kite” in “imeti kite” pa sta pomenila “poročiti se” in “biti poročen”, Plavt, *Hišni strah*, 226, *Bahavi vojščak*, 791–793. Lase naj bi nevesti razdelil ženin, ne ženska, ki je nevesto spremljala: to naj bi simboliziralo moževo avtoriteto nad ženo in obred prehoda. Obred so uporabljali samo za device, Ovidij, *Fasti*, 2.557–560 (ne pa za vdove ali ženske, ki se ponovno poročajo).

<sup>51</sup> Gre za aluzijo na ugrabitev Sabink, primerjaj s Plutarhovo razlago v *Romulu*, 15.7, kjer bralca napoti na bolj poglobljeno razlago v *R. V.*: “Po mnenju nekaterih je tudi navada, da nevestine lase razdelijo s konico kopja, znamenje tega, kako je do prve svatbe prišlo v bitki in z ognjem. O tem sem podrobneje govoril v *Rimskih vprašanjih*.” Prev. M. Hriberšek.

<sup>52</sup> V Grčiji so na splošno obsojali žensko nagnjenost k razkošju, razsipnosti in gizdavosti. Glej Heziod, *Teogonija*, 571–593, Plutarh pa govori o t. i. etičnem nakitu, ἀρετή, kreposti, odličnosti, ki ni drag in je za vse večne čase, *Nasveti ženinu in nevesti*, 26, 48, v *Tolazbi za ženo*, 4, pa svojo soprogo Timokseno pohvali, ker se ni nikoli predajala razkošju in pretiravanju ne v veselju ne v žalosti.

<sup>53</sup> O Likurgovi prepovedi razkošja glej *Likurg*, 13.5. Glej tudi *Izreki kraljev in vojskovodij*, 189e, *Lakonski izreki*, 227b–c, *O mesojedstvu*, 997c–d.

<sup>54</sup> Zakonska zveza se lahko po tej razlagi razveže samo v primeru, če soprog pade na bojnem polju, tj. zaradi železa. Plutarh je navdušen nad trdnostjo rimskega zakona, glej tudi *R. V.*, 1, 14, *Primerjava med Tezejem in Romulom*, 6, *Primerjava med Likurgom in Numo*, 3.13, oba citata pri razlagi Spurija Karvilija v *R. V.*, 14. Grška Hera je imela vpliv na dejavnosti Junone, ki je imela precej različnih vzdevkov: Regina, Lucina, Kuritida oz. Kviritida itd., kasneje pa je postala rimska boginja zakonske zveze.

<sup>55</sup> Plutarh Junono povsem asimilira s Hero in njeno funkcijo v zakonski zvezi, primerjaj z *R. V.*, 2, *Nasveti ženinu in nevesti*, 27. Dumézil, 1974, 299–310, meni, da je bila Junona za Rimljane izvorno boginja življenjske sile, nujne za plodnost.

<sup>56</sup> V Falerijih in Tiburju je obstajal kult Junone Kuritide, boginja pa je imela bojevniške lastnosti, torej je imela bojevniško funkcijo. Glej Dumézil, 1974, 303–305, Boëls-Janssen, 1993, 414–415. Primerjaj s Plutarh, *Romul*, 29. Flacelière, 1948, 99, je na podlagi *Romula*,

29.1, ki omenja kip Junone Kviritide, naslonjene na kopje, mnenja, da Plutarh interpretira latinski izraz *a ferenda hasta*. Glej tudi Rose, 1924, 42, Thilo, 1853, 32–33.

<sup>57</sup> Verij Flak ime povezuje s sabinsko besedo *curis* in latinsko besedo *quiris*, starim imenom državljanov, ki se ohranja v množinski obliki *Quirites*. Za stare Rimljane je ime mesta Kures, glavnega mesta sabinske kraljevine, v sorodu z besedo *quiris*. Glej Ovidij, *Fasti*, 2.475–480, ki primerja samostalnik s Kvirinom, Romulovim diviniziranim imenom, primerjaj z *Romul*, 28.3, 29.1.

<sup>58</sup> Enialij je Aresov vzdevek. Polibij, 3.25.6, ga izenači z Marsom ali Kvirinom. Dionizij iz Halikarnasa, 2.48.2, poroča, da so bili Sabinci prvi, ki so Enialija poimenovali Kvirin, vendar pri tem ni jasno, ali gre za Marsa ali za boga s podobno funkcijo. O Kvirinovi moči glej Porte, 1981, 300–342, ki meni, da je Kvirin mestni bog, bog kurij, *quirites*, rimskih državljanskih struktur. Enialij je Aresov bojni vzdevek.

<sup>59</sup> Razlikovanje med prvo in drugo poroko najdemo povsod: ko gre za vdovo ali za ločenko, poroka ne pomeni več obreda prehoda, povezanega ravno z razdevičenjem. V Grčiji je zakon podpiral drugo poroko. Običajno je bil drugi soprog bližnji sorodnik umrlega, v Rimu so morali počakati 10 mesecev, kolikor je trajal čas žalovanja po Numovih določilih. Kdor se je hotel poročiti pred potekom tega obdobja, je potreboval dovoljenje senata. Plutarh je osebno prepričan, da je srečen tisti moški, ki je vse življenje preživel z ženo, s katero se je prvič poročil, *Katon Mlajši*, 7.3.

<sup>60</sup> Varon, *Frag.* 8.3 (verjetno v 8. knjigi izgubljenega dela *Božanske starožitnosti*, pri Makrobij, 1.15.21), ki ga Plutarh vsaj delno uporablja. Glej tudi Thilo, 1853, 14, Rose, 1924, 212.

<sup>61</sup> Makrobij, *Saturnalijske*, 1.15.21. Plutarh daje velik pomen vzajemni naklonjenosti med zakoncema, saj je za harmoničen odnos pomembno prepričevanje, ne prisila, glej *Nasveti ženinu in nevesti*, *Dialog o ljubezni*, predvsem 21–24. Za analizo odnosa med zakoncema pri Plutarhu glej Sunčič, 2004, 2005.

<sup>62</sup> O idealu *univira*, "samo enkrat poročena", glej Boëls-Janssen, 1993, 323–341. Biti *univira* je bilo zelo častno, ženskam so to celo pisali na nagrobnik, čeprav je bila ponovna poroka običajna in pravno dovoljena, Humbert, 1972.

<sup>63</sup> Plutarh ugrabitev šteje za dejanje, ki je utemeljilo trdnost rimske družbe, kar se tiče spoštljivega odnosa do soprog in kasnejših kompenzacij, ki so jih bile ženske zaradi tega deležne. Primerjaj z *R. V.*, 31 (272a), 85, 101 (287f), in *Romulom*, 20.4: "Ženskam so izkazali čast na več drugih načinov, med njimi so tudi naslednji: ko jih srečajo, se jim umaknejo s poti; v prisotnosti ženske nihče ne izusti ničesar nespodobnega; če vidi ženska koga golega, temu grozi obsodba pred sodiščem za morilce." Prev. M. Hriberšek. *Primerjava med Tezejem in Romulom*, 6: "Romul, ki je res ugrabil skoraj osemsto deklet, zase ni vzel vseh, temveč eno, kot pravijo, Hersilijo; ostale je razdelil najboljšim izmed meščanov. Poleg tega je kasneje s spoštovanjem in ljubeznijo do vseh žensk in s pravičnim ravnanjem do njih pokazal, kako sta poprejšnje nasilje in krivica postala prelep državniški dosežek, ki je pomagal pri nastanku skupnosti. Tako je pomešal in združil dvojce ljudstev, državi pa za prihodnost priskrbel vir naklonjenosti in moči." Prev. M. Hriberšek.

<sup>64</sup> Vdove se niso poročale tudi med praznikom lemurije (9., 11. in 13. maja), praznikom, ko so poskušali pomiriti zle duhove umrlih, lemure oz. larve, ki so se vračali na svoje domove in strašili žive. Najstrašnejši so bili lemuri, ki so umrli mladi in zato kuhali zameru. Ovidij v *Fastih* (5.419–444) poroča o obredu, ki ga je vsak hišni prebivalec izvedel sam: vstal je ob polnoči, bos obhodil hišo, med hojo izpljunil 10 črnih bobov za hrano duhovom, da bi s tem odkupil še živeče člane družine, ki bi jih duhovi sicer odnesli. Ko je opravil še druge obrede, je uspešno odgnal duhove, glej leksikon *Antika*, 1998, 317. Za tistega, ki je kršil prepoved, je veljalo, da ne bo več dolgo živel, Ovidij, *Fasti*, 5.485–492. Mlade vdove so se izogibale tudi devetdnevnici praznika parentalije (13.–21. februar, Ovidij, *Fasti*, 2.557 s. s.).

<sup>65</sup> V *R. V.*, 6 (265d–e), Plutarh poroča, da je bila izvorno vsaka poroka med krvnim sorodstvom prepovedana. Potem se tabu razrahlja, saj se lahko poročajo križni bratranci in sestrične (3. koleno sorodstva). V Plutarhovem obdobju so šteli za incest, če se je kdo poročil s svojo teto, glej Tacit, *Anali*, 12.507. Za stopnje, ki jih je zadevala prepoved, glej Gaj, I. 58 s. s. Od 6. kolena prepovedi več ni bilo, saj teh niso več šteli za člane družine. Za prepoved incesta Plutarh predlaga tri razlage: izmenjava žensk omogoča večanje družin (in s tem zavezništva), izogiba se prekinitvi družinskih vezi in zagotavlja boljšo zaščito žensk. Plutarhove razlage se skoraj povsem ujemajo z izsledki sodobnih antropologov. Še pred Lévi-Straussom je Plutarh ugotovil, da zakonska zvezi rabi za tvorbo potomstva (vertikalno) in večanju družine ter zavezništva (horizontalno): za Rimljane je bil osnovni smoter zakona rojstvo zakonskih otrok. Nevesta tujka s poroko družini prinese svake. V prvi hipotezi vidimo, da je bila v starem Rimu zaželena poroka med križnimi bratranci in sestričnimi, Moreau, 1978b, 41–54.

<sup>66</sup> Primerjaj s četrto razlago *R. V.*, 6 (265), po kateri je poroka dejavnik družbene moči, torej se ukvarja z zunanjimi dejavniki pravih organizacije družin, medtem ko se tukaj ukvarja s samo strukturo menjave žensk in družbenega pomena prepovedi incesta (brez prepovedi incesta ni komunikacije, ni menjave, ni jezika). Prepoved incesta tako pomeni nasprotovanje separatizmu, ki izhaja iz iste krvi, ter zagovarja tkanje družbenih vezi izven družine in vzpostavitev zavezništva.

<sup>67</sup> Druga razlaga utemeljuje razloge za prepoved incesta: mešanje generacij, ukinitvev družinskih hierarhij, primerjaj z mitom o Ojdipu. *Gens* je bila hkrati eksogamna kot tudi endogamna institucija, Marquardt, 1892, 36–38, Rose, 1924, 107–108.

## BIBLIOGRAFIJA

Babitt, F. C. (1936): *Plutarch: Moralia*, IV, prevod, Cambridge in London.

Babut, D. (1969): *Plutarque et le stoïcisme*, Paris.

Boëls-Janssen, N. (1974): “Le statut religieux de la *Flaminica Dialis*”, *Revue des études latines*, 51, 77–100.

- Boëls-Janssen, N. (1993): *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Collection de l'École Française de Rome, 176, Paris/Rome.
- Boulogne, J. (1987): "Le sens des *Questions romaines* de Plutarque", *Revue des études grecques*, 100, 471–476.
- Boulogne, J. (1992): "Les *Questions romaines* de Plutarque", v: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.33.6, 4682–4708.
- Boulogne, J. (1994): *Plutarque. Un aristocrate grec sous l'occupation romaine*, Lille.
- Boulogne, J. (1998): "Les *Etiologies romaines*: une hermenéutique des moeurs de Rome", v: *Plutarque: Grecs et Romains en Questions, Entretiens d'Archéologie et d'Histoire*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 31–38.
- Boulogne, J. (2002): *Plutarque, Oeuvres morales IV*, prevod, komentar, spremna študija, Paris.
- Combet-Farnoux, B. (1980): *Mercure romain, le culte public de Mercure et la fonction mercantile à Rome de la République archaïque à l'époque augustéenne*, Rome.
- Combet-Farnoux, B. (1981): "Mercure romain, les *Mercuriales* et l'institution du culte impérial sous le Principat augustéen", v: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.17.1, 457–501.
- Darbo-Peschanski, C. (1998): "Pourquoi chercher des causes aux coutumes? (Les *Questions romaines* et les *Questions grecs* de Plutarque)", v: *Plutarque: Grecs et Romains en Questions, Entretiens d'Archéologie et d'Histoire*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 21–30.
- Delvaux, G. (1995): "Plutarque: chronologie relative des *Vies Parallèles*", *Les études classiques*, 63, 97–113.
- Deremetz, A. (1990): "Plutarque: histoire de l'origine et genèse du récit", *Revue des études grecques*, 103, 54–78.
- D'Ippolito, G. (1991): "Il Corpus Plutarcheo come macrotesto di un progetto antropologico: modi e funzioni della autotestualità", v: D'Ippolito, G., Gallo, I., ur., *Strutture Formali dei 'Moralia' di Plutarco*, Atti del III. convegno plutarcheo, Palermo, 3–5 maggio 1989, 9–18.
- Dumézil, G. (1974): *La religion romaine archaïque*, Paris.
- Dumézil, G. (1979): *Mariages indo-européens, suivi de Quinze questions romaines*, Paris.
- Faraone, C. A. (1990): "Aphrodite's Kestos and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix*, 44, 219–243.



- Flacelière, R. (1948): “Sur les Vies de Plutarque I. Thésée-Romulus, *Revue des études grecques*, 61, 67–103.
- Flacelière, R. (1964): *La sagesse de Plutarque*, Paris.
- Flacelière, R. (1987): *Plutarque. Oeuvres Morales*, I-1 (Traités 1 et 2), Paris.
- Halliday, W. R. (1928): *The Greek Questions of Plutarch*, with a New Translation & a Commentary, Oxford.
- Hartog, F. (1980): *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris.
- Hartog, F. (1998): “Préface”, v: Fromentin, V., Schnäble, J., Denys d'Halicarnasse, *Les origines de Rome (Antiquités romaines, Livres I et II)*, Paris.
- Helmbold, W. C., O'Neill, E. N. (1959): *Plutarch's Quotations*, Oxford.
- Hriberšek, M. (2004): *Vzporedni življenjepisi*, I, prevod in spremna beseda, Ljubljana.
- Humbert, M. (1972): *Le remariage à Rome. Étude d'histoire juridique et social*, Milan.
- Irigoin, J. (1986): “La catalogue de Lamprias, tradition manuscrite et éditions imprimées”, *Revue des études grecques*, 99, 318–331.
- Jones, C. P. (1966): “Towards Chronology of Plutarch's Works”, *Journal of Hellenic Studies*, 56, 61–74.
- Jones, C. P. (1971): *Plutarch and Rome*, Oxford.
- Lopez Salva, M. (1989): *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia)*, V, Introducciones, traducciones y notas, Biblioteca Clasica Gredos 132, Madrid, Editorial Gredos.
- Marquardt, J. (1892): *La vie privée des Romains*, t. I, Paris.
- Moreau, Ph. (1978a): “‘Osculum’, ‘basium’, ‘sauium’”, *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 52, 1, 87–97.
- Moreau, Ph. (1978b): “Plutarque, Augustin, Lévi-Strauss. Prohibition de l'inceste et mariage préférentiel dans la Rome primitive”, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 66, 1, 41–54.
- Nauck, A. (1889<sup>2</sup>): *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig.
- Noailles, P. (1948): “Junon, déesse matrimoniale des Romains, v: *Fas et ius: Études de droit romain*, Paris.
- Nouilhan, M., Pailler, J.-M., Payen, Ph. (1999): *Plutarque: Grecs et Romains en parallèle. Questions romaines – Questions grecques*, uvod, prevod in komentarji, Paris.
- Oakley, J. H., Sinos, R. H. (1993): *The Wedding in Ancient Athens*, Wisconsin.
- Pailler, J.-M. (1998): “Les Questions dans les plus anciennes Vies romaines. Art du récit et rhétorique de la fondation”, v: *Plutarque: Grecs et Romains en Questions, Entretiens d'Archéologie et d'Histoire*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 77–94.

- Payen, P. (1998a): "Introduction: Plutarque, les Modernes et l'identité des Anciens", v: *Plutarque: Grecs et Romains en Questions, Entretiens d'Archéologie et d'Histoire*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 5–18.
- Payen, P. (1998b): "Rhétorique et géographie dans les *Questions romaines* et *Questions grecques* de Plutarque", v: *Plutarque: Grecs et Romains en Questions, Entretiens d'Archéologie et d'Histoire*, Saint-Bertrand-de-Comminges, 39–73.
- Pirenne-Delforge, V. (1991): "Le culte de la Persuasion. Peitho en Grèce ancienne", *Revue de l'histoire des religions*, 208, 4, 395–413.
- Porte, D. (1981): "Romulus, Quirinus. Etude sur le personnage de Quirinus et sur son évolution des origines à Auguste", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 17.1, 300–342.
- Poucet, J. (1972): "Semo Sancus Dius Fidius, une première mise au point", *Recherches de Philologie et de Linguistique*, 3, 53–68.
- Rose, H. J. (1924): *The Roman Questions of Plutarch, A New Translation with Introductory Essays & a Running Commentary*, Oxford, ponatis 1975, New York.
- Sandbach, F. H. (1970): *Plutarch's Moralia*, XI, The Leob Classical Library, London in Cambridge, MA.
- Scheid, J., Svenbro, J. (1996): *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge (MA), London.
- Sovrè, A., Gantar, K. (2000): *Plutarh: Življenja velikih Grkov*, prevod, spremna beseda in opombe, Ljubljana.
- Sunčič, M. (2004): "Plutarhova fantazma idealne zakonske zveze", v: Sunčič, M., ur., *Plutarhove ženske*, Ljubljana, 33–59.
- Sunčič, M. (2005): "Ljubezen je ironija: Plutarh in odsotnost (za)ljubljenе ženske", v: Sunčič, M., ur., *Dialogi o ljubezni*, Ljubljana, 109–176.
- Thilo, G. (1853): *De Varrone Plutarchi Questionum Romanorum Auctore praecipuo. Commentario philologica*, Bonn.
- Titchener, J. B. (1924): *The Manuscript-tradition of Plutarch's Aetia Graeca and Aetia Romana*, Chicago.
- Titchener, J. B. (1935): *Plutarchi Moralia*, II.1, Teubner, Leipzig.
- Trumpf, J. (1960): "Kydonische Apfel", *Hermes*, 88, 14–22.
- Veyne, P. (1998): *Ali so Grki verjeli v svoje mite?*, Ljubljana.
- Walcot, P. (1998): "Plutarch on Sex", *Greece and Rome*, 45, 166–187.
- Ziegler, K. (1951): "Ploutarchos", v: *RE* 21.1, stolpci 636–962.

NADA GROŠELJ

## Klavdijan in njegova upesnitev elevzinskega mita

Klavdij Klavdijan (ok. 375–ok. 404) velja za zadnjega pomembnega predstavnika latinske epike, kot tudi latinskega pesništva v klasičnem poganskem duhu nasploh. Sprva je pesnil v svojem domačem jeziku – grščini, pozneje pa v latinščini. Postal je dvorni pesnik zahodnorimskega cesarja Honorija in v priznanje za svoje delo že za življenja dobil bronast kip v Rimu. Poleg krajših pesmi o različnih temah je pisal zlasti panegirike vladarju in njegovim ministrom, največ vojskovodji in regentu Stilihonu, sramotilne pesmi proti političnim sovražnikom in epiko. V treh panegirikih se je dotaknil tudi znamenite bitke med Honorijevim očetom, cesarjem Teodozijem Velikim, in njegovim nasprotnikom Evgenijem, ki se je leta 394 odvijala na slovenskih tleh pri reki Frigidu (domnevno Vipavi) in z zmago Teodozijeve, tj. krščanske strani zaznamovala nadaljnji razvoj zahodnega sveta. Med epska dela o sočasnih političnih dogodkih sodita na primer *Vojna proti Gildonu* (*De bello Gildonico*) in *Vojna z Goti* (*De bello Gothico*). Včasih se uveljavi kot glavna tema mitologija, ki tudi sicer zaznamuje ves njegov opus; takšne pesnitve so dva fragmentarno ohranjena epa (latinski in grški) o boju olimpskih bogov z velikani Giganti in nedokončan epilij *Ugrabitev Prozerpine* (*De raptu Proserpinae*), splošno priznan za njegovo največjo mojstrovino.

*Ugrabitev Prozerpine*, ohranjena v treh knjigah, obsega 1172 verzov. Kot poslednja pristno klasična ubeseditve sveta antičnih bogov opisuje mitološko zgodbo, ki je prešla v rimsko izročilo iz grškega: kako je bog podzemlja (grško Had, imenovan tudi Pluton ali latinsko Dis) ugrabil hčer žitne boginje Cêrere (grške Démêtre) in jo odpeljal pod zemljo kot svojo nevesto. Cerera je vztrajno iskala izgubljeno hčer in v nadaljevanju zgodbe, ki ga epilij ne zajame več, naposled dosegla, da je Prozêrpina (grška Persêfona) vsako leto nekaj časa preživela pri njej in nekaj časa v podzemlju. Mit se je torej razvil iz starodavnega praznovanja cikla, v katerem žito ali vegetacija nasploh vsako leto navidezno umre in se spet prerodi. Na grških tleh je bil tesno povezan z Elevzino, atiškim mestom kakih 20 km severovzhodno od Aten, kjer so vsako jesen obhajali znamenite misterije s to vsebino. Očitno je mit nastal na osnovi elevzinskega obreda in ne obratno, saj je tamkaj-

šnji kult "smrti" in "ponovnega rojstva" žita izpričan že iz mikenskih časov in potemtakem starejši od Demetre. Po tem izročilu je bila v Elevzini Persefona vrnjena materi, ta pa je uvedla tajno bogoslužje v svojo čast in poslala elevzinskega mladeniča Triptolema, da je ljudi po svetu učil poljedelstva. Pri misterijih so poleg obeh boginj častili še Jakha, ki so ga istovetili z vinskim bogom Bakhom ali Dionizom, kult te božanske trojice pa je bil tudi prvi v nizu tujih kultov, ki so jih začeli uvajati Rimljani na osnovi navodil v preroških *Sibilinskih knjigah*. Grško Demetro so poistovetili s staro italsko boginjo žita, razmnoževanja, rasti in zorenja Cerero, Jakha z italskim bogom plodnosti Liberom in Prozerpino z njegovo žensko ustreznico Libero.

Najstarejšo različico mita zasledimo v homerski *Himni Demetri* iz približno 7. stoletja pr. Kr., ki so jo še dolgo uporabljali kot kanonično himno pri elevzinskih misterijih. Med grško kolonizacijo se je razširil povsod po Sredozemlju, zato so dogajanje umeščali v različne kraje. Prvi, ki je postavil Persefonino ugrabitev na Sicilijo, naj bi bil tragiški pesnik Karkin iz 4. stoletja pr. Kr. Zgodba je prek aleksandrinskih pesnikov prišla k Rimljanom, med temi pa velja omeniti Publija Ovidija Nazona (43 pr. Kr.–ok. 17 po Kr.), ki jo je izčrpneje opisal na dveh mestih. V epu *Metamorfoze* (5,341 isl.) mu služi kot okvir za nekaj zgodb o preobrazbah: rečna nimfa Kiána, denimo, naj bi se razpustila v valove svoje lastne rečice od žalosti, ker je Pluton odpeljal Prozerpino v podzemlje prav na tem mestu. V pesnitvi *Fasti* ("Koledar") pa poda Ovidij zgodbo v zvezi z 12. aprilom, ko so Rimljani prirejali letne igre v Cererino čast (4,417 isl.).

Klavdijan ni slikar mogočnih platen; prej je nadarjen za okrašene miniatures, polne slikovitih, barvitih detajlov (Gruzelier, 1993, xxvii). Bolj kot v enotni kompoziciji ali dosledni karakterizaciji se odlikuje v izrisovanju posameznih prizorov in nadržanosti. Rad protistavlja kontrastne prizore: primer vidimo na koncu 1. knjige. Idilični, spokojni podobi Prozerpine ob ustvarjanju tkanine, na kateri je upodobljen kozmični red, sledi zlovešč opis, kako se Plutonovi konji v podzemlju že pripravljajo na njeno ugrabitev. Klavdijan kot "učen pesnik", *poeta doctus*, prepreda svoje delo z mitološkimi, geografskimi in drugimi aluzijami in ekskurzi. Tu velja izpostaviti opis Sicilije (pesniško "Trinakrije" ali "Trizobne dežeze") in Etne. Pri opisovanju vulkana seže tako po "znanstvenih" razlagah kot po mitologiji: pod Sicilijo naj bi bil pokopan Enkélad, eden izmed velikanov Gigantov, ki so se neuspešno uprli olimpskim bogovom. Ta naj bi povzročal potrese ter žveplen dim. K spopadu olimpskih bogov z Giganti in s starejšimi bogovi Titáni se

pesnik pogosto vrača, kot tudi k vojaškemu podobju. V tej miselnosti se morda zrcali vedno navzoča grožnja, ki so jo v njegovem času predstavljali Goti za rimsko civilizacijo. Po drugi strani pa z velikim posluhom opisuje sijaj, barvitost, razkošje. Njegovi liki so sicer tipizirani in bombastični, tako da nam večkrat izvabijo nasmeh, vendar ne manjka realističnih pobliskov v človeške značaje, ki jih je imel priložnost opazovati v rimski visoki družbi. Posebna odlika je njegov jezik, ki je sicer pogosto retorično pretiran, vendar mojstrsko nazoren in živ.

*Klavdij Klavdijan*  
UGRABITEV PROZERPINE  
1. knjiga

Predgovor<sup>1</sup>

Mož, ki si prvi je ladjo iztesal, zarezal v valove  
morskih globin in vodó z grobimi vesli skalil;  
on, ki je jelšev čolnič zaupal nestalnim vetrovom,  
s svojo večščino zgradil pot, ki v naravi je ni,  
sprva si plaho je drznil samo na mirno gladino, 5  
tik ob obali je plul, držal se varne smeri;  
kmalu pa plul je po širnih zalivih, zapuščal kopnino,  
jadra razpenjal, lovil blagega južnika dih.  
Malo po malo se v njem je krepila vihrava predrznost,  
strah, ki ga prej je hromil, zdaj je zapustil srce, 10  
že se, popotnik, poda na odprto – pot kažejo zvezde –,  
že je egejskih neviht, Jonskega morja vladar.

Prva knjiga

Konje podzemnega roparja, zvezde, v katere je puhnil  
voz iz onstranstva temò, mrakobno poroko kraljice  
dolnjih prostranstev<sup>2</sup> – vse to me drzno opevati sili

moje prepolno srce. Odidite, neposvečeni.<sup>3</sup>  
 Že mi je vzvišena blaznost pregnala človeška občutja, 5  
 vse napolnila srce, že duši zavladal je Fojbos;<sup>4</sup>  
 vidim, kako se je streslo svetišče, kako so vzdrhteli  
 temelji, prag pa zablislil v bleščeči svetlobi in javil  
 božji prihod;<sup>5</sup> že slišim zamolklo bobnenje v osrčju  
 zemskih globin, da Kékropsov tempelj<sup>6</sup> ječé odgovarja, 10  
 že v Elevzíni se vžigajo, dvigajo svete smolnice.  
 Kačí<sup>7</sup> Triptólema sikata, dvigata luskava, v oblem  
 jarmu ožuljena tilnika; gladko in mirno polzita,  
 zraven pa k pesmim iztezata rožasto rdeča grebena.  
 Glej, v daljavi se kaže boginja Hekáta v podobi 15  
 trojni, a z njo prihaja še Jakh z mladeniško gladkim  
 licem, bohotno ovenčan z bršljanom; ogrnjen je v partsko  
 tigrovo kožo,<sup>8</sup> ki spenja se z zlato sijočimi kremplji,  
 lidijski tirz mu ravna in podpira pijane korake.  
 O bogovi<sup>9</sup> – o vi, ki v puščobnem Avêrnu vam služi 20  
 truma medlena; v katerih zakladnico, večno pogoltno,  
 zgrinja se vse, kar premine; katerih deželo obliva  
 Stiks s kotanjami bledih vodá, a skoznjo se vije,  
 vale soparne suklja Flegetónt v sopečih vrtincih –,  
 vi mi razkrijte najgloblje skrivnosti božanskih dogodkov, 25  
 tajne iz vaših svetov: le s kakšnim plamenom je Amor  
 Dita razvnel, kako je iskriva Prozêrpina žrtev  
 ropa postala in Kaos dobila za doto zakonsko,  
 kod vse mati je tavalá, v silnih skrbeh jo iskala,  
 kdo ljudem je dal žito, zakaj opustili so želod,<sup>10</sup> 30  
 hrast pa je mesto odstopil na novo odkritemu klasju.  
 Êrebov kralj je nekoč vzplamtel v razburkanem srdu,  
 hotel se v boj je spustiti z bogovi neba, ker edini  
 bil je brez žene, že dolgo so tekla brezplodna mu leta;  
 ni več strpel, da mu zakon je tuj in tuja zakonska 35  
 radost, da nikdar ne sliši pristrčne besedice “oče”.  
 Vse, kar pošasti preži v onstranskih globinah, se steka  
 bliskoma v trume in čete; že Furije s strašno prisego

bogu grmenja<sup>11</sup> grozé, Tizífona s kačjimi kodri  
 smrekovo baklo vihti, ki tli z zloveščo svetlobo, 40  
 Mane poziva k orožju in zbira v brezkrvnem ostrogu.  
 Skoraj bi svet se uprl, prvine se znova spopadle,<sup>12</sup>  
 zrušile sklenjeni mir; Titánom v podzemeljski ječi  
 skoraj bi dver se odprla, zrahljani okovi odpadli,  
 sinil nebeški jim svit; že spet bi krvavi Ajgájon, 45  
 rešen vezi, ki uklepajo zdaj mu mogočno postavo,  
 krilil s stotero rokami in strele leteče zavračal.

Vendar nevarnost odbile so Parke. Za svet so se zbale,  
 resno sklonile pred kráľjeve noge in tron belolase  
 glave, v prosečih solzáh se njegovih kolen dotaknile – 50  
 s temi rokámi, ki v svoji oblasti imajo vesoljno  
 stvarstvo in z urnimi palci napredajo niti usode,  
 prejo stoletnih vekôv pa sukljajo z železnim vretenom.  
 Láhezis, prašnih in zmršenih las,<sup>13</sup> je tako zaklicala  
 strašnemu kralju:

“Mogočni vladar noči, ki caruješ 55  
 sencam umrlih, za tvojo korist se razpredajo naše  
 niti, saj ti stvarjem nakloniš zametek in konec,  
 sleherno rojstvo odtehtaš s smrtjó, smrt z novim začetkom,  
 ti uravnavaš prospeh in propad (ker vse, kar na svetu  
 kje iz tvari se rodi, nastane po milosti tvoji, 60  
 vse je zapisano tebi; in vselej, ko tek se dopolni  
 točno določenih let, spet duše razpošlješ v telesa):<sup>14</sup>  
 o, nikar ne prelamljaj potrjenih sklepov o miru,  
 kakršne dale smo me in je preslica spredla; ne ruši  
 z notranjo vojno dogovora bratov.<sup>15</sup> Kaj dvigaš brezvestne 65  
 prapore, gnusne Titane pa hočeš privedi na svetlo?  
 Jupitru reci; saj dal ti bo ženo.”

Takoj je odnehal,  
 prošnje so vlile mu sram, krvoločnost je v hipu skopnela,  
 kakor sicer je bil trd. Prav takšen je severnik ostri:  
 včasih opaše si šumni vihar, od babjega pšena 70  
 ves se nasrši, perut skrepeni mu v toči ledeni;

že grozi, da bo morje, gozdove in polja vzvalóvil  
s pišem in vršem – a glej, če zgodi se, da Ájol zapahne  
bronasta vrata votline, se v prazno iztroši njegova  
sila, njegove nevihte se skrhane vrnejo v ječo. 75

Bog ukaže poklicati sina Plejade,<sup>16</sup> naj nese  
Jupitru strastne besede. Že tu je krilatec s Kiléne,  
s šibo, ki spanec prinaša, s polstenim klobukom na glavi.  
Kralj sedi na robato sklesanem prestolu in vliva  
strah z veličastjem temačnim; sijaj mogočnega žezla 80  
že je stemnel od ležanja; zlovešč oblak zasencuje  
vzvišeno glavo in strašna postava je toga, osorna;  
v žalosti vzbujal je še več strahu. Tedaj zadonijo  
takšne besede iz vzvišenih ust (ob njegovih besedah  
dvor vztrepeta in utihne:<sup>17</sup> orjaški čuvaj<sup>18</sup> je udúšil 85  
lajež iz trojnega gobca, Kokítu usahnil je vreclec  
solz in upadlo vodovje, obmolknil je val Aherónta,  
tok Flegetonta je nehal bučati ob svojih bregovih):  
“Ti, Atlántov potomec, Arkadec, si skupno božanstvo  
spodnji in zgornji deželi, le tebi je dana pravica 90  
prag obeh prestopiti, le ti v obeh imaš pota;  
urno zdaj pot pod noge, zarezži skoz veter in vêli  
tole ošabnemu Jupitru: ‘Brat moj okrutni, mar takšno  
pravo si kaniš nad mano lastiti? Mar sreča sovražna  
vse mi je vzela: nebo in oblast? Kaj res sem izgubil 95  
moč in sile vojaške, če zgubil sem dan? Mar nemara  
misliš, da ves sem pobit, obnemogel, ker bliskov Kiklópov  
sam ne vihtim, ker praznega zraka ne varam z grmenjem?  
Res se ne zdi ti dovolj, da moram oropan prijazne  
dnevne svetlobe trpeti nesrečo najslabšega žreba, 100  
z njo še to pusto deželo, ko tebe krasi lesketavi  
zodiak, zvezde Vozov<sup>19</sup> pa obdajajo z žarkim trepetom?  
Še za poroko bi rad me prikrajšal? Neptúna objema  
s sivozelenimi udi Nerêjeva hči Amfitríta,  
tebe, ko blisk in grom te utrudita, sprejme v naročje 105  
sestra Junóna. Da sploh ne omenjam ljubezni z Latóno,



Cêrero, véliko Témido! Z vsemi lahko si spočenjal,  
 zdaj pa ti čast in veselje prinaša kopica potomcev.  
 Jaz pa naj v prazni palači čemim brez radosti, slave,  
 brez dokaza ljubezni, ki mučne skrbi bi mi lajšal? 110  
 Tega mrtvila ne bom več trpel. Tako sta mi priča  
 davna prasila noči in nedotakljivo vodovje:<sup>20</sup>  
 mojo zahtevo zavrni, pa brezno odprem in pokličem  
 Tartar na svetlo, Saturnu razklenem stoletne verige,  
 z mrakom bom sonce zastrl, ustroj sveta bo razpadel, 115  
 jasno sijoče nebo pa zmešalo se s senčnim Avernom.””  
 Komaj je bog izgovoril, že sel je izginil v višave.  
 Oče<sup>21</sup> poslušá ukaze in sam pri sebi premišlja,  
 tehta različne rešitve: le kdo bi voljan bil sprejeti  
 takšno poroko in menjati sonce za stigijske<sup>22</sup> špilje? 120  
 Išče in išče odgovor: naposled se trdno odloči.  
 Cereri – hram ima v Heni – brsti srčnó zaželená  
 hčerka edinka,<sup>23</sup> saj drugih otrok ji ni dala Lucína,  
 prvi porod ji je sile izpil in za vedno zaprl  
 njeno telo; a je vendar ponosna,<sup>24</sup> da nikdar nobena 125  
 mati tako – Prozerpina sama vse druge odtehta.  
 Njo goji, ji sledi: z nič večjo skrbjo ne obdaja  
 srepa rodnica teličke, ki ni še na polje stopila,  
 prvih rožičkov še ni uslóčila v luno nad čelom.  
 Deklica že je vzcvetela v dekle, dozorela, postala 130  
 godna za zakon; že svatovska bakla ji v lica prikliče  
 nežno rdečico, a hkrati poroka navdaja jo s strahom.  
 Dvor odmeva od snubcev: za njo se enako borita  
 Mars, ki je spretnejši s ščitom, in Fojb, ki je ročnejši z lokom;  
 Mars bi podáril ji Ródopo, Fojb ponuja Amíkle, 135  
 Delos in klarsko svetišče; za snaho jo hoče Junona,  
 nič manj Latona. A Cerera z zlatimi kodri<sup>25</sup> prezira  
 tega in onega; v strahu pred ropom (kako kratkovidno!)  
 svoje najdražje skrivaj zaupa sicilski deželi:<sup>26</sup> 139  
 kraj se ji zdi nedostopen in varen.  
 Trinákrija svojčas 142

del je bila italske zemljé, a morje in plima  
 dala sta drug ji obraz. Nerej zmagovito je zrušil  
 meje, gorovje preklal in zev poplaval s slanico, 145  
 ozka ločnica odtlej razmejuje sorodni deželi.  
 Zdaj je Narava trizobno zaplato, iztrgano sestri,  
 morju predala v oblast: v tem kotu izteza pečine  
 rt Pahín, srditosti jonskih valov se ustavlja;  
 v drugem spet afriško morje buči, se vzpenja in buta 150  
 v lok lilibêjskih nasipov, a v tretjem tirensko vodovje,  
 besno, ker mej in ovir ne strpi, pretresa Pelórus.  
 Sredi otoka dviguje se Etna z ožganim skalovjem,  
 Etna, ki večno slavila bo zmago bogov nad Giganti –  
 v njej pokopan je Enkélad, zmrcvarjen in zvezan. Iz žgočih 155  
 ran se mu neusahljivo kadijo žveplene sparine,  
 kadar pa zgane z upornimi pleči, da breme prestavi  
 levo in drugič spet desno, se otok iztrga s tečajev,  
 mesta z obzidji nevarno zanihajo semkaj in tjakaj.  
 Koder je Etna najvišja, jo smemo le zreti od daleč, 160  
 ne pa se vzpenjati gor. Povsod drugod je obrasla  
 z drevjem, le vrha nikdár ne dotakne se noga človeška.<sup>27</sup>  
 Včasih izpuhne oblak iz globine in s smolno kopreno  
 dan zaduši; kdaj drugič še zvezde ogroža s potresi,  
 z žrtvijo lastnega droba goji in napaja plamene.<sup>28</sup> 165  
 Toda četudi žari in kipi od silne vročine,  
 zna ohraniti zvestobo snegovom, saj skupaj s pepelom  
 v skorjo strjuje se led, na varnem pred hudo pripeko;  
 ščiti tajinstven ga hlad, tako da dimasti plamen  
 tihi dogovor ohranja, zmrzal oblizuje brez škode. 170  
 Kakšne metalnice lučajo skale?<sup>29</sup> In kolikšna sila  
 dolbe neštete votline? Od kod vre reka ognjena?  
 Bodi da veter v naletu zadene ob skrite ovire,  
 te mu zastavijo pot; po špranjastih skalah divjaje  
 išče si prost prehod in besno zahteva svobodo, 175  
 šviga na levo in desno, pustoši po prhkih votlinah;  
 bodi da morju, speljanemu v trebuh žveplenega hriba,

voda se vžge pod pritiskom, da dviga mogočne balvane.<sup>30</sup>

Brž ko zvesta rodnica je tu namestila na varnem  
 hčer, se je prosta skrbi odpravila v frigijske kraje, 180  
 k silni Kibéli s stolpičasto krono. Kočijo sta vlekli  
 kači vijugasti; v letu sta puščali v voljnih oblakih  
 brazdo, a uzdo škropili sta s kapljami blagega strupa.  
 Glavi krasi greben, na lisastih hrbtih se riše  
 vzorec zelen, a med luskami žolto zlató pobliskava. 185  
 Zdaj valovita skoz veter, spet drugič zarežeta v polja  
 v nizkem preletu. Drseče kolo plodi razorano  
 prst z rumenim poprhom: stezico pobelijo zlati  
 klasi<sup>31</sup> in sleherno sled brž žito klijoče preraste,  
 žetev odeva boginjino pot.

Že Etna je daleč, 190  
 z njo Trinakrija cela beži, se izgublja v daljavi.  
 Stokrat boginjo obšla je bojazen, na lice ji solzno  
 vtisnila sled; pogled ji je stokrat ušel proti domu<sup>32</sup>  
 s temi besedami: "Zdrava mi bodi, premila dežela!  
 Nisem izbrala neba, ampak tebe – in zdaj ti izročam 195  
 svoje veselje, kri moje krvi, v bolečinah rojeno.  
 Čaka te lepa nagrada: ne boš občutila motike,  
 grud ti ne bodo obračali sunki železnega rala.  
 Polje bo sólo cvetelo; četudi bo junec počival,  
 kmet bogatel bo, strmel nad žetvijo polj nezoranih."<sup>33</sup> 200  
 Komaj izreče, že kačja zaprega pristane na Idi.

Tu je vzvišeni sedež boginje, s kamnito podobo<sup>34</sup>  
 v hramu častitljivem; bor ga z gostim zelenjem potaplja  
 v senčno temino in z vejami, polnimi storžev, prepeva  
 pesem šuštečo, čeprav ne vrši neurje po gajih. 205  
 V templju se gnetejo trume častilcev, da divje odmeva  
 v zmedi pojočih glasov; vsa Ida zanosno pozvanja  
 z vpitjem zateglim, da Gárgar preplašeno krošnje poveša.  
 Toda ko Cerero spazijo, zvok tamburina<sup>35</sup> potihne,  
 zbori obmolknejo, meč obstoji v koribantovi roki, 210  
 niti piščal niti kimbala<sup>36</sup> glaska ne dasta, a lévi

muckasto sklonijo grive. Iz templja žareča Kibela  
plane in lice pod stolpasto krono nastavi poljubom.

To pa je videl nekdo, ki že dolgo je prežal v višavah –  
Jupiter. Brž je razgrnil pred Venero tajne naklepe: 215

“Naj ti razkrijem, kitêrska boginja, kaj skrivno me muči.  
Kralju teme bomo dali za ženo Prozerpino belo:  
to je že davno sklenila usoda;<sup>37</sup> to Átropos sili,  
to je prerokba častítljive Temide. Zdaj, ko je mati  
zdoma, je čas za dejanja. Naprej nad sicilsko deželo, 220  
zvabi dekletce k brezskrbni zabavi na širnih poljanah,  
brž ko jutrišnji dan zasine v škrlatastem soju.

Sezi po svojih zvijačah, s katerimi rada razvnešaš  
vse – tudi mene.<sup>38</sup> Zakaj bi bilo podzemlje spokojno?  
Naj ne bo varna nobena dežela; še v senčnem kraljestvu 225  
srca naj Venera vžiga. Naj bridka Erinija končno  
žar ljubezni zazna; naj puščice sle omehčajo  
val Aheronta in trdo srce osornega Dita.”

Venus se urno zasuče; na željo očeta jo spremi  
Pálada skupaj z boginjo, ki grozo po májnalskih hostah 230  
seje z usločenim lokom.<sup>39</sup> Kjer stopi božanska stopinja,  
steza zasije – tako kot komet,<sup>40</sup> nosilec zlosrečnih

znamenj, zdrsi strmoglavo navzdol s krvavim plamenom,  
rdeči znanilec nesreče; ne zrejo ga nekaznovano  
ne pomorščaki ne ljudstva, saj z repom pretečim oznanja 235  
ladjam viharje na morju in mestom sovrage pred vrati.

Že so dospele na kraj, kjer Cererin grad se je belil,  
čvrsta utrdba Kiklopov; v višave kipeči zidovi  
vsi so železni, podboji obiti z železom, a silne  
vratnice spenja jekleni zapah. Še níkdar Pirágmon 240  
ni tako se spotil, niti Stêrop; še níkdar ni puhal

takšen vihar iz kovaških mehov, staljena kovina  
ni se še zlivala v takih potokih iz trudnega plavža.  
Stena v dvorani je slonova kost in strop je utrjen  
s trami iz brona, pod njim pa se dvigajo jantarni stebri. 245

Notri Prozerpina z nežnim, spokojnim napevom na ustih

materi tkala je dar – zaman! – za čas, ko se vrne.  
 Vanj je izvezla po vrsti vse štiri prvine<sup>41</sup> in zraven  
 dvore očetne; izvezla, po kakšnih pravilih je zmedo  
 mati Narava<sup>42</sup> ločila, da sleherni seme naposled 250  
 tja je skočilo, kot treba: vse láhko je splavalo kvišku,  
 kar pa je težje, je padlo v središče. Zdaj zrak je zablislil,  
 plamen izbral je nebo, nastala sta morje in zemlja –  
 ne v enem samem odtenku, saj zvezde prižgala je v zlatu,  
 morje razlila v škrlatu,<sup>43</sup> obrežja nasula z dragulji. 255  
 Nit, ki z izbočenim vzorcem ustvarja posnetek valovja,  
 že se nopenja; verjel bi, da pljuskajo alge v grebene,  
 vali šumeči pa ližejo željno pijoče obrežje.  
 Pet pasov<sup>44</sup> doda: ker srednjega stiska vročina,  
 z rdečim ga votkom preplete; osmójena proga deželega 260  
 pusta srši, še nit izsušila je večna pripeka.  
 Z vsake strani pridene pasova, kjer blago podnebje  
 daje življenje, kjer dom je ljudem, a zgoraj in spodaj  
 stke še trak zledenel; blago postane puščobno  
 v zimi brez konca in večna zmrzal mu vdahne otožnost. 265  
 Prav tako upodobi še stričeve – Ditove – hrame,<sup>45</sup>  
 v njih pa usojene Mane – a znamenje ne izostane:  
 kot bi slutila nesrečo, ji lica oblijejo solze.  
 Potlej začela je kodrati v skrajnih robovih tkanine  
 steklaste vode Okéana<sup>46</sup> – tu pa zaškripljejo vrata, 270  
 vidi, da k njej so boginje prišle, in nedokončano  
 delo pusti. Na licih prejasnih škrlat se ji vžiga,  
 barva obličje, bolj belo ko sneg; prižgejo se bakle  
 plahe nedolžnosti – s takim sijajem ne rdi slonovinast  
 kos, ki ga lidijska žena obarva v sidonskem škrlatu.<sup>47</sup> 275  
 Dan je zatonil v valove in noč raztrosila je spanec,  
 s črnomodrikasto vprego<sup>48</sup> prinesla je leno spokojnost.  
 Že je Pluton snoval, kod pot bo ubral na svetlobo,  
 kot ga opomnil je brat.<sup>49</sup> Odurna Alekto je vpregla  
 divje živali, ki mulijo pašo po lokah Kokíta, 280  
 sem in tja kopitljajo po črnih podzemeljskih tratah,

žejo gasijo si z medlo kalužo iz polžaste Lete,  
 z dremavih lap se cedijo jim pene bolehne pozabe:  
 to so Orfnáj, leskeč in preteč, pa Ájton, ki švistne  
 urno kot puščica, potlej Niktêj, prvak med podzemno 285  
 čredo, in končno Alástor, zaznámovan z Ditovim žigom.  
 Vpreženi čakajo željno pred vrati z divjaškim rezgetom,  
 v duhu si slikajo jutrišnje slast nad obljubljenim plenom. 288

*Prevod in opombe: NADA GROŠELJ*

<sup>1</sup>*Predgovor:* Za poznoantične pesnitve v heksametrih so značilni formalni predgovori, ki so se razvili iz osebno obarvanih proemijev v antičnih epih in iz posvetil ali programskih verzov na začetku pesniških zbirk. Do konca 1. stoletja po Kr. se je že zarisal nabor uvodnih toposov, ki so jih poznejši pesniki poljubno kombinirali: avtorjeva lažna skromnost, opravičevanje in laskanje cesarju ali naslovniku. Občinstvo so poskušali pritegniti z retoričnimi prijemi, kot so nagovori, osebni pokloni (še zlasti cesarju), primere, metafore in druge retorične figure, besedne igre, sentence, znani citati in mitične ali zgodovinske zgodbe. Kratki predgovor k 1. knjigi *Ugrabitve Prozerpine* je razširjena metafora, pravzaprav alegorija Klavdijanove dotedanje pesniške poti, ki vzporeja pesnikovanje s plovbo. Kakor se je prvi mornar sprva držal varnih plitvin, je tudi pesnik pisal kratke, lažje priložnostne pesmi. Toda počasi je napredoval k težjim zvrstem, dokler se ni naposled podal na dolgo, drzno potovanje po odprtem morju – pisanje epa. V neepski poeziji je bila primerica pesnikovanja s pomorstvom že kar kliše; sodeč po ohranjenih besedilih jo je uvedel grški zborni lirik Pindar (6.–5. stol. pr. Kr.), s pridom pa so jo uporabljali tudi rimski pesniki iz avgustejske ali zlate dobe rimske književnosti (ok. 44 pr. Kr.–17 po Kr.). Sekst Propertij jo je na primer vpletel v svoje elegije, Publij Vergilij Maron v poljedelsko didaktično pesnitev *Georgika* in Publij Ovidij Nazon predvsem v verzificirani rimski koledar *Fasti* ter manjša dela. Klavdijanova izvirnost pa je v tem, da je bežno metaforo razširil v miniaturno sličico. Pri pristopu k motivu se je delno navezal na pesniško tradicijo, ki je že od grškega epika Hezioda dalje (ustvarjal ok. 700 pr. Kr.) tožila nad iznajdbo ladij in poudarjala nevarnost plovbe, mornarjevo drznost ter brezbožno iznajdljivost človeštva, ki preskoka od narave postavljene meje. Toda ker je sam hotel potegniti vzporednico med plovbo in svojim pisanjem, je sklenil prikaz v optimističnem, zmagoslavnem tonu.

<sup>2</sup>*Konje ... zvezde ... poroko:* Ubeseditev tematike kot slovničnega predmeta na začetku pesmi je bila epska konvencija že od Homerja dalje.

<sup>3</sup>*Odidite, neposvečeni:* Ta poziv je prvotno izgovoril svečenik ob začetku obredov. Elevatione misterije, denimo, je odprl z oznanilom, naj se jih ognejo morilci in Negrki. Kadar torej uporabi podoben obrazec pesnik (kot rimski lirik Kvint Horacij Flak v *Odi*

3,1,1: “Umakni se, neposvečeno ljudstvo!”), z njim nakaže slovesno tematiko svoje pesmi.

<sup>4</sup> *vzvišena blaznost ... Fojbos*: Predstava o božanskem pesniškem navdihu se kaže že v Homerjevih prošnjah Muzi, naj mu pripoveduje o izbranih temah, sčasoma pa se je stopnjevala v podobo prave preroške obsedenosti. Misel, da Fojb (Apolon) kot bog pesništva obsede pesnika, je našla pot še v srednjeveško poezijo: “Nikdar v meni ni duha prave poezije, / če se ne najé poprej trebuh in napije. / Ko se Bakhus v grad možgan zmagovit prebije, / Fojb pridre in čudovit tok besed izlije” (prev. Simoniti, 2000, 301).

<sup>5</sup> *božji prihod*: Epifanijo božanstva – tu očitno Cerere oziroma grške Demetre – v antični poeziji običajno spremljajo potres, močna svetloba in bobnenje.

<sup>6</sup> *Kékropsov tempelj*: Mišljeno je Demetrino svetišče v Elevizini. Vzdevek “Kekropsovo” ima zato, ker je Elevzina blizu Aten, Kekrops pa je bil po izročilu prvi atenski kralj.

<sup>7</sup> *Kači*: Triptolem se prikaže na Demetrinem oziroma Cererinem vozu s kačo vprego. Tako so ga pogosto upodabljali v vaznem slikarstvu; boginja naj bi mu namreč izročila svoj voz, da je potoval po svetu in učil ljudi poljedelstva. Kača je kot žival, ki se plazi po zemlji in biva v podzemnih gnezdih, v večini svetovnih kultur tesno povezana s htoničnimi – (pod)zemeljskimi – božanstvi. Grška htonična božanstva so starejša od olimpskih (nebeških) bogov, saj izvirajo še iz predhomerske dobe. Poosebljajo skrivnostne sile zemeljskih globin, v katerih se skriva vir izobilja, zlasti žita, a tudi svet mrtvih. Takim božanstvom so pogosto pripisovali videz ali attribute psa ali kače. Boginji podzemlja in magije Hekati so na primer žrtvovali pse, medtem ko so boginje kaznovanja Erinije ali Furije upodabljali ovite s kačami. Kot zavetnica zemeljske rodovitnosti in žita je tudi Demetra/Cerera htonično božanstvo. Običajno predstavlja darežljivo, človeku prijazno plat zemlje, čeprav v nekaterih predstavah in mitih zasledimo tudi povezave z umrlimi ali grozljivejše nadihe. Zato so njene spremljevalke kače: na nekaj upodobitvah se ovijajo okoli nje (Roscher, 1890–1897: 2, 1359–1360), sicer pa vlečejo njen voz. V *Himni Demetri* tega motiva še ni, vendar se je kmalu uveljavil v grških upodobitvah boginje same in Triptolema, tako da je, denimo, v Ovidijevih *Fastih* in *Metamorfozah* že samoumeven.

<sup>8</sup> *partska tigrovo kožo*: Rimski pisci pogosto omenjajo partske živalske kože oziroma usnje, toda pri Klavdijanu je to že anahronističen ukrasni pridevek, saj je bilo partskega kraljestva konec leta 227 po Kr.

<sup>9</sup> *O bogovi*: Klavdijan ne prosi za navdih Muz, ampak božanstva spodnjega sveta, ki jih bo opeval. Njegova molitev ima značilno himnično obliko: bogove najprej nagovori, nato naniza njihove moči in značilnosti, na koncu pa doda prošnjo. Isti obrazec uporabi pozneje Pluton v svojem naročilu Merkurju (1,89–93).

<sup>10</sup> *želod*: Po izročilu se je primitivni človek hranil predvsem z želodom, dokler se ni naučil pridelovati žitaric. To misel najdemo že v *Zgodbah* grškega “očeta zgodovine”, Herodota iz Halikarnasa (5. stol. pr. Kr.): ko so Špartanci pri delfskem preročišču zase zahtevali manj razvito grško pokrajino Arkadijo, naj bi jim prerokinja Pitija odgovorila: “Mnogo v Arkadiji najde se mož, ob želodu živečih, / ti vam zastavijo pot!” (1,66; prev. Sovrè, 1953: 1, 76). Misel, da se je človek sprva hranil z nabiralništvom – z zelišči in travami, pozneje pa zlasti

z želodom –, najdemo pri vrsti rimskih pesnikov, denimo v 3. knjigi same *Ugrabitve Prozerpine* in v filozofsko-didaktičnem epu *O naravi sveta* (5,933–944) Tita Lukrecija Kara, ki je živel v prvi polovici 1. stoletja pr. Kr. Zelo natančno jo razdela Ovidij v *Fastih* (4,395–404).

<sup>11</sup> *bogu grmenja*: Jupiteru.

<sup>12</sup> *prvine se znova spopadle*: Že grški filozof Empédokles (ok. 495–ok. 435 pr. Kr.) je menil, da obstajajo štiri elementi – zemlja, zrak, ogenj in voda. Iz teh elementov nastanejo vse druge stvari, njihovo prerazporejanje pa povzroča spremembe. Nanje učinkujeta dve načeli: načelo ljubezni ohranja v stvareh primerno uravnoteženo zmes, medtem ko načelo boja to zmes spet razgradi v sestavine, ki se bojujejo druga proti drugi. Po predstavah različnih filozofskih sistemov v antiki so bila semena prvin sprva pomešana med seboj v brezoblični in nesložni gmoti, ko so se ločila (sama ali po posredovanju kakega boga oziroma Narave), pa je nastal urejeni svet – kozmos. Pesniške opise štirih prvin in njihove ločitve prinaša denimo Ovidij v *Metamorfozah* (1,1–75) in *Fastih* (1,105–110).

<sup>13</sup> *prašnih in zmršenih las*: Stari so si v znak žalovanja pulili lase in jih posipali s prahom.

<sup>14</sup> *ko tek ... v telesa*: Namig na pitagorejsko predstavo o metempsihozi – preseljevanju duš. Klavdijan ima najbrž v mislih Vergilijeve verze v *Eneidi* (6,748–751), po katerih se duše po tisočletnem očiščevanju v podzemlju spet utelesijo: “Potlej, ko duše koló so brezmejnega časa valile / tisoč že let, jih božanstvo pokliče; ob reki se Leti / zberejo v dolgih vrstáh in pozabijo, kar doživele / prej so na svetu, in svod bi nebesni spet videle rade, / v druga telesa na zemljo nazaj se vrniti želijo” (prev. Bradač, 1992, 142). Število let variira; v drugi pesmi omenja Klavdijan številko 3000.

<sup>15</sup> *dogovora bratov*: Že Homer v *Iliadi* (15,187–193) opisuje, kako so Kronovi sinovi Zevs (rimski Jupiter), Pozejdon (rimski Neptun) in Had (Pluton, latinsko tudi Dis) po zmagi nad očetom žrebali, kateremu delu sveta bo kdo vladal. Zevsu je pripadla oblast nad oblaki in etrom, Pozejdonu nad morjem in Hadu nad podzemljem.

<sup>16</sup> *sina Plejade*: Boga Merkurja, sina Plejade Maje.

<sup>17</sup> *ob njegovih besedah / dvor vztrepeta in utihne*: Klavdijan prenese v podzemlje motiv, ki se sicer pojavlja pri zborovanih olimpskih bogov: kadar spregovori vladar (za nebeščane je to Jupiter), vse potihne. Tak primer so verzi 10,100–103 v *Eneidi*: “Oče zdaj vsegamogočni, ki prvi vladar je vesoljstvu, / dvigne svoj glas; ko začne govoriti, utihne dvorana / višnjih bogov in v temeljih zemlja se strese; utihne / eter visoki, poleže se veter in mirno je morje” (prev. Bradač, 1992, 217).

<sup>18</sup> *orjaški čuvaj*: V grški mitologiji pošastni troglavi pes Kêrber, ki straži vhod v podzemlje in pazi, da ga nihče ne zapusti.

<sup>19</sup> *Vozov*: Velikega in Malega voza.

<sup>20</sup> *nedotakljivo vodovje*: Mišljena je reka Stiks. Pri njej so prisegali bogovi in ljudje, njena voda pa je veljala za strupeno in zato za nedotakljivo.

<sup>21</sup> *Oče*: Jupiter.

<sup>22</sup> *stigijske*: Podzemeljske (po podzemeljski reki Stiks).

<sup>23</sup> *hčerka edinka*: Poznejše mitološko izročilo Demetri v resnici pripisuje še dva sinova, ki ju je spočela z ljubimcem Jazíonom: Pluta (poosebljenje obilja in bogastva) in Filoméla



(iznajditelja pluga; mati ga je prestavila na nebo kot ozvezdje Volar ali Bootes). Klavdijan ju zanemari, da laže utemelji njeno veliko ljubezen do Prozerpine, seveda pa tako pride do ironične situacije, da je boginja žita in plodnosti pravzaprav jalova.

<sup>24</sup> *a je vendar ponosna*: Tu se moramo spomniti na zgodbo o kraljici Niobi, Tantalovi hčeri, ki se je prav tako povzdigovala nad druge matere (nad boginjo Leto oziroma rimsko Lato, mater Apolona in Artemide/Diane) in to plačala z izgubo otrok. Toda v nasprotju s Cerero se je Nioba ponašala ravno z velikim številom potomcev, sedmimi sinovi in sedmimi hčerami.

<sup>25</sup> *z zlatimi kodri*: Tradicionalna zlata barva Cererinih las predstavlja barvo žita.

<sup>26</sup> V izvirniku stoji med 139. in 142. verzom še ena vrstica, v nekaterih rokopisih celo dve (verza 140 in 141 ali samo 141. verz), vendar sta verjetno nepristni. V njiju se ponovi misel, da skriva Cerera Prozerpino na Sicilijo, ki pa ne upraviči njenega zaupanja.

<sup>27</sup> *le vrha nikdár ne dotakne se noga človeška*: V resnici so blizu vrha našli rimske ruševine, ki dokazujejo, da so se ljudje v antiki pogosto vzpenjali na Etno. Med njimi je bil tudi cesar Hadrijan (vladal 117–138 po Kr.).

<sup>28</sup> *z žrtvijo lastnega droba goji in napaja plamene*: Etnin vulkanski ogenj naj bi se hranil predvsem s strjeno bazaltno lavo, ki tvori sam ognjenik. Ta misel se pojavi že v enem od dveh najpomembnejših ohranjenih prispevkov k meteorologiji, kar jih je nastalo v antiki po Aristotelu: v didaktični pesnitvi neznanega avtorja z naslovom *Etna* (v. 386 isl.). Uvrščali so jo med Vergilijeva dela, a verjetno sodi v zgodnjo dobo srebrne latinščine, med leti 14 in 63 po Kr.

<sup>29</sup> *Kakšne metalnice lučajo skale*: vojaško podobje: gre za naprave, s katerimi so v starem in srednjem veku metali kamenje in gorečo smolo.

<sup>30</sup> *Bodi da veter ... skalovje*: V verzih 173–178 se Klavdijan opira na Lukrecijev odlomek o vzrokih Etninih izbruhov (*O naravi sveta* 6,680–702) in na pesnitev *Etna*. Prvo razlago (z vetrom) prinaša Lukrecij kot glavno: izbruhe naj bi povzročal zrak, ki se segreje pri gibanju po gorskih duplinah in vname skalovje ter prst. Tudi po avtorju *Etna* povzroča izbruhe veter, ki v ozkih podzemskih prehodih deluje pod visokim pritiskom (zlasti v. 209 isl., 319–329). Druga Klavdijanova razlaga z morjem pa je pri Lukreciju zgolj dopolnitev prve: obmorska lega ognjenika prispeva k izbruhom, ker veter z morja, pomešan z vodo in peskom, pritiska navzgor v notranjost gore po strmih predorih in žene pred seboj ogenj ter kamenje. V *Etni* je omejena na bežno omembo vloge, ki jo ima voda pri dolbenju predorov (v. 112–113). Predstava, da se vname sama voda, je izvorno Klavdijanova.

<sup>31</sup> *stezico pobelijo zlati / klasi*: Spontano klitje žita je značilnost zlate dobe, prim. znani Ovidijev opis zlate dobe v *Metamorfozah* (1,109–110): “Kmalu zatem neobdelana prst je rodila plodove, / brez oranja polje se pod težo je klasja zlatilo” (prev. Gantar, 1977, 8).

<sup>32</sup> *pogled ji je stokrat ušel proti domu*: Če komu pogled kar naprej uhaja na isto mesto, naj bi bilo to slabo znamenje za prihodnost.

<sup>33</sup> *Čaka te lepa nagrada ... nezoranih*: Predstava, da je žitna boginja posebej blagoslovljena Sicilijo, izvira iz izjemne rodovitnosti otoka. Njene obljube, kako bo zemlja bogato rojevala brez obdelovanja, se navdihujejo ob tradicionalnih opisih zlate dobe, ki je v času dogajanja

sicer že preteklost. To, da omenja kmečka opravila, pa je nekoliko nedosledno, saj ljudi še ni naučila poljedelstva in jih po vsem videzu niti ne namerava. Jupiter vsekakor meni, da jo mora k temu pripraviti po ovinkih, s pomočjo ugrabitve Prozerpine (3,18–65).

<sup>34</sup> *s kamnito podobo*: Mišljen je sveti kamen, najbrž meteorit, ki je bil prvotno v Kibelinem kultnem središču na maloazijski gori Dindim pri Pesinuntu (ne v svetišču na Idi, ki ga opisuje Klavdijan). Leta 205–204 pr. Kr. so ga Rimljani prepeljali v Rim.

<sup>35</sup> *tamburina*: Gre za “timpanon”, boben, ki ga glasbenik drži v zraku, podoben tamburinu brez kraguljčkov.

<sup>36</sup> *kimbala*: Kimbale so bile glasbilo iz dveh kovinskih polobel, ki so jih udarjali drugo ob drugo, podobno današnjim činelam.

<sup>37</sup> *to je že davno sklenila usoda*: Tu Klavdijan spet zagreši nedoslednost, saj si je Jupiter še malo prej (1,118–120) belil glavo z vprašanjem, *katera* bi se hotela omožiti z bogom podzemlja; o kakem vnaprejšnjem sklepu usode ni bilo govora. Toda avtoriteti, na kateri se sklicuje (Atropos in Temida kot poosebljeni Usoda in Pravica), nesporno upravičujeta njegovo odločitev, medtem ko Venera v Ovidijevi različici mita v *Metamorfozah* ukrepa povsem samovoljno, iz ranjenega samoljubja.

<sup>38</sup> *tudi mene*: Namig na neštete ljubezenske zveze, ki jih je antična mitologija pripisovala Zevsu/Jupitru.

<sup>39</sup> *z boginjo ... lokom*: Z Diano (grško Artemido).

<sup>40</sup> *komet*: Po antičnem verovanju je komet, še posebno rdeč, običajno napovedoval nesrečo, medtem ko je bil svetel komet včasih tudi dobro znamenje (na primer v *Eneidi* 2,693 isl.).

<sup>41</sup> *vse štiri prvine*: Gl. opombo k verz 1,42. Kos blaga ali kak drug predmet, na katerem je upodobljen ves kozmos, je pogost motiv v antični književnosti. Znamenit primer je ščit, ki ga v *Iliadi* (18,478–608) skuje bog ognja in kovaštva Hefajst za Ahila: tudi ta prikazuje (med drugim) zemljo, morje in nebo, na zunanjem obodu pa ima upodobljen Okéan, veliki vodni tok, ki obliva zemljo. Opis tkanine s kozmološko tematiko srečamo na primer v Evripidovi drami *Ion* (v. 1143 isl.).

<sup>42</sup> *mati Narava*: Ovidij v *Metamorfozah* pripisuje stvarjenje urejenega sveta “enemu bogov, kateremu že koli” (1,32), poznejši antični pesniki pa so ga z večjo samozavestjo pripisovali Naravi. Narava ima pogosto vzdevek “mati”, ker je ustvarila bogove, ljudi in živali.

<sup>43</sup> *morje razlila v škrlatu*: V antiki so morje tradicionalno opisovali kot škrlatno, ker zanj že Homer uporablja izraz *porphýreos* (na primer v *Iliadi* 16,391: “škrlatasto morje”) ali *óinops*, “vinske barve”. Vrhu tega omemba škrlata poleg zlate niti in draguljev pričara vtis velikega razkošja.

<sup>44</sup> *Pet pasov*: Predstavo o petih podnebnih pasovih, vzporednih s črto vzhod–zahod, so poznali že v antiki. Za bivanje ljudi naj bi bila primerna le zmerna dva, medtem ko je srednji prevroč in skrajna dva premrzla. Ti zemeljski pasovi naj bi ležali pod ustreznimi pasovi neba: srednji je vroč in žareče rdeč, a skrajna dva ledeno mrzla in svinčeno siva.

<sup>45</sup> *stričeve – Ditove – hrame*: Kot brat Jupitra in Cerere je Dis obenem Prozerpinin stric (*patruus*) in ujec (*avunculus*). Z izbiro besede *patruus* “stric” (tj. stric po očetovi strani) poudari Klavdijan njuno sorodstvo prek Jupitra.

<sup>46</sup> v skrajnih robovih tkanine / steklaste vode Okéana: V antični književnosti se Okean večkrat omenja kot motiv za obrobo tkanine ali kakega drugega izdelka. Prinaša ga že Homer v opisu Ahilovega ščita: "Slednjič ustvari še moč neskončnih vodá Okeana, / z njimi zaključi obod čvrstó kovanega ščita" (*Iliada* 18,607–608; prev. Sovrè, 1965, 375).

<sup>47</sup> slonovinast / kos ... v sidonskem škrlatu: Primera z barvanjem slonovine izvira že od Homerja: "Kakor če žena maionska, če karska z barvilom bagrenim / piše kedaj slonovino, da uzdo krasila bi konjsko, / ... / prav tako kri, Meneláos, obarvala tebi je stegno" (*Iliada* 4,141–146; prev. Sovrè, 1965, 99–100). Rimski pesniki so jo uporabljali za opis zardevanja, tako denimo Vergilij v *Eneidi* (12,67–69): "Kakor če kdo bi pobarval s krvavo rdečim škrlatom / indijsko slonovo kost / ... / tako so se menjale barve / v njenem [Lavinijinem] obrazu" (prev. Bradač, 1992, 269). Tako slonovina kot škrlatno barvilo sta bila luksuzna predmeta, po proizvodnji škrlatnega barvila pa sta zlasti sloveli feničanski mesti Tir in Sidón.

<sup>48</sup> s črnomodrikasto vprego: Motiv, da potuje Noč po nebu s črno vprego, srečujemo v grški in rimski književnosti že od grškega dramatika Ajshila dalje (6.–5. stol. pr. Kr.).

<sup>49</sup> brat: Jupiter.

## BIBLIOGRAFIJA

Bradač, F. (1992): *Vergil: Eneida*, prevod, Mihelač, Svetovni klasiki 11, Ljubljana.

Gantar, K. (1977): *Publij Ovidij Naso: Metamorfoze: izbor*, prevod, spremna beseda, opombe, Mladinska knjiga, Ljubljana.

Gruzelier, C. (1993): *Claudian: De Raptu Proserpinae*, izdaja, angleški prevod, uvod, komentar, Clarendon Press, Oxford Classical Monographs, Oxford.

Platnauer, M. (1956): *Claudian*, 2 zvezka, izdaja, angleški prevod, uvod, Heinemann, London, in Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Roscher, W. H., ur. (1890–1897): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 2. zvezek, B. G. Teubner, Leipzig.

Simoniti, P. (2000): *Srednjeveški cvetnik – Florarium mediaevale: latinska lirika srednjega veka*, Slovenska matica, Ljubljana.

Sovrè, A. (1953): *Herodot: Zgodbe*, 1. zvezek, prevod, spremna besedila, DZS, Ljubljana.

Sovrè, A. (1965): *Homer: Iliada*, prevod, uvod, DZS, Ljubljana.



MATEJ HRIBERŠEK

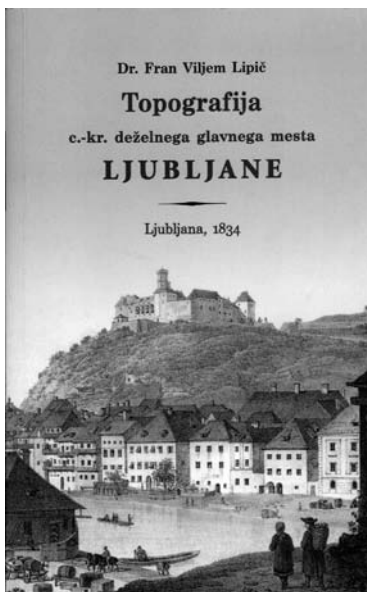
## Fran Viljem Lipič in njegovo delo *Bolezni Ljubljančanov*

Fran Viljem Lipič, ki je po svojih koreninah “naše gore list”, saj so njegovi predniki živeli na Kranjskem, natančneje v Kropi, se je rodil kot Franz Wilhelm Lipich na Slovaškem v kraju Spišská Nová Ves 13. junija 1799. Osnovno šolo je v letih 1806–1809 obiskoval v rodnem kraju, gimnazijo pa v Podolinu, Levoči in Košicah; tu se je pri redovnikih naučil tekoče latinsko, za vse druge evropske jezike, ki jih je znal, je bil samouk. Kljub temu da je bil predviden za duhovnika, se je odločil za študij naravoslovja; v študijskem letu 1817/18 se je vpisal na univerzo v Pešti na študij botanike, vendar se je l. 1819 prepisal in začel na Dunaju študirati medicino; 26. maja 1823 je bil promoviran za zdravnika z disertacijo o poporodni sepsi (*Disertatio inauguralis medico-practica sistens observata de metritide septica in puerperas grassante*).

Sledilo je obdobje, ko je Lipič postal neločljivo vezan s Slovenijo, natančneje z Ljubljano, kjer je dobil svojo prvo službo; tu je 11 let deloval kot zdravnik za reveže, kot drugi mestni in policijski zdravnik. Pet let si je najprej nabiral izkušnje, naučil pa se je tudi slovenščino, kajti reveži, katerim se je večinoma posvečal, večinoma niso znali nemško. Obdobje v času delovanja v Ljubljani je temeljito izkoristil za znanstveno delo na področju medicine in sorodnih strok; veliko časa je porabil za strokovno izpopolnjevanje, večkrat je bil tudi na študijskem dopustu. Leta 1830 je postal je tudi član Cesarsko-kraljeve kmetijske družbe. Njegove glavne naloge so bile skrb za lekarništvo in veterino, cepljenje proti kozam, nadzor nad higieno in kakovostjo mesa, skrb za deratizacijo, boj proti homeopatiji in raznim vrstam mazaštva ipd. Ravno pri preganjanju homeopatov in mazačev je bil zelo dejaven, zato si je v njihovih vrstah nakopal veliko nasprotnikov. Prav zaradi njihovega rovarjenja se je odločil za odhod in zaprosil najprej za mesto okrožnega zdravnika v Postojni, nato v Ljubljani in Novem mestu, pa znova v Ljubljani in l. 1833 v Postojni. Končno je bil l. 1834 povabljen za profesorja na medicinsko fakulteto v Padovi; pri tem so mu pomagali nekateri njegovi študijski kolegi z Dunaja, zlasti patolog in farmakolog Martino Francesco Steer, s katerim je bil ves čas delovanja v Ljubljani v stikih. V Padovi je Lipič postal vodja katedre za interno medicino in ravnatelj interne klinike, veliko časa pa

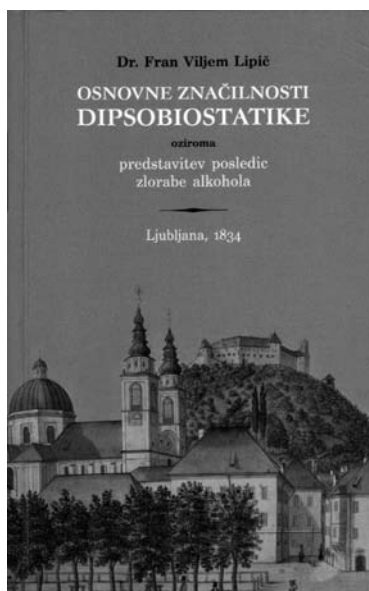
je posvetil tudi kliničnemu in znanstvenemu delu; tu je deloval sedem let. Leta 1841 so ga poklicali na Dunaj za profesorja na katedri za interno medicino, kjer je nasledil svojega učitelja in vzornika Franza Xaverja von Hildebranda. Na medicinski fakulteti na Dunaju je tedaj vladalo precej konzervativno vzdušje; Lipič je v tem okolju veljal za naprednega in reformnega zdravnika, vendar pa je na Dunaju deloval samo štiri leta, do leta 1845, ko je umrl, star komaj 46 let.

Njegova bibliografija je obsežna.<sup>1</sup> Svoje članke je objavljaval v *Ilirskem listu* (*Illyrisches Blatt*), strokovne prispevke in razprave v *Medicinskem letopisu cesarsko-kraljeve avstrijske države* (*Medicinisches Jahrbuch des oesterreichischen Staates*), kar mu je l. 1834 prineslo članstvo v Medicinski družbi v Leipzigu. V Padovi je svoje izsledke objavljaval v *Letopisu medikoklinične padovske šole* (*Annales Scholae Medico-Clinicae Patavinae*), ki ga je tudi sam urejal.



Z obdobjem njegovega dela v Ljubljani so povezana tri Lipičeva dela. Prvo, najboljše, je njegova *Topografija c.-kr. deželnega glavnega mesta Ljubljane*, ki je izšla l. 1834. To Lipičevo delo je unikaten spomenik in oris Ljubljane v prvi tretjini 19. stoletja, ki kaže tudi njegovo izjemno vsestransko izobraženost in pretanjen čut za opazovanje narave in družbe. V njem je najprej podal oris Ljubljane v vseh segmentih: oris geografske lege, geološke strukture, hidroloških razmer,

meteoroloških razmer in sprememb, vegetacije, favne ter sam fizični oris mesta – od lege, gradnje, življenjskih razmer, preskrbe z vodo, preskrbe s hrano in načina prehranjevanja, načina oblačenja, načina življenja, vzgoje, telesne konstitucije prebivalstva, izobrazbene strukture do morale. Dalje se je kot zdravnik posebej ustavil pri boleznih in načinih zdravljenja bolezni (njihov izvor in vrste, njihova pojavnost in pogostnost ter bolezni posameznih telesnih delov), posebej pa je obdelal načine zdravljenja. Obdelal je tudi zdravstveno ureditev Ljubljane: izobraževanje zdravstvenega osebja, alternativne načine zdravljenja (homeopati, mazači), javna zdravstvena uprava (oskrba bolnikov, zdravstvene ustanove ter njihov materialni in finančni položaj), normalije za obdobje 1814–1833, metode zdravljenja, zdravila, bolniki. Posebej se je ustavil tudi ob prebivalstvu (zakonske zveze, nataliteta, smrtnost, primerjave, vplivi na kakovost življenja). Delo, ki je v izvirniku napisano v nemščini, je l. 2003 izšlo v založništvu Znanstvenega društva za zgodovino zdravstvene kulture Slovenije (v sodelovanju z Založbo ZRC) v uredništvu dr. Zvonke Zupanič Slavec, ki je napisala tudi več spremnih študij; te so dopolnili še nekateri ugledni strokovnjaki s specializiranimi študijami o družbenih, političnih, socialnih in znanstveno-strokovnih temah (Vasilij Melik, Jože Žontar, Igor Grdina, Marijan Klemenčič, Aleš Krbavčič, Jože Jurca, Andrej Šmalc). Delo je v slovenščino prevedla Marjeta Oblak.



Drugo Lipičevo delo, povezano z Ljubljano, nosi naslov *Osnovne značilnosti dipsobiostatike – zlorabe alkohola oziroma na podlagi zdravniškega opazovanja nastala politično-statistična predstavitev njenih posledic, ki se odražajo na prebivalstvu in življenjski dobi*. Delo sodi v svetovnem merilu med pionirska dela na področju raziskav škodljivosti alkoholizma; je prva znanstvena razprava o alkoholizmu, ki se je sistematično lotila tega problema in znanstveno argumentirano nastopila proti njemu. Tudi to delo je bilo pisano v nemščini, v slovenskem prevodu (prevajalka Marjeta Kočevar) pa je izšlo l. 2005; izdal ga je Inštitut za zgodovino medicine Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, založila Založba ZRC, vse skupaj pa je nastajalo pod uredniško taktirko dr. Zvonke Zupanič Slavec. Delo dopolnjuje sedem spremnih študij, dodan pa ji je tudi faksimile originala.

Lipičevo tretje delo, ki se navezuje na Ljubljano, je napisano v latinščini in nosi naslov *Bolezni Ljubljančanov (Morbi Lubeanorum)* oz. (s celotnim naslovom) **BOLEZNI LJUBLJANČANOV, LETA 1828 OPAZOVANE OD FRANA VILJEMA LIPIČA, DOKTORJA MEDICINE, POPREJ ZDRAVNIKA ORDINARIJA MESTA LJUBLJANA, SEDAJ NA UNIVERZI V PADOVI REDNEGA PROFESORJA MEDICINSKE PRAKSE**. Knjiga ni samostojno delo; bilo je zasnovano kot večji korpus z naslovom *Medicinsko-klinični komentarji* (lahko bi prevedli tudi *zapiski*), v njem pa je Lipič predvidel dve seriji, ki bi izhajali izmenjaje: ena bi opisovala leto splošne medicinske prakse, druga pa leto študijske medicinske prakse. Nastalo je iz strokovnih potreb, ko je Lipič postal profesor klinične prakse. Vedel je, da je ena največjih težav mladih zdravnikov neujemanje medicinske teorije in prakse; omenjeni korpus je zasnoval prav z namenom ponuditi svojim stanovskim kolegom, mladim zdravnikom in študentom medicine zbir kliničnih primerov iz svojih bogatih izkušenj na področju medicinske prakse. Delo orisuje leto 1828 ter bolezni in posamezne klinične primere, ki jih je reševal. Zakaj si je izbral prav leto 1828, pojasni v uvodu:

“Zaradi zabeležk, ki sem jih bil vaju delati vsak dan na vsakem kraju in ob tamkajšnjih vremenskih razmerah, še zlasti, ko sem bil na začetku svoje zdravniške poti, in zadevajo zdravljenje zlasti revežev, sem menil, da bodo najpomembnejši zapiski mojih dnevnikov koristni tudi za druge.

Ocenjujem, da je bila konstitucija bolezni leta 1828 posebnega pomena. Že zdavnaj je napovedal zelo naklonjeni mi učitelj, nekdanji slovit dr. C. C. Hablerle, profesor botanike na univerzi v Pešti, ki se je med prvimi ukvarjal z meteorologijo, da bo tisto leto tako glede na vremenske razmere kot tudi glede na konstitu-



cijo bolezní zelo podobno letu 1791; da se bo tistega leta – tako kot letos – začel cikel vlažnih, mrzlih let, zaznamovan z želodčnimi in nevrasteničnimi obolenji. To napoved, ki se ujema z dvakrat ponovljenim ciklusom, ki mu pravimo saroški cikel,<sup>2</sup> in se je v končni fazi izkazala za še hujšo, naj dokaže ne le to leto, o katerem je tu govora, ampak tudi vrsta drugih let.

Ocenil sem, da bo primerno, če vrste opažanj ne objavim prej, kot bo od začetka moje prakse minilo nekajkrat po pet let. Ni namreč koristno pri priči dati v javnost prezgodnjih prvih rezultatov izkušenj, ki se še nabirajo. Končno so k pospešeni izdaji teh opažanj pripomogli tudi nekateri lokalni pojavi. Od leta 1824 do leta 1828 je namreč na ljubljanskih tleh prišlo do zelo velike spremembe, in sicer zaradi izsuševanja močvirja. Natančneje popisati raznoliki vpliv te podnebne spremembe na bolezní in zdravje je bilo vsekakor v pristojnosti mene kot zdravnika tega področja.<sup>3</sup>

In tako pridemo od letnih epidemij, ki se razlikujejo po raznolikem endemičnem značaju, končno do spoznavanja bolezní stacionarnega značaja in do natančnejše ocene interkurentnih epidemij.”

Delo je zasnovano kronološko po mesecih, ob koncu vsakega trimesečja pa je avtor dodal tudi povzetek in dopolnilo. Občasno ga dopolnjuje tudi z opisom epidemij (npr. opis epidemije griže, ki dopolnjuje opis meseca septembra, in opis epidemije škrlatinke, ki dopolnjuje opis meseca decembra). Oris mesecev je standardiziran: na začetku opiše splošne vremenske razmere in vplive ter poda splošno oceno pojavljanja bolezní, nato pa preide na opis posameznih kliničnih primerov. Te primere natančno popiše: njihov potek, načine zdravljenja, uporabljena zdravila in preparate, končni izid, morebitno obdukcijo (v primeru smrtnega izida).

Delo, ki bo izšlo še letos, je zanimivo za vsakogar, ki ga zanima ne le medicina, ampak tudi farmacija in zgodovina, saj poleg strogo strokovnega besedila prinaša tudi oris strukture prebivalstva in njegovih navad, načinov zdravljenja, tako zdravnikov kot tudi homeopatov ter “domačih zdravnikov in lekarnarjev”, uporabe zdravil in farmacevtskih pripomočkov, ukrepov za izboljšanje zdravja in preprečevanje nalezljivih bolezní (npr. čiščenje struge Ljublanice).

*Fran Viljem Lipič*  
BOLEZNI LJUBLJANČANOV – AVGUST

Spremenljivo vreme tega meseca se je le malo razlikovalo od vremena v preteklem mesecu. Megle so se množile in tako imenovane gorske dime je bilo pogosteje opaziti. Ob posameznih dneh je bilo v istem dnevu opaziti velike spremembe zračnega pritiska in temperature. Grmenje ni tako pogosto vnašalo nemira. Deževni oblaki, ki so bežali pred suhimi obalami Italije in Dalmacije, so se razbremenjevali pri naših Alpah. Zato sta se znova bolj okrepila jugozahodnik in zahodni jugozahodnik.

Spremembe:

najvišja temperatura + 22 °R. dne 10., 11. avgusta

najnižja temperatura + 9 °R. dne 1., 17., 18., 25. avgusta

najvišji zračni pritisk 27" 6,3" dne 26. avgusta

najnižji zračni pritisk 27" 2,2" dne 15. avgusta

V teh letih je bil zaradi izsuševanja močvirij običajen ukrep, da so vodo reke Ljubljanice, ki deli mesto, prestregli z izgradnjo nasipa pred vstopom reke v mesto in jo speljali po kanalu, da bi tako rečno korito očistili ovir, ki so se nabrale skozi toliko stoletij, dosegli večji padec in posledično odtekanje močvirja. Stoječe mlake sredi rečnega korita, v njem mrtve ribe, prav tako iztrebki, ki so se iz tolikih ustij kanalov stekali semkaj, so mestno ozračje prepojili s smrdljivimi hlapi. Zato je vzvišena prefektura po nasvetu javnih zdravnikov, ki jim je predsedoval protomedik,<sup>4</sup> z namenom, da bi prevladujoče bolezni ne privzele uničujočega značaja, sklenila, da je treba odpreti rečni nasip.

Kadar koli je v vodnjakih zmanjkalo rečne vode, je iz njih drla na plan majhna količina umazane, blatne vode. Te boleznitvorne vplive je povečevalo pomanjkanje zrelega sadja, ki bi bilo v dobrem stanju.

Število bolnikov je glede na celotno leto dosegalo najvišjo raven in eno četrtno teh so tvorili oboleli za grižo, drugo četrtno oboleli za intermitentno vročico, za gastrično-žolčno vročico in škrlatinko. Tretjo četrtno so dopolnjevale bolezni, ki so s temi najtesneje povezane: šen, vnetje možganskih membran, obušesnih žlez slinavk, dlesni, golta, želodca, črevesja in drugega trebušnega drobovja, prav tako kolera, driska, zaprtje, kolika, prebavne motnje.

Od drugih bolezni, zlasti kroničnih, so izstopale pljučnice, neredko latentne, hidrotoraksi, večinoma posledice spregledanih vnetij poprsnice, artritis, garje in sifilis.

Pri želodčnih boleznih, zlasti ob griži, je neredko prihajalo do izločanja črvov, ki so gnezdili v črevesju.

Nekateri so imeli veliko uši; pojavil se je celo primer, ki sem ga moral označiti kot ftiriozo, premagali pa smo ga z živim srebrom (*mercurius*).

Zdravil sem 52 obolelih za grižo. Od teh je približno vsak deseti umrl. Epidemija je torej dosegla vrhunec v tem mesecu.

Glede mnogih bolnikov, ki niso vedno podlegali težji obliki bolezni, še ni bilo docela ugotovljeno, ali zasluži več pozornosti vnetno stanje črevesja ali žolča.

Kot predhodnica se je včasih pojavljal želodčni status, včasih pa žolčni. Da bolezni izvira iz driske ali vročice, se je dovolj pogosto kazalo prvi dan, večinoma drugi, tretji dan.

Ob začetkih bolezni je neredko nastopalo bruhanje, zlasti pri otrocih, ki so izločali tekoče zasnove blata. Če je bilo navzoče bruhanje, se pri odraslih ni vedno kazal v njem žolč; tedaj pa ga je bilo mogoče prej ali slej opaziti tudi v vsebini blata. Bolezen, ki se je kazala v takšnih pojavih, je sodila med težje bolezni in se je razlikovala od kolere, ki poteka dosti krajši čas ter brez prevladujoče hude poškodbe črevesja, zlasti debelega (opis 78).

Večino sta mučila glavobol in nespečnost toliko bolj, kolikor se je bolezen zvečer – kot je bilo običajno – krepila. Potem ko so ob teh pojavih delirantni, omotični in kolcajoči ljudje trpeli hudo žejo, je pri njih bolezen, ki je iz vnetne postala žolčna, dosegala smrtonosno stopnjo, ki so jo nekateri trpeli več kot štirinajst dni.

Ni manjkalo takih, pri katerih je bolezen, zdravljena z medicinskimi sredstvi, trajala do trideset dni, a so naposled bolezen premagovali; tisti pa, ki so zdravljenje bodisi zavračali bodisi po njem posegali, vendar pa niso bili zelo močno prizadeti, so včasih boleli dva meseca.

Pri takšnih bolnikih je blato postajalo tako, kot so za bolezen tipični izločki, zelo pogosto trdo zlepljeno.

Pri vseh je bilo odločilnega pomena izjemno potenje.

Primeri dveh dečkov, pri katerih se je kazala zmerna griža s škrlatinko, predstavljam med vključenimi primeri.

Zabeležil sem več primerov, kjer sem opazil, da se griža in intermitentna vročica vzajemno izničita.

Terapija ni vključevala nobenih puščanj krvi, pač pa precej svobodno rabo pijavk, polaganje mehurnikov (*vesicantia*) za zatrtje vnetja, precej pogosto rabo odvajal (*eccoproctica*), zelo splošno rabo mehčal (*emollientia*), bolj zadržano rabo opija (*opium*) in korenine ipekakuanje (*radix ipecacuanhae*), zelo previdno in zelo redko uporabo korenike *columbo* (*radix columbo*),<sup>5</sup> arnike (*arnicae*) ali krepil (*roborantia*).

Ker bom o škrlatinki, za katero je v tem mesecu obolelo več ljudi, govoril pozneje, ostane, da nekaj malega povem o vročicah, ki svoj dominantni položaj prepuščajo višji sili.

Pri trajnih remitentnih vročicah, večinoma tipa dvojna terciana in žolčnega značaja, so se običajnim letnim pojavom pridružili lumbago, kolika, napihnjenost, čezmerno bruhanje in težave pri uriniranju; celo iz teh, najbolj pa iz onih se je postopoma ali pri priči razvijala griža.

Te vročice so redko prehajale v intermitentne. V prvi polovici meseca nisem videl, da bi se pojavila kakšna po izvoru intermitentna, vendar pa bi lahko celo zatrdil, da absolutno ni izbruhnila. Prav tako pa je zaradi intermitentnega učinkovanja griž polagoma nastajalo nekaj efemernih; nato so nastale kvotidiane in terciane, kmalu dvojne ali pa, ker se zanje niso zmenili, kvartane.

Večina teh, ki so bolehalo za novo intermitentno vročico, je imela v ustih grenak okus, oba hipohondrija sta bila napeta s topo bolečino, trebuh napihnjen, nekatere sta mučila bruhanje in driska, nekaterim je bilo prizaneseno s sleherno lokalno prizadetostjo. Barva je postajala bledikasta večinoma po nekaj dneh.

Dvojna terciana, ki je sedmi dan postala enostavna, je kmalu ponehala. Pri drugi sem videl, da je bila odločilna krvavitev iz nosu.

Večino od teh vročic se je dalo premagati z grenkimi topili (*solventia amara*).

Somnolentna in delirantna sedemdesetletnica je ob šestem, nepo(po)lnem presledku terciane prejela arniko (*arnica*), štirinajstletni deček, omotičen zaradi vročice ob istih dnevih kot ona, pa je prejel prevretek plazeče pirnice z amonijevo soljo (*decoctum graminis cum sale ammoniaco*). Ob sedmem paroksizmu sta se spotila, po osmem, blažjem sta ozdravela. Terciana malarija, za katero je bolehal neka druga starka, z glavobolom, ki je prehajal v odrevenelost, je ostala kljub prevretku plazeče pirnice z nevtralnim kalijevim sulfatom (*decoctum graminis cum arcano duplicato*).

Tako lahko je zdravljenje intermitentnih vročic, dokler se te vročice umikajo namigu druge epidemije!

## 74. ENCEFALITIS S SUMOM NA ŠKRLATINKO

Štiriletna deklica ima vročico z bolečinami glave in epigastrija in znatno vročico, kar ponoči vse še naraste, in vse, kar zaužije, izbruha. Jezik je prekrit z oblogo, na konici in robovih je rdeč. Zaprtje tretji dan ublaži klistir (*clyster*); želodec s češnjevo vodo (*aqua cerasorum*) in sodo bikarbono (*soda subcarbonica*), ki ublažita kiselkasti žolč – ta pride tudi do ust, dovolj umerjeno prenaša mlačna mehčala (*emollientia tepidula*).

Četrty dan enkrat bruha. Peti dan prejme odvajalno zdravilo (*medicamen eccoproticum*). Šesti dan se glavobol okrepi, treba ga je ublažiti s pijavkami; naposled lahko zaspi.

Od sedmega dne skoraj neprestano spi vsa odrevenela, pogosto se zbudi in kriči; med lopatici dam mehurnik (*vesicans*). Toda glave ne more dvigniti, še kar naprej ji omahuje.

Dvanajsti in trinajsti dan se ne zaveda, na ustih ima peno, roke so skrčene proti glavi, desna ostane tesno ob prsnem košu; utrip je počasen; obraz je bled; temperatura, tudi glave, je manjša; zenica je razširjena. Včasih tisto, kar zaužije, pogoltne; izmenoma skuša celo dati odgovor na vprašanja, kljub temu pa večinoma leži, kakor bi jo zadela strela. Odrgnine, ki je nastala zaradi mehurnika (*vesicans*), nikakor ni bilo mogoče pozdraviti.

Štirinajsti in petnajsti dan je izmenoma rdeča, leži nezavestna z napol odprtimi očmi; usta so lepljiva; zenica negibna; glava je razgreta, potna, celo telo muči žgoča vročica, utrip je močan, pospešen, udje so ohlapni, trebuh upadel. Tako umre.

Vodenica je celotno površino telesa nekoliko povečala, zlasti spodnje okončine in levo veliko sramno ustnico. Pokožnica vratu, trebuha, okončin, zlasti zapestij, je videti kot otrobi; na obeh dlaneh začinja odpadati v večjih drobcih. Iz nosničnih odprtih in desnega koticčka ust je kapljala rdečkasta tekočina; zdaj se je delno osušila. – Med možganskimi ovojnicami se je nabrala znatna količina limfe. Žile žilnice so bile nabrekle od krvi, enako kot te, ki prepredajo možganovino, ki je bila tudi dovolj trdna. V levem prekatu ni bilo ničesar nenormalnega, razen hidatide velikosti graha, ki se je opirala na horoidni pletež. V desnem prekatu je bila malodane celotna stena zmehčana v rdečkasto pulpo medene konsistence, marsikje eno in pol črtico globoko, in oblita z manjšo količino krvavega seruma. Horoidni pletež v tem možganskem prekatu je bil napet od krvi. Pinealna žleza je bila bleda, bila je podobna zelo mehkem, razvlečenemu foliklu; možganske-

ga peska ni vsebovala. V lobanjskem dnu je bilo malo krvavega seruma. – Prsne-  
ga koša nisem pregledoval. – V trebušni votlini je bilo šest unč zelo bistrega se-  
ruma. Želodec, črevesje, pečica in oporek so bili vidno blede. Drugje ni bilo ničes-  
sar nenavadnega.

To je prvi primer, ki me je pripravil do tega, da sem bil pozornejši na mehča-  
nje stene možganskih prekatov, ki je zaradi svoje funkcije izjemno pomembna, to  
pa je bilo posledica vnetja.<sup>6</sup>

Za to, da v času, ko je bila deklica še živa, nisem mogel opaziti na koži ali v  
goltu nobenih sledi škrlatinke, naj podajo opravičilo tisti, ki so z mano opazova-  
li škrlatinko (kot bom pozneje dokazal, se to ni zgodilo samo enkrat) skoraj brez  
slehernega za bolezen značilnega znamenja. – Tukaj bo dovolj opomin, da ne  
verjemimo tako zlahka, da se v možganih umrlih za škrlatinko ali drugimi boleznimi  
ni našlo ničesar, in da ne sklepajmo povsod prehitro, češ da gre za akutni  
edem možganskih prekatov. Morda je bil razlog za bolezen, predstavljeno v opi-  
su št. 72, enak.

#### 75. GLADKA ŠKRLATINKA Z GRIŽO IN POSLEDIČNIM EDEMOM

Deklice, stare enajst let, se je lotevala škrlatinska vročica z nezatno rdečico,  
goltno angino, glavobolom, bruhanjem žolča in podobnim grižnim izločanjem  
črevesne sluzi kot pri bratu, ki se ga je ista bolezen lotila v istem času (o njem go-  
vori naslednji opis). Tretji dan sem opazil pospešen, konfluenten utrip, rdeč je-  
zik, izpuščaja nobenega. – Uporabil sem mehčalni prevretek (*decoctum emol-  
liens*) in gorčične obliže (*sinapismi*).

Četrti dan koža glave postaja rdeča z vročico, pojavita se glavobol in delirij.  
Peti dan ni rdečice; vročica, prizadetost glave, angina in griža poenjajo. Šesti dan  
enako.

Sedmi dan vstane iz postelje. Deveti dan je otekla. Enajsti dan se čuti fluktua-  
cija v trebuhu. Trinajsti dan jo ogrožajo srčne palpitacije.

Ob prevretku plazeče pirnice s kalijevim acetatom (*decoctum graminis cum li-  
xiva acetica*), naprstcu (*digitalis*), naposled morski čebulici (*scilla*), ob luščenju,  
ki traja od 14. do 28. avgusta, okreva.

#### 76. GLADKA ŠKRLATINKA Z GRIŽO IN GANGRENOZNI ABSCESOM NA VRATU, KI SE PRIDRUŽI DVOJNI KVARTANI

Šestletni brat prej omenjene deklice je vse leto bolehal za dvojno kvartano, ki je

bila prepuščena njegovi volji. Pred tremi tedni, ko se je že nekajkrat pojavila, je vročica potihnila; vendar pa se ga je začela dvanajsti dan lotevati, isti tip. Ko se končajo trije cikli, me ob drugem paroksizmu četrtega cikla zaradi rdečice, enakomerno razlite po celotni koži, pokličejo.

Verjetno je, da je bila rdečica v blažji stopnji prisotna že prejšnji dan. Ugotovil sem znatno vročico, zelo močno rdeč jezik, golt ne močno vnet, vendar pa boleč, občutljiv epigastrij, velik trebuh, poln, malce težje otipljiv in pospešen utrip. Blato je bilo izločeno sedemkrat ob napenjanju in zmerni koliki, sluzasto. Rdečina, ki je ob pritisku s prstom izginjala, se ni vračala tako hitro kot sicer. Pozneje je sledilo potenje.

Z ozirom na glavobol in bledež sem predpisal pijavke na tilnik; grižo sem skušal brzdati s sluznimi zdravili (*mucilaginoso*).

Naslednji dan je bil skoraj brez vročice in bolečin, z nekoliko bolj bledim izpuščajem in zadržanjem blata. – Četrty dan nastopi očiten vročinski paroksizem z nekoliko bolj pordelimi izpuščaji in drugimi predvčerajšnjim opaženimi pojavi, razen blata, ki je rednejše. – Peti dan je vročica bolj remitentna in se na nezaznaven način slabša, ni tako močna, kot je bilo opaženo včeraj, in rdečina ni tako intenzivna kot včeraj. Desni mandelj je gnojen. Šesti dan ni ničesar nenavadnega razen gnojnega mandlja in rdečine kože.

Sedmi in osmi dan ob ne tako zelo izrazitih vročičnih gibanjih vratne žleze na obeh straneh močno otekajo ob izraziti otrdelosti in se spojijo v en skupek. – Ponovno se aplicirajo pijavke. Ponoči se da živosrebrov obliž (*emplastrum mercuriale*), podnevi vroči mehčalni ovitek (*cataplasma emolliens*). Interno se da kalomel (*calomel*).

Medtem ko se vročica sedaj pojavlja skoraj vsak dan in je počasna, štirinajsti dan škrlatinke iz desnega abscesa kaplja počasi polzeč sokrvičen gnoj; levi absces se še bolj poveča in postaja rdeč, tumor se pojavi tudi nad brado.

Sedemnajsti dan se pojavita tumorja ob straneh, v njiju je več luknjic, sta enako velika in enako boleča. Zgornjih čeljustnic ni mogoče niti malo premakniti. Vročici se pridruži še nespečnost. Uporabiti ni mogoče ničesar razen vročih ovitkov (*cataplasmata*).

Devetnajsti dan, ko sami po sebi odpadejo deli, ki jih je uničilo propadanje pod gangrenozno kožo, je vidno opustošenje pri levem tumorju in to meri tri palce v premeru; vidi se aparat mišic in živcev; največja obušesna žleza slinavka je delno uničena; tako so tudi mandlji ena sama kepa; karotidna arterija je prazna,

uplahnela (nedvomno zaradi notranjega zraščanja svetline), jugularna vena je zraščena v modro vrvico. Drugi tumor je na dveh koncih odprt za en palec, skrivajoč nemara nič manjše uničenje. Skozi zadnjo odprtino tega pade ven vse, kar se pogoltne, ne iz požiralnika ali žrela, ampak iz ustne votline ali gola.

Grozljivo izmozganemu fantiču triindvajseti dan vzame to na moč nesrečno življenje. Luščenje ni bilo opazno.

#### 77. VNETNA GRIŽA (SUHA)

Šestinštiridesetletni kmet, ki je bival nedaleč stran od mesta na kraju, kjer piha jo severni vetrovi, je šest dni bolehal za vročico z bolečinami trebuha in napenjanjem, tako da je bil temu primeren tudi gnoj, in od zdravnika je prejel čistilo (*purgans*), zaradi česar je sledilo bruhanje in odvajanje driskavega blata, v katerem je bila razlita kri. Kar naprej je bila prisotna trgajoča bolečina v debelem črevesu in danki, ki sem se je lotil s pijavkami in vročimi ovitki. Kolcanje, ki se je pojavljalo namesto bruhanja, sem ublažil z Rivierovo mešanico (*mixtura Riverii*),<sup>7</sup> težave zaradi napenjanja in suhega iztrebljanja blata pa zlasti z ricinusovim oljem (*oleum ricini*). Žejo sem izjemoma dovolil; okončine sem ukazal zaviti v volneno tkanino.

Kljub temu pa se je to ob pospešenem utripu z nizkim pulznim valom, rdečem urinu in pomanjkanju spanja komaj kaj izboljševalo vse do devetega dne; še več, želodec zaradi vročine, trebuh pa zaradi napihnenosti sta doživljala še hujše napade; zato sem se zatekal bolj k določenim odvajalom, zlasti k Seignettovi soli (*sal Seignette*)<sup>8</sup> in apliciranju mehurnikov (*vesicantia*) na trebuh.

Ob tem pa je blato postajalo skoraj regularno; bolečina in vročica sta postajali precej blažji. Bolnik, ki od enajstega dne bolezní ni imel vročine, je okreval.

Ali tisto kolcanje, ki nastopi namesto bruhanja, za obolele za grižo ni slabo? — Nekaj podobnega se opaža pri koleri.

#### 78. ŽOLČNOVNETNA GRIŽA Z BRUHANJEM

Štirinajstletni deček je začel izločati tekoče blato, postopoma težje, tretji, četrti dan zelo pogosto, krvavo, z vročico, nenehnimi količnimi bolečinami in žolčnim bruhanjem. — Ko ga je najbolj bolelo, sem svetoval dajanje pijavk na epigastrij in uživanje emulzije (*emulsio*).

Petega dne vrhunec bolečine preide na desni mezogastrij, kamor krenejo nove pijavke. Bruhanje se nadaljuje. — Šesti dan bruhanje poneha, bolečine po-



pustijo, pojavljajo se občasno; izločajo se delci, stisnjeni v globule, ki plavajo v žolčnihatih, a manj krvavih iztrebkih, tenezmi se pojavljajo enako pogosto. – Opijevi tinkturi (*tinctura thebaica*) dodamo nekaj kapljic oljne mešanice (*mixtura oleosa*). – Ponoči sledi dvourni spanec.

Sedmi dan so izločanja manj pogosta, vsebujejo več žolča; bruhanje po poldnevu, ob veliki žeji; jezik je gladek, rdeč, tu in tam odrgnjen; utrip slaboten, zlahka otipljiv. Vzame mešanico brez opija (*opium*). – Osmega dne zjutraj ga stresa mraz; enkrat bruha; sledi močnejša vročica; blato se izloča enako pogosto kot včeraj, vsebuje tekočo kri, serum, ki vsebuje manj žolča ter konkremente.

Deveti dan manj intenziven napad vročice. Za nočno posodo prosi redkeje, ne krvavi tako močno. Noči minevajo ob potenju in spanju; vročica miruje; od desetega dne boleznj je v iztrebkih blato in v kratkem postanejo normalni.

Bolezen se pošteno razlikuje od kolere.

## 79. ŽOLČNA KOLERA

Devetinsedemdesetletnega vrtnarja je ponoči nenadoma začelo mučiti bruhanje in izločanje tekočega blata, oboje se je pogosto ponovilo, izbljuvki in blato so bili polni žolča. Zaradi popolne izgube moči se trese, predel želodca in celotnega trebuha nista boleča ne otekla, jezik pa je suh, vročina povišana, utrip pospešen in dovolj razviden. Ta znamenja napovedujejo srečen izid in Rivierov napitek (*Rivierii potio*), ki mu je primešano nekaj kapljic opija (*laudanum*),<sup>9</sup> zadostuje za izničenje posledic napada v nekaj urah.

Preostale nečistoče se odpravljajo s prevretkom plazeče pirnice (*decoctum graminis*) in s kalijevim tartratom (*lixiva tartarica*).

## 80. VNETNA VROČICA Z IZREDNO PRIZADETOSTJO ŽELODCA

Krčmarjevo hčer, staro osemnajst let, ki je imela normalno menstruacijo, so več dni boleli epigastrij, kolena in noge. Lotilo se jo je blago mrazenje, huda vročica in huda žeja, s povečano bolečino in žgočim občutkom okoli srčne jamice, kolen in nog, ki se je širila tudi na rahlo otečeni in blago rdeči golt. Jezik je bil belkast, na konici in robovih rdeč, vmes je imel posejane rdeče pike; utrip pospešen, lahko otipljiv, razširjen; urin rdeč. Bolnica, ki ni mogla sedeti, je ob dvigu postala omotična.

Ob drugem poslabšanju se naroči puščanje krvi, vendar se ne dovoli. Ob tretjem poslabšanju poleg prejšnjih tegob še težka glava in šumenje v ušesih; ob kr-

vavitvi iz nosu pride do izboljšanja. Da se odvajalo (*eccoproticum*); odmeri se znatna doza solitra (*nitrum*). – Četrty dan, ki je precej težak, se ponovi krvavenje iz nosu. Utrip upočasnjeno; bledica, onemoglost. Puščanje krvi, ki je sedaj dovoljeno, prinese olajšanje. – Peti in šesti dan potenje, še zlasti pa sedmi dan s hipostatičnim sečem. Ozdravi.

To vročico bi uvrstil med druge revmatično-trebušne vročice, ko bi ne bila prisotna stopnja hujšega vnetnega stanja; da bi ne tako zelo zaradi nečistoč kot zaradi koncentriranja samega vnetja trpel želodec, ki pa kljub temu – morda prej zaradi razdraženosti zunanje membrane – ne sproža bruhanja. Ali je treba iz istega razloga bolečine, ki napadajo ude, šteti med simpatične? Ali obolelost golta škoduje notranji trebušni membrani?

### 81. PERITONEALNI HEPATITIS

Devetletno deklico je začelo tresti, dobila je vročico z bolečinami v čelu in jetrih, v obeh primerih akutno. Naslednji dan, po mirni noči, zjutraj podoben napad, močnejši. Urin je ob vročici rumen, utrip poln, močan, pospešen. Predpisal sem pijavke in vroče ovitke na predel jeter in solitrno mešanico (*mixtura nitrosa*) z nevtralnimi kalijevimi sulfati (*arcanum duplicatum*). Tretji dan, po začasnem znatnem izboljšanju vročice poslabšanje nastopa kasneje, blažje, s potenjem. Od četrtega dne nima bolečin in ostaja brez vročine dvaintrideset dni. Po preteku teh (v začetku septembra) znova oboli za nekdanjo boleznijo v blažji obliki, ki je z lokalnim odvzemom krvi pozdravljena po sedmih dneh. To ponovitev bolezni spremlja lihenoidni izbruh na zgornji ustnici.

### 82. ŽOLČNA VROČICA Z VNETJEM ŽELODCA IN VRANICE, SLABEČA V INTERMITENTNO

Šestintridesetletnega voznika, ki ima rad vino, štiriindvajsetega julija napade vročica z bolečinami glave in epigastrija ter grenkim okusom v ustih. Zjutraj se je vročica izboljšala; četrty in peti dan so se poslabšanja začela z mraženjem in se nadaljevala z žolčnim bruhanjem. Bolnik je bil bledorumene barve, le lica so bila blago rdeča. Vranica otekla, trda, boleča, enako kot predel želodca. Jezik sluzast, prekrit z naslago, robovi so bili opazno rdeči. Noč so motili driska in deliriji. Pri utripu je opazno širjenje. Urin je malodane nasičen s krvjo. – Predpisal sem pijavke, vroče ovitke (*cataplasmata*), notranja mehčala (*interna emollientia*) in požirke kiselkaste pijače (*aciduli haustus*).

Šesto poslabšanje je brez mrazenja, blažje, kar zadeva bolečine, vendar bolj vznemirjajoče. Koža nagnjena k potenju. Jezik modrikasto bled. – Sedmo poslabšanje mine v hujši obliki, prav tako brez mraza in ob izdatnem potenju. V urinu je posedajoči se motni oblaček. Ustnice kazijo številni mehurčki. – Osmo poslabšanje prehiteva, je blažje; ob izboljšanju je povečana žalost. Ko se prizadetost vranice pomiri, začenjajo nekoliko otekati jetra. Deveto poslabšanje je močnejše, počasnejše, z delirijem in potenjem. – Brezvročičnemu stanju deseti dan sledi vročica z nočnim potenjem, ki naredi ne tako očiten presledek. Medtem je blato postajalo kašasto; bolečina je postopoma izginjala. Enajsto noč je bolnik spal. Dvanajsti dan je enak kot deseti, trinajsti enak kot enajsti. – Bolnik je dobil prevretek sadov tamarinde s prečiščenim vinskim kamnom (*decoctum fructuum tamarindorum cum tartaro depurato*).

Štirinajsti dan ga napade hud mraz s ponovnim obnavljanjem tumorja in bolečine v vranici, ki ob vročici upada, ter obilnim potenjem. Ta zgodba se je ponavljala vsako drugo noč (16., 18. in 20. avgusta). Enaindvajseti dan boleznin in v naslednjih lihih dneh so se pridružili tudi blažji vmesni paroksizmi. – Iztrebljanje blata je bilo zadostno, hipohondrija je omehčalo neapeljsko mazilo (*unguentum Neapolitanum*),<sup>10</sup> po močnejšem paroksizmu dvaindvajseti dan sem uporabil sol kininovčeve skorje (*sal corticis*). Triindvajseti dan ostane brez vročice. Štiriindvajseti dan nenehna kurja polt; vranični tumor je večji. Ponovno se uporabi prašek in mazilo. Šestindvajseti dan je najti manj sledi vročice.

Bolnik, ki zavrača kalijev hipoklorit (*sal febrifugus*), je vsako drugo noč doživljal vidnejše paroksizme. Po dvaintridesetem dnevu se ponovno vzame sol. Vročica ostane. – Oteklost hipohondrijev ob ponovni uporabi mazila in notranjih topil (*solventia interna*) izginja; urin sedaj naposled postane hipostatičen. Bolnik vse do zime ostane oslabel, noge je imel otekle. Seveda je bil kaznovan za to, ker se v času same boleznin ni zmožal obrzdati.<sup>11</sup>

Prevod in opombe : MATEJ HRIBERŠEK

<sup>1</sup>Za celotno bibliografijo gl. Zupanič Slavec, Z.: *Ljubljanski mestni zdravnik Fran Viljem Lipič (1899–1845)*, str. 522–534. V: Lipič, dr. F. V.: *Topografija c.-kr. deželnega glavnega mesta Ljubljane*. Ur. dr. Zvonka Zupanič Slavec. Ljubljana 2003.

<sup>2</sup>Saros (saroško obdobje oz. saroški cikel) so odkrili Kaldejci. Gre za obdobje, po katerem se ponovijo razmere za nastop mrkov; ponovijo se vsakih 6585 dni, 7 ur in 42 minut, ko prideta Sonce in Luna v isto medsebojno lego glede na Zemljo (op. prev.).

<sup>3</sup> Kdor želi o topografiji tega mesta izvedeti kaj več, naj vzame v roke moje delo "Topografija cesarsko-kraljevega deželnega glavnega mesta Ljubljane z vidika naravoslovja in medicine, zdravstvene ureditve in biostatike, Ljubljana, 1834".

<sup>4</sup> Protomedik je bil do konca 19. stoletja najvišji uradni naziv za zdravnika v javni zdravstveni službi (op. prev.).

<sup>5</sup> Grenko tonično sredstvo za pospeševanje prebave in asimilacije pri diareji, koleri in meleni (op. prev.).

<sup>6</sup> Med. Jahrbucher des oest. St. XVI. B. 1. St. 41, n. XVI. B. II, St. S. 224.

<sup>7</sup> *Mixtura Riverii* (Rivierova mešanica), imenovana tudi *potio Riverii* (Rivierov napitek), *haustus salinus* in *haustus emeticus*. Ime je dobila po Lazarusu Rivieru (Riviere oz. Riverrius; 1589–1655), zdravniku iz Montpelliera, kjer je v letih 1622–1655 deloval kot zdravnik ordinarij za praktično medicino. Bil je tudi zdravnik francoskega kralja Henrika IV. (op. prev.).

<sup>8</sup> *Sal Seignette* (Seignettova sol – kalij-natrijev tartrat;  $\text{KNaC}_4\text{H}_4\text{O}_6 \times 4 \text{H}_2\text{O}$ ) je topna v vodi (na molekulo lahko veže do štiri molekule vode) in blago topljiva v alkoholu, topi se pri približno 75 °C. V medicini se uporablja kot blago odvajalo. Ime je dobila ime po Pieru Seignettu, lekarnarju iz La Rochella (zato imenovana tudi sol Rochelle), ki jo je prvi izdelal l. 1675 (op. prev.).

<sup>9</sup> Z izrazom *laudanum* (lavdanum) oz. *opii tinctura* so v srednjem veku poimenovali sredstva proti bolečinam, pozneje samo opij (op. prev.).

<sup>10</sup> = sivo živosrebrovo mazilo (op. prev.)

<sup>11</sup> Verjetno je pil vino (op. prev.).

# RECENZIJE



ALAIN BADIOU:

## Mali priročnik o inestetiki

(*Petit manuel d'inesthétique*)

LJUBLJANA: DRUŠTVO APOKALIPSA, 2004

ISBN 961-6314-49-1, 221 STR.

S prevodom *Malega priročnika o inestetiki* smo v slovenščini pridobili eno temeljnih razprav o nujnosti drugačne paradigme odnosa med umetnostjo in filozofijo v 21. stoletju. Ali z besedami avtorja: gre za predlog nove sheme, načina zavozlanosti med filozofijo in umetnostjo. Lahko bi celo rekli, da je *Mali priročnik o inestetiki* Badioujeva mirovna pogodba med umetnostjo in filozofijo. V tem delu je avtor zbral besedila, ki so v revialnem tisku izhajala med letoma 1993 in 1995 in jih je priredil še za knjižno izdajo. Kaj je torej "inestetika"? Na veliko olajšanje bralca definicijo ponudi kar sam avtor na začetku knjige. "Z inestetiko razumem odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, te nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del."

Alain Badiou, po izobrazbi sicer matematik, je eden najpronicijlivejših sodobnih francoskih filozofov. Uvelja-

vil se je tudi kot pisec romanov in dramskih del, dramaturg ter režiser, zato ne preseneča, da se veliko posveča odnosu med umetnostjo in filozofijo. Lahko rečemo, da je Badiou ustvarjalec in filozof v eni osebi, kar je že Nietzsche označil kot idealno kombinacijo samotarja, ki izpopolnjuje samega sebe. V nasprotju z mnogimi teoretiki, šolanimi ob principih Althusserja in Lacana, ni Badiouja nikoli mikalo razglašati in praznovati očitnega konca filozofije, prevpraševati možnosti metafizike ali kvalificirati klasičnih atributov resnice: ostrine, jasnosti in trajnosti. Oznaka *konec filozofije* je za Badiouja le modna muha. Razloge zanjo vidi v ujetosti filozofije v mrežo, s katero je prešita s svojimi pogoji. Ti pa ji prepovedujejo, da bi artikularala njihovo splošno hkratno možnost. Ali potem resnica za Badiouja sploh obstaja? Brez dvoma. Badioujeva resnica obstaja kot univerzalna resnica, ki pa je lahko univerzalna zgolj v okviru posebnih, singularnih postopkov in procesov. Takšni procesi, pogoji, ki določajo univerzalnost resnice znotraj sin-

gularnosti, so umetnost, politika, znanost in ljubezen. Resnica je univerzalna znotraj singularnih struktur, immanentna in umeščena v tukajšnjosti.

Ko govori o zavozlanosti umetnosti in filozofije, Badiou spomni bralca na analogno matrico smisla. Razloži, da sta filozofija in umetnost zgodovinsko speti v par, kakor sta po Lacanu speta *gospodar in histeričarka*. Badiou meni, da je umetnost vedno tu in mislecu zastavlja nemo in iskreče se vprašanje o svoji identiteti. Medtem pa s svojim stalnim izumljanjem, preobražanjem razglaša razočaranje nad vsem, kar filozof izjavlja v zvezi z njo. In gospodar filozof glede umetnosti prav tako ostaja razdvojen med malikovanjem in cenzuro. Ali je torej resnica, o kateri priča umetnost, absolutno lastna samo njej? Badiou na tem mestu postavi poglobljeno tezo knjige, da umetnost zmeraj ustvarja resnico, ki je lastna zgolj in samo njej. Umetnost je samolastni proces resnice, zato je ni mogoče zvesti na druge postopke ustvarjanja resnic, filozofija pa je tista, ki resnice interpretira. Tako filozofija za Badiouja obstaja zgolj in samo tedaj, če nase prevzame živost sodobnega časa, če reflektira življenje, politiko, znanost, umetnost in druge oblike komunikacije sedanjosti. Kadar se namenimo razmišljati o umetnosti kot o imanentni produkciji resnic, kaj je po-

tem tehtna enota tega, kar imenujemo “umetnost”? Je to umetniško delo, singularnost nekega dela, avtor, ustvarjalec ali morda nekaj tretjega? Po priročniku bi lahko sklepali, da enotnost mišljenja o umetnosti kot imanentni in singularni resnici tvori umetniška konfiguracija, ki jo vpelje neki dogodkovni prelom. Umetniška konfiguracija ni niti določena umetnost niti vrst ali “objektivno” obdobje v zgodovini umetnosti niti tehnični dispozitiv. Neko konfiguracijo lahko, tako meni Badiou, najpogosteje mislimo na sklopu dejanskega procesa umetnosti in filozofij, ki jo zapopadajo.

Edini pravi subjekt umetniške resnice za Badiouja je umetniško delo. Če se odločimo zavzeti nasprotno pozicijo in na prvo mesto postavimo umetnika, naletimo na problem, zlasti ko umetnik nastopa v performansih ali instalacijah. Badiou sklepa, da ob vztrajanju pri takšni poziciji umetnosti ne bi mogli obravnavati drugače kot potrošniško blago. Umetnina je tako lokalna instanca neke resnice ali končni fragment neskončne resnice. Četudi neka resnica nima druge biti kot umetnine, je ni mogoče zajeti partikularno, ker je potencialno neskončno mnoštvo umetnin. Kolikor je sodobna umetnost sposobna abstrahirati vsako partikularnost, toliko je abstraktna umetnost. Umetnina, pa če-



prav je končna, kot snovalka nove umetniške konfiguracije nosi v sebi subjektivno neskončno možnost singularne resnice. Umetnik je le še medij resnice in njenega univerzalnega sporočila, ne pa njen vzrok. Badioujev subjekt se vzpostavlja kot fragment procesa resnice. Subjekt nikakor ne gospoduje nad resnico, a ji je hkrati imanenten. Dogodek je tisti, ki po Badiouju vzpostavi začetek procesa vsake resnice. Badiou trdi, da dogodek razkrije praznino neke situacije, kajti kaže nam, da je bilo to, kar je, brez resnice. Prav ta praznina je za Badiouja ključna za vzpostavljanje subjekta. Ločuje ga od situacije ali kraja in ga zaradi tega vpisuje v edinstveno tirnico. Tako preizkušnja praznine utemeljuje subjekt neke resnice, hkrati pa ne vzpostavlja nobenega gospostva. Badiou katerikoli subjekt opredeli kot bojevnika neke resnice. Nihče torej ni gospodar resnice, čeprav se vsak lahko vpiše vanjo.

Badiou je mnenja, da sta umetnost in filozofija soodgovorni za svoj čas. Umetnost zato, ker ustvarja resnice in jih misli, filozofija zato, ker resnice pokaže in jih premišlja. Vrnimo se za trenutek k avtorjevi zavozlanosti umetnosti in filozofije. Teza, postavljena kot filozofska trditev, po kateri naj bi bila umetnost postopek resnice *sui generis*, imanenten in singularen,

je novost tudi za Badiouja. Ob tem priznava, da je večina posledic teh njegovih trditev še vedno zakrita. Poleg tega je za bralca tudi naporna, saj ga sili k precej obsežnemu naporu reformuliranja. "Deleuze na primer umetnost še naprej razvršča na stran čutnega kot takega," ugotavlja Badiou, "s čimer paradoksalno nadaljuje heglovski motiv umetnosti kot 'čutne oblike *ideje*'." Tako naj bi umetnost razdruževal od filozofije na način, ob katerem še vedno ostaja nerazviden resnični namen umetnosti kot mišljenja. Na tem mestu Badiou poudarja pomen pritegnitve resnice v koncept. Če resnice namreč ne pritegnemo, kot temu pravi Badiou, nam ne uspe vzpostaviti ravni imanence, na kateri poteka razločevanje med znanostjo, umetnostjo in filozofijo. Filozofija je vedno predelava neke kategorije resnice. Sama ne proizvaja nobene dejanske resnice. Zapade resnice, jih pokaže, izpostavi in naznani, da obstajajo. S tem obrne čas proti večnosti, saj je vsaka resnica kot generična neskončnost večna. Nazadnje ustvarja skupno možnost nezdružljivih resnic in tako naznanja, kaj je ta čas, v katerem deluje, namreč čas resnic, ki delujejo v njem. Vprašanje o umetnosti je torej vprašanje o resnici.

Če se spet nekoliko vrnemo k filozofiji, lahko strnemo, da je ta v Badioujevem konceptu zmeraj predelava

neke kategorije resnice, ki je filozofija sama nikoli ne proizvaja. Filozofija resnice sicer lahko zapopade, izpostavi, nakaže, naznani in s tem obrne čas proti večnosti. Da jih pokaže, pomeni, da jih razloči od mnenja. "Tako, da je vprašanje, ki se danes zastavlja, naslednje in nobeno drugo: ali obstaja še kaj drugega razen mnenja, se pravi – naj mi bo oproščeno (ali pa ne) za izzivalnost –, ali obstaja še kaj drugega razen naših 'demokracij'?" nagovarja bralce Alain Badiou. In tako kot mora biti lepota v ženski, ki jo srečamo, nikakor pa je ne zahtevamo od zvodnice, pravi Badiou, tako so tudi resnice umetniške, znanstvene, ljubezenske ali politične, ne pa filozofske. In kaj je potemtaka filozofija? Filozofija je le zvodnica resničnega.

KSENIJA BERK

## OBVESTILO AVTORJEM

Prispevke in drugo korespondenco pošiljajte na naslov uredništva. Uredništvo ne sprejema prispevkov, ki so bili že objavljeni ali so istočasno poslani v objavo drugam. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Izdajatelj revije se glede urejanja avtorskih razmerij ravna po veljavnem Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah. Za avtorsko delo, poslano za objavo v reviji, vse moralne avtorske pravice pripadajo avtorju, vse materialne avtorske pravice pa avtor prenese na izdajatelja. Avtor dovoljuje objavo svojega dela na spletni strani revije.

Prispevki naj bodo poslani v tiskopisu in na disketi, CD-ROM-u ali po e-pošti, pisani v programu Microsoft Word. Besedilu naj bo priložen izvleček v slovenščini in angleščini (do 10 vrstic) in do 5 ključnih besed (v slovenščini in angleščini).

Prispevki naj ne presegajo 1 avtorske pole (30.000 znakov s presledki) vključno z vsemi opombami. Prispevki naj bodo razdeljeni na razdelke, ki so opremljeni z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje pri navajanju naslovov člankov, citiranih besedah, tehničnih izrazih ipd., razen pri citatih znotraj citatov. Naslove knjig, periodike in tuje besede (npr. *a priori*, *oikos*, *kairos* ipd.) je treba pisati *ležeče*.

Opombe in reference se tiskajo kot opombe pod črto. V besedilu naj bodo opombe označene z dvignjenimi indeksi. V besedilu se sprti v opombi označujejo samo avtor, letnica oziroma avtor, letnica, številka strani. Popoln, po abecednem redu urejen bibliografski opis citiranih virov mora biti priložen na koncu poslanega prispevka. Citiranje v bibliografiji naj sledi spodnjemu zgledu:

1. Praprotnik, T. (2003): *Skupnost, identiteta in komunikacija v virtualnih skupnostih*, Ljubljana, ISH.
2. Slapšak, S. (2004): "Težavna dediščina ali študij antike kot tekoče zrcalo", v: Sunčič, M., Senegačnik, B., ur., *Antika za tretje tisočletje*, Založba ZRC, Agora, Ljubljana, 19–31.
3. Faraone, C. A. (1990): "Aphrodite's Kestos and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix*, 44, 219–243.

Vsi prispevki bodo poslani v kolegialno recenzijo. Avtorjem bomo poslali korekture, ki jih je treba pregledane vrniti v uredništvo v petih dneh.

