

MONITORISH

XX/2 • 2018

Revija za humanistične in družbene vede

Journal for the Humanities and Social Sciences

IZDAJA:

Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

PUBLISHED BY:

Alma Mater Europaea - 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, e-ISSN 1580-7118, številka vpisa v razvid medijev: 272

Glavna urednica / *Editor-in-Chief*

MAJA SUNČIČ

Uredniški odbor / *Editorial Board*

IGOR GRDINA (zgodovinopisje), NADA GROŠELJ (jezikoslovje), MATEJ HRIBERŠEK (antični študiji),
KARMEN MEDICA (socialna antropologija), TADEJ PRAPROTNIK (teorija družbene komunikacije),
TONE SMOLEJ (primerjalna književnost), NADJA FURLAN ŠTANTE (religiologija),
POLONA TRATNIK (filozofija), 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),
MIODRAG ŠUVAKOVIĆ (Fakultet za medije i komunikaciju, Univerzitet Singidunum, Beograd).

Revija je vključena v bazo dLib.si - Digitalna knjižnica Slovenije.

Revija je vključena v mednarodno bazo / *Abstracting and indexing*

IBZ - INTERNATIONALE BIBLIOGRAPHIE DER ZEITSCHRIFTENLITERATUR

Lektor za slovenščino / *Reader for Slovene*

GREGA RHITAR

Lektorica za angleščino / *Reader for English*

NADA GROŠELJ

Oblikovanje in stavek / *Design and Typeset*

MARJAN BOŽIČ

Tisk / *Printed by*

Nonparel d.o.o., Škofja Loka

Naslov uredništva / *Editorial Office Address*

MONITOR ISH, Kardeljeva ploščad 1, 1000 Ljubljana, Tel.: + 386 5 933 30 70

Založnik / *Publisher*

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

Za založbo / *For publisher*

JURIJ TOPLAK

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*

AMEU-ISH, Kardeljeva ploščad 1, 1000 Ljubljana, tel. 059333070

E-naslov / *E-mail*: maja.suncic@gmail.com

Cena posamezne številke / *Single issue price* 6,30 EUR

Letna naročnina / *Annual Subscription* 12,50 EUR

Naklada / *Print run* 100

http://www.ish.si/?page_id=3610

© *Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana

Revija je izšla s finančno pomočjo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Kazalo / Contents

DRUŽBENI MEDIJI IN OMREŽENI INDIVIDUALIZEM / SOCIAL MEDIA AND NETWORKED INDIVIDUALISM

TADEJ PRAPROTNIK 7-40
Vas bodo novice res našle? Družbeni mediji in problem dobro informiranega državljana / *Will the News Really Find You? Social Media and the Problem of the Well-informed Citizen*

TADEJ PRAPROTNIK 41-68
Komuniciranje in mreženje v družbenih medijih; predstavitev nekaterih komunikacijskih praks in norm / *Communication and Networking in Social Media: Presenting Some Communication Practices and Norms*

DRUGI ČLANKI / VARIA

JULIJA KOTNIK 71-93
Vpliv filma na dojemanje posameznika / *The Influence of Film on the Individual's Perception*

NEŽKA JOVAN 95-113
Teorije iger z gledišča ludističnih prak / *Play Theories from the Perspective of Ludism*

DIAFANIJE / DIAPHANIES

VID SNOJ IN JOŽEF MUHOVIČ 117-170
Julian Barnes, *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol*, Théodore Géricault, *Splav Meduze*, in Julian Barnes, *op. cit.* / *Julian Barnes, A History of the World in the 10 ½ Chapters, Théodore Géricault, The Raft of the Medusa, and Julian Barnes, op. cit.*

DRUŽBENI
MEDIJI IN
OMREŽENI
INDIVIDU-
ALIZEM

TADEJ PRAPROTNIK¹

Vas bodo novice res našle? Družbeni mediji in problem dobro informiranega državljana

Izvleček: Članek se osredotoča na družbene medije, na njihovo vlogo pri redefiniranju medijske krajine, zlasti pa na uporabnike družbenih medijev. Družbeni mediji ponujajo državljanom več možnosti za branje novic in političnih informacij kot kadarkoli v preteklosti. Ambientalna narava modernih komunikacijskih tehnologij in vseprisotnost novic znotraj družbenih medijev nudijo uporabnikom neskončne možnosti, da so novicam izpostavljeni in z njimi informirani. Zato številni uporabniki mislijo, da jim ni treba aktivno iskati medijskih vsebin, saj bodo dovolj informirani s pomočjo svojih partnerjev ali prijateljev na družbenih medijih oziroma na njihovih omrežjih. Družbene medije uporabljajo kot edini informacijski in komunikacijski kanal za doseganje novic. Ta relativno naivna percepcija se imenuje percepcija “novice me bodo našle”. Članek predstavlja številne interpretacije te percepcije in predstavi možne probleme kot učinek te percepcije. Eden izmed glavnih problemov je vse bolj velika vrzel na ravni znanja.

Ključne besede: družbeni mediji, Facebook, novice, digitalna ločnica

UDK: 316.77

¹ Dr. Tadej Praprotnik je docent za predmetno področje Mediji in komuniciranje, zaposlen kot visokošolski učitelj na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. E-naslov: pratadej@gmail.com.

Will the News Really Find You? Social Media and the Problem of the Well-informed Citizen

Abstract: This paper focuses on social media, on their role in re-defining the overall media landscape, and especially on their users. Social media provide citizens with more opportunities to read the news and acquire political information than any other means in history. These endless opportunities of exposure to news and information stem from the ambient nature of modern communication technologies and from the ubiquity of news within the social media. Many users believe that there is no need to seek media contents actively, because they will be sufficiently informed by their social media partners or friends. Social media thus become their only information and communication channel. This rather naive perception is named the ‘news-finds-me perception’: the article presents several interpretations of that perception, as well as identifies the potential problems it causes. One of the main problems is the widening gap at the level of knowledge.

Key words: social media, Facebook, news, digital divide



Uvod: smo z družbenimi mediji res postali bolj informirani? Kakor kdo.

*“The Web is a poor medium in which to find news by chance, but an excellent one to find it by choice”.*²

Za začetek smo si zastavili na videz “naivno” vprašanje, na katerega lahko vsak postreže s kakšno svojo interpretacijo. Ob vpra-

² Mindich, 2005, 118.

šanje pa se je prikradla v premišljevanje preprosta, a pomenljiva misel Davida Mindicha. Zapisali smo jo kar na začetek besedila, da nam bo v stalno opozorilo. Ta misel je svojevrstno nadaljevanje neke druge misli, katere avtor je Benjamin Barber: *Tehnologija nas ne more rešiti samih sebe, tehnologija lahko zgolj odraža to, kar smo.*³ V luči slednjega trdimo, da obstajajo pluralne možnosti in rabe tehnologije. Ne obstaja zgolj en niz možnih rab in posledičnih učinkov, ki izhaja iz tehnologije, ampak so možnosti rabe ter posledični učinki različni, s čimer skušamo izpostaviti pomembnost družbenega oblikovanja tehnologije. V duhu Raymonda Williamsa opozarjamo na ključni pomen namere uporabnika tehnologije. Ne glede na izvirne namere razvijalcev tehnologije, ne smemo torej zanemariti tudi samih uporabnikov. Družbene skupine so diverzificirane, posamezniki v teh skupinah pa lahko na podlagi svojih interesov in v skladu s svojimi potrebami prilagodijo, modificirajo ali subvertirajo rabo, ki je bila predvidena s strani samih razvijalcev. Povezava med potrebami, invencijo, razvojem in končno uporabo tehnologije oziroma njenim "učinkom" torej ni enoznačna. Rabe tehnologije in posledično učinki teh rab so tudi taki, ki jih njihovi razvijalci morda niso predvideli ali načrtovali. Nič ni v sami konkretni tehnologiji, kar bi enoznačno zagotavljalo in povzročalo njen način uporabe, zato tudi ni vnaprej določenih učinkov.⁴ Značilnosti kulture zato niso preprosto odraz ali posledica tehnologije, temveč so načini rabe tehnologije odraz tega, kako kultura ali posameznik v njej razume samega sebe, s katerimi vidiki vsakdanjega življenja je "obseden". Naše motivacije, življenjske prioritete, naše bolj ali manj povnanjene želje ali strahovi se pogostokrat v najlepši možni meri odražajo prav skozi našo rabo tehnologije.

³ Barber, 2002, 2.

⁴ Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly, 2009, 86.

Medijske vsebine in “prebujeni” individualizem

Vsaka nadgradnja tehnologije, vsaka nova platforma, vsaka nova verzija pametnih telefonov za še bolj učinkovito diseminacijo in veriženje informacij pomeni nov obet k še bolj izpopolnjeni organizaciji življenja, pomeni boljši dostop do kakovostnih vsebin, pomeni korak naprej k opolnomočenju državljanov. Tovrstne obljube in obete lahko najdemo v popularnem diskurzu o novih medijih. Toda ali res? Mar smo danes bolj opremljeni z informacijami? S kakšnimi informacijami? Vsaka nova tehnologija daje zlasti spekter možnosti, končni učinki pa so – paradoksalno – vse bolj v rokah posameznika. Končne učinke si lahko pobliže ogledamo na zaslonih pametnih telefonov samih uporabnikov. Kakšen tip vsebin in kakšne komunikacijske prakse prevladujejo v sodobnem spletnem prometu?

Posamezniki sicer vse bolj avtonomno izbiramo informacije, pri uporabi medijskih vsebin in novičarskih portalov postajamo vse bolj “promiskuitetni”, torej se ne zadovoljimo več z enim ponudnikom medijskih vsebin. Postajamo izbirčni, zahtevni, ne pristajamo na vnaprej servirane jedi, ne pristajamo na dnevni “menu”, ampak hočemo sami izbirati vsebine, njihovo količino, zaporedje itd. Medijske vsebine se morajo ob rastoči individualizaciji vse bolj “prilegati” našim individualnim aspiracijam. Vsebine niso več namenjene množicam, temveč posameznikom. Takšen je vsaj zunanji vtis sodobnega medijskega komuniciranja. Tudi medijska produkcija sledi tovrstnim zapovedim, tako da vse bolj ciljno segmentira medijske novice, vse to z namenom, da bi se v teh “nišnih”, personificiranih vsebinah prepoznali konkretni posamezniki. Ob vsem naštetem je odveč ponavljati oguljeno trditev, da so same tehnologije proces personalizacije opravile že pred časom. Tehnološka konvergenca in personalizacija tehnologije se najlepše odražata ravno v mobilnem telefonu kot specifičnem “delu telesa”.

Novi mediji oziroma natančneje, naše upravljanje sodobnih platform in različnih tipov računalniško posredovane komunikacije so sprožili bolj ali manj reflektirana premišljevanja o samem sebi. Skoraj neomejene možnosti komuniciranja in aktivnega sodelovanja v spletnem “prometu”, pri oblikovanju spletnih strani, blogov in podobnega so sprožili tudi nove razmisleke o identiteti posameznikov, ki jim je nenadoma na voljo tudi “življenje na mreži”. Širši kontekst pojavljanja novih medijev je vzporeden z že nekaj časa prevladujočimi razpravami o tem, kako “umira” posameznik z vnaprej začrtanimi življenjskimi smernicami. Po teh vizijah so posamezniki pri kreiranju svoje identitete nenadoma postali izjemno svobodni, identiteto lahko tudi zelo hitro preoblikujejo. Tovrstna “maškarada” je možna tudi s pomočjo razmahnjene potrošništva, ki skozi serijo različnih artiklov ponuja bogastvo podob, videzov, skoraj neomejeno izbiro življenjskih stilov, ki so postali “temeljni kamni” novodobne identitete posameznika.⁵

Za sodobni čas je seveda značilna zasičenost s podobami, z raznovrstnimi medijskimi sporočili. Komuniciranja prek medijev je vedno več. Mediji posredujejo vse več vsebin, ki se s pomočjo interaktivnih tehnologij izredno gosto širijo skozi socialne medije oziroma omrežja. Posredniki in tudi kreatorji medijskih vsebin so seveda tudi običajni posamezniki. Prihaja do zasičenosti informacij. Oziroma, narobe, ker je informacij preveč, jih je premalo. V takšni kaotični situaciji je težko ohranjati do določene mere avtonomno držo. Posamezniki pravzaprav niti ne moremo biti avtonomni, saj smo kot subjekti pripeti na partikularne ideologije. Lahko pa skušamo reflektirati lastne prakse, če imamo voljo za to. Primer ideološko obremenjene besede, ki zamegljuje

⁵ Praprotnik, 2011, 8–9.

(samo)refleksijo, je pojem interaktivnosti, ki se “prodaja” kot značilnost novih medijev. Interaktivnost je vsekakor na seznamu čarobnih besed, ki jih sodobna družba še posebej ceni. Posamezniki so sicer interaktivni znotraj vnaprej določenih tehnoloških možnosti (znajo uporabljati e-pošto, klepetalnice, multimedije, družbene medije), vprašanje pa je, ali so sposobni vzpostaviti zadostno mero interaktivnosti v smislu kritičnega prepoznavanja relevantnih medijskih vsebin, in ali v poplavi informacij znajo poiskati prave informacije zase. Seveda je pojem “relevantne in prave vsebine” izrazito subjektiven, toda relevantnost vseeno pomeni še nekaj več. Sposobnost prepoznavanja relevantnosti je tudi odraz medijsko pismene osebe, ki je opremljena z znanjem in informacijami, na podlagi katerih lahko vsak razvršča vsebine glede na njihovo stopnjo kompleksnosti, v vsebinah prepozna implicitna ali eksplicitna ideološka stališča, prepozna manipulativni značaj partikularnih vsebin.

Nekoč so relevantnost medijskih vsebin zagotavljali, in hkrati seveda tudi interesno konstruirali maloštevilni medijski producenti. Danes postajajo medijski odbiralci sami posamezniki. Če so slednji zgolj “potrošniki” nekoristnih informacij, to ni posebej interaktivna drža. Potrebno je natančno slediti lastnim vzgibom, in prek teh notranjih elementov vzpostaviti aktivno držo do poplave medijskih vsebin.

Problem je torej v tem, kako vzpostaviti aktiven in kritičen odnos do vsebin. To zahteva več ravni pismenosti. Prav zato bo v prihodnosti pogoj za (multi)medijsko pismenost obvladovanje in razumevanje različnih medijskih praks, izogniti pa se ne bomo mogli tudi branju. Branje in vse druge nekoliko pozabljene prakse bodo še vedno potrebne. Tovrstna izobrazba namreč opremi ljudi za uspešno sodelovanje v družbenih procesih (zlasti v demokratičnih ureditvah), prav zato pa so za močno demokracijo potrebni

izobraženi, informirani in pismeni posamezniki.⁶ Tudi Evropska komisija razume medijsko pismenost kot ključni dejavnik za aktivno državljanstvo v sodobni informacijski družbi. Medijsko pismeni ljudje lahko sprejemajo bolj reflektirane odločitve glede “konzumacije” medijskih izdelkov v vse bolj nasičenem avdio-vizualnem medijskem tržišču. Medijska pismenost je zato po mnenju Evropske komisije tako sposobnost dostopanja do medijev, sposobnost razumevanja medijev in sposobnost kritičnega proučevanja medijskih vsebin. Ne nazadnje to pomeni tudi sposobnost kreiranja komunikacije v najrazličnejših kontekstih.⁷

Kaj se je zgodilo? Zgodili so se družbeni mediji⁸

Nesporno dejstvo je, da imamo posamezniki oziroma državljanji v današnjem času boljše in širše možnosti pridobivanja novic in drugih informacij. Ob tradicionalnih medijih zlasti družbeni me-

⁶ Kellner, 2002, 92.

⁷ European Commission, Media Programme, Media Literacy Overview.

⁸ Poleg pojma družbeni mediji se uporabljajo še drugi pojmi. V angleščini je uveljavljen izraz *social networking service*, poleg tega pa tudi izraz *social networking site* (okr. SNS). Vsi našteti pojmi na splošno pomenijo online platforme, ki jih ljudje uporabljajo za kreiranje družbenih mrež ali družbenih odnosov z drugimi ljudmi, ki imajo podobne osebne ali karijerne interese, podobne aktivnosti, ozadja ali pa imajo že od prej vzpostavljene medčloveške povezave. Ključne značilnosti družbenih medijev: zasnovani so na internetnih aplikacijah, ključna komponenta družbenih medijev je uporabniško generirana vsebina, uporabniki kreirajo glede na družbeno omrežje (servis) specifičen profil, ki ga vzdržuje sama platforma družbenega medija, servisi omogočajo razvoj online družbenih omrežij, in sicer s povezovanjem uporabnikovega profila s profili drugih uporabnikov ali organizacij. (Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Social_networking_service).

Seznam glavnih aktivnih platform družbenih medijev lahko najdemo na: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_social_networking_websites

diji ponujajo množstvo novic. Medijskim vsebinam smo stalno izpostavljeni, če želimo ali ne. Dobesedno povsod; na avtobusu, na cesti, na stranišču, med gledanjem nogometne tekme. Na prvi pogled je takšna vseprisotna navzočnost novic naravnost idealna za "opremljanje" in vzgajanje posameznika v dobro informiranega državljana.⁹

Mnoštvo medijskih informacij in različne tehnološke možnosti konzumiranja informacij lahko sicer pomenijo več možnosti seznanjanja in učenja s pomočjo informacij. Družbeni mediji bi tako lahko, denimo, predstavljali izjemno učinkovito učilnico za gojenje multimedijske pismenosti in za kvalitetnejše izobraževanje državljanov. A vse več raziskovalcev ugotavlja, da ima tovrstno medijsko okolje z brezmejnimi izbirami lahko tudi negativne posledice. Ko govorimo o posledicah, se seveda nanašamo na partikularne rabe medijskih vsebin, ki so odraz posameznikove namere, kakšne medijske vsebine bo konzumiral. Mnoštvo vsebin lahko – na videz paradoksalno – vzpostavlja vedno večjo vrzel v poznavanju vsebin. Tu imamo v mislih zlasti politične vsebine ožje države ali iz mednarodnega okolja, skratka domnevno "dolgočasne" vsebine, katerih poznavanje pa je nujno za krepitev odgovornega državljanstva.

Kakšen je lahko torej končni učinek poplave vsebin, s katerimi nas radodarno zasipavajo tradicionalni mediji, še bolj in vse več pa družbeni mediji? Če smo izpostavljeni tako obsežnim in raznoterim medijskim vsebinam, lahko začenjamo posamezniki pri selekciji vsebin uporabljati nekatere povsem človeške bližnjice: začenjamo slediti le določenim vsebinam, sledimo vsebinam, ki so povezane z našimi interesi in podobno. Tisti posamezniki, ki uporabljajo veliko dosegljivih informacij, lahko veliko pridobijo,

⁹ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 105-106.

tisti, ki pa ne vidijo razloga po iskanju informacij, jih bodo te preprosto obšle, oziroma jih bodo prejeli zgolj slučajno.¹⁰ Oziroma, kot je poudaril David Mindich, informacije jih bodo našle oziroma na njih bodo naleteli zgolj slučajno, "by chance". Mindich je sicer to misel navezoval na svetovni splet, kjer je posameznik prepuščen samemu sebi, torej lastni radovednosti in sposobnosti iskanja relevantnih vsebin. V družbenih medijih je situacija vendarle drugačna, saj gre za omrežje posameznikov. Pa vendar: ali naši FB prijatelji in znanci res najbolje vedo, kaj je "dobro" za nas, kaj je relevantno? Nekoč, v času tradicionalnih medijev, smo bili prisiljeni spremljati vnaprej izbrane medijske vsebine. Medijske vsebine so nam servirali tradicionalni izdajatelji medijskih vsebin, denimo časopisne ali televizijske hiše. Naj zdaj verjamemo, da so naši FB prijatelji kaj boljši medijski odbiratelji? Naj se zdaj zanašamo na njihov "okus" in izbor?

Spremenjena potrošnja medijskih vsebin; kako so priložnosti postale svojevrstne pasti, ob katere se spotikamo

Sodobna potrošnja medijskih vsebin se radikalno spreminja. Spreminjajo se časovni intervali spremljanja vsebin, kraji spremljanja vsebin, vse manj pomembni postajajo urniki in sporedi. V ospredje prihaja posameznik ter njegove motivacije, katere medijske vsebine bo prebiral, kdaj, in zakaj jih bo prebiral. Njegova nagnjenja oziroma motivacije so tu ključnega pomena, saj vplivajo na posameznikovo rabo medijev, na njegovo razumevanje, kakšne vsebine potrebuje za lasten razvoj. V tem tiči tudi ključen problem in na tej točki lahko ponudimo po naši oceni nekaj relevantnih vprašanj: Ali obilje informacij (še posebej na družbenih

¹⁰ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 106.

medijih) lahko vpliva na to, ali bodo posamezniki aktivno iskali novice in se iz slednjih kaj naučili? Kaj vpliva na izbor vsebin, ki jih posamezniki aktivno prebirajo? V kolikšni meri je raba družbenih medijev in izbor vsebin odvisna od izobrazbenega in splošnega kulturnega kapitala posameznika? V kolikšni meri na izbiranje medijskih vsebin vplivajo tudi širši dejavniki, denimo pripadnost določeni generaciji, pripadnost neformalnim skupinam, ki imajo v določenih življenjskih obdobjih odločilen vpliv?

Zlasti mlajše generacije medijske vsebine konzumirajo prek družbenih medijev, denimo prek platform, kot sta Facebook in Twitter. Tudi starejši so z veseljem sprejeli sodobne možnosti spremljanja in komentiranja na omenjenih platformah. Njihova vnema je delno odraz predhodnega manka aktivne vloge na področju javne komunikacije, ki je bila pred nekaj desetletji izrazito omejena. Spremenil se je tudi način prejemanja medijskih vsebin. Prek družbenih medijev posamezniki prejemajo informacije od tradicionalnih ponudnikov vsebin, hkrati pa vsebine ponujajo in posredujejo tudi drugi akterji družbenih medijev, denimo neodvisni ponudniki vsebin, oglaševalci, ali pa čisto običajni Facebook prijatelji. Pametni telefoni omogočajo nenehen dotok informacij, stalno osveževanje vsebin, všečkanje in priporočila. Posameznik je nenehno obkrožen z vsebinami. Vsebine postajajo ambientalne, lahko dostopne, vse bolj pametne tehnologije pa še povečujejo vtis, da posredujejo uporabniku prijazne in "točno zanj" pripravljene vsebine. Zasipavajo nas s predlogi medijskih vsebin, ti predlogi pa so odraz našega predhodnega iskanja vsebin. Ob vsem naštetem nekateri posamezniki začenjajo seveda verjeti, da jim ni potrebno aktivno slediti novicam in biti informiran o aktualnem političnem in širšem družbenem, gospodarskem dogajanju.¹¹

¹¹ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 106.

Kdo ali kaj so novodobna medijska sita? Kako in zakaj se dogodek spremeni v relevantno medijsko novico?

Obsežne analize, kot je denimo mednarodna raziskava *Mapping Digital Media*, ugotavljajo, da mlajše generacije v skoraj vseh analiziranih državah za doseganje novic uporabljajo družbene medije, kot sta Facebook in Twitter, starejši pa za doseganje novic uporabljajo spletne verzije tradicionalnih medijev.¹² Potrošnja novic prek družbenih medijev stalno narašča, narašča tudi število držav s tem pojavom. Zlasti mlajša generacija dinamično uporablja hiperpovezave, ki jih mediji vključujejo na svoje profile družbenih medijev ali pa uporabniki sledijo novicam, ki jih priporočajo njihovi prijatelji na omenjenih omrežjih.¹³ Slednje ima daljnosežne posledice glede stopnje oziroma obsega raznolikosti medijske produkcije in seveda potrošnje.

V podobni smeri razmišlja medijski blogger in profesor novinarstva Jeff Jarvis, ki ugotavlja, da sodoben medijski ekosistem preprosto ni več podoben nekdanjemu, v katerem je bil tisk v središču pozornosti, ko so bili tradicionalni mediji skorajda "lastniki" novic, obstoj novic pa je bil v veliki meri odvisen od medijske hiše. Sodoben medijski ekosistem je drugačen, okolje medijske produkcije je spremenjeno. Že na ravni zgodbe, akterjev, institucij, posrednikov, ki pomagajo sestavljati zgodbo, so razmere povsem različne. Jeff Jarvis trdi, da se je spremenil celoten sistem akterjev medijske krajine: *The press becomes a press-sphere*.¹⁴ V tej sferi lahko vsi viri informacij tudi nekaj prispevajo h konstrukciji zgodbe. O relevantnosti novice ne odloča več medijska hiša s svojo tradicionalno agendo, temveč vlogo

¹² Surčulija Milojevič, 2014, 131, 138.

¹³ Surčulija Milojevič, 2014, 134.

¹⁴ Jarvis, 2008a.

medijskih odbirateljev privzemajo družbeni mediji. Navedimo pomenljivo izjavo študenta: *“If the news is that important, it will find me.”*¹⁵ Tu govorimo torej o vse bolj razširjenem prepričanju, da me bo novica vsekakor našla, če je zares pomembna.

Tudi možnost, da posameznik sam ocenjuje, katere informacije so pomembne in relevantne zanj, je vsekakor hvalevredna pridobitev. A hkrati izražamo bojazen in dvom o njegovi odločitvi in oceni. Po eni strani se strinjamo, da nobena institucija, noben ideološki aparat države (šola, cerkev, mediji) ni edini zveličaven pri presojanju tega, kaj je za posameznika “dobro” in katere vsebine so zanj relevantne, a hkrati opozarjamo, da tudi posameznik kot subjekt (ki je vselej torej poln prepričanj, ki so mu jih podtaknili drugi) ne more edini suvereno odločati, kaj je zanj “dobro”. V sodobnem mediatiziranem svetu, nabitem z medijskimi podobami, so posameznikove odločitve in ocene, kaj je zanj pomembna informacija, še bolj problematične. Rešitev lahko iščemo v medijski vzgoji ter v vse bolj izpopolnjeni (multi)medijski pismenosti.¹⁶

Medijske vsebine na družbenih medijih privzemajo komunikacijsko/odnosno funkcijo

Posamezniki se vse bolj zavedajo neslutnih možnosti samoaktualizacije; vse manj je vnaprejšnjih avtoritet, ki bi predpisovale, kakšni so idealni življenjski scenariji. Tovrstna sprememba v samopercepciji posameznika pa je tudi v sozvočju s tehnološkimi spremembami na področju medijev. Tipičen primer so prav družbeni mediji, ki so postali ključne podporne online platforme, znotraj katerih lahko posamezniki vzpostavljajo ali ohranjajo že ob-

¹⁵ Jarvis, 2008b.

¹⁶ Praprotnik, 2017, 105-106.

stoječe odnose. Pojav družbenih medijev oziroma specifična raba družbenih medijev je po našem mnenju eden od razlogov, zakaj se je spremenila sama percepcija medijskih vsebin. A najprej pogledjmo, čemu služijo družbeni mediji in katere prakse so se znotraj njih oblikovale. Uveljavljene komunikacijske prakse namreč v veliki meri tudi določajo obseg in tip vsebin, ki jih posredujemo. Facebook kot tipičen primer družbenega medija oziroma omrežja je pridobil popularnost prav zaradi možnosti vzpostavljanja, razvijanja ali ohranjanja že obstoječih poznanstev in prijateljstev, torej odnosov. Odnose, kot vemo, razvijamo prav v komunikaciji in skozi komunikacijo. Prenos bolj ali manj osebnih informacij o sebi je pravzaprav nujen za vzpostavljanje določene globine odnosov. Facebook zlasti za mlajše šolajoče se generacije predstavlja dodatno socializacijsko okolje, je okolje, ki uporabniku skozi stalno družbeno interakcijo omogoča preverjanje uspešnosti uporabnikovih samoreprezentacij. Sodobna družba je vse bolj vizualna družba, prav Facebook pa omogoča dodatno prakticiranje na področju umetnosti ustvarjanja vtisov (angl. *the art of impression management*) in na področju predstavljanja sebe v vsakdanjem življenju.¹⁷ Visoka interaktivnost tovrstnih družbenih medijev, mnoštvo povratnih informacij prijateljev in drugih ljudi, ki so klasificirani kot "prijatelji", nudi odličen praktični poligon za nenehno izboljševanje spretnosti in veščin, torej praktično "učilnico", kako prilagajati/uskladiti svojo samoreprezentacijo v skladu z reakcijami drugih uporabnikov omrežja.¹⁸

Ker mlajše generacije pridobivajo medijske vsebine pretežno prek družbenih medijev, katerih osnovni namen je družbena interakcija (vzpostavljanje in ohranjanje odnosov), so tudi same

¹⁷ Goffman, 2014.

¹⁸ Praprotnik, 2014, 8.

medijske vsebine v določeni meri privzele komunikacijsko/odnosno funkcijo. Ker je Facebook zlasti komunikacijska platforma za prijatelje, tovrstna vzpostavljena in družbeno oblikovana funkcija (raba) platforme vpliva tudi na tip vsebin, ki so “družbeno preferirane”. Kaj želimo povedati? Pri presojanju, kateri tip vsebin bi bilo smiselno posredovati našim FB prijateljem, v veliki meri odloča premislek, kakšne vsebine bodo našim FB prijateljem všečne, s katerimi posredovanimi vsebinami bomo indeksirali/izkazali svojo pripadnost skupini, s katerimi vsebinami bomo pokazali, da smo vredni zanimanja ... Medijske vsebine, ki jih pošiljamo našim FB prijateljem, funkcionirajo v veliki meri kot indeksi našega življenjskega stila, naše pripadnosti, všečnosti, barvitosti. Tovrstni premisleki so seveda pri najstnikih še posebej poudarjeni. In kolikor uporabniki razumejo medijske vsebine le kot orodje za ohranjanje in vzpostavljanje odnosov, lahko to postane izjemno problematična praksa, saj takšno razumevanje rabe medijskih vsebin postane svojevrstno “sito”, ki lahko bolj kompleksne, zahtevne ali našim FB prijateljem ne preveč všečne vsebine kratko malo zavrže. Sita postajajo sami uporabniki družbenih medijev, ki v veliki meri posredujejo družbeno zaželene informacije, to pa pomeni, da se lahko hegemonija (prevlada dominantnega pogleda in sprejemanje le-tega) izvaja v maksimalni možni meri. Zlasti pa za “napačno zavest” posameznikov niso več krivi ideološki aparati države, ampak kar posamezniki sami.

Me bodo torej medijske vsebine zares našle?

Omenili smo bojazen, da lahko specifična raba družbenih medijev in naivno zanašanje na FB prijatelje povzroči vse večjo vrzel v znanju, ki je lahko torej posledica znane fraze *If the news is that important it will find me*, imenovana tudi *news finds me perception*

and effect (percepcija novice me bodo našle).¹⁹ Ta percepcija oziroma njen učinek sloni na naslednjih domnevah posameznika:

- a.) Posamezniki so prepričani, da so dobro informirani o aktualnih dogodkih, čeprav ne spremljajo načrtno medijskih vsebin, ker jih bodo
- b.) pomembne vsebine slej ko prej našle, bodisi skozi njihovo splošno uporabo novic bodisi s pomočjo njihovih prijateljev ali prek družbenih povezav.

Na podlagi tovrstnih posameznikovih prepričanj obstaja tudi utemeljena bojazen, da ti posamezniki manj pogosto uporabljajo tradicionalne medije, in da pogosteje uporabljajo družbene medije kot edini ali prevladujoč informacijski kanal za zbiranje vsebin. Posledično pa obstaja tudi bojazen, da so posamezniki, ki verjamejo, da so dobro informirani, čeprav aktivno ne iščejo vsebin, tudi manj seznanjeni z aktualnimi vsebinami.²⁰

Kakšne so možne posledice popularnega razumevanja/percepcije “novice me bodo našle”?

Avtorji Gil de Zúñiga, Weeks in Ardèvol-Abreu opredeljujejo percepcijo “novice me bodo našle” kot obseg posameznikovih prepričanj, da ti lahko ostanejo posredno informirani o javnih zadevah, kljub temu da aktivno ne iščejo medijskih novic. Novice jih bodo torej preprosto “našle”, ko bodo brskali po spletnih straneh, ali pa jim jih bodo posredovali FB prijatelji. Pomembno je poudariti naslednje: nikakor ni nujno, da se ti posamezniki ne zanimajo za dogajanja po svetu. So le prepričani, da jim ni treba iskati vsebin, ker jim njihovo spletno obnašanje in družbeni me-

¹⁹ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 106.

²⁰ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 106–107.

diji nudijo potrebne vsebine, da ostajajo informirani.²¹ Izpostaviti moramo še nekaj subtilnih distinkcij, ki bodo percepcijo “novice me bodo našle” postavile v pravo perspektivo.

Percepcija “novice me bodo našle” vsekakor ne pomeni preprostega izogibanja medijskim vsebinam/novicam. Posamezniki s takim prepričanjem se novicam ne izogibajo, posamezniki zgolj ne čutijo potrebe, da morajo sami poiskati vsebine.

Percepcija tudi ne pomeni, da se posamezniki aktivno izogibajo novicam. Ne nazadnje ambientalna/vseprisotna narava medijskih vsebin in njihovo stalno pojavljanje na družbenih medijih preprečujeta popolno izogibanje novicam. Posamezniki so na podlagi svoje rabe družbenih medijev stalno izpostavljeni vsebinam. Bolj ko posamezniki vključujejo družbene medije v svoje vsakdanje življenje, bolj se povečuje možnost, da bodo nenačrtno izpostavljeni vsebinam. Ne nazadnje številni posamezniki uporabljajo ta omrežja za širjenje medijskih vsebin svojim FB prijateljem ter za diskutiranje o vsebinah. Posameznike oblegajo z medijskimi vsebinami, tudi če ti nimajo kakšnega lastnega razloga. Uporaba družbenih medijev zato krepi prepričanje, da me bodo novice našle.

Razumevanje prepričanja “novice me bodo našle” je lahko v dobršni meri funkcija oziroma posledica uporabe družbenih medijev kot vira novic. Poleg tega pa tako prepričanje dalje spodbuja uporabo novic na teh omrežjih. Posamezniki s takim prepričanjem lahko torej verjamejo, da družbeni mediji v popolnosti zadovoljujejo njihove potrebe po novicah. Posledično se taki posamezniki lahko še bolj dosledno obračajo na družbene medije kot viru novic. Če namreč posamezniki verjamejo, da jih bodo novice našle brez aktivnega iskanja, je zelo verjetno, da

²¹ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 107.

bodo nadaljevali z uporabo družbenih medijev kot vira novic, da bodo ohranili lastno prepričanje, da so informirani. Na ta način imata lahko uporaba družbenih medijev za pridobivanje vsebin in percepcija/prepričanje “novice me bodo našle” svojevrsten ciklični odnos. Uporaba družbenih medijev za pridobivanje novic krepi percepcijo/prepričanje “novice me bodo našle”, slednje pa lahko posledično vzpodbuja nadaljnjo rabo družbenih medijev kot vira novic.²²

Drugi možni negativni scenariji kot posledica prepričanja/percepcije “novice me bodo našle”

Sodobni posamezniki precej drugače razumejo medijsko okolje. Lahka dostopnost do medijskih vsebin in nenehna interakcija z drugimi posamezniki v družbenih medijih ustvarjata drugačen niz strategij. Omenili smo že “promiskuitetnost” v smislu enostavnega preklapljanja med možnimi medijskimi ponudniki/posredniki novic. Poleg tega so naši distributerji novic postali naši FB prijatelji. Tovrstne okoliščine lahko zelo vplivajo na izbiranje vsebine. Obstaja denimo naivno prepričanje, da posamezniku ni treba aktivno iskati novic, ker bodo drugi v njegovem družbenem omrežju poskrbeli za to, torej mu dostavili relevantne in nujne informacije. Tako prepričanje posledično pomeni visoko stopnjo zanašanja na druge.

Nekoč so se posamezniki zanašali na mnenjske voditelje, ki so prenašali in usmerjali informacije od množičnih medijev k splošni javnosti. V tem modelu so določeni visoko angažirani posamezniki (mnenjski voditelji) konzumirali novice in jih diseminirali svojim znancem, tudi z namenom prepričevanja.²³

²² Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 107.

²³ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 108.

V sodobnem medijskem okolju so se mnenjski voditelji v veliki meri predstavili na platforme družbenih medijev, kjer komentirajo novice, jih distribuirajo itd. Zato nekateri posamezniki ignorirajo tradicionalne medijske vsebine, saj se vse bolj zanašajo na druge ljudi v svojem družbenem omrežju, vse redkeje pa posegajo po tradicionalnih medijih, ki so in ki tudi danes filtrirajo relevantne vsebine.²⁴ Če posamezniki nenehno spremljajo, kako drugi diskutirajo o vsebinah in kako jih delijo prek družbenih medijev, bodo vse bolj prepričani, da so v dovoljšni meri informirani o relevantnih vsebinah. Imeli bodo minimalno potrebo po poslušanju radia, gledanju televizije ali po že skoraj pozabljenem branju časopisa. Tovrstne aktivnosti bodo razumeli kot zapravljanje časa, saj informacije na tradicionalnih medijskih platformah nimajo kakšne bistvene dodane uporabnosti. To kažejo tudi aktualne raziskave o obnašanju potrošnikov. Posamezniki, ki poročajo, da so prijatelji in družinski člani pomemben vir za medijske novice, so manj pripravljeni aktivno iskati novice pri tradicionalnih ponudnikih medijskih vsebin.²⁵

Izbira kot ovira

Z digitalizacijo in pojavom Spleta 2.0 se je izjemno razširil obseg medijskih vsebin, ki jih posamezniki lahko spremljamo. Seveda je tudi ponudba aktualnih družbenih, političnih in izobraževalnih vsebin porasla v približno enaki meri. Toda, v čem je zdaj problem? Vse večja izbira medijskih vsebin pomeni, da je vedno večja moč odločanja, kaj bomo gledali, brali ali poslušali v rokah samih posameznikov. Na prvo žogo bi lahko bili s to ugotovitvijo zadovoljni. Vse več odločitev je torej prepuščeno posamezniku.

²⁴ Pentina, Tarafdar, 2014.

²⁵ Pew, 2016.

A to dejstvo ima svojo hrbtno plat. Kolikor je vse večja teža na posamezniku, ki odloča o svoji medijski potrošnji, to posledično pomeni, da prihajajo kot pomembni odločevalci glede potrošnje vsebin v ospredje posameznikove motivacije, osebne izkušnje, kulturni in socialni kapital, ki si ga je pridobil. Ali se bodo posamezniki "prostovoljno" sploh zanimali za nekatere teme? Nekoč so tradicionalne medijske organizacije po modelu množičnega komuniciranja dokaj preprosto dostopale do vseh posameznikov. Medijske vsebine (sicer selekcionirane na podlagi medijske agende) so vseeno prišle do posameznika. Ta je lahko bolj ali manj medijsko konstruirane novice in njihove ideološke komponente sprejel, o njih podvomil, ali pa jih v celoti zavrgel. Toda prejel jih je. Danes to ni več nujno, saj s(m)o glavni odločevalci oziroma medijski odbiratelji postali uporabniki sami.

To nas posledično vrača v sfero vsakdanjega življenja. Način, kaj bomo v okolju družbenih medijev konzumirali in kako bomo konzumirali, je vse bolj prepuščen svobodnim odločitvam. Te odločitve pa so seveda posledica že vzpostavljenih prepričanj in navad, ki jih je posameznik prevzel iz svojega primarnega okolja, torej iz družine in njenih uveljavljenih načinov rabe medijev. Kolikor posameznik odrašča v družini in v širšem okolju, kjer glavne medijske vsebine tvorijo tabloidne novičke, je zelo verjetno, da bo s tovrstno prakso konzumiranja novic nadaljeval tudi v okolju družbenih medijev. Obseg, kompleksnost in raznolikost medijskih vsebin se bo po vsej verjetnosti nadaljevala tudi v novem medijskem okolju. Kolikor so tabloidne novičke, črna kronika ali pa zvezdniške novice prevladujoče teme, bo takim temam posvečal pozornost tudi pozneje. Ali smo torej z vse bolj izpopolnjeno informacijsko in komunikacijsko tehnologijo odpravili digitalni razkorak, torej vrzel med medijsko in tehnološko bolj ter slabše opremljenimi posamezniki. Na ravni možnosti

dostopanja do tehnologij smo digitalni razkorak vsekakor v veliki meri odpravili. Danes imamo skorajda vsi pametne telefone, uporabljamo različne platforme, aplikacije, družbene medije. Toda tip medijskih vsebin, do katerih dostopamo, je lahko ostal zelo podoben. Trdimo celo, da se z vsako novo tehnologijo razkorak celo povečuje.

Tisti posamezniki, ki radi spremljajo medijske vsebine, politične teme, ki se zanimajo za širša družbena vprašanja, bodo po vsej verjetnosti bolj aktivno iskali tovrstne vsebine kot tisti, ki tega tudi prej niso počeli.

Tovrstna vrzel se bo lahko vse bolj krepila, kar je z vidika moderne demokracije in z vidika tako imenovanega opolnomočenja posameznika izredno zaskrbljujoče. Novičarske vsebine so za državljane pomemben vir spoznavanja politike, obstaja pa bojazen, da bo medijsko okolje z neskončnimi izbirami še razširilo vrzel v poznavanju političnih in širše družbeno relevantnih tem, in sicer med tistimi posamezniki, ki aktivno iščejo vsebine, in tistimi, ki jih to ne zanima.

Pred pojavom kableske televizije in interneta so bili ljudje pogosto naključno izpostavljeni določenim vsebinam (zlasti na televiziji). Posamezniki, ki niso aktivno iskali vsebin, so bili vseeno relativno dobro informirani v primerjavi s tistimi, ki so aktivno iskali vsebine. Ker se je danes polje medijskih vsebin zelo razširilo, je postalo aktivno iskanje vsebin pravzaprav obveza, nuja za temeljito poznavanje sveta.²⁶

Poudariti sicer moramo, da je širjenje družbenih medijev povečalo možnosti seznanjanja s političnimi in drugimi vsebinami na podlagi namernega ali povsem nenamernega izpostavljanja vsebinam. Ljudje so lahko tudi naključno seznanjeni z novicami,

²⁶ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 108–109.

čeprav jih ne iščejo. V ospredju diskusij o sodobnem pojavu informacijske vrzeli je pravzaprav vprašanje, ali se posamezniki lahko seznanijo z aktualnimi problemi, tudi če aktivno ne iščejo tovrstnih vsebin. Oziroma drugače: ali lahko poznavanje (političnih) problematik dosežemo nenačrtovano, s pomočjo drugih medijev? Se lahko učimo brez namere po učenju? Smo lahko dobro seznanjeni in odgovorni državljani brez izrecnega in aktivnega seznanjanja z dogajanjem okoli sebe?

Aktivno in pasivno učenje

Aktivno učenje je v prvi vrsti funkcija načrtnega izbiranja medijskih vsebin, in ne zgolj odraz poljubnega “konzumiranja” vsebin. Interes po poznavanju politike je pomemben dejavnik, ki določa obseg vsebin, s katerimi se soočamo. Po tem prepričanju je denimo spoznavanje političnih procesov prvenstveno rezultat osebnih značilnosti, kot so preference, motivacije, interesi in tudi percepcije “novice me bodo našle”. Če predpostavimo, da percepcija “novice me bodo našle” predstavlja napako oziroma pomembno oviro za aktivno iskanje novic, lahko utemeljeno pričakujemo, da bodo posamezniki z močno ponotranjeno tovrstno percepcijo imeli nižjo raven vednosti, saj ne bodo aktivno iskali vsebin, ki bi jih morali poznati. Če torej posamezniki opustijo načrtno iskanje vsebin, in izbiranje vsebin prepustijo svojim FB prijateljem, bo njihova vednost precej osiromašena.²⁷

Možne so tudi druge interpretacije in scenariji, kako lahko pridemo do ustreznih vsebin. Posamezniki so lahko nenačrtovano/nenamerno izpostavljeni novicam, s čimer prav tako lahko pridobijo določeno vednost o aktualnih procesih. Ideja pasivnega učenja prek medijev je osnovana na predpostavki, da kon-

²⁷ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 109.

tekstualni dejavniki, kot je denimo skupni obseg informacij, lahko vzpodbuja učenje navkljub individualnim dejavnikom, ki lahko zavirajo učenje. Učenje torej ni le preprost odraz želje po učenju, ampak je tudi odraz možnosti in dostopnosti informacij. Mnoštvo informacij v sodobnem svetu v vsakem primeru pomeni določeno raven izpostavljenosti informacijam, tudi če jih posamezniki v svoji vsakdanji potrošnji medijev ne iščejo. Oziroma drugače rečeno: sama dostopnost oziroma izpostavljenost medijskim vsebinam (skupni obseg informacij) nudi torej določeno možnost spoznavanja informacij.²⁸

Te dostopnosti in izpostavljenosti je bilo v preteklih obdobjih vseeno manj, oziroma je bila omejena na posamične medije. Televizija je bila denimo medij, kjer so posamezniki dobili določeno količino informacij. Z uvajanjem informacijskih in komunikacijskih tehnologij in zlasti s širjenjem projekta preseganja digitalnega razkoraka pa se je skušalo zlasti preseči tehnološke ovire pri dostopanju do IKT. Ta razkorak smo – kot že rečeno – presegli, se je pa vprašanje digitalnega razkoraka vseeno ohranilo, saj se je definicija digitalnega razkoraka spremenila. Ker digitalni razkorak pojmuje na bolj kompleksen in vsebinsko niansiran način, tudi utemeljeno trdimo, da razkorak ostaja in se celo povečuje.

Digitalni razkorak kot odraz ekonomskih in kulturnih dejavnikov ... nikoli dokončno rešena zgodba

Sredi 90. let prejšnjega stoletja se je digitalni razkorak nanašal na razkol med t. i. "tehnofobi", ki so izražali dvom do naglega tehnološkega razvoja, ter njihovimi nasprotniki, ki so v tehnološkem razvoju videli rešitev za družbeni preporod. V začetku leta

²⁸ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 109.

1997 pojem digitalni razkorak nastopa kot opis nekompatibilnosti med analogno in digitalno tehniko, digitalni razkorak v kontekstu neenakosti pa se pojavi leta 1999, in se prvič nanaša na razkol med tistimi z dostopom do novih tehnologij in tistimi brez njega in postane ime za označevanje problematike o prepadu med razredom informacijskih "bogatašev" in informacijsko "revnim" slojem. Digitalni razkorak v tem primeru tudi pomeni naslavljanje vprašanj o dostopu do informacij in univerzalnih storitev. Ob tem so se pojavile tudi alternative teorijam razkoraka, denimo teorije kontinuitete, ki opozarjajo na dinamično prehajanje ter interakcijo med različnimi tehnološkimi mediji namesto njihove medsebojne izključenosti. Prav tako termin razkorak (ločnica) predpostavlja delitev na dva nasprotujoča si dela neke celote, kar ni ustrezno. Zato predlagajo pojem digitalne stratifikacije, ki poudarja različne možne stopnje dostopa do interneta.²⁹ Peter Dahlgren ugotavlja, da neenakosti v odnosu do interneta niso zgolj tehnološke narave, temveč gre za kompleksno prepletanje individualnih dispozicij, družbene lokacije, ekonomskih, političnih, kulturnih in tudi jezikovnih virov.³⁰

Kako upravljamo tehnologije, kako konzumiramo medijske vsebine in kateri dejavniki odločajo o tem, kje, kako in zakaj bomo konzumirali medijske vsebine, so torej kompleksna vprašanja, ki se dotikajo različnih ravni dostopa in interakcije z medijskimi vsebinami. Dostop do medijskih vsebin ni le vprašanje dostopa kot izključno tehničnega problema. Dostop se namreč po Van Dijku nanaša na materialno raven (odsotnost posedovanja računalnika in fizičnega dostopa do mrežnih povezav), motivacijsko raven (odsotnost osnovnih digitalnih izkušenj kot

²⁹ Oblak Črnič, 2012, 43.

³⁰ Dahlgren v Oblak Črnič, 2012, 44.

posledica pomanjkanja zanimanja, bodisi pretiranega strahu in neprivlačnosti teh tehnologij), večinsko raven (multimedijska pismenost, računalniški oziroma informacijski kapital posameznika) ter uporabniško raven (čas uporabe, vrsta uporabljenih aplikacij in njihova raznovrstnost, stopnja aktivne oziroma ustvarjalne rabe).³¹ Tanja Oblak Črnič v svoji analizi digitalne razslojenosti skozi razredno in kulturno diferenciacijo ugotavlja, da je dostop do digitalne kulture izrazito pogojen z ekonomskimi in materialnimi ovirami, manj pa z razredno stratifikacijo, razlike znotraj digitalne kulture pa so tako razredno kot kulturno pogojene. "Socializacija skozi 'tehnokulturo', izpostavljenost različnim kulturnim produktom, medijska potrošnja na intervalu med stari in novimi mediji ter materialni viri doma pomembno razlikujejo skupine digitalnih občinstev."³²

Lahko se strinjamo tudi z njenim sklepom, da digitalni svet pravzaprav ni prostor razrednih emancipacij ali družbene mobilnosti, kot tudi ni vzrok družbenih neenakosti. Digitalni svet je zgolj podaljšek obstoječih družbenih razlik.³³ Tu bi ponovili, da smo posamezniki ujetniki lastnih rab oziroma natančneje; naše rabe tehnologije so neposreden odraz nas – subjektov. Subjekti pa smo vselej – že tudi nosilci določenih ideologij, ter nosilci domnev, čemu (nam) služijo dobrine ali tehnologije, v kakšnem razmerju smo do drugih posameznikov. Rabe tehnologije so zelo povedne; precej izostreno kažejo, kakšne so naše "obsedenosti", kako družba in posameznik vidi sebe in druge. Tehnologije nam nudijo tudi potencialne možnosti, kako komunicirati. Nekatere tehnološke možnosti posamezniki intenzivno

³¹ Van Dijk v Oblak Črnič, 2012, 45.

³² Oblak Črnič, 2012, 58.

³³ Oblak, Črnič, 2012, 59.

uporabljajo, nekatere možnosti ne, kar kaže na “družbeno oblikovanje tehnologije” in na vlogo posameznika pri rabi tehnologije. Prav zato je vsakršno zanašanje na tehnologijo, ki nas bo rešila družbenih razlik, precej utopično. Tak pristop precej spominja na tehnološki determinizem, ki razume družbene spremembe kot neposreden odraz uvajanja določene tehnologije. Znano je stališče tehnološkega determinizma, po katerem določene značilnosti medijske tehnologije neposredno vplivajo in določajo družbo. Ta pristop razume tehnologijo kot osrednji vzročni element v procesu družbenih sprememb. Glavni tvorec ideje o razmerju med mediji in družbo, Marshall McLuhan, je s svojo znano idejo “the medium is the message” skušal tudi pokazati, kako vsak nov medij “zmoti” tradicionalne medije in preoblikuje družbeno življenje. Mediji torej po tem stališču oblikujejo naše zaznavanje na takšen način, da so določeni družbeni učinki medija skoraj nujni. Sama medijska tehnologija vpliva na družbene spremembe, tako da so medijske tehnologije pomembni družbeni dejavniki; moč medijske tehnologije leži v samih načinih, kako tehnologije pomagajo pri organizaciji našega družbenega okolja.³⁴ V tem pristopu torej ni izpostavljen posameznik s svojimi motivacijami in potrebami, ki vsekakor vplivajo na konkretno rabo tehnologije. Posamezniki uporabljamo tehnologije na družbeno posredovan način. Še enkrat je treba poudariti, da uporabniki – podobno kot medijske tehnologije – delujejo znotraj specifičnih družbenih kontekstov. Tovrstne družbene zasidranosti se seveda dobro zavedajo tudi medijski producenti.³⁵

³⁴ Croteau, Hoynes, 2003, 305–306.

³⁵ Praprotnik, 2013, 78–79.

Zaključek: so družbeni mediji vseeno obet ali ovira na poti do opolnomočenih državljanov?

Sodoben medijski univerzum nudi vse več možnosti, a je hkrati tudi "pospeševalec" razlik glede načina uporabe medijev. Z nastopom Spleta 2.0, z razvojem uporabniško generiranih vsebin in s širjenjem družbenih medijev kot svojevrstnim medijskim filtrom smo vsekakor dobili tudi določen polet in obet za bolj vključujočo in mislečo družbo. Družbeni mediji so priložnost za drugačno diseminacijo medijskih vsebin, so nov kanal za (pasivno ali aktivno) usvajanje vsebin. Toda kot tehnologija oziroma platforma so družbeni mediji spet le preizkusni kamen, kamen, s pomočjo katerega si zvišamo obzorje, ali pa se obenj zgolj spotaknemo. Vsekakor družbeni mediji oziroma družbena omrežja sami po sebi ne presegajo kakršnihkoli že vzpostavljenih ločnic. Ločnice delajo posamezniki; ena je bila tudi predmet članka: obstajajo ljudje, ki aktivno iščejo vsebine in obstajajo drugi, ki verjamejo, da jih bodo pomembne vsebine našle same.

Raziskovalci Gil de Zúñiga, Weeks ter Ardèvol-Abreu³⁶ na podlagi analize domnevajo, da bo percepcija "novice me bodo našle" zelo verjetno povečala razliko na področju (političnega) znanja. Številni posamezniki imajo zgrešeno oziroma napačno predstavo, da lahko ostajajo dobro informirani državljanji, saj jih bodo pomembne novice dosegle, tudi če jih ne bodo aktivno iskali. Ti posamezniki tudi redkeje uporabljajo tradicionalne vire novic, kot sta televizija in časopis. Kot še posebej problematično pa izpostavljajo dejstvo, da tisti, ki verjamejo, da jih bodo novice našle, dejansko verjamejo, da ostajajo dobro obveščeni. Družbeni mediji, kot je denimo Facebook, so učinkovita komunikacijska in informacijska platforma, zato ne preseneča, da so postali druž-

³⁶ Gil de Zúñiga, Weeks, Ardèvol-Abreu, 2017, 118-119.

beni mediji pomemben vir novic za državljane, tudi kadar družbene medije uporabljajo za druge dejavnosti. Čeprav je torej navzoča bojazen, da bodo individualne značilnosti in motivacije zmanjšale verjetnost, da bi posamezniki aktivno iskali vsebine, pa po drugi strani družbeni mediji "popravljajo" potencialno škodo s tem, da te posameznike nenehno oskrbujejo z vsebinami. Tisti posamezniki, ki ne uporabljajo tradicionalnih medijev, bodo lahko iskali vsebine na družbenih medijih. Družbene medije lahko v tem smislu vidimo kot pomemben nivelizator potencialno vse bolj naraščajočih razlik, ki so odraz individualnih motivacij in kulturnega kapitala.

Možen je seveda tudi drugačen scenarij. Družbeni mediji morda ne bodo okrepili vednosti tistim posameznikom, ki so prepričani, da jih bodo novice našle. Možno je namreč, da se bodo vsebinske preference posameznikov, ki se odražajo že na ravni konzumacije tradicionalnih medijev, še intenzivneje odrazile na družbenih medijih. Nezainteresirani posamezniki bodo sicer prek družbenih medijev prejeli novice, vendar pa jih ne bodo poklikali, raziskali, jih prebrali, se poglobili v vsebino. V takem tipu scenarija zgolj izpostavljenost novicam ne bo zadoščala.

Ne nazadnje pa lahko omenimo, da množstvo informacij, večopravnost in hkratno upravljanje raznovrstnih komunikacijskih tehnologij lahko povzroči, da uporabniki začenjajo posredovati drugim uporabnikom bolj "varne" informacije, bodisi takšne, ki zabavajo, bodisi takšne, ki niso potencialno žaljive. Raziskovalec Bright je denimo ugotovil, da je delež političnih vsebin, ki si jih uporabniki družbenih medijev izmenjajo, relativno majhen.³⁷ Sčasoma lahko to povzroči tako imenovani "social news gap", po katerem uporabniki, ki uporabljajo novice prek družbenih

³⁷ Bright, 2016.

medijev, vzpostavijo drugačno prednostno listo novic kot pa uporabniki tradicionalnih novic. Bright je ugotavljal razmerje med branjem novinarskih člankov in izmenjavo novinarskih člankov po različnih kategorijah (šport, politika, mednarodni odnosi, pravo in kriminal, nesreče in katastrofe, transport, imigracija, človekova zanimanja, izobraževanje, zdravje, razvoj skupnosti, obramba, ekonomija, energija, socialna blaginja, znanost in tehnologija). Branje in izmenjava nista v linearnem odnosu; nekatere tipe člankov uporabniki pogosto izmenjujejo, manj pogosto pa uporabniki berejo te članke. Zgodbe s področja tehnologije in socialne blaginje si uporabniki pogosteje izmenjujejo, zgodbe s področja kriminalnih dejanj in nezgod pa manj. Uporabnikove preference glede izmenjave vsebin in njihove preference glede branja so različne. S tem ko vse več ljudi konzumira novice na družbenih medijih, postajajo implikacije tovrstne vrzeli med preferencami izmenjave in preferencami glede branja vse bolj očitne in odločilne. Družbeni mediji lahko tako začnejo filtrirati določene tipe novic, nekatere novice lahko začnejo izločati, druge pa poudarjati. Kljub temu namreč, da lahko prednostno tematiziranje novic na platformah družbenih medijev vsaj delno uspešno opravljajo uredniki, in sicer z namigi o pomembnosti zgodbe,³⁸ pa obstajajo tudi področja novic (kriminal in katastrofe), kjer se tovrstna uredniška moč ne more udejanjiti. Avtor tako izpostavlja pojav vrzeli, ko družbeni mediji filtrirajo oziroma po svoje rangirajo določene tipe novic, s čimer ustvarjajo prednostne teme, ki so bistveno drugačne od prednostnega tematiziranja v tradi-

³⁸ Multimedijiski center RTV SLO (<http://www.rtvsllo.si/>) ima dodano rubriko: MMC priporoča. Ob tem pa obstajajo tudi uporabniški namigi, saj ponujajo tudi sezname novinarskih člankov v naslednjih kategorijah: Zadnje novice, Najbolj brane, Največkrat komentirane, Najbolje ocenjene.

cionalnih medijih. Kolikor se zanašamo na prednostno tematiziranje, kakor so si ga zamislili naši FB prijatelji, lahko to potencialno vodi k precej siromašnemu panoramskemu pregledu nad domačimi in mednarodnimi dogodki.

Obstajajo tudi drugačne bližnjice glede izbiranja novic. Bomo konkretni; bo naše poznavanje sveta dovoljšno, če bomo prebrali novice, ki nam jih priporoča spletni novičarski portal? In naprej: bo naše poznavanje sveta dovoljšno, če preberemo novice, ki so na spletnem portalu uvrščene na seznam "Najbolj brane novice" ali pa denimo "Najbolje ocenjene novice"? In končno: lahko upamo na dovoljšno poznavanje sveta, če se zanesemo na naše FB prijatelje, ki nam posredujejo novice po lastni izbiri? Odgovor prepuščam bralcem.

Vprašanje seveda je, v kolikšni meri posameznik mora poznati take vsebine. Po našem prepričanju take vsebine mora poznati, saj bo šele s tovrstnimi informacijami opremljen posameznik znal kontekstualizirati sebe, razumeti procese v sebi in okoli sebe, tovrstne informacije mu bodo pomagale pri сопоставljanju različnih dogodkov, obogaten s tovrstnimi informacijami bo lahko bolj kompetentno presojal in ocenjeval dogajanja po svetu. A težava je bolj bazična; če posamezniki ne berejo in ne sledijo določenim vsebinam, niti ne vedo, da takih vsebin ne berejo, da imajo manko. Če ne vedo, da imajo manko, ga zelo verjetno niti ne bodo skušali preseči oziroma odpraviti z aktivnim iskanjem vsebin. Skratka naivno domnevajo, da so dovolj obveščeni. A tudi tisti, ki vedo, da potrebujejo vsebine, se pogosto zanašajo na moč družbenih medijev, da jim bodo dostavili vse potrebne medijske vsebine.

Težava pa seveda nastopi, ker IKT ter sodobne platforme uporabljamo za najrazličnejše namene, kar še povečuje informacijsko prenasičenost. Informacij imamo kratko malo preveč. Poleg tega

pa družbene medije vse bolj uporabljamo kot polje za ohranjanje in krepitev medsebojnih odnosov in za ohranjanje sebe v mreži teh odnosov. Če torej Facebook razumemo kot polje, kjer ohranjamo odnose in kjer si prizadevamo za ohranjanje naše FB identitete, ta odločitev vsaj deloma vpliva na tip vsebin, ki jih posredujemo svojim FB prijateljem. Kaj to pomeni na ravni povprečnega uporabnika družbenih medijev? Če poenostavimo; da posamezniki ne vznemirjajo in obremenjujejo svojih FB prijateljev in da jim skušajo “polepšati dan”, se lahko izogibajo pošiljanju potencialno neprijetnih novic, ki ne prispevajo k boljšemu in prijetnemu medsebojnemu odnosu. Družbeni mediji so namreč – in s tem ni nič narobe – namenjeni ohranjanju ali krepitvi medsebojnih povezav. Toda uporabljati smo jih začeli tudi kot osnovni informacijski kanal, prek katerega pridobivamo vsebine. So naša informacijska vozlišča, naši posredniki medijskih vsebin, naš drugi, bolj dovršeni jaz. Vprašanje torej je, ali tovrstna medijska konvergenca na ravni stapljanja praks in medijev res pomeni najbolj optimalen scenarij na poti k bolj razgledanemu posamezniku. Naj poudarimo; težava ni tehnologija, težava tudi ni Facebook, težavo predstavlja naša raba Facebooka. Facebook je namenjen prijateljskemu kramljanju, povezovanju, ohranjanju stika z našimi prijatelji. Tak tip odnosa in aktivnosti (kramljanje, povezovanje, všečkanje) pa vsaj v določeni meri predpostavlja tudi tip oziroma vsebino informacij, s katerimi ohranjamo in potrjujemo odnos kot “kramljajoč, povezovalen, prijeten”. Vsak tip odnosa namreč predpostavlja izvajanje določenega tipa aktivnosti, ki tudi potrjujejo odnos kot tak. Raba platforme Facebook je že vzpostavljena; njeno osnovno gibalno je družbena interakcija med prijatelji, ki se potrjuje s komunikacijskimi dejanji, kot so deljenje, všečkanje, povezovanje. Ta komunikacijska dejanja so na Facebooku torej družbeno preferirana. Problem torej nastopi,

ker že definirano socialno platformo s svojimi preferiranimi komunikacijskimi praksami (deljenja, všečkanja, povezovanja) začnemo uporabljati kot informacijski kanal.

Za zaključek lahko postrežemo tudi z ugotovitvami Davida Mindicha, ki se je v svoji knjigi spraševal, zakaj mladi ne spremljajo novic. Knjiga je bila izdana leta 2005, torej še pred razrastom družbenih medijev, ugotovitve pa po naši oceni veljajo še danes. Še več; ugotovitve, ki jih navaja Mindich, postajajo v današnji dobi družbenih medijev še bolj aktualne, še bolj usodne. Mindich v svoji študiji skuša ugotoviti vzroke za splošni upad zanimanja mladih za novice tudi s pomočjo intervjujev z mladimi, skratka želi razumeti njihovo percepcijo novic, zlasti njihove potrebe. Ne zadovolji se s pavšalnimi ocenami o mladih in njihovi splošni (ne)zainteresiranosti. Mladi zlasti opozarjajo na dejstvo, da če njihovi vrstniki ne spremljajo novic, tudi sami nimajo tolikšne iniciative po spremljanju novic. Med drugim tudi zaradi povsem "konverzacijskih" razlogov: težko je "posiljevati" prijatelje z novicami, če se splošna debata med prijatelji vrti na področju zabavnih vsebin, denimo resničnostnih šovov. V takem primeru je posredovanje novic vsaj "čudaško", nekooperativno početje, ki glede na splošno živahno razpravo o resničnostnem šovu nima nikakršne komunikacijske prioritete in relevantnosti, temveč načela kooperativnega komuniciranja celo krši. Mladi skratka morajo biti zanimivi sogovorniki in posredovati relevantne vsebine glede na splošno smer diskusije, ta pa se običajno ne dotika novic o nacionalnih ali svetovnih dogodkih. Le z zabavnimi vsebinami ohranjajo vlogo kompetentnih sogovorcev, in to vlogo si zelo očitno lahko zagotavljajo tudi tako, da spremljajo resničnostne šove, saj le tako ne izgubijo statusa "igralca" v diskusiji. Tudi splošno gledano se pogovori premikajo stran od novic, k bolj "osebnim zadevam", skratka k bolj ali manj nenavadnim zgod-

bam zvezdnikov ali “navadnih ljudi”. Obseg in vpliv, s katerim novice vplivajo na konverzacijo, so ključni dejavnik in pokazatelj konzumacije novic. Ker medijske novice niso zaželeno tema pogovora med mladimi, jih mladi preprosto ne konzumirajo.³⁹

* * *

Družbene medije uporabljamo za zadovoljevanje zelo različnih potreb in za pridobivanje zelo različnih informacij, tako osebnih, pristočasnih, življenjskostilnih informacij, kot tudi za dostopanje do medijskih vsebin. V eni platformi združujemo različne vsebine, poenostavljamo torej upravljanje in obvladovanje vsebin.

Sodobna družba naravnost obožuje poenostavljanje, da drugi opravijo stvari namesto nas. Ko kupujemo denimo instant kavo, nam iz embalaže že kriči slogan “3 v 1”, podobno je kakopak pri pralnem prašku, da tehničnih pripomočkov sploh ne omenjamo. Združevanje, večopravnost itd. To so magične značilnosti in aktivnosti sodobne družbe. Ker nam zmanjkuje časa. Namesto “3 v 1” brozge bi si lahko sami določili prednostni seznam opravil in vsebin. Toda za takšen podvig potrebuje posameznik znanje in povsem temeljno veselje in strast, da mu ni vseeno. Za karkoli.

Bibliografija

BARBER, B. R. (2002): “The Ambiguous Effects Of Digital Technology On Democracy In A Globalizing World”, v: *Beitrag zum Kongress “Gut zu Wissen”*, Heinrich-Böll-Stiftung, <http://www.wissensgesellschaft.org/themen/demokratie/democratic.html>

³⁹ Mindich, 2005, 65, 125.

- BRIGHT, J. (2016): "The social news gap: how news reading and news sharing diverge" *Journal of Communication*, 66/3, 343-365. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jcom.12232/abstract>.
- CROTEAU, D., HOYNES, W. (2003): *Media Society*, Thousand Oaks, London, New Delhi, Pine Forge Press.
- DAHLGREN, P. (2009): *Media and Political Engagement: Citizens, Communication and Democracy*, Cambridge, Cambridge Press.
- EUROPEAN COMMISSION, MEDIA PROGRAMME, MEDIA LITERACY (Overview) (2013): <http://ec.europa.eu/culture/media/media-literacy/>.
- GIL DE ZÚÑIGA, H., WEEKS, B., ARDÈVOL-ABREU, A. (2017): "Effects of the News-Finds-Me Perception in Communication: Social Media Use Implications for News Seeking and Learning About Politics", *Journal of Computer-Mediated Communication*, 22/3, 105-123.
- GOFFMAN, E. (2014): *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*, Ljubljana, Studia humanitatis.
- JARVIS, J. (2008a): "The press becomes a press-sphere", BuzzMachine, <http://buzzmachine.com/2008/04/14/the-press-becomes-the-press-sphere/>
- JARVIS, J. (2008b): "The news will find us", BuzzMachine, <http://buzzmachine.com/2008/03/27/the-news-will-find-us/>
- KELLNER, D. (2002): "New Media and New Literacies: Reconstructing Education for the New Millennium", v: Lievrouw, L.; Livingstone, S., *The Handbook of New Media*, SAGE, London, Thousand Oaks, New Delhi, 90-104.
- LISTER, M., DOVEY, J., GIDDINGS, S., GRANT, I., KELLY, K. (2009): *New Media: a critical introduction*, Second edition, London in New York, Routledge, Taylor&Francis Group.

MINDICH, D. T. Z. (2005): *Tuned Out; Why Americans Under 40 Don't Follow the News*, New York, Oxford, Oxford University Press.

OBLAK ČRNIČ, T. (2012): "Digitalne razslojenosti: spletna kultura skozi razredno in kulturno diferenciacijo v Ljubljani in Mariboru", *Družboslovne razprave*, XXVIII/71, 39-62.

PENTINA, I., TARAFDAR, M. (2014): "From "information" to "knowing": Exploring the role of social media in contemporary news consumption", *Computers in Human Behavior*, 35, 211-223. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2014.02.045>

PEW RESEARCH CENTER (2016): *The modern news consumer: News attitudes and practices in the digital era*. 7. julij, <http://www.journalism.org/2016/07/07/the-modern-news-consumer/>

PRAPROTNIK, T. (2011): "Mediji in družba v (medsebojni) interakciji", *Medijska vzgoja in produkcija*, 4/2, 4-11.

PRAPROTNIK, T. (2013): "Kulturna apropiacija medijev v vsakdanjem življenju", *Monitor ISH*, XV/1, 75-98.

PRAPROTNIK, T. (2014): "Ali kaj fejsbukate? Samorazkrivanje v družbenih omrežjih; primer Facebook", *Medijska vzgoja in produkcija*, 7/4, 4-10.

PRAPROTNIK, T. (2017): "Družbena omrežja in novi medijski igralci", *Monitor ISH*, XIX/1, 95-121.

SURČULIJA MILOJEVIĆ, J. (2014): "News Choice and Offer in the Digital Transition", v: *Digital Journalism: Making News, Breaking News, Mapping Digital Media*, 129-144, <https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/mapping-digital-media-overviews-20140828.pdf>

VAN DIJK, J. (2005): *The deepening divide: Inequality in the information society*, London, Sage.

TADEJ PRAPROTNIK¹

Komuniciranje in mreženje v družbenih medijih: predstavitev nekaterih komunikacijskih praks in norm

Izveček: Članek predstavi pojav družbenih medijev kot modernega in pomembnega okvira, skozi katerega komuniciramo in vzpostavljamo odnose. Izpostavi nekatere globalne trende, ki so značilni za sodobno družbo. Pomemben dejavnik je tako imenovani omreženi individualizem. Družba je namreč postala omrežena družba, mreženje pa eden od osnovnih organizacijskih principov. Članek problematizira komunikacijske prakse znotraj družbenih medijev in predstavi nekaj interpretacij. Opravi tudi primerjavo med zgodnejšo, zgolj na besedilu zasnovano računalniško posredovano komunikacijo (klepetalnice in forumi), ki je bila bolj usmerjena na vsebino, ter trenutnim mreženjem in komuniciranjem znotraj družbenih medijev. Ključna transformacija je prehod od komuniciranja k mreženju. Mreženje predpostavlja veliko medsebojno povezanih ljudi, kar vpliva na komunikacijske prakse. Pomembno je postalo fatično komuniciranje. Potreba po izogibanju konfliktom in prizadevanje po všečnosti profila vpliva na tip posredovanih informacij. V ospredje so prišle “lažje” informacije. Članek tudi izpostavi tveganje, če uporabniki profilov svojo vednost in informacije o svetu gradijo zgolj na podlagi priporočil svojega FB-omrežja. Digitalne tehnologije so lahko močno orodje, njihove rabe pa so vsekakor odraz samih posameznikov.

¹ Dr. Tadej Praprotnik je docent za predmetno področje Mediji in komuniciranje, zaposlen kot visokošolski učitelj na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. E-naslov: pratadej@gmail.com.

Ključne besede: družbeni mediji, komuniciranje, omreženi individualizem, Facebook, fatična komunikacija

UDK: 316.77

Communication and Networking in Social Media: Presenting Some Communication Practices and Norms

Abstract: The article presents the phenomenon of social network sites as an important modern framework for communicating and for establishing relationships, singling out certain global trends characteristic of modern society. A major driving force of social network sites is the so-called networked individualism. Our society has evolved into a network society, with networking as one of the basic organisational principles. The article addresses communication practices within social network sites and suggests some explanations. The earlier text-based (anonymous) online communication (chat-rooms and discussion forums), which was more topic-oriented, is compared and contrasted to the current networking and communication via social network sites, which are more person-oriented (Me-Centered Society). The major shift is from communication toward networking. Networking presupposes a multitude of connected people, which influences communication practices: the difficulty of maintaining deep and content-rich communication with many individuals favours the phatic function of communication. The type of information provided is dictated by the need to avoid conflict and to present a likeable profile. As a result, what prevails is 'light' information. In this connection, the article stresses the dangers inherent in building one's knowledge mostly or solely upon information recommended by one's Facebook friends. While digital technologies may be a very powerful tool, they still remain just technologies, and their use remains a reflection of the individual.

Key words: social media, communication, networked individualism, Facebook, phatic communion



Uvod: Mreženje kot temeljni organizacijski princip sodobne družbe

Živimo v svetu omrežij in medsebojnega povezovanja. Ti procesi so bili seveda navzoči tudi v preteklosti, z razvojem družbenih medijev pa so postali ti procesi še bolj ključni. Družbeni mediji so postali pomemben vir in okvir za vzpostavljanje povezav, za raziskovanje novih življenjskih stilov, za razvijanje spretnosti, za oblikovanje in načrtovanje posameznikove identitete. Mreženje je postalo osnovni organizacijski princip; nenehno smo medsebojno povezani. Manuel Castells ugotavlja, da je naša družba omrežena družba, torej družba, konstruirana na podlagi osebnih in organizacijskih omrežij, ki jih podpirajo digitalna omrežja. Ker so omrežja hkrati globalna in ker presegajo tradicionalne geografske, politične ali kulturne ločnice, postaja omrežena družba pravzaprav globalna omrežena družba. Tovrstno stanje družbe je po njegovem mnenju rezultat interakcije med sodobno tehnološko paradigmo (digitalne platforme družbenih medijev) in nekaterimi ključnimi socio-kulturnimi spremembami. Ključna sprememba je krepitev na posameznika osredotočene družbe (Me-centered society), torej vzpon individualizacije, ter sočasen razkroj tradicionalne skupnosti, ki je bila zasnovana na geografskem prostoru, delu, družini. Po mnenju Manuela Castellsa to ne pomeni konca skupnosti in konca tradicionalnih tipov interakcij, vsekakor pa pomeni določen preklop in preusmeritev v drugačne medsebojne odnose, ki si za izhodišče

postavljajo individualne povezave, posameznikove interese, vrednote in projekte.²

Vzporedno s pravkar omenjenimi procesi smo soočeni tudi z drugim pojavom, ki ga bomo natančneje predstavili v članku. V sodobnem času smo namreč priča svojevrstni transformaciji komuniciranja. Podlaga za to transformacijo je tako tehnološka (Splet 2.0) kot tudi širše družbena. Za zgodnje obdobje interneta je bila značilna interakcija, ki je temeljila na besedilu, tehnološka podlaga pa so bili v omrežje povezani računalniki. Tako imenovana računalniško posredovana komunikacija se je osredotočala na besedilo in eksperimentiranje z identiteto posameznika. V tistem času so bile tako denimo priljubljene klepetalnice in forumi. V sodobnem času Spleta 2.0 (družbeni mediji) prehajamo k mreženju že poznanih posameznikov. V dobi družbenih medijev in z njim povezanega mreženja v precej manjšem obsegu iščemo nove posameznike; interneta ne uporabljamo, da bi poiskali nove zanimive ljudi, podobno misleče, s katerimi bi vzpostavili (nove) skupnosti. Posameznike v manjši meri iščemo na podlagi skupnih interesov ali topike pogovora. V večji meri komuniciramo in se mrežimo na podlagi že prej vzpostavljenih (fizičnih) povezav. Zato so ključna problemska vprašanja članka naslednja: Kaj je fascinantno pri družbenih medijih? Kaj je ključni motivacijski dejavnik mreženja? Kaj posamezniki dejansko počnejo na platformah družbenih medijev? O kakšnih temah in vsebinah komunicirajo? Kakšna komunikacijska dejanja so tipična za družbene medije? Smo z družbenimi mediji povečali svoja dejanska omrežja in ali smo povečali svoj socialni, kulturni, simbolni svet? Ali s pomočjo družbenih medijev učinkoviteje premišljujemo o sebi?

Vsekakor ima vsaka nova tehnologija določene učinke na družbo, toda obseg teh učinkov je zlasti rezultat vrednot in motiva-

² Castells, 2014, 136-137.

cij same družbe. Učinki medijev so torej refleksija oziroma odraz posamezne družbe. Tehnološke (z)možnosti so precejšnje in lahko so zelo heterogene, dejanske prakse pa so odraz same družbe. Zmožnosti in priložnosti tehnologije nujno ne vodijo k določenim, vnaprej predvidenim praksam. Prakse oblikujejo dejanski posamezniki v interakciji s tehnologijo. V članku se bomo zato osredotočili na obstoječe prakse znotraj družbenih medijev. Raziskovalki Boyd in Ellison tako že leta 2008 ugotavljata, da je edinstvenost družbenih medijev zlasti v tem, da njihova omrežja omogočajo uporabnikom individualno artikulacijo, ob tem pa uporabnikom omogočijo, da njihova družbena omrežja postanejo vidna. Rezultat so lahko povezave med posamezniki, ki sicer morda ne bi bile vzpostavljene. Pogosto gre za interakcije med tako imenovanimi "latentnimi povezavami", ki imajo določeno predhodno, offline povezavo. Na številnih platformah družbenih medijev posamezniki niti ne izvajajo resničnega mreženja in ne iščejo novih poznanstev; namesto tega v veliki meri komunicirajo z ljudmi, ki so že del njihovega razširjenega socialnega omrežja.³

Mreženje ali komuniciranje? Kakšne so posledice rabe sodobnih družbenih medijev?

Razločevalna lastnost družbenih medijev je v tem, da so ti osredotočeni na posameznika, ne pa na topiko. Gre za mreženje med posamezniki, v središču mreže pa je posameznik, ki vzpostavlja povezave. V začetnem obdobju interneta (80. in 90. leta 20. stoletja) je bila situacija drugačna. Topika (tema/vsebina) je bila osrednji motivacijski dejavnik za ustvarjanje klepetalnic, forumov, za konstituiranje virtualnih skupnosti. Posamezniki so takrat začeli komunikacijo z neznanci. Skupna podlaga in okvir za vzpostavitev

³ Boyd, Ellison, 2008, 211.

komunikacije je bil določen (vsebinski) interes ali tema pogovora. Topika je bila začetna točka za vzpostavitev odnosov in skupnosti. Skupni interesi in motivacije so bili tudi ključni argument, zakaj so posamezniki čutili, da so odkrili “svojo” skupnost, pogosto bolj iskriivo, vsekakor pa bolj prostovoljno skupnost. Tradicionalne skupnosti so namreč opredeljene vnaprej, posameznik jim pripada brez svojega privoljenja. Tradicionalne skupnosti so zasnovane na sorodstvu, skupnem geografskem prostoru, rasi, spolni identiteti itd. Virtualne skupnosti, torej skupnosti vzpostavljene v okviru računalniško posredovane komunikacije, potemtakem niso obstajale vnaprej, ampak so se vzpostavile šele skozi samo komunikacijo. Prav zato so imeli posamezniki pogosto vtis, da so našli skupnosti, ki popolneje ustrezajo njihovemu življenjskemu stilu.

Pomembno je še nekaj drugega; v zgodnjem obdobju interneta, torej v obdobju tekstualne računalniško posredovane komunikacije smo bili soočeni z drugačnim komunikacijskim kontekstom, ki je omogočal drugačno predstavljanje posameznikov. Uporaba vzdevkov in zgolj na tekstu zasnovana komunikacija sta zagotavljali anonimnost, tako da je bil posameznikov elektronski diskurz osnovni in edini kanal prezentacije. Posamezniki so lahko hipoma spreminjali svojo identiteto, ali pa izpostavili v fizičnem svetu spregledane/zamolčane vidike lastne identitete. Zato moramo izpostaviti performativni značaj on-line identitet, saj so posamezniki skozi komunikacijo (znova) vzpostavljali tudi samega sebe. Elektronsko posredovani tekst je bil edini identitetni marker, ki so ga lahko v veliki meri spreminjali, ali pa se z njim poigrali ter se – kot je bilo zelo popularno – preoblačili v drug spol, bodisi drugače eksperimentirali s svojo identiteto, in vstopali v drugačne komunikacijske interakcije. Hkrati so lahko raziskovali in preverjali, do kakšnih odnosnih posledic prihaja v bolj ali manj spremenjenih okoliščinah. Šlo je za svojevrstni identitetni peskovnik, za preigravanje identitet.

Vzporedno s tovrstnimi praksami se je seveda pojavilo tudi ključno vprašanje: Kdo smo, ko smo online? V tovrstnem računalniško posredovanem okolju so bile namreč identitete svojevrstne diskurzivne konstrukcije⁴ (tako kot so vse identitete zgolj konstrukcije); imele so svojevrsten poststrukturalistični pridih. V skladu z njim so vse identitete zgolj učinki diskurza, torej identitete niso esencialne, zapisane v genih in fiksirane. Ta ideja je torej zasnovana na predpostavki, da je vsaka identiteta konstruirana skozi diskurz in na podlagi diskurza.⁵ Vse identitete, tako tiste, ki jih preigravamo v “resničnem” vsakdanjem življenju, kot online identitete, so torej svojevrstne “maskarade”. Skozi njih preigravamo določene vidike lastnih osebnosti, za katere bodisi menimo, da so ustrezne in smiselne, bodisi jih uprizarjamo z namenom ohranjanja vtisa “normalnosti”, prilagojenosti. Izpostaviti želimo, da je kultura ustvarila številne distinkcije in opozicije, kot so moški/ženska (in od tu izpeljano moškost/ženskost), kot tudi druge distinkcije, ki naj bi posamezniku nudile osnovni “orientir” oziroma smernice, dejansko pa ga omejujejo v togem okviru. Ob tem vsaka kategorija, ki ji domnevno pripadamo, implicira določene “značilnosti” in dejanja, kar potemtakem pomeni, da morajo posamezniki z namenom potrjevanja pripadnosti določeni kategoriji tudi izvajati ustrezne in vnaprej določene tipe dejanj. Virtualni svet interneta je vsekakor pomenil svojevrstno prekinitev s temi distinkcijami in možnost preseganja tovrstnih distinkcij.

V dobi družbenih medijev so tovrstna identitetna eksperimentiranja preteklost. Anonimna komunikacija v okviru forumov in klepe-

⁴ Naj ob tem poudarimo, da so vse naše identitete določene konstrukcije; niso nam dane vnaprej, ampak jih bolj ali manj uspešno v komunikacijskih interakcijah predstavljamo, potrjujemo ali pa tudi zanikamo. Skozi komunikacijo mi ne odražamo določenih vnaprej dodeljenih identitet, ampak jih skozi komunikacijo šele aktivno konstruiramo.

⁵ Lister, 2009, 210.

talnic je danes redkost. Razvoj novih digitalnih platform, zlasti družbenih medijev (Facebook), je vzpostavil drugačen fokus oziroma okvir; v ospredje je prišlo omrežje posameznika oziroma profil posameznika kot svojevrstna identitetna "blagovna znamka". Poleg tega je v dobi družbenih medijev zopet v ospredju transparentnost posameznika. Posamezniki razumejo svoj Facebook profil kot svojo osebno znamko, kot zelo relevanten identitetni pano, ki ga postavljajo na ogled drugim. Zato pozornost ni več na anonimnosti, temveč na transparentnosti in na – če lahko tako rečemo – oddajanju samega sebe, prezentiranju samega sebe. Družbeni mediji ne omogočajo uporabnikom zgolj objavljanja/prezentiranja samega sebe, temveč omogočajo tudi prezentiranje njihovega omrežja.⁶ Raziskovalki Boyd in Ellison sta zgoščeno povzeli bistvo spremembe, ko sta zapisali, da pojav družbenih medijev indicira preklap glede organizacije online skupnosti. Še vedno sicer obstajajo spletne strani, namenjene skupnostim, ki se organizirajo na podlagi skupnega interesa (vsebine). Toda prevladujoča raba je zlasti mreženje v okviru družbenih medijev. Njihovo izhodišče je posameznik, ne pa skupni (vsebinski) interes. Drugače rečeno; družbeni mediji niso več strukturirani po topikah (vsebinah), temveč so strukturirani kot osebna omrežja, s posameznikom v središču svoje skupnosti (angl. *egocentric communities*).⁷ Nov način (egocentrične) organizacije pa ima vpliv na prezentacijo identitete. Facebook identiteta mora biti transparentna, iskrena. Identiteta, torej niz komunikacijskih dejanj, ki jih predstavljamo na FB profilu, mora biti "konsistenten", odražati mora našo identiteto. Prav slednje, torej svojevrstna "prisila" in namera po konsistentnosti, pa pravzaprav kaže, da gre pri Facebook profilu tudi za maškarado, saj ko enkrat izdelamo svoj FB profil in nanj naložimo različne identitetne informacije, ne mo-

⁶ Lister, 2009, 209.

⁷ Boyd, Ellison, 2008, 219.

remo poljubno spreminjati svojega profila in predstavljati neke povsem nove vidike lastne osebnosti. To svojevrstno "Facebook ječo" bomo problematizirali v naslednjem poglavju.

Kdo smo, ko smo na Facebooku?

V okviru družbenih medijev (Splet 2.0) so prišle do izraza drugačne aktivnosti kot v obdobju tekstualne in pogosto anonimne komunikacije. V ospredje je prišla tako imenovana sodelovalna kultura (angl. *collaborative culture*), z njo pa nove aktivnosti, ki jih izvajajo uporabniki: sodelovanje, povezovanje, mreženje. Lahko rečemo, da smo z družbenimi mediji vrnili naša telesa "na sceno", saj uporabniki objavljajo svoje fotografije, podobe s počitnic in rojstnodnevnih zabav. Naše objave na FB ali Instagram profilu pa morajo biti usklajene z našo siceršnjo vzpostavljeno podobo, kot jo kažemo v vsakdanjem življenju, usklajene pa morajo biti tudi z našimi predhodnimi objavami na profilu. Ker gre za transparentne profile, lahko tudi zanesljivo trdimo, da distinkcije med offline in online podobami ni (več). Konsistentnost in ujemanje med obema podobama mora biti kar se da velika, prav zato pa so postali FB profili povsem resni, sicer uporabnik profila lahko deluje neresno. Trdimo lahko, da Facebook profil nemalokrat tudi določa oziroma omeji posameznikovo siceršnje verbalno ali neverbalno delovanje (nabor vsakdanjih aktivnosti), saj nekateri posamezniki izvajajo zlasti tak tip dejanj, ki naj potrjuje veljavnost njihovega profila.

Ker smo – kot rečeno – z uporabo družbenih medijev vrnili svoja telesa na sceno, smo tudi stalno "na odru".⁸ Uporabniki morajo nenehno nadzorovati vtise, ki jih posredujejo svojemu občinstvu, torej

⁸ Več o vidiku samopredstavljanja in nadzоровanja vtisov na družbenih omrežjih v članku Erike Pearson: All the World Wide Web's a stage: The performance of identity in online social networks.

omrežju. S svojimi objavami na profilu morajo vzdrževati in potrjevati identiteto. Prav zato se lahko vprašamo, ali je na profilih družbenih medijev sploh kaj prostora za eksperimentiranje, ali lahko uporabniki preigravajo tudi druge vidike identitete, za katere menijo, da bi jih želeli predstaviti svojemu omrežju? Menimo, da se je ta prostor svobodnega preigravanja in prevpraševanja zaradi specifične rabe družbenih medijev izjemno skrčil. Facebook profil sami uporabniki razumejo kot blagovno znamko, ki jo morajo ohranjati.

Problem je večplasten. Uporabniki svoje Facebook profile razumejo kot lastno blagovno znamko, razumejo ga tudi kot pomemben in indikativen profil za javno komuniciranje, kot profil, s katerim nastopajo tudi v komuniciranju z institucijami, potencialnimi delodajalci. To pomeni, da je Facebook profil izhodiščna in referenčna točka, ključno identitetno središče posameznika. Priča smo svojevrstnemu poenotenju posameznika, sploščenju posameznika in vseh njegovih potencialnih vidikov identitet v FB profil, ki pa ima izrazito javen značaj. Izpostaviti želimo, da so pred pojavom družbenih medijev posamezniki v vsakdanjem življenju izpostavljali različne vidike lastne osebnosti, pač glede na potencialno občinstvo. Obstajala je jasna distinkcija javno-zasebno, ki so jo posamezniki lahko tudi upoštevali in v skladu z njo tudi prilagajali tip jezikovne rabe. V skladu s potencialnim občinstvom in v skladu z značajem komunikacije (javna-zasebna komunikacija) so tudi izpostavljali različne vidike identitete. Prav poenotenje statusa posameznika (oziroma njegovega profila) pa je v veliki meri izničilo to distinkcijo, tako da se danes uporabniki profilov pravzaprav pojavljajo v eni bolj ali manj javni vlogi. Od tod izhaja že omenjena resnost in trud za konsistentnost FB profila.

Uporabniki torej nimajo več veliko prostora za igrivost, za eksperimentiranje, za preigravanje identitet? Situacij in komunikacijskih okoliščin, ki bi jih lahko uporabljali kot "identitetni peskovnik"

je zaradi vzpostavljenih norm vse manj. Ta situacija se nam zdi pomenljiva, ker živimo v obdobju, v katerem nam mediji in širša družbena okolica nenehno prigovarjajo, da je življenje v naših rokah, da lahko premislimo in prevrednotimo svoje življenjske cilje. Živimo torej v dobi, ki nam omogoča samorefleksijo in ki na deklarativni ravni nenehno nagovarja posameznika, naj ne bo ujetnik lastnih prepričanj in dodeljenih identitet. Tovrstni sodobni diskurz glede opolnomočenja in samoaktualizacije posameznika je hvalevreden, toda vzpostavljene rabe družbenih medijev in profilov usmerjajo posameznika v povsem nasprotno smer. Vsekakor lahko posamezniki zavestno zavržejo oziroma odklonijo tovrstno Facebook življenje, a dejanske prakse in rutine temu niso posebej naklonjene.

S postmodernističnega stališča bi identiteta morala postati vedno bolj nestabilna, fragmentirana in "skrpana" iz različnih delov. Posamezniki naj bi v sodobni družbi tudi ponotranjili zavedanje, da identiteta ni nekaj fiksnega, dokončnega, ter vnaprej dodeljenega, temveč nekaj, kar lahko v slehernem trenutku redefinirajo. V tem smislu je bilo eksperimentiranje z identiteto, ki se je dogajalo v okolju virtualne in pogosto anonimne komunikacije klepetalnic ali forumov, tudi "zdravilno" za posameznika. Virtualna realnost je namreč omogočila določene tipe subjektivnih izkušenj, ki so lahko "zmotile" ali prekinile tradicionalne predpostavke in domneve o nespremenljivosti in dokončnosti identitet. Poljubno eksperimentiranje z identitetami, preoblačenje v drugi spol itd. je lahko vodilo k denaturalizaciji domnev o vnaprej danih in naravnih identitetah.⁹ Če so ljudje v anonimni tekstualni komunikaciji, denimo na Internet Relay Chatu, prosto spreminjali svoje identitete (na podlagi vzdevkov) in če so izvajali različne diskurzivne identitetne igre, so lahko med drugim ugotovili, da je identiteta pravzaprav konstrukcija, ki

⁹ Cooper, 1997, 103-104.

so jim jo v realnem vsakdanjem svetu v veliki meri podtaknili drugi (starši, šola ...) v okviru primarne in sekundarne socializacije. V okviru virtualne realnosti pa jo lahko na novo konstruirajo, izpostavijo druge vidike.¹⁰ Sherry Turkle je v svoji znani knjigi "Life on the screen; identity in the age of the internet" razumela računalniško posredovano komunikacijo kot potencialnega emancipatorja, saj ta komunikacija omogoča posameznikom raziskovanje svojih identitet v družbeno in fizično "varnem" simuliranem okolju.¹¹ Izpostaviti tudi moramo, da identitetna maškarada, ki je bila možna v anonimni komunikaciji, v resnici ni zgolj maškarada. Tovrstno eksperimentiranje v okviru elektronskega diskurza je bilo lahko v resnici izjemno povedno oziroma pomenljivo. V anonimni komunikaciji je bil odnos posameznikov do lastnih virtualnih, torej skozi komunikacijo konstruiranih identitet, nekako dvoumen. Tudi če so posamezniki v anonimni komunikaciji konstruirali povsem "neresne" identitete in tudi, če so sebe konstruirali na drugačen način (kot v vsakdanjem življenju), so te posameznikove izbire in samo-konstrukcije lahko imele določen globlji pomen.

V anonimni komunikaciji namreč "smo in nismo", in prav ta dvoumnost je ena od privlačnosti tega okolja. Ta dvoumnost tudi določa naš odnos do svojih virtualnih podob, torej do tega, kako samega sebe predstavimo drugim v računalniško posredovani komunikaciji. Po eni strani namreč ohranimo držo zunanje distance, torej igre z lažnimi podobami v smislu: "Vem, da nisem takšen (pogumen, zapeljiv ...), vendar je prijetno vsake toliko časa pozabiti na svojo pravo podobo in si nadeti malo bolj zadovoljujočo masko; tako se sprostim, se rešim bremena, ker sem takšen, kakršen sem, ker moram s tem živeti in biti za to povsem odgovoren." Po drugi strani

¹⁰ Praprotnik, 2014, 139-140.

¹¹ Turkle, 1995.

pa "smo" na internetu takšni, kakršni v realnem življenju nismo oziroma si ne upamo biti. Virtualna oseba, ki si jo ustvarimo na internetu, je lahko namreč "bolj jaz sam" kot pa naša oseba iz "realnega življenja" (naša "uradna" podoba samega sebe), če naredi vidne tiste vidike nas samih, ki si jih nikoli ne bi drznili priznati v realnem življenju. To, da dojemamo virtualno podobo samega sebe kot čisto igro, nam omogoča, da odmislimo običajne zapreke, ki nam preprečujejo realizacijo svoje "temne plati" v realnem življenju, in da svobodno povnanjimo vse svoje libidinalne potenciale. Lahko si na primer predstavljamo, da človek, ki je v družbenih stikih v realnem življenju tih in sramežljiv, v virtualnem svetu pa privzame jezno in agresivno identiteto, s svojo virtualno identiteto pravzaprav izraža potlačeni del samega sebe, javnosti neznani vidik svoje "prave osebnosti", in da njegov elektronski id tu dobi krila. A hkrati si lahko tudi mislimo, da gre za šibek subjekt, ki fantazira o agresivnejšem obnašanju, da se mu ne bi bilo treba soočiti s svojo šibkostjo in strahopetnostjo v realnem življenju. Šarm anonimnosti je tudi in zlasti v tem, da lahko v virtualnem svetu "maškarado" izvedemo, ne da bi jo res izvedli, in se tako izognemo tesnobi, ki je povezana z udeleževanjem v realnem življenju; to lahko storimo, ker vemo, da tega ne počnemo zares. Zadržke in sram tako potisnemo na stran. Skrito resnico o svojih gonih lahko artikuliramo natančno takrat, ko se zavedamo, da zgolj igramo igro na zaslonu. V tej situaciji se srečamo z logiko sprejetja skozi utajitev, saj sprejmemo svoje fantazije, če "vemo, da so le igre v virtualni realnosti".¹²

Situacija na družbenih omrežjih pa je vendarle drugačna. Za svoj Facebook profil posamezniki skrbno izbirajo informacije in fotografije, torej gre za visoko načrtovano, lahko bi rekli strateško samopredstavljanje. Prav zato je Facebook profil – paradoksalno – tudi

¹² Žižek, 1996, 115-116.

svojevrstna maškarada, podobno kot katerakoli “predstava”, ki jo skrbno načrtujemo za svoje vsakokratno občinstvo. Še več; tudi naše domnevno “spontane” predstave so v veliki meri maškarade, saj smo se skozi socializacijo naučili izvajati različne scenarije, kako se obnašati in komunicirati na “ustrezen” način. Prostora za kreativno samorefleksijo in drugačno premišljevanje o lastni identiteti je malo oziroma natančneje rečeno: prostor si moramo vzeti sami. Za okolje digitalnih platform velja enako: nenehna omreženost, izrazito javni značaj profilov in nenehna dostopnost (angl. *always on*) dodatno slabi/zmanjšuje prostor za posameznikovo kreativno redefiniranje identitete. Še enkrat pa naj poudarimo, da je izbira naša. Lahko smo tudi brez profilov. Če sklenemo; vse bolj izpopolnjena tehnološka “opremljenost” vsakdanjega življenja, vse bolj dosegljive in priročne tehnologije nudijo posamezniku zelo raznolike možnosti, zavedati pa se moramo, da zgolj slepo sledenje zapovedanim komunikacijskim praksam na platformah vsekakor ne razpira prostora kreativnega mišljenja in svobode, saj so norme in komunikacijske prakse v veliki meri standardizirane in že opredeljene z različnimi “scenariji”, kako delovati v družbenih medijih. Kreativnost oziroma upati biti kreativen si moramo izboriti sami.

Komunikacijsko delovanje v družbenih medijih; kakšen tip aktivnosti je zaželen in kakšne so posledice?

Facebook profili so resni in konsistentni, saj odražajo javno podobo lastnika profila. Kaj tovrsten značaj profilov pomeni z vidika komunikacijskega delovanja uporabnikov? Kakšne so uporabnikove ključne komunikacijske namere, ko komunicira skozi digitalne medije? Ali uporabljajo družbene medije za razvijanje medsebojnih odnosov? Ali družbene medije v pretežni meri uporabljajo za izvajanje nalog (angl. *task-oriented*), za diskusijo o vsebinah (angl. *topic-oriented*), ali nekaj vmes? Kakšen tip odnosov posamezniki vzpo-

stavljajo skozi družbene medije? Vsebina komunikacijskega delovanja vpliva tudi na tip odnosov, ki jih uporabnik vzpostavlja. Vsebina komunikacije odraža namere in tip odnosov, hkrati pa tudi (lahko) aktivno transformira tip odnosov. Izpostaviti želimo, da so jezikovne rabe vsekakor odraz konteksta, v katerem poteka komunikacija, a hkrati se moramo zavedati, da jezikovna raba tudi aktivno lahko preoblikuje kontekst; jezikovna raba ni zgolj odraz situacije, ampak lahko tudi transformira situacijo. V slednjem govorimo o performativnem razsežju jezikovne rabe, saj jezikovna raba lahko tudi vzpostavlja realnost, o kateri govori oziroma na katero se nanaša. Podobno je z razmerjem med identiteto in komunikacijo, skozi katero se vzpostavlja identiteta. Jezikovna raba ne odraža identitete posameznika; jezikovna raba konstruira identiteto posameznika.

Omenili smo že, da je mreženje ključni organizacijski princip družbenih medijev ter da imajo družbeni mediji močno osnovo v že vzpostavljenih, poznanih odnosih iz vsakdanjega življenja. Prav zato so to relativno "resne" platforme s skrbno premišljenimi komunikacijskimi praksami. So javni profili, zato morajo biti premišljeno in – taka je norma družbenih medijev – transparentno oblikovani. Zastavlja pa se (nam) vprašanje: ali si res vedno želimo biti resni, zanimivi za druge, transparentni in domnevno "normalni"? Oziroma, če nekoliko obrnemo situacijo in postavimo vprašanje nekoliko širše: ali je bolje, da smo venomer "dobri" in "popolni", ali bi bilo bolje, da smo "celi"? Kaj bi izbrali?

Izpostaviti moramo tudi distinkcijo, na katero opozarjata raziskovalki Boyd in Ellison: izraz mreženje poudarja vzpostavljanje (novih) odnosov, pogosto med neznanci. Tovrstno mreženje je na straneh družbenih medijev sicer možno, v resnici pa tovrstna praksa v okolju družbenih medijev ni ravno pogosta, kaj šele razločevalna v razmerju do drugih tipov računalniško posredovane ko-

munikacije.¹³ Večina omrežij podpira ohranjanje že prej vzpostavljenih družbenih omrežij. S tem sicer ni nič narobe; z digitalnimi platformami smo torej dobili učinkovito tehnologijo, da smo v (nenehnem) stiku s svojimi znanci in prijatelji, torej z že vzpostavljenimi odnosi in tudi podobami, kdo smo. Družbeni mediji v tem smislu delujejo kot tehnologije, ki nam omogočajo dodatno “treniranje” že vzpostavljenih odnosov in podob. Gre za tehnologije, s pomočjo katerih utrjujemo podobe prijaznih, všečnih, zanimivih posameznikov.

Spomnimo še na en detajl; uveljavljene komunikacijske prakse vključujejo funkcijo “I like”. Če posamezniki želijo prejeti na svojo objavo ali izjavo najbolj preferirano reakcijo, torej če želijo prejeti všeček oziroma “I like”, bodo skoraj zagotovo modificirali svojo informacijo na način, da si bodo tovrsten všeček in pozitivno sprejemanje tudi zagotovili. Tu lahko vsekakor ugotovimo, da so tehnološke (z)možnosti v veliki meri sooblikovale komunikacijsko delovanje znotraj družbenih medijev.

David Holmes izpostavlja, da gre pri družbenih medijih za svojevrstno ekstenzijo oziroma razširitev vsakdanjega življenja, da uporabniki torej nadaljujejo z že uveljavljenimi praksami, toda tako, da pritegnejo nase čim večjo pozornost. Ključna namera je ohranjanje obstoječih povezav ter nenehna navzočnost (angl. *always on*), ne pa izmenjava informacij, ki bi imele izobraževalno, politično ali ekonomsko vrednost.¹⁴ V ospredju je torej posameznik, ohranjanje njegovega omrežja ter posameznikova gradnja sebe kot svojevrstne pozitivne znamke. Tovrstna podlaga pa v veliki meri zoži prostor posameznikovega delovanja.

¹³ Boyd, Ellison, 2008, 211.

¹⁴ Holmes, 2011, 105–106.

Ohranjanje obstoječega omrežja in obstoječih povezav: podlaga za krepitev fatične komunikacije?

Izpostavili smo že ključne značilnosti družbenih medijev, torej osredotočenost na posameznika in njegovo omrežje. Vincent Miller tako ugotavlja, da je ključna točka družbenih medijev vzpostavljanje in demonstracija povezav, ne pa dialoška komunikacija. Zato obstaja temeljni preklap glede osredotočenosti, preklap glede razumevanja, kaj so ključne in konstitutivne aktivnosti. Starejša tehnologija bloganja je denimo vzpodbujala oziroma nagovarjala uporabnike h kreiranju bolj ali manj obsežnih tekstualnih zapisov, profili družbenih medijev pa izpostavljajo mreženje (ne pa kreiranje teksta in dialoga). S tem se novomedijska kultura družbenih medijev približuje tipu družbene interakcije, ki jo lahko imenujemo “fatična skupnost”.¹⁵ Termin fatična komunikacija je prvi uporabil antropolog Bronislaw Malinowski, ko je skušal opisati komunikacijske prakse, ki ne informirajo ali izmenjujejo kakšnih (novih) pomenljivih informacij ali dejstev o svetu. Namen fatične komunikacije je družben, in sicer izražanje socialnosti, ter ohranjanje povezav. S fatično komunikacijo ohranjamo kanale komuniciranja “odprte”. Jezik oziroma jezikovna raba v tem primeru ne deluje kot orodje za transmisijo misli, za posredovanje novih informacij, temveč za ohranjanje obstoječih komunikacijskih kanalov.¹⁶

Družbeni mediji so torej orodja, s katerimi okrepimo naša že vzpostavljena omrežja poznanstev. Tudi David Holmes v članku “What is ‘social’ about social media” poudarja, da se družbeni mediji v veliki meri uporabljajo za krepitev že vzpostavljenih vezi, in ne za vzpostavljanje novih.¹⁷ Kakšni so torej učinki tovrstne komunikacij-

¹⁵ Miller, 2008, 393.

¹⁶ Malinowski, 1999, 303-304.

¹⁷ Holmes, 2011, 108.

ske dinamike, kakšne komunikacijske norme so se uveljavile v družbenih medijih? Vsekakor je v veljavi tip povezovanja, kjer gre v veliki meri za izogibanje naključnim stikom z neznanci, obilno pa je navzoče navezovanje stikov znotraj relativno zaprtega sistema osebnih omrežij. Tovrstno druženje in mreženje je po vsebini in informacijah relativno šibko; gre za svojevrstno elektronsko verzijo komuniciranja, ki ga poznamo tudi pod imenom 'small talk'.¹⁸ Ta tip komunikacijske prakse v veliki meri ni motiviran s tem, da bi posameznik želel nekaj določenega povedati (da bi komuniciral neko informacijo), ampak je v večji meri motiviran s svojevrstno obligacijo ali spodbudo, da nekaj reče in s tem ohrani povezave in občinstvo, da signalizira omrežju-občinstvu, da je še tam.¹⁹ Raziskovalci Frank Vetere, Steve Howard in Martin R. Gibbs pa celo vpeljujejo termin fatične tehnologije, ki so po njihovem mnenju tiste specifično oblikovane tehnologije, ki zlasti vzdržujejo socialne interakcije, niso pa v tolikšni meri namenjene posredovanju informacij. Pri fatičnih tehnologijah ni v ospredju uporabnost interakcije ter uporabnost informacij. Fatičnost tehnologij se meri po stopnji, do katere te tehnologije prispevajo k občutku nenehne, kontinuirane povezanosti.²⁰ Tu moramo vsekakor opozoriti, da tehnologije nikakor nimajo vnaprej predpisanih "ustreznih rab"; vsaka tehnologija je podvržena konkretnim posameznikom in njihovim nameram, tako da so konkretne rabe v veliki meri odraz komunikacijskih namer posameznikov. Ne nazadnje se s fatično komunikacijo srečujemo tudi v neposredni komunikaciji, kjer ne uporabljamo tehnologij. Tipičen primer fatične komunikacije je govorjenje o vremenu v čakalnici zdravstvenega doma ali pa v dvigalu. Fatičnost je zato zlasti odraz komunikacijskih

¹⁸ Holmes, 2011, 105.

¹⁹ Miller, 2010, 393.

²⁰ Vetere, Howard, Gibbs, 2005, 1.

namer sogovorcev, interakcije ali pa uporabnikov določene tehnologije, ne pa kakšna “notranja značilnost” tehnologije. Drugače rečeno; platforme družbenih medijev seveda omogočajo fatično komunikacijo, toda omogočajo tudi še marsikaj drugega. Tehnologije so zgolj “črne škatle”; njihova sposobnost, da so fatične tehnologije, je v veliki meri posledica posameznikovih komunikacijskih praks in rezultat motivacij in namer, kakšen tip komunikacije iščemo posamezniki. Tu se vračamo na začetek članka, kjer smo izpostavili, da so družbeni mediji odraz tehnološkega razvoja (digitalne platforme) ter nekaterih družbenih okoliščin (individualizacija in na posameznika osredotočena družba).

Opozoriti želimo, da med razvojem konkretne tehnologije in njenimi “učinki” na družbo ni linearne povezanosti; učinki na družbo obstajajo, toda ti učinki so rezultat oziroma odraz konkretne družbe in njenih rab. Izpostaviti želimo tako imenovano ‘družbeno oblikovanje tehnologije’, saj v končni fazi vedno družba uporablja tehnologijo na določen partikularen način, zato so tudi učinki na družbo možni, kolikor sama družba želi in je motivirana za določene rabe in potemtakem tudi sprejme določene učinke.

Kaj so še posledice nenehnega povezovanja in stalnega komuniciranja znotraj omrežja? Zapisali smo že, da se v družbenih medijih uveljavlja fatična komunikacija, komuniciranje “odvečnih”, nepotrebnih, samoumevnih informacij, pač z namenom ohranjanja stika, z informacijami tudi signaliziramo svojo navzočnost znotraj omrežja. Ker za upravljanje družbenih medijev v veliki meri posamezniki uporabljajo pametne telefone z možnostjo nenehne dostopnosti, je tovrstna online povezanost in nenehna dosegljivost tako rekoč “naravno stanje”, zlasti za mlajše, šolajoče se generacije. Ker je komuniciranja in spremljanja profilov drugih uporabnikov veliko, ker je informacij, fotografij in sugeriranih povezav ogromno, postanejo posamezniki nekako “ekonomični”. Skušajo čim bolj učinko-

vito upravljati svoj profil, ob tem pa tudi spremljati in izvajati interakcije. Zato pogosto skrajšujejo obseg, zlasti pa kompleksnost interakcij. Ne nazadnje neredko skušajo zgolj posredovati vtis spremljanja in zainteresiranosti. Podobna situacija je značilna za tekstanje – pošiljanje SMS sporočil. Zaradi preobilja interakcij si uporabniki želijo vedno bolj hitrih in kratkih odgovorov. Kako uporabniki lahko to želeno stanje dosežejo? Uporabniki začnejo pošiljati vedno bolj preprosta vprašanja; poenostavljajo komuniciranje, tudi o najbolj pomembnih človeških zadevah. Tudi to popreproščeno komuniciranje seveda prispeva k učinku fatičnosti komuniciranja. Poenostavljena komunikacija pomeni tudi poenostavljanje razumevanja medčloveških odnosov; tovrstne “bližnjice” rezultirajo v zmanjšani možnosti za refleksijo in samorefleksijo (kako jaz vidim drugo osebo in obratno). V dobi družbenih medijev in prenasične medijske opremljenosti posameznikov in domovanj imamo vse manj motivacij in pogojev za samorefleksijo. Razumevanje sebe zahteva čas, potrpljenje, zlasti pa določen pogum. Refleksija sogovorcev v komunikaciji zahteva zaupanje. Morda lahko problem predstavimo z ugotovitvijo Sherry Turkle: “It’s hard do anything with 3,000 Facebook friends except connect”²¹ Sherry Turkle tudi ugotavlja, da nenehna povezanost (angl. *always on*) zmanjšuje možnost, da bi se posamezniki naučili biti sami, toda ne osamljeni. Naivno namreč domnevamo, da se bomo zaradi nenehne povezanosti počutili manj osamljene. Drži ravno nasprotno: če nismo sposobni biti sami, je precej bolj verjetno, da bomo osamljeni (da se bomo počutili osamljene). In če svojih otrok ne bomo naučili, kako biti sam, bodo znali biti zgolj osamljeni.²²

²¹ Turkle, 2012.

²² Turkle, 2012.

Facebook profil kot vseživljenjska prtljaga

Ko govorimo o družbenih medijih ter posameznikovih profilih, moramo spričo njihovih tehnoloških značilnosti (digitalnost) izpostaviti še en pomemben dejavnik: trajnost oziroma dolgoživost informacij. Lastnik profila se mora namreč zavedati, da se vse informacije shranjujejo in da so vidne. S pravnega stališča lahko kot zanimivost dodamo, da je lastnik informacij pravzaprav sama platforma Facebook. Facebook profil je ključna posameznikova identiteta, zato so posamezniki zavedajo tveganj biti preveč "spontan", biti brez običajne samopripisane maske (in tveganja biti brez socialne identitete, ki ti jo pripišejo drugi uporabniki). Ne trdimo, da je profil povsem "zrežiran" ali potrjen, ne trdimo torej, da ne odraža posameznikovega samorazumevanja in identitete. Facebook profil vsekakor kaže na določene vidike posameznika; navsezadnje informacije, fotografije itd. na svoj profil pripenja posameznik sam. Poudariti pa želimo, da je profil s stališča kompleksnosti vsakdanjega življenja lahko na žalost dokaj enodimenzionalen. Profil je konstruiran na podlagi predhodnih informacij, predhodnih objav. Zgodovina naših posegov v lasten profil torej v določeni meri določa tudi naše sedanje in prihodnje objave, kakšen tip informacij bomo objavili na profilu. V tem pogledu Facebook identiteta ni posebej "nomadska" ali "prosto lebdeča", niti ni predmet eksperimentiranja. Vsaj kar zadeva javne platforme obstaja splošna domneva, da posamezniki skušajo predstaviti (objaviti) najboljše in najbolj idealizirane verzije samih sebe. Tovrstna stilizacija in optimizacija lastnih samopredstavitev je po našem mnenju svojevrstna prepreka, ki posameznike odvrča od samorefleksije. Če nekoliko parafraziramo že postavljeno vprašanje v članku: je s stališča posameznikovega samorazumevanja bolje, če je optimalen, idealen, popoln (za druge), ali je – nasprotno – bolj "zdravilno", če je cel, večdimenzionalen? Posebej pa moramo poudariti, da se posamezniki skozi ži-

vljenje lahko tudi spremenijo, ponovno premislijo svoje življenjske prioritete, tovrstno premišljevanje pa je ob tako trajno privezanem “repu”, kot je Facebook profil, vsekakor zahtevnejše.

V tej smeri, denimo, v intervjuju razmišlja Sherry Turkle. Navaja primere najstnikov, ki čutijo, da jih na Facebooku njihova življenjska zgodba nenehno spremlja, nenehno za seboj vlečejo določen rep. Starejšim generacijam brez tovrstnih profilov je bilo omogočeno, da so ob vstopu v novo življenjsko obdobje (vstop v srednjo šolo, preselitev v novo okolje) lahko redefinirali svoje ključne socialne okoliščine. Lahko so začeli na novo, še posebej če so “prerasli” svoje lastne identitetne okvire ali če so želeli spremeniti krog svojih ključnih oseb. S tem seveda ne mislimo, da Facebook profil otežuje skrivanje svoje predhodne identitete. Svojih predhodnih identitet in samorazumevanja ni treba skrivati, še manj pa se jih sramovati; so del naše zgodovine, zato je najbolje, če jih ljubeče sprejmemo kot del svoje rasti. Govorimo o nečem drugem; številni najstniki imajo namreč vtis, da je Facebook profil, ki te spremlja vse življenje, svojevrstna ovira pri bolj sproščenem spreminjanju. Poleg tega je še posebej za obdobje najstništva²³ značilno dokaj obsežno eksperimentiranje z lastno identiteto, “iskanje samega sebe”, gre za svojevrstno zabavo in hkrati samopreizpraševanje, dozorevanje, izobraževanje samega sebe ter učenje o samem sebi. Poudariti želimo, da je v dobi družbenih medijev postala ključna in povedna zgolj ena identiteta – Facebook identiteta. Sherry Turkle pripominja,

²³ Tu moramo dodati, da sta spreminjanje in samorefleksija potrebna celo življenje. Problem je običajno ravno “ugotovitev” odraslih, da so sedaj že dovolj stari, da se prenehajo iskati. Prav tako lahko označitev najstništva kot “napornega” obdobja sugerira, da so preostala življenjska obdobja manj naporna in bolj jasna, kar pravzaprav ne ustreza dejanskemu stanju. Nasprotno; ravno v poznejših obdobjih bi pravzaprav morali biti kvalitetnejše opremljeni za spremembe in se zato še intenzivneje iskati.

da obstaja v zvezi z novimi tehnologijami kar nekaj pomislekov in da tovrstne tehnološke značilnosti novomedijske kulture (digitalnost in s tem permanentnost zapisov) – seveda ob privolitvi samih uporabnikov – spreminja tudi naravo in potek odraščanja. To zaznavajo ne le raziskovalci novih tehnologij, temveč tudi uporabniki.²⁴

Ne nazadnje lahko izpostavimo, da imajo družbeni mediji tudi širši družbeni vpliv. Po našem mnenju delujejo družbeni mediji v svojih “učinkih” izrazito konservativno, tako na posameznika in njegovo možnost samorefleksije kot tudi na celotno družbo in na premišljevanje družbe o sami sebi. Družbeni mediji namreč krepijo oziroma intenzivirajo že vzpostavljene kulturne okvire in pričakovanja, kako delovati kot “ustrezna” in prijetna oseba, kakšen tip dejanj šteje za ustrezen. Ralph Schroeder trdi, da povečana raba družbenih medijev ne zmanjšuje in tudi ne postavlja pod vprašaj kulturnih razlik.²⁵ Vzpostavljene komunikacijske norme v družbenih medijih nagovarjajo posameznike k interakciji znotraj relativno homogenih družbenih omrežij, torej k interakciji s posamezniki, ki imajo podobne komunikacijske prakse, podoben okus, podoben slog oblačenja, podobne politične nazore, vse to pa krepí ali ohranja pri življenju tudi “zamišljene skupnosti”, katerih pripadniki se sicer lahko medsebojno poznajo, a hkrati ne prestopajo meja svojih zamišljenih omrežij. Možnost všečkanja in deljenja informacij znotraj omrežja povečuje namreč možnost, da posameznik prejema relativno podoben tip informacij, še posebej, če upoštevamo, da se povprečni uporabnik družbenih medijev izogiba konfliktnim informacijam in še posebej ob dejstvu, da si povprečni uporabnik skuša zagotoviti podobo prijetne osebe. Skušamo opozoriti na proces, ki zavira medkulturno komuniciranje, s čimer ne mislimo zgolj ko-

²⁴ Turkle, 2012.

²⁵ Schroeder, 2016, 5638.

municiranje med večjimi kulturnimi in jezikovnimi skupinami, temveč komuniciranje med različnimi svetovnonazorskimi, političnimi, subkulturnimi skupinami, torej med posamezniki, ki so odraščali v različnih socializacijskih okoliščinah, ki zato posledično kot sprejemljivo in ustrezno razumejo različne prakse in običaje. Če posamezniki komunicirajo z enako mislečimi, se verjetno tudi težje kritično soočijo s svojimi ideološkimi predpostavkami, težje se soočijo s svojo udomačeno verzijo “zdrave pameti”, težje prepoznajo, da so njihova prepričanja in stališča še vedno zgolj prepričanja, s tem pa enako relativna kot prepričanja drugih. Uporabnika profila njegovi FB prijatelji nenehno “pitajo” z relativno enodimenzionalnimi, zlasti pa s podobno usmerjenimi informacijami. Kljub deklarirani večplastnosti in odčaranosti sodobnega posameznika, je ta lahko ob uporabi družbenih medijev vse bolj ujet v enake življenjske izbire, okuse, v enake identitetne scenarije. Z družbenimi mediji se ni povečala heterogenost, temveč zlasti istost. Ob tem pa vse več uporabnikov družbenih medijev naivno domneva, da jih bodo različne relevantne novice našle, če so dovolj pomembne, skratka dostop do nabora relevantnih vsebin vse bolj prepuščajo svojim Facebook prijateljem, ki postajajo novodobni poštarji oziroma ključni dostavljalci vsebin.

Ker je fatično komuniciranje dokaj prevladujoča oblika komuniciranja, je tovrsten scenarij pravzaprav logičen. Če se uporabniki družbenih medijev skušajo izogibati konfliktnim situacijam in če skušajo ostati zgolj v stiku s svojim omrežjem, bodo v tem smislu tudi izbirali informacije in se v veliki meri izogibali posameznikom z drugačnimi življenjskimi filozofijami, nazori ali prepričanji.²⁶ Uporabniki družbenih medijev zato v veliki meri svojemu družbenemu omrežju pošiljajo tako imenovane “light” informacije, informacije, ki

²⁶ Radovanović, Ragnedda, 2012, 12.

niso preveč stresne, preveč problematične, skratka informacije, ki krepijo podobo “prijazne skupnosti”. Prav tovrsten trud po vsečnosti in sprejetosti posameznika, trud biti zanimiv za svoje družbeno omrežje, pa nas še kako napeljuje k že izpostavljenemu zaključku, da je Facebook identiteta oziroma komunikacijsko delovanje znotraj digitalnih platform pravzaprav zelo podobno maškaradi, da gre za svojevrstno virtualno identiteto, podobno virtualno, kot je bila identiteta v anonimni računalniško posredovani komunikaciji. Še več; v anonimni komunikaciji so si ljudje v varnem objemu anonimnosti dovolili več vsega, dovolili so izpostaviti nekatere vidike svoje osebnosti, ki si jo na Facebook profilu nikakor ne dovolijo.

Razlog za tovrstno prevladujočo rabo fatičnega komuniciranja pa je tudi tehnološki. Komunikacijska dinamika, ki je bila vzpostavljena z družbenimi mediji (Splet 2.0), še posebej pa s pojavom pametnih telefonov in mobilnega komuniciranja, spodbuja uporabnike k fatičnemu prikazovanju nenehne navzočnosti; svojemu omrežju uporabniki z drobnimi detajli nenehno sporočajo, da so “na zvezi”.

Zaključek

Nikakor ne trdimo, da so sodobne digitalne tehnologije neustrezne in krivci za probleme, predstavljene v članku. Poudarili smo, da so rabe tehnologije vselej odraz družbe in njenih trenutnih motivacij. Morda se moramo ob predstavljenih problemih zgolj sprijazniti z dejstvom, da je trenutna obsedenost z digitalnimi tehnologijami, zlasti pa partikularna raba tehnologij (nenehna potreba po dosegljivosti, vsečnosti, fatično komuniciranje), preprosto natančen indikator stanja družbe. Za začetek si moramo priznati in ugotoviti, da digitalne tehnologije ničesar ne počnejo z nami, ampak da so trenutne komunikacijske prakse zgolj zelo prepričljiv in nepotvoren zapis trenutnih motivacij. Ko bodo posamezniki začeli razumevati sebe in družbo na drugačen način in ko si bodo za svoje

prioritete postavili drugačne cilje, se bo to slej ko prej odrazilo tudi v konkretnih komunikacijskih rabah. Živimo v obdobju, ki ga poimenujemo individualizem. Posamezniki domnevno vse bolj postajajo psi čuvaji lastnega življenja, postajajo lastniki svojih življenj, vse bolj upravljajo lastno identiteto. Njihova identiteta naj bi bila vse bolj njihov osebni projekt. Ko bodo v vsej razsežnosti razumeli pravkar omenjeno in zelo razširjeno domnevo, se bodo začeli tako tudi obnašati in delovati.

Bibliografija

BOYD, D. M., ELLISON, N. B. (2008): "Social network sites: Definition, history, and scholarship", *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13(1), 210–230. Dostopno na: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x>

CASTELLS, M. (2013): "The Impact of the Internet on Society: A Global Perspective", v: Fox, J., *OpenMind, 2014. Change: 19 Key Essays on How Internet Is Changing Our Lives*. BBVA, Španija, 126–148. Dostopno na: <https://www.bbvaopenmind.com/en/books/>.

COOPER, S. (1997): "Plenitude and alienation", v: Holmes, D., *Virtual Politics: Identity and Community in Virtual Space*, SAGE Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 93–106.

HOLMES, D. (2011): "What is 'social' about social media?", *Communications and Convergence Review 2011*, 3 (2), 105–115. Dostopno na: [https://www.kisdi.re.kr/kisdi/fp/kr/board/selectSingleBoard.do?cmd=selectSingleBoard&boardId=ENG_RESEARCH_CCR&seq=26749&reStep=699&ctx=_ \(11. 06. 2018\)](https://www.kisdi.re.kr/kisdi/fp/kr/board/selectSingleBoard.do?cmd=selectSingleBoard&boardId=ENG_RESEARCH_CCR&seq=26749&reStep=699&ctx=_ (11. 06. 2018)).

LISTER, M., DOVEY, J., GIDDINGS, S., GRANT, I., KELLY, K. (2009): *New Media: a critical introduction Second edition*. London in New York, Routledge, Taylor&Francis Group.

MALINOWSKI, B. (1999): "On Phatic Communion", v: Jaworski, A., Coupland, N., *The Discourse Reader*, London in New York, Routledge, 302-305.

MILLER, V. (2008): "New Media, Networking and Phatic Culture", *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 14(4), 387-400. Dostopno na: <http://con.sagepub.com/content/14/4/387> (12. 06. 2018).

PEARSON, E. (2009): "All the World Wide Web's a stage: The performance of identity in online social networks", *First Monday*, 14 (3), Dostopno na: <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2162/2127> (13. 06. 2018).

PRAPROTNIK, T. (2014): "Free-floating identities: social pain or social gain?" *Innovative Issues and Approaches in Social Sciences*, 7 (3), 132-147. Dostopno na: <http://www.iiass.com/pdf/IIASS-2014-no3-art07.pdf> (13. 07. 2018).

RADOVANOVIĆ, D., RAGNEDDA, M. (2012): "Small talk in the Digital Age: Making Sense of Phatic Posts", *2nd Workshop on Making Sense of Microposts*. #MSM2012 Workshop proceedings. Dostopno na: <http://ceur-ws.org/Vol-838> (10. 05. 2018).

SCHROEDER, R. (2016), "The Globalization of On-Screen Sociality: Social Media and Tethered Togetherness", *International Journal of Communication*, 10, 5626-5643, dostopno na: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/5729/1846> (13. 06. 2018).

TURKLE, S. (1995): *Life on the screen: Identity in the age of the Internet*, New York, Simon & Schuster.

TURKLE, S. (2011): *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York, Basic Books.

TURKLE, S. (2012): "In Constant Digital Contact, We Feel Alone Together"; *Interview with Sherry Turkle: citations from the interview*, dostopno na: <http://www.npr.org/2012/10/18/163098594/in-constant-digital-contact-we-feel-alone-together> (13. 06. 2018).

VETERE, F.; HOWARD, S., GIBBS, M. R. (2005): "Phatic Technologies: Sustaining Sociability through Ubiquitous Computing", dostopno na: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.436.7506&rep=rep1&type=pdf> (13. 06. 2018).

ŽIŽEK, S. (1996): "Kiberprostor ali neznosna zaprtost bivanja", *Problemi*, 14 (7-8), 101-132.

DRUGI
ČLANKI

JULIJA KOTNIK¹

Vpliv filma na dojemanje posameznika

Izvleček: Različnost, ki etiketira posameznika v primerjavi s standardizirano večino, povzroča marginalizacijo in odmikanje iz osrednjega družbenega prostora. Posamezniki, ki so kategorizirani kot različni – drugačni, so pogosto stereotipizirani in stigmatizirani. V procesu, ki do tega pripelje, se mnjenja in stališča v veliki meri ustvarjajo prek medijev, večina ljudi prikazano podobo akceptira kot dano, na kar v veliki meri vpliva odsotnost osebnih izkušenj. Osebna izkušnja s kakršnokoli obliko različnosti, ki pa je večina ne doživi pogosto, namreč omogoči drug uvid, do katerega lahko pride zaradi intenzivnega neposrednega doživljanja. Tako se postavi vprašanje, na kakšen način lahko posameznik na novo pretrese svoja ustaljena mnjenja in stališča, ter le-ta postavi pod vprašaj. V tem kontekstu se kot relevanten medij, ki ima množičen vpliv in lahko spodbuja k razmišljanju, pokaže film. Film s svojo intenzivnostjo gledalcu predstavi svet in odnose v njem na način, da ga spodbudi k razmišljanju in v tem kontekstu predstavlja učinkovito sredstvo učinkovanja na socialno percepcijo. Ker pa je nabor filmskih vsebin, ki dospejo do večine gledalcev, skoncentriran na masovno *mainstream* produkcijo, se kot relevantna in pomembna pokaže filmska pedagogika, ki lahko otroke in mladostnike pripelje do tistih filmskih vsebin, ki jim omogočijo refleksijo filmske zgodbe, individualno izkušnjo ter posledično novo vedenje.

¹ Mag. Julija Kotnik je doktorandka na *Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. Zaposlena je na področju trženjskega komuniciranja v Zavarovalnici Triglav. E-pošta: kotnik.julija@gmail.com.

Ključne besede: različnost, marginalizacija, film, gledalec, pedagogika

UDK: 791:361.77

The Influence of Film on the Individual's Perception

Abstract: The differentness which singles out the individual from the standardised multitude results in that individual's marginalisation and withdrawal from the central social space. The individuals who are categorised as 'other', 'different', are often stereotyped and stigmatised. The opinions and attitudes in this process are largely generated by the media, and the image presented is accepted by most people, mainly due to their absence of personal experience. It is precisely the rare personal experience of differentness, an intense direct experience, that can provide a different insight. The question that arises is how the individual can examine and question his or her opinions and positions. What emerges as an important, massively influential medium which encourages thought is film. With its intensity, film presents the world and its relationships in a way conducive to rethinking, thus representing an effective means of influencing social perception. However, the selection of films reaching the majority of viewers is concentrated on mass mainstream production, hence the relevance and importance of film pedagogy, which can acquaint children and adolescents with those film contents that enable them to reflect on the film story and their individual experience, and consequently to gain new knowledge.

Key words: diversity, marginalisation, film, spectator, pedagogy



Uvod

Percepcija ljudi in družbe v razmerju do različnosti, ki so marginalizirane in v svoji soodvisnosti, kakor jih razume dominantni pogled, in ki so najustreznejše pozicionirane v institucionalizirane oblike varnega bivanja in nadzorovanega okolja, je problem, ki se dotika vseh posameznikov in skupin, kategoriziranih kot različnih. Posamezniki in posledično celotna družba se v duhu aktualnih procesov in razmer v svetu vse bolj zapirajo pred raznovrstnimi različnostmi. Izločenost oseb s posebnimi potrebami pa je še dodatno determinirana s prevladujočimi družbenimi tendencami, pri čemer je predmet njihove medijske podobe vezan na humanitarni marketing, ki pozicijo teh oseb še dodatno banalizira, tako da jih reducira na predstave o odvisnih in institucionaliziranih osebah. Družbeno ukoreninjene predstave o osebah, ki so različne – drugačne v primerjavi z večino v določenem družbenem prostoru, so močno ukoreninjene in ustvarjajo percepcijo, ki povzroča distanco in odklonilnost, s katero se ljudje zaščitijo pred neznanim. Pomanjkanje osebnih izkušenj z ljudmi, ki so različni od večine, v družbi sproža domneve in ustvarja mite, ki poglobljajo stereotipna mnenja, stališča in vrednote. Splošna prepričanja se prenašajo medgeneracijsko in postajajo splošno sprejeta družbena dejstva. Posameznik je s tem determiniran že v zgodnji razvojni fazi prek zapisa, ki mu ga posreduje zgodovinski kontekst njegove skupnosti, na to se nadgradijo še vplivi primarnega okolja in socializacijskih procesov, ki ustvarjajo človeka, ki nadaljuje rod. Pomemben vpliv pri ustvarjanju stališč že v obdobju zgodnje socializacije predstavljajo mediji, ki so vpeti tako v življenje posameznikov kot delovanje institucij ter v veliki meri tudi v interakcijo informacij med posamezniki in institucijami. Ustvarjajo pogled posameznika, ki je del medijsko producirane konstrukcije družbe in sveta, v tem procesu pa imajo mediji ključno vlogo v delovanju sodobnih družbenih formacij. Ustvarjene in vzpostavljene družbene konstelacije

posamezniki tako še učinkoviteje in hitreje na reprezentativni ravni akceptirajo ter na individualni ravni ponotranjijo, s tem pa se še krepí proces učinkovanja na posameznikova mnenja, stališča in vrednote. V navedenem kontekstu predstavlja raziskovalni angažma tisto intervencijo, ki lahko nudi antipod dominantnim strukturam vpliva. V to funkcijo učinkovanja na ustaljene miselne konstelacije umeščam film. Posameznik kot individuum predstavlja potencial za recepcijo takšne vsebine prek filma, ki lahko spodbudi rekonstrukcijo vgrajenih stališč. S tem, ko gledalec postane dejaven ustvarjalec filmske zgodbe, se lahko prek recepcije spodbudijo in aktivirajo novi miselni procesi. Konvencije, ki so del družbenega dogovora in posledično štejejo kot veljavne, prek filmske izkušnje lahko postanejo vprašljive. Percepcija gledalca ter način, kako gledalec dojema filmsko zgodbo, sta neposredno povezana z raziskovanjem zmožnosti učinkovanja filma na procese preizpraševanja na podlagi filmske reprezentacije. Filmska izkušnja lahko spodbudi razmislek tako o vsakdanjih temah življenja kot o širših družbenih dogajanjih in v tem kontekstu predstavlja potencial vplivanja na percepcijo in spremembe stališč, kar lahko vodi do spremenjenega odnosa človeka do sveta. Pri tem se odpirajo tudi vprašanja in dileme vizualne ter filmske reprezentacije v povezavi z aspektom prezentacije različnosti, motiviranim z družbenim angažmajem.

Formacija individuuma in vpliv medijskih struktur

Delovanje družbe kot sistema v osnovi omogočajo interakcije med posamezniki, na katere pa v vsakodnevnih relacijah povratno učinkujejo ne samo drugi individuumi, temveč tudi družbeni sistemi in institucije, ki njihovo delovanje sami omogočajo. Kot pravi Simmel, v funkcionalni družbi, okolici individuov, ki so s pomočjo učinkujočih medsebojnih vezi povezani drug z drugim in tvorijo celoto, med njimi nenehno potekajo vzajemna dogajanja, učinkovanja in

prestajanja, s katerimi se ti individui medsebojno modificirajo. Cilji kolektivitete na splošno so v skladu s tistimi, ki jih v sebi kot v temelju enostavne in primitivne cilje goji individuum.² Razumevanje pozicije posameznika in njegovega delovanja z drugimi ljudmi je temeljno v analiziranju ustvarjanja stališč ter vplivanja na spreminjanje le-teh v kontekstu determiniranosti posameznika z vidika součinkovanja z drugimi posamezniki in pozicije v skupinski eksistenci. Simmel zatrjuje, da kar obstaja in se deduje od vekomaj, svojo vrednost dolguje okoliščini, da je obenem tisto, kar je najbolj razširjeno in je najbolj zakoreninjeno v vsakem posamezniku in prebiva v vsakem človeku v tistem sloju, v katerem nastajajo nagona, nedokazljiva in neovrgljiva vrednotenja³. Individuumi s svojim učinkovanjem bistveno prispevajo h kolektivnemu stanju, znotraj množice pa se ustvarjajo vrednostne norme, ki jih individualna zavest ponotranji. Minule izkušnje, ki jih poseduje vsak organizem, so dejavno prisotne in poskušajo zagotoviti pravilnost praks in njihove nesprejemljivosti prek shem zaznavanja, mišljenja in dejanja, pri čemer so bolj zanesljive kot katerakoli formalna pravila in stroge norme⁴. V tem kontekstu so za tematiko mojega proučevanja relevantne družbeno skonstruirane kategorije ne-normalnosti v povezavi z različnostjo kot izključevalno kategorijo v družbenem prostoru. Epistemološko se je za razumevanje tematike v tem delu smiselno navezati na Foucaultovo načelo najbolj ustreznega proučevanja družbenih fenomenov na njihovih skrajnih robnih točkah. Foucault v svoji proučitvi postopkov izključitve govori o razločevanju in izvrženju v smislu opozicije razuma in norosti. Produkcija diskurza je v vsaki družbi kontrolirana, selekcionirana, or-

² Simmel, 1993, 13-14 in 29.

³ Simmel, 1993, 31.

⁴ Bourdieu, 2002.

ganizirana in razdeljena prek postopkov, katerih funkcija je, da odvrnejo moči in nevarnosti nasprotnih diskurzov ter obvladajo njihove ključne dogodke.⁵ Postopki izključitve so tako v korelaciji z nadzorom produciranja diskurzov s ciljem ustvarjanja želene vednosti in obnašanja. Diskurzivne formacije določajo ustreznost delovanja posameznika in relevantnost posameznih vednosti.

V sodobnih družbenih strukturah, kjer se meja med osebnim prostorom in medijsko posredovano vsebino čedalje bolj briše, je za razumevanje pozicije posameznika le-tega treba razumeti tudi v relaciji z medijskimi platformami, ki postajajo del njegovega zasebnega prostora. Pojem medijev je treba analizirati v sodobnih spremenjenih okoliščinah in v zelo razvejani integriranosti medija v individualnih sferah posameznika. Sodobni digitalni mediji so usidrani v posameznikovo intimo, ob čemer delujejo skrajno subtilno, uporabniku dajejo občutek lastnega nadzora nad njimi, ob tem pa dosegajo učinke, ki so se pred internetno dobo zdeli nepredstavljeni. Procesi v odnosu posameznika in medijev so tesno povezani s specifikami dobe digitalizacije, v kateri se je zgodil velik preboj, ko so internet, računalništvo in mobilna telefonija množično komuniciranje prinesli v zasebno komunikacijo, torej v področje, kamor tradicionalni množični mediji niso dostopali.⁶ Posameznik ima po eni strani neomejen nabor medijskih vsebin, vendar so le-te upravljane tako, da uporabnika targetirano vodijo in usmerjajo njegove interese. Medijski kontekst je treba zaradi njegovih množičnih vplivov⁷ proučevati v širšem

⁵ Foucault, 2008, 9.

⁶ McQuail, 2012.

⁷ "Množično komuniciranje lahko obravnavamo kot socialni in hkrati kulturni fenomen. Institucija množičnih medijev je del strukture družbe in njena tehnološka infrastruktura je del baze ekonomije in moči, medtem ko so ideje, podobe in informacije iz medijev evidentno pomemben aspekt naše kulture". (McQuail, 1994: 62).

kontekstu. Casetti meni, da imajo mediji strateško vrednost, delujejo obsežno in koordinirano, vstopajo v vitalne dele družbe, umeščajo se neposredno v simbolne, družbene ter tehnološke procese, s čimer vdirajo in se dotikajo najbolj občutljivih delov človeške skupnosti. Tudi film ni opredeljen predvsem z njegovim umetniškim učinkom, ampak se razkrije kot medij in v tem kontekstu blesti.⁸ Strateško vpetost medija v družbeni sistem opredeljuje tudi McQuail, ko govori o medijih, ki v velikem obsegu konstituira družbeno realnost in normaliteto z namenom javnega, deljenega družbenega življenja in so ključen vir standardov, modelov in norm. Prav tako zagotavljajo kontinuirano linijo kontaktov z glavnimi institucijami družbe, v kateri živimo. V sekularni družbi v pomenu vrednot in idej množični mediji stremijo k prevzemanju in nadomeščanju vplivov šole, staršev, religije, družine in prijateljev. Mediji namreč formirajo elemente, ki so skupni ljudem, saj si vsi delimo podobne medijske vire in medijsko kulturo. Brez določene stopnje deljenja dojemanja realnosti v resnici ne bi moglo obstajati organizirano družbeno življenje.⁹ Produciranje medijskih vsebin pa je seveda selekcionirano in sistematizirano s strani lastnikov, ki so vpeti v kapitalna razmerja moči. Percepcijo filmskega gledalca je v kontekstu ustvarjanja pasivne množice smiselno analizirati tudi v okviru koncepta kulturne industrije, ki sta ga razvila Adorno in Horkheimer. Postavlja se namreč vprašanje, kako močan je vpliv kulturne industrije pri oblikovanju posameznikovih stališč in želja, ki ga usmerjajo v določeno vedenje. Za družbenega posameznika je zaželeno, da nima potrebe po lastni misli, individuum je iluzoren ne le zaradi standardizacije proizvodnega načina – dopušča se jo samo toliko, kolikor je individualna brezpogojna identičnost z občim nedvomna. Standardi bi morali v osnovi izhajati iz

⁸ Casetti, 2013, 24-25.

⁹ McQuail, 1994, 64.

potrošnikovih potreb, kar je podlaga njihove hitre sprejetosti, vendar pa se standardizacija enovitosti sistema zapira v krog manipulacije in ustvarja potrebo v povratnem učinku. Pri tem pa je ekonomsko najmočnejši člen v družbi tisti, ki nudi platformo za pridobivanje oblasti nad družbo s pomočjo tehnike.¹⁰ V tem kontekstu je bistveno izhodišče posameznika kot gledalca, da s pomočjo filmskega izkustva sam v sebi prebudi željo in potrebo po lastni misli. Film je tako treba razumeti kot možen instrument naturalizacije in reprodukcije prevladujoče ideologije. V kontekstu proučevanja vplivov na posameznika prek medijskih struktur Horkheimer in Adorno ugotavljata, da se enovitost sistema čedalje tesneje zapira v krog manipulacije in povratno učinkujoče potrebe, pri čemer je zamolčano, da je podlaga, na kateri tehnika pridobiva oblast nad družbo, oblast ekonomsko najmočnejšega v družbi.¹¹ Posameznik je determiniran kot poslušalec, bralec, gledalec, uslužbenec, delavec in v tem kontekstu se mu izoblikuje odnos do vsega, s čimer prihaja v interakcijo, torej tudi do oseb, ki so kategorizirane kot različne.

Nenormalnost kot družbena konstrukcija

Družbeni sistem pozicionira vsakršne oblike različnosti na družbene robove, najpogosteje v institucionalizirane oblike bivanja in nadzora. Dom in osrednji družbeni prostor dobro situiranega posameznika ne vključuje odstopanj od družbenih norm, ki sodijo v krog zaželenih standardov. Kot navaja Foucault,¹² "v renesansi je bila norost nav-

¹⁰ Horkheimer, Adorno, 2002, 167.

¹¹ Horkheimer, Adorno, 2002, 134.

¹² V okviru terminologije pri prevodu Foucaultove "pouvoir" kot moč ali oblast Lešnik zastopa stališče, da moč lahko razumemo v relativnem pomenu, imeti več ali manj moči, medtem ko o moči govorimo binarno, torej ali imeti oblast ali pa je ne imeti, pri besedi "pouvoir" Foucault meri bolj na moč kot na oblast (Lešnik v Foucault, 2009, 272).

zoča povsod in s svojimi podobami ali nevarnostmi vpletena v vsako izkušnjo. V klasicističnem obdobju pa so jo razkazovali z druge strani rešetk; čeprav je bila navzoča, je bila le iz daljave, pod očesom razuma, ki ni več priznaval sorodstva z njo in ki ga ni bilo več treba biti sram zaradi morebitne prevelike podobnosti”.¹³ Ne-normalni in patološki deli družbenega sistema onemogočajo njegovo učinkovito delovanje in zato se jih umešča zunaj osrednjih družbenih struktur. Distribucija subjektov poteka v skladu s sistematičnim akumuliranjem krotkih in čistih subjektov. Različnost kot nasprotje enakemu oz. standardiziranemu, če se navežemo na koncept kulturne industrije, deluje v boju proti različnim strukturam dominacije, ki vse oblike različnosti segregira. Rutar¹⁴ govori o perspektivi nedoločljivosti identitete,¹⁵ kjer je vsako telo hendikepirano, hkrati pa je točno zavest o hendikepu in njegovi univerzalnosti ključni vzvod zavesti, s pomočjo katerega prepozna vsak konkretni hendikep kot nekaj, kar ima v določenih družbenih razmerah lahko negativni predznak, lahko pa bi imel tudi katerega koli drugega. Prevladujoča paradigma razumevanja hendikepa se giblje od usmiljenja do pomilovanja in celo gnusa, običajno teži k distanciranju. Ena in druga stran sta postavljeni vsaka na svoj pol, ki ima stik samo prek sistemskih relacij, umestitev drugačnega v osrednji družbeni sistem pa je mogoča le pod pogojem prilagoditve “zdravi” množici individuumov. Razlika med razumom in ne-razumom je tista, ki določa polje različnosti in daje moč, da razum nadvlada ne-

¹³ Foucault, 1998, 72.

¹⁴ Rutar, 2003, 9.

¹⁵ “Prav zaradi določanja identitete ljudem so bili invalidi in drugačni ljudje največkrat žrtve izključevanja in brutalnega odstranjevanja iz občestev. Torej so na svoji koži doživljali, kakšne so nujne posledice delovanja zavesti, ki hoče ohraniti ‘čiste identitete’. Invalidne identitete so bile zato vselej manj sposobne, neustrezne, neadekvatne, odveč.” (Rutar, 2003, 10.)

razum in iztrga iz njega resnico norosti, hudodelstva ali bolezni, s čimer postavi razdaljo in vzpostavi praznino.¹⁶ Družbeni ideal se oddaljuje od vseh anomalij in tako ustvarja osrednji družbeni prostor po meri, kamor ne sodijo različne vrste drugačnosti, ki jih mehanizmi nadzora pod krinko varnega pozicioniranja zatirajo.

Vsi t. i. odkloni v družbi, ki odstopajo od postavljenih, kulturno pogojenih in predpisanih norm, postanejo izključeni in segregirani, če jih ne korigirajo. Kot taki postanejo idealno gojišče za etiketiranje in stigmatiziranje. Pri prevzemanju stereotipov pa ključno vlogo igrajo mediji, saj je strukturalno delovanje medijev večplastno vpeto v življenje in delovanje posameznikov. Rutar opredeljuje vnaprejšnje predstave in ideje o identitetah drugih ljudi in tudi svojih, pri čemer so te vnaprejšnje predstave najbolj pogosto predsodki, modeli, stereotipi ali klišeji, ki jih posameznik sprejme brez posebnih vprašanj in niti niso njegovi. Identitete namreč ne obstajajo kot vnaprej določljivi objekti.¹⁷ Stereotipi in predsodki, postanejo zakoreninjeni in močno vpeti v dojetanje ljudi. Vključujejo intenzivno čustveno komponento in se prevzemajo razmeroma avtomatično, pri čemer posameznik pogosto ne vključuje zavestne kontrolne komponente, sploh, če družbene okoliščine njihovo prevzemanje še pospešujejo. Mitscherlich opozarja, da se v primeru kolektivnih predsodkov pogosto izoblikuje visoka stopnja konformnosti. Predsodki¹⁸ postanejo zakoreninjeni in močno vpeti v dojetanje ljudi.

¹⁶ Foucault, 1998, 6.

¹⁷ Rutar, 2003, 7.

¹⁸ Mitscherlich tako pravi: "Drugi politikum takšnih predsodkov pa je v tem, da tuljenje z volkovi zagotavlja precejšnjo varnost v lastni družbi. Če ne sodelujemo v blodnji vseh drugih, potem sami postanemo tujci; in potem nam grozi nevarnost, da sami postanemo objekt sovražstva in se sami ujamemo v proces, v katerem bomo ožigosani za ničvredne objekte." (Mitscherlich, 2009, 20.)

Odsotnost dejanskih posameznikovih osebnih izkušenj prek kreiranja zmotnih domnev vodi do stereotipov in predsodkov, pri razbijanju katerih ima ključno vlogo inkluzija.¹⁹ Inkluzija lahko s tem, ko ustvari prostor in čas, sočasno ustvari tudi kategorije, kjer se lahko manifestirajo procesi fizične in mentalne interakcije z osebami, ki so kategorizirane kot različne. Cilj inkluzije je prevrednotenje ne le stališč, temveč tudi mišljenja in delovanja, tako na spoznavni, kognitivni kot na konceptualni ravni. Mirjana Nastran-Ule predpostavlja, da stabilnost stališč pomembno vpliva na stabilnost obnašanja, pri čemer sprememba stališč nujno vodi do spremembe obnašanja. Spremembe v socialnem svetu vplivajo na naša stališča in le-ta modificirajo naša dejanja in vedenja. Stališča so bistvena pri oblikovanju predstav o nas samih in seveda tudi pri izoblikovanju predstav o drugih osebah ter imajo osrednjo vlogo v družbeni konstrukciji sveta.²⁰ V navedenem kontekstu je za realizacijo ideje inkluzije predhodno potreben določen medij za prenos sporočilnosti, ki ustvari mentalni prostor za manifestacijo sporočila za posameznika. Posameznik namreč potrebuje določen zunanji impulz, ki njegova obstoječa vgrajena stališča postavi pod vprašaj in

¹⁹ Siperstein in Parkerjeva definirata tri dimenzije inkluzije, in sicer fizično integracijo, izobraževalno integracijo in socialno integracijo. Od vseh treh ravni integracije je fizično integracijo najlažje meriti, ker se pri tem meri, koliko časa v šoli preživi otrok s posebnimi potrebami z vrstniki. Izobraževalna integracija je težje merljiva, nanjo vplivajo dejavniki, kot so posebnosti vzgojno-izobraževalnih potreb, prilagoditve programov, dosežki na akademskem področju. Prav tako je težko merljiva tretja dimenzija inkluzije, socialna integracija, ki vključuje različne aktivnosti otrok v neakademskih okoljih, kjer se lahko vsak otrok vključi v aktivnosti na način, ki mu je najbližji. Aktivnosti niso tekmovalno naravnane, zato lahko pride do zadovoljstva vseh vključenih, socialna integracija je tako neizbežna raven inkluzije (Siperstein, Parker, 2008).

²⁰ Nastran-Ule, 1997, 355.

ga na ta način predrami. V to funkcijo aktiviranja relevantne družbeno angažirane aktivnosti postavljam film, ki s tem, ko ustvari fizično in mentalno diskurzivni prostor, kjer se srečata film in gledalec, film in telo, vzpostavlja konstelacije, ki omogočajo premik k interesu za lastne miselne rekonstrukcije in vzpostavlja potencial za pobude v družbenih diskurzivnih praksah.

Gledalec v odnosu do filmske zgodbe

Sociološka analiza pozicije in razumevanja različnosti predstavlja izhodišče za raziskovanje tematike v okviru polja teorije filma, ki že od klasičnih in vse do sodobnih filmskih teorij teži k predstavi o idealnem gledalcu in razmerju med njegovim telesom in podobo na zaslону. Že odkar se je film pojavil, je v procesih prepletanja filmske prakse z družbeno dinamiko sooblikoval percepcijo posameznika,²¹ deloval je v interakciji z različnimi teorijami, vplival na dojetje realnosti in deloval tudi kot terapevtsko sredstvo. Kot navaja Štrajn:²² "Percepcija, ki je ne bi pogojevali koncepti, okviri, konteksti, pravila – pogosto in zdaj vse bolj tudi v reflektivni kognitivni formi – ni več mogoča, pri čemer nam to 'dejstvo' lahko postane očitno prav spričo filma." Film ima možnost in moč, da odraža družbene pobude prek razmerja z dogajanjem v družbeni realnosti in tako predstavlja potencial spodbujanja k neposrednemu miselnemu angažmaju posameznika. S tem prispeva k spremembam v strukturi razmerja človeka in sveta. Film lahko vzame pod drobnogled kolektivne procese in individualna doživljanja posameznika ter jih gledalcu predoči bolj neposredno in intenzivno, kot to uspeva drugim vejam umetnosti.

V navedenem kontekstu je relevantna analiza filma z obravnavanjem tematike različnosti ter zmožnost filma, da konstruira mi-

²¹ Benjamin, 1998.

²² Štrajn, 2009, 124.

selne procese pri gledalcu in spodbuja k razmisleku. To pa je bistveno v povezavi s filmi, ki obravnavajo tematiko različnosti, saj tako nastanejo pogoji za premike v zaznavanju dogajanja v družbeni realnosti. Mejne tematike iz obrobja in iz institucij se lahko približajo gledalcu s ciljem, da ga prebudijo in posledično stremijo k temu, da se ustvari družbeni angažma. Sam pojav različnosti je v različnih žanrih in tudi v filmih znotraj žanrov prikazan raznoliko, na kar vplivajo tudi aktualni družbeni procesi v času nastajanja filmske zgodbe. Pri tem pa nobena izmed filmskih teorij ne more nuditi končnih rešitev, ker se vedno znova pokažejo nova področja z novimi okoliščinami, ki zahtevajo drugačne pristope in odkrivajo nove pomene, ki se lahko izključujejo z ugotovitvami v predhodnih teorijah. Filmske teorije se vse od klasičnih do sodobnih orientirajo na razmerja med filmom, zaznavanjem in človeškim telesom (le-to je ali implicitno izraženo ali pa preusmerjeno v nov vidik). Bazinova opredelitev filmskega realizma,²³ ki ga razume kot nestalnega in raznovrstnega, vedno znova rojevajočega se v ekstremnih novih estetskih in konceptualnih oblikah, je v razumevanju tako filma kot gledalca temeljna za konstelacijo relacije človeka in sveta v kontekstu preiskovanja dejavnika družbenega angažmaja. Analiza filmov kot stvarno dejstvo in praksa je lahko predmet obravnave le v konkretnih pogojih družbenih odnosov in kulturne produkcije. Pri tem izhajam iz Bazinove misli, znotraj katere razume film na način, ki omogoča gledalcu, da sam opravi razrez, da s svojim pogledom analizira dogajanje, opravi delo namesto klasičnega montažnega razreza in kamere. Gledalec potrebuje neko zunanjo zavest in voljo, ki oživlja režijo, ki sicer pripada avtorju, in ki je del njegove politike ter se posledično kaže v filmu. Realizem je 'subjektiviziran', kar privede do tega, da realno nikoli ni čisto realno, ker je vključeno

²³ Bazin, 2010, ni št.

subjektivno; nenehno je v soodvisnosti z gledalčevo percepcijo in je posledično relevantno za analizo možnih vplivov na percepcijo. Pri obravnavani tematiki je bistveno razumevanje vloge gledalca v filmski naraciji, ki je stična točka gledalčeve percepcije in kognicije s situacijami, ki spodbesejo splošno sprejete predpostavke, najverjetnejše hipoteze in najprimernejše sheme. Bordwell je z vidika gledalčeve aktivnosti razvil teorijo,²⁴ ki je pozorna na perceptivne in kognitivne vidike gledanja filma, pri čemer teoretsko ločuje gledalčevo dožemanje filmske pripovedi od njegovega emocionalnega odziva.²⁵ Pri tem se je smiselno osredotočiti na gledalčev imaginarni vstop v film in njegovo vpletenost v projekcijo, filmsko zgodbo in njene procese. Fokus je usmerjen na njegovo videnje, procese identifikacije ter na njegovo angažiranost prek prečkanka meje, ki ločuje svet gledalca in svet, ki ga interpretira film. Po Elsaesserju in Hagenerju lahko film porodi oblike identifikacije in čustvene vpletenosti, ki ustvarijo globok vtis ter pri tem neposredno nagovarjajo tako različne sloje posameznikove zavesti kot različne plasti občutij, ki so pogosto protislovna. Film lahko spremeni tako življenjske nazore posameznika kot tudi njegovo življenje, prav tako se lahko priključi različnim diskurzivnim praksam in ideologijam s ciljem obvladovanja, spreminjanja ali popačenja njihovega dožemanja.²⁶

²⁴ Bordwell v svoji teoriji ne upošteva emocionalnih lastnosti gledanja filma. Za emocijo sicer ne meni, da ni pomembna za filmsko izkušnjo, ampak je v svojo teorijo ne vključuje zato, ker ga zanimajo tisti aspekti gledanja, ki vodijo do izgrajevanja zgodbe in njenega sveta. Meni, da mora vsaka teorija gledalčeve aktivnosti temeljiti na splošni teoriji percepcije in kognicije, pri čemer se opira na Helmholtzovo konstruktivistično teorijo psihološke aktivnosti, v kateri sta zaznavanje in mišljenje aktivna procesa, usmerjena k cilju (Bordwell, 2012, 54-55).

²⁵ Bordwell, 2012, 54.

²⁶ Elsaesser, Hagener, 2015, 174-175.

Komunikacijske zakonitosti v prostorsko časovnih komponentah filmu dajejo določene strateške vrednosti, prek katerih lahko vstopa v družbene, simbolne in tehnološko sociološke procese in vpliva na razmerja v človeških skupnostih. To z vidika proučevanja raziskovalnega vprašanja predstavlja pomemben segment analize vpliva filma na gledalčevo percepcijo. Z vidika konstruktivistične teorije je percepcija pogosto priučena dejavnost²⁷ – sheme, ki jih gradimo, testiramo v različnih situacijah, prilagajamo jih novim dejstvom in posledično naše perceptivne in kognitivne sposobnosti postanejo bolj niansirane in izostrene. Ker film lahko spodbuja pasivnost ali pa, nasprotno, v določeni meri prebuja gledalčevo zavest, so ključna tudi sredstva, s katerimi lahko režiser vznemiri zavest in gledalca pripravi do razmišljanja, pri čemer lahko pride do določene opozicije znotraj identifikacije. V tem kontekstu je ključno razumevanje filmskega izkustva, v katerem se gledalec znajde med dvema poloma – projekcijo in identifikacijo. Navzven usmerjena projekcija dopušča gledalcu, da se brez svojih telesnih meja potopi v film in se odpove svojemu statusu subjekta s ciljem, da pridobi skupnostno izkustvo in samoodtujevalno opredmetenje, navznoter usmerjena identifikacija pomeni, da gledalec film naredi za svojega, ga sprejme vase, s tem pa sam sebe konstituira kot imaginarni subjekt.²⁸

Filmski okus in vloga filmske pedagogike

V polju predstavljenega razmišljanja se fokusiram na presečno točko filma s tematiko prikazovanja različnosti in družbenega posameznika, katerega percepcija je predmet procesa učinkovanja gibljivih podob. Če namreč film lahko vpliva na percepcijo, je nadalje s sociološkega vidika bistveno, da je določena zvrst filma vključena

²⁷ Bordwell, 2012, 56.

²⁸ Elsaesser, Hagener, 2015, 52.

v nabor filmskih vsebin gledalcev. Tu naletimo na problem dominantnega interesa glede na filmske vsebine, ki so servirane na preferenčne liste posameznikov. To izvorno izhaja iz ustvarjanja uniformirane kolektivne percepcije in posledično uniformiranega privzgojenega kolektivnega filmskega okusa. V tem kontekstu se odpira prostor, ki se širi iz analize percepcije filmskega gledalca kot posameznika na sfere zunaj njega, in na katere ima film kot množični medij vpliv in zmožnost, da vzpodbuja k razmisleku in v gledalcu sproži osebnotni angažma. Film z vsebino, ki odraža tudi družbeno dogajanje in mesto posameznika v njem, opredeljuje načine, kako percipiramo svet. V tej perspektivi se pokaže manjkajoči člen, ki je celotnemu procesu proučevanja učinkovanja na percepcijo posameznika predpogoj, da film z obravnavo vsebine različnosti doseže gledalca. Samo tako, da film posameznika v prvi vrsti doseže fizično, lahko ustvari pozicijo gledalca, iz česar sledijo relacije součinkovanja vseh udeležencev v procesu filmske artikulacije. Gre za ustvarjanje novih odnosov posameznika do družbe in sveta ter do sočloveka. Tovrsten film pa težko konkurira na preferenčni listi, saj je gledalčev izbor tematike filma determiniran z vplivi kulturne industrije, ki ne pušča prostora in ne časa za razmislek ter ustvarja konsumenta, kjer individualnost ni zaželeno; subjekt je podvržen procesom standardiziranja in pozicioniranja v množico, za katero je zaželeno, da enako misli in si želi enakih stvari. Konformnost z večino in podrejanje večinskemu je pripoznano kot zaželeno in posledično nagrajeno, obenem pa posamezniku omogoči sledenje prevladujočemu pogledu, kjer je zaželeno pasivna drža, medtem ko nepodrejanju sledijo kazni in diskriminacija.

Presečna točka med filmom, ki obravnava različnost, in formiranjem njegove publike je tako stičišče, ki se lahko navezuje na področje filmske pedagogike kot pomembne dejavnosti s potencialom vpliva, ne samo na kvalitetnejšo filmsko produkcijo, temveč predvsem na kri-

tično maso publike, ki bo tovrstne filme akceptirala. Kot navaja Štrajn, pa šola učencev ne more šele naučiti gledati filmov, saj učenci vstopijo v šolo že kot gledalci filmov v nasprotju z npr. branjem in računanjem. Šola pa lahko deluje na območju refleksivnosti. Objekt pedagoške dejavnosti šole je tako sam pogled, ki označuje subjektivno dejavnost z vsebovanimi učinki delovanja nezavednega in zavednega. Šola se torej ne usmeri v razlaganje in pojasnjevanje vidnega. Čeprav je pogled neposredno neujemljiv v verbalno razlago, ga lahko urimo in ostrimo s prakticiranjem. Refleksivnost pogleda se lahko vsidra v aspekte njegovega orientiranja v socialnem kontekstu: v posameznikovo razumevanje družbenega, njegove lastne družbenosti in individualnosti, v njegov kognitivni sistem.²⁹ V kontekstu relevantnosti filmske vzgoje v šolskem polju ter organizacije interakcije med filmsko podobo in razumevanjem le-te je Bergala³⁰ opredelil "srečanja s filmsko umetnostjo" kot ciljem filmske vzgoje. Bergala izhaja iz prepričanja, da filma ni mogoče poučevati kot npr. literarno zgodovino, ampak je treba učencem omogočiti predvsem srečanje s filmom. Pri tem pa je pomembno, da mladi filmski gledalec pravi film sreča ob pravem času, pri čemer je šola tista, ki mora organizirati takšno srečanje z učiteljem kot posrednikom.³¹ Procesi vključenosti filmske vzgoje v šolsko polje se lahko izkažejo kot avtonomna umetniška metoda, ki z vstopom filma v didaktično metodološki proces predstavlja potencial relevantnega doživljanja filmske sporočilnosti in učinkovanja filma z integracijo filmske izkušnje v realno življenje.

²⁹ Štrajn, 2009, 126.

³⁰ "Vedno sem bil prepričan, da morajo učenci razumeti približno polovico tega, kar vidijo. Kajti ravno to, da druge polovice ne razumejo, jih razdraži, počutijo se napadene. Filmi, ki jim ostanejo v spominu, niso tisti, ki so jim povzročali ugodje, ampak tisti, ki so se jim upirali, ki se jim niso kar tako vdali" (Bergala, 2017).

³¹ Bergala, 2017.

Zaključek

V opredeljenem kontekstu se izkristalizira platforma za razmislek, lastno misel in rekonstrukcijo tistih mišljenjskih vzorcev, ki lahko omogočijo samorefleksijo ter posledično prispevajo k družbenemu napredku. Za razumevanje pozicije subjekta v funkciji filmskega gledalca je smiselna navezava na teoretsko pozicijo Foucaulta in njegove misli, kjer je diskurz razumljen kot oblikovanje podob, praks in idej, ki sestavljajo in omogočajo strukturo (v lestvici relevantnih in koristnih) vednosti ter določajo ustreznost delovanja v odnosu posameznika do konteksta družbene prakse. Foucault govori o diskurzivni formaciji, pri čemer s pravili formacije poimenuje pogoje, ki so jim podvrženi elementi te porazdelitve, in sicer objekti, moralnost izjavljanja, pojmi, tematske izbire – pravila formacije pa so pogoji eksistence v dani diskurzivni porazdelitvi in s tem tudi koeksistence, ohranjanja eksistence, modificiranja in njenega izginotja.³² Diskurzi, znotraj katerih obstajajo pomeni in družbene prakse, z uvidom v pravila in prakse ustvarjajo vednost. Ta proces poteka preko oblastnih razmerij, ki učinkujejo v mrežah praks in institucij s ciljem uravnavanja obnašanja ljudi. In v tem okviru je z vidika analize gledalca pomembna tudi dimenzija konstruiranja subjektivnosti in identitete. Posameznik, ki je rezultat razmerij, ustvarjenih s strani institucij, ni nemočno prepuščen svoji pasivni subjektivni vlogi, saj ima možnost, če se znova navežem na Foucaulta, da v okviru razmerja med vednostjo in oblastjo pridobi z vednostjo moč ali oblast; diskurz vednosti namreč lahko učinkuje na naša življenja in telesa.³³

Različnost posameznikov, družbenih skupin, mnenj itd. predstavlja priložnost za razumevanje, da absolutizem ni stanje, h kateremu

³² Foucault, 2008, 42 -43.

³³ Foucault, 2009.

kaže stremeti, temveč da obstaja neskončno polje različnosti, ki omogoča nova spoznanja, nove doživljaje in nove izkušnje. V tem polju smo vsi ljudje združeni v enakosti, ki izhaja iz tega, da smo vsi različni drug od drugega – torej nas ravno različnost enači. Različnost naj tako ne bi bila kategorija, ki jo je treba izničiti in uniformirati, temveč tista, ki daje širino in omogoča napredek. Rutar meni, da je vztrajanje pri diferenci hkrati vztrajanje pri oblikovanju takšnih družbenih sprememb, ki bodo vsakemu človeškemu bitju zagotavljale enake možnosti za življenje. Gre torej za vztrajanje proti vsakršni obliki dominanc, oblasti in hierarhije. Pomemben je obrat, skupni boj za enake pogoje in ne napad na tiste, ki ne uporabljajo ustreznih izrazov. Prepoznavanje in ohranjanje difference je bistveno dejanje, ki ga zmore vsako človeško bitje, njeno prepoznavanje in ohranjanje pa je ključno demokratično in etično dejanje.³⁴ Pri tem je treba razumeti, da se vsakršno stališče izrazi ter pridobi vrednost v konkretni družbeni situaciji. Posameznikovo vrednostno pojmovanje se v socialni interakciji lahko izkaže za “salonsko”, konformno ali neizoblikovano. Obravnavana tematika pripelje do vprašanja, ki zahteva temeljito znanstveno obravnavo, in sicer tega, ali lahko film vpliva na percepcijo gledalca o osebah, kategoriziranih kot različnih, v kontekstu razbijanja stereotipov, predsodkov in marginalizacije. Pri tem so izhodišče gledalčevo telo in čuti, ki presegajo zgolj vizualno recepcijo in se vežejo na tiste dele filma, ki imajo to lastnost, da gledalca s tem, ko se povzdignejo v referenčni model, spodbudijo k lastnemu miselnemu angažmaju in nadalje prek oblik identifikacije ter čustvene vpletenosti vplivajo na njegova stališča. V okviru filmske naracije si gledalec v procesu odtujevanja od lastnega sveta lahko daje možnost spoznavanja novih dognanj in miselnih konceptov ter možnost vključevanja le-teh v lastno

³⁴ Rutar, 2003, 10-11.

eksistenco. Pri tem se odpira vprašanje, kako lahko film z dejavniki reprezentacije realnosti prek procesov konkretne gledalčeve prepoznave odpre referenčno polje, ki omogoča dojemljivost za transformacijski učinek sporočila filma. Gledalec je postavljen v pozicijo, ko začasno pozabi na svoje omejitve tako na objektivni kot subjektivni ravni. Film gledalca premakne na točko, ko filmsko zgodbo ponotranji in pri tem doživlja lastni svet kot tuj. S pritegnitvijo pogleda se lahko izoblikujejo predmeti gledalčevega interesa. S tem lahko mobiliziramo njegova prizadevanja za iskanje rešitev, s čimer je film agens transformacije iz 'stanja prej' v 'stanje potem'. S tem, ko je filmu omogočeno, da zaživi že pred ogledom in živi še po njem, nastanejo pogoji za nove razsežnosti v procesu razvoja posameznika ter se oblikuje antipod uveljavljenemu ustroju filmske produkcije. V navezavi na kvantitativni manko občinstva filmov, ki obravnavajo marginalne skupine, se odpira prostor za kritičen pogled in nastajajo možnosti za razvoj neodvisnega in odprtega gledalca, kar s sociološkega vidika prinaša multiplikativne učinke tako za posameznika kot za družbo kot celoto.

Področje raziskovanja sprejemanja različnosti, ki si prizadeva za konkretno rešitev s sistematizacijo v šolski kurikulum, je lahko prispevek h konkretnim rešitvam na poti k doseganju ideala neizključujoče inkluzivne družbe. Filmska izkušnja, ki z mobilizacijo pogleda le-tega osvobodi dominantnih ne le filmskih, temveč na splošno posredovanih podob, pridobi gledalčevo pozornost in ustvari percepcijo, ki se lahko v pedagoškem polju izkaže za temeljno orodje v procesu vplivanja na percepcijo. Gledalec je s filmsko izkušnjo postavljen v pozicijo, ko lahko izničuje svojo predfilmsko identiteto in poustvari percepcijo do drugih in s tem tudi do deprivilegiranih. Gledalčeva realnost se lahko spremeni, filmsko izkustvo mu lahko prek novih inputov že znana dejstva realizira v nov pomen in mu omogoči prepoznati potencial izkušnje osvobo-

ditve od obstoječih prevladujočih vzorcev. Filmska artikulacija razmerja posameznika z družbo je bistvenega pomena v obravnavani tematiki, ki meri na problematizacijo sfere nesprejemanja različnosti, kjer dominirajo podobe iluzornega idealiziranega sveta. Filmska zgodba lahko v tem kontekstu prek čutnih zaznav učinkuje na zavestno mišljenje in prek procesov identifikacije vpliva na miselne procese in spremembe v stališčih, ki so produkt prevladujoče perspektive. S tem, ko subjekt postane soustvarjalec filmske kreacije, postane kreator lastnih miselnih konceptov, kar posledično, prek medosebnih relacij in zmožnosti vzajemnega vplivanja in določanja individuumov, součinkuje v družbenih procesih in vpliva na stanje kolektivnega duha.

Bibliografija

ADORNO, T. (2002): *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London, New York, Routledge.

BAUDRY, J. L. (1974-75): "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, 39-47.

BAZIN, A. (1997): *Bazin at work: major essays & reviews from the forties and fifties*, New York, London, Routledge.

BAZIN, A. (2010): *Kaj je film?*, Ljubljana, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.

BENJAMIN, W. (1998): *Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia Humanitatis.

BERGALA, A. (2017): *Vzgoja za film: razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih*, Ljubljana, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.

BORDWELL, D. (1991): *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, London, Harvard University Press.

BORDWELL, D. (2012): *Pripoved v igranem filmu*, Ljubljana, Slovenska kinoteka.

- BYRNE, D. (2001): *Social exclusion*, Buckingham, Philadelphia, Open University Press.
- CASETTI, F. (2013): *Oko 20. stoletja*, Ljubljana, Slovenska kinoteka.
- COLEMAN, M. A. (1999): "K psihologiji predsodkov", v: Ule, M., ur., *Predsodki in diskriminacije: izbrane socialno-psihološke študije*, Znanstveno in publicistično središče Ljubljana, 198-216.
- ELSAESSER, T. (2005): *European cinema: face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- ELSAESSER, T., HAGENER, M. (2015): *Teorija filma: uvod skozi čute*, Ljubljana, Slovenska kinoteka.
- FAIRCLOUGH, N. (1995): *Media Discourse*. London, Hodder Arnold.
- FOUCAULT, M. (1998): *Zgodovina norosti v času klasicizma*, Ljubljana, Založba/*cf.
- FOUCAULT, M. (2001): *Arheologija vednosti*, Ljubljana, Studia Humanitatis.
- FOUCAULT, M. (2008): *Vednost - oblast - subjekt*, Ljubljana, Krtina.
- FOUCAULT, M. (2009): *Neustrašni govor*, Ljubljana, Sophia.
- GERBNER, G. (1985): "Mass Media Discourse: Message System Analysis as a Component of Cultural Indicators", v: van Dijk, T. A., ur., *Discourse and Communication, New Approaches to the Anylysis of Mass Media Discourse and Communication*. Walter de Gruyter, Berlin, New York, 13-25.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W. (2002): *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*, Ljubljana, Studia Humanitatis.
- KUČIĆ, L. J. (2010): "Intervju s komunikologom Denisom McQuailom." Prvotna objava v Sobotni prilogi Dela, 28. 10. 2010. Dostopno na: <http://www.lenartkucic.net/2010/08/28/denis-mcquail-komunikolog/> (2. 3. 2016).
- MCQUAIL, D. (2012): *Mcquail's mass communication theory*, Los Angeles, Sage.

- MCQUAIL, D. (2010): "Zakaj so družabna omrežja priljubljena? Ker ljudje pač uživajo", intervju, *Delo*. Dostopno na: http://www.archive-net-2013.com/net/1/2013-11-24_3227827_28/Lenart-J-Ku%C4%8Di%C4%87-raquo-Denis-McQuail-komunikolog/.
- MITSCHERLICH, A. (1999): "K psihologiji predsodkov", v: Ule, M., ur., *Predsodki in diskriminacije: izbrane socialno-psihološke študije*. Znanstveno in publicistično središče Ljubljana, 13-23.
- NASTRAN ULE, M. (1992): *Socialna psihologija*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- NASTRAN ULE, M. (1997): *Temelji socialne psihologije*. Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.
- NASTRAN ULE, M.: (2002): "Od stališč k socialnim reprezentacijam: sodobni socialnopsihološki pristopi k javnemu mnenju", *Družboslovne razprave*, let. 18, št. 41, 1-31. Dostopno na: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=5940>.
- RUTAR, D. (1997): "Stereotipi in predsodki o hendikepu", *Educa*, št. 1/2, 59-65.
- RUTAR, D. (2003): *Film o hendikepu, pripovedi o hendikepu*, Ljubljana, UMco.
- SIMMEL, G. (1971): *Georg Simmel on Individuality and Social Forms: selected Writings*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SIMMEL, G. (1993): *Temeljna vprašanja sociologije (Individuum in družba)*, Ljubljana, ŠKUC Filozofska fakulteta.
- SIMMEL, G. (2009): *Sociology: inquiries into the construction of social forms*, Boston, Brill, cop.
- SIPERSTEIN, G. N., PARKER, R. C. (2008): *Toward an Understanding of Social Integration: A Special Issue, Exceptionality* 16 (3), 119-124.
- ŠTRAJN, D. (2009): *Konstrukcija družbe v postopkih edukacije*, Ljubljana, Pedagoški inštitut.

NEŽKA JOVAN¹

Teorije iger z gledišča ludističnih praks

Izvleček: V prispevku želimo predstaviti Huizingov pogled na teorije igre in opredeliti horizonte različnih avtorjev izbranega raziskovalnega polja ter tako prispevati k analizam in refleksiji dojemanja te primarne aktivnosti živih bitij. Izhajajoč iz Huizingovega temeljnega dela *Homo Ludens* želimo s pomočjo genealogije igre in sodobnega načina biti človek odkriti strukturno umeščenost igre v družbeno okolje nekoč in danes ter prepoznati njeno aktualno vlogo. Z vzporedno kontinuiteto ludističnih praks na različnih segmentih subjektivnega delovanja želimo poudariti detradicionalizacijo igre kot prevladujoče otroške aktivnosti in jo opredeliti kot ključni agens strukture vsakdanjega življenja.

Ključne besede: igra, teorije iger, Johan Huizinga, ludistične prakse, *Homo Ludens*

UDK: 130.2

Play Theories from the Perspective of Ludism

Abstract: The article surveys Huizinga's view of play theories and defines the scope of a number of authors on this topic, thus contributing to the analysis of, and reflection on, the perception of play as a primary activity of living beings. Starting from Huizinga's fundamental work *Homo Ludens*, the genealogy of play and the modern way of being human are used to reveal the structural positioning of play in the social environment, past and

¹ Nežka Jovan je doktorandka na *Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: neza.jovan@gmail.com.

present, and to recognise its current role. The continuous parallels between ludic practices in various segments of subjective activities underline the de-traditionalisation of play as a predominantly childhood activity, defining it instead as a key agent in the structure of everyday life.

Key words: play, game, play theories, Johan Huizinga, ludist practice, *Homo Ludens*



Kratka genealogija iger

Prvi dokazi o razvoju iger segajo 12.000 let v preteklost, ko so se ljudje začeli organizirano družiti. Začeli so živeti v hišah, si deliti delo, menjati blago s prebivalci sosednjih naselij. Posledično so imeli vedno več prostega časa, ki so ga morali zapolniti, zato so začeli igrati igre.² Igre so se najprej začele razvijati na ozemljih prvih civilizacij (Srednji vzhod, Indija, Kitajska). Oblikovale so se predvsem z religioznim namenom (kocke so metali za napovedovanje prihodnosti), včasih pa zaradi lažjega strateškega načrtovanja bojevanj (uporaba žetonov na zemljevidu). Značilno za razvoj iger je, da so se na Vzhodu veliko bolj razvijale miselne igre, na območju afriške celine igre spretnosti in sposobnosti, na Zahodu pa vojne igre (osvajanja in strategije). Ta razvoj je bil predvsem odziv na spremembe v družbi. Na Vzhodu so veliko časa posvečali razmišljanju in filozofiji. Zibelka znanja ter vzgoje so bili samostani, kjer so menihi učili otroke ter jih pripravljali na življenje, zato so se otroci učili predvsem filozofijo, duhovnost in matematična znanja. V Ev-

² King, 2003.

ropi so bili najbolj izobraženi in obenem najbolj vplivni ljudje na dvorih. Uporabna so jim bila predvsem vojaška znanja, ki so pripomogla pri osvajanju drugih dežel,³ zato so se razvile igre, v katerih so urili znanja, taktike in strategije ter bojne spretnosti. Na afriški celini pa je bilo pomembno preživetje v naravi, zato so se morali otroci uriti v sposobnosti hitrega gibanja ter dobrem obvladovanju refleksov.⁴ Z razvojem človeške družbe so se razvile tudi igre, ki so med drugim izražale stopnjo kompleksnosti posameznih družb. Eden od primerov so zagotovo retorične igre sofistov, ki so opozorile na filozofsko aporio ali paradoks kot enigma. Igre so se skozi čas izpopolnjevale. Iz enostavnih, osnovnih iger so se razvijale v igre višjih oblik in postajale vse bolj razčlenjene in vse bolj kompleksne. V okviru zahodne filozofske metafizike se razmišljanje o igri le redko pojavi, izjemi sta Kant in Shiller. Slednji je menil, da lahko človek postane človek v polnem pomenu besede, šele ko se igra. S to mislijo je spomnil na stare Grke, ki so igro kot način bivanja pripisovali svojim bogovom.

Učenje skozi igro je stara strategija, ki se uporablja predvsem pri vzgoji otrok tako v krogu družine kot v različnih izobraževalnih institucijah, organizacijah, društvih in zavodih. Trajnost in uporabnost znanj, ki so pridobljena na t. i. aktiven način, sta večji, kot če so ta znanja zgolj privzeta. K osvetljevanju tega vidika igre so največ prispevali kognitivni psihologi in konstruktivisti (npr. Piaget in Vigotski, kasneje tudi O'Connor, Bransford, Marzano, Simon, Resnick in drugi). Poudarili so pomen aktivnosti, pri katerih posameznik sam, seveda ob premišljeni voditeljevi podpori, v procesu razisko-

³ Legenda pravi, da so na igralnih kartah štirje kralji: srčev kralj je Karl Veliki, pikov kralj je kralj David iz Svetega pisma, karov kralj je Julij Cezar, križev kralj pa je Aleksander Veliki oz. Makedonski.

⁴ Huizinga, 1992.

vanja in odkrivanja, analiziranja in povezovanja prihaja do lastnih ugotovitev oziroma jih skozi sam proces dograjuje in izgrajuje.⁵ Ti strokovnjaki niso bili prvi, ki so videli prednosti aktivnega učenja skozi igro. Do spoznanja, da človeški čut stremi bolj k igri kot k učenju tega, kar se odraslim zdi pomembno, so prišli že v antiki. Otrokom so ponudili igre, v katere so vtakali učne procese. Aktivno pridobivanje znanja je učinkovitejše od poslušanja zato, ker temelji na lastnem odkrivanju in izgrajevanju spoznanj s pomočjo različnih dejavnosti, procesov in postopkov, olajšuje ponotranjanje pojmov, principov in zakonitosti, s tem pa tudi trajnost in zmožnost uporabe znanj v novih situacijah. Znanje osmišljeno v lastni izkušnji, podprto z vsemi koraki v procesu, skozi katerega gremo, ima mnogo več oprijemaljš, s pomočjo katerih ga lahko priključimo ali pa uporabimo, kot pa znanje, ki ga le privzamemo.⁶ Prav zato je igra pomembno in učinkovito orodje pri kreativnih pristopih seznanjanja udeležencev z raznovrstnimi vsebinami.

Čeprav igro kot aktivnost dandanes najpogosteje umeščamo v spekter otroških dejavnosti, vse bolj postaja sestavni del različnih aktivnosti odraslih. Igra je stičišče, ki ponuja procese za brisanje meja med generacijami in omogoča sinergije za prenos znanj in vedenja. Lahko bi rekli, da je igra naša bit, ki se zrcali na vseh ravneh družbenosti.

Temelj teorij igre

Igre praviloma ne postavljamo v središče družbenega dogajanja in pogosto jo razumemo kot marginalni fenomen našega življenja. S takšno opredelitvijo ji neupravičeno odvzamemo njen pravi smisel in pomen. Igra ima pomembno vlogo v kontinuiteti vsakodnevnega

⁵ Rutar, Ilc, 2004.

⁶ Rutar, Ilc, 2004.

dogajanja predvsem zato, ker se čas igre razlikuje od vsakdanjega življenja ter igralcem omogoča beg iz rutine in jim tako predstavlja nekaj izjemnega.⁷ Igra je vedno aktualna dejavnost, kar pomeni, da dejansko posega v dogajanje.

Zanimanje za fenomen igre je vzniknilo šele v 20. stoletju. Pionir celostnega teoretskega pristopa k igri na področju antropologije je nizozemski zgodovinar Johan Huizinga, ki je napisal znamenito knjigo z naslovom *Homo Ludens* (1938). Z njo je postavil temelje razvoja igre za prihodnje generacije. V njej je prvi opredelil igro kot svobodno dejavnost, ki jo doživljamo in sprejemamo kot nekaj izmišljenega, ločenega od vsakdanjega življenja. Bit igre je opredelil kot pojavno obliko kulture v razvijajočih se civilizacijah, srednjem veku, renesansi in moderni družbi. Igra je za Huizingo starejša od kulture same in prepričan je, da je v celoti zrasla iz nje. Ker pa je pojem igre tako vseobsegajoč in širok, je Huizinga definicijo igre postavil glede na različne lastnosti, ki jo opredeljujejo, in glede na njeno družbeno okolje. Klasična antropološko-sociološka definicija igre se po njem glasi:

Z vidika oblike lahko torej igro povzamemo kot svobodno delovanje, za katero čutimo, da ni tako mišljeno in je zunaj običajnega življenja, pa vendar lahko igrajočega popolnoma prevzame; s katerim ni povezan nikakršen materialni interes in s katerim ne pridobimo nobene koristi; ki se dogaja znotraj posebej določenega časa in prostora; ki redno poteka po določenih pravilih in oživlja skupnostne vezi; ki se rado odeva v skrivnost ali pa se s preobleko, kot drugačno, ločuje od običajnega življenja.⁸

⁷ Umek, Mrak Mehnar, Mikac in Marčeta, 2013.

⁸ Huizinga, 2003, 24-25.

Igro bi lahko opredelili kot “prafenomen”, s katerim se srečujemo prav vsi. Obenem je aktivnost, s katero začnemo spoznavati najprej sebe, nato pa tudi druge in svet okoli sebe. Pojavlja se v številnih oblikah in različnih človeških dejavnostih: od miselne igre posameznika do igrivega predvidevanja določenega dejanja. Če gledamo na igro kot na kulturni dejavnik, se ne moremo več opirati zgolj na njeno primarno lastnost, torej, da je igra neki naravni nagon, ki jo na splošno določa, temveč jo upoštevamo kot družbeno strukturo, ki se kaže v raznovrstnih pojavnih oblikah. Huizinga navaja, da igra človeku pomeni obliko dejavnosti, smiselno obliko in družbeno funkcijo. Igra je sestavni del družbe in ljudje, kot družabna bitja jo izrabljamo za druženje. Obstoj igre ni vezan na nobeno kulturno stopnjo in na nobeno obliko svetovnega nazora.⁹ Igro tako v kulturi najdemo kot danost, ki je tu že pred kulturo samo ter človeka spremlja in prežema od vsega začetka pa do obdobja, ki ga sam doživlja. Igra mu stopa naproti kot določena lastnost delovanja, ki se razlikuje od “običajnega” življenja.¹⁰

Igra je pomemben posredovalec kulturnega prenosa, saj vsebuje tako proces inkulturacije kot socializacije. V teh procesih skupine navadno preko mehanizmov učenja in poučevanja na naslednje generacije prenašajo svoje vedenjske in verovajske vrednote ter druge značilnosti.¹¹ V procesu inkulturacije se posameznik uči tisto, kar kultura ocenjuje kot pomembno, potrebno in ustrezno. Navadno se odvija spontano in nenamerno. Socializacija pa je prostovoljno, namerno, načrtno oblikovanje posameznika. Inkulturacija in socializacija skozi igro se odvijata predvsem v posnemanju situacij, ki jih opazimo v svojem okolju. Skupni produkt prispeva k razvoju

⁹ Umek, Mrak Mehner, Mikac in Marčeta, 2013.

¹⁰ Huizinga, 2003, 13.

¹¹ Umek, 2013, 7-8.

podobnosti v obnašanju ljudi znotraj kultur in k različnosti med ljudmi, ki živijo v različnih kulturah.¹²

Površinsko branje knjige *Homo Ludens* bi lahko nakazovalo, da Huizinga igro šteje za povsem subjektivni fenomen, saj tekst vztrajno opozarja na izkušnjo igralca. Toda beseda "izkušnja" se ne nanaša na notranje stanje izoliranega ega. Izkušnja igralca se v bistvu odvija v strukturirani situaciji. Kakovost igre je vsaj delno odvisna od organizacije igralčevih dejanj v skupini pravil in igralnih pripomočkov. Vsaka ludična izkušnja je edinstvena ter individualna glede na različna pravila in okoliščine, ki so na voljo posamezniku. Različne vrste iger se razlikujejo med seboj zaradi struktur, ki jih podpirajo, zato je izkušnja neločljivo povezana s strukturiranim delovanjem, ki ga redko izvaja posamezen, izoliran ego. V večini situacij se igralec sooči z drugim igralcem ali kakšno določeno oviro.¹³

Filozofsko izhodišče Huizingove študije je, da je tam, kjer je igra, tudi "pomen". Igranje je za igralca torej smiselno. Večina iger predvide igralca, ki se zavestno zaveda ciljev, opreme in pravil igre. Tudi najbolj primitivne oblike igre pomenijo neko formo intuitivnega razumevanja. Hans-Georg Gadamer, ki močno nasprotuje vsaki subjektivni razlagi Huizingovih sklepov, pravi, da "namen igre ni rešitev naloge, temveč ureditev in oblikovanje gibanja igre same".¹⁴ Po Gadamerjevem mnenju je fascinacija igre v tem, kako to strukturirano gibanje "pritegne" igralce v svojo areno in jih "napolni" s svojim značilnim navdihom. Sestava z drugostjo je torej bistveni vidik igralne izkušnje.¹⁵

¹² Marjanovič, Umek, Zupančič, 2001.

¹³ Rodriguez, 2006, 1.

¹⁴ Gadamer, 1989, 97.

¹⁵ Gadamer, 1989, 97.

Če govorimo o izkušnjah igralca, moramo uporabiti kvalitativen opis. Besede, kot so napetost, sproščanje, izziv, napor, negotovost, tveganje, ravnotežje, oscilacija, kontrast, variacija in ritem, opisujejo igranje kot časovno omejeno modulacijo naraščajočih, padajočih in razvijajočih se intenzivnosti. Kulturna študija igre je po Huizingi sestavljena iz natančnega opisa izkušenj igralcev. Zavedanje o tveganju, na primer, predpostavlja, da igralec ne more zavestno predvideti rezultata igre; ta nepredvidljivost v veliki meri določa intenzivnost številnih iger, zlasti tistih, ki vključujejo priložnost in konkurenco. Da bi igralec doživel takšno napetost, mora svoja dejanja zavestno usmerjati v izid, ki še ni znan. Intenzivnost igre je zato odvisna tudi od našega zavedanja, da njen rezultat ni določen vnaprej.¹⁶ V teorijah iger je opažena agonálnost, tekmovalnost v igri, ki izhaja iz konfliktnosti nasprotij; odnos med zmago in porazom je za nekatere igre odločilen. Položaj igre in igralcev znotraj antagonističnih napetosti je odvisen od kulturnega, družbenega in individualno eksistencialnega nivoja. K porastu agonalnega čuta, ki žene svet v smeri igre, je pripomogel tudi zunanji dejavnik, ki je v temelju neodvisen od duha kulture: dejstvo, da je na vseh področjih in z vsemi sredstvi občevanje med ljudmi postalo neprimerno lažje. Tehnika, publiciteta in propaganda povsod spodbujajo tekmovanje in omogočajo njegovo izpolnitev.¹⁷

Huizingovo misel je do kraja razvil francoski strukturalistično-anthropološki krog, predvsem pa Roger Caillois v delu *Igre in ljudje* (1958). Caillois, ki ga lahko označimo za naslednika Huizinge, je igro opredelil bolj natančno in nekoliko zamejil njene razsežnosti. Na podlagi aktualnih analiz je igro definiral kot dejavnost, ki je: svobodna – če bi igralca vanjo prisilili, bi igra takoj izgubila svojo naravo privla-

¹⁶ Rodriguez, 2006, 1

¹⁷ Huizinga, 2003, 118.

čnega in veselega razvedrila; ločena – zamejena z natančnim in vnaprej določenimi časovnimi in prostorskimi mejami; negotova – njen razplet ne sme biti določen, rezultati pa ne vnaprej doseženi, pri čemer mora biti igralcu prepuščena določena prostost, da na lastno pobudo uporablja iznajdljivost, ki je nujni pogoj igre; neproduktivna – ne ustvarja niti dobrin niti bogastva niti nikakršne nove prvine; razen v primeru premestitve lastnine znotraj kroga igralcev in je položaj na koncu partije enak položaju na njenem začetku; urejena s pravili – sledi konvencijam, ki začasno razveljavljajo običajne zakone in vzpostavljajo novo zakonodajo, ki je edina veljavna; fiktivna – spremlja jo posebna zavest o drugotni realnosti ali odkriti nerealnosti glede na običajno življenje. Vse te razlike so popolnoma zunanje in vsebine iger ne določajo vnaprej.¹⁸ Nadalje je fenomen igre, kakor se ta kaže v vsakdanji stvarnosti, razdelil na štiri področja, in sicer na igro kot agon (izhodišče je tekmovanje; sem sodi vse od športa, biljarda do dirk in šaha); igro kot aleo (izhodišče je sreča, naključje; tu najdemo vse od ruske rulete, loterij do najraznovrstnejših srečelovov); igro kot mimikrijo (izhodišče je posnemanje; sem sodi vse od otroškega posnemanja odraslih do maškarad in seveda vse oblike gledaliških umetnosti); in igro kot ilinks (izhodišče je zanosnost, ekstatičnost; tu pa se nahaja vse od navadnega plesa in vrtiljaka do alpinizma).¹⁹

Na osnovi Huizingovih izhodišč je v šestdesetih letih nastala Sociologija gledališča Jeana Duvignauda, sledila pa so še mnoga razmišljanja različnih avtorjev (npr. Fink, Kellner, King idr.).

Heterotopija ali drugo prostora

Sklenjenost in omejenost igre se uvrščata med osnovne značilnosti igre. Igra se namreč “odigrava” znotraj določenih časovnih in pro-

¹⁸ Caillois, 2003, 149.

¹⁹ Caillois, 2003, 179.

storskih meja. Še bolj kot časovna omejitev igre pa bije v oči njena prostorska omejitev. Vsaka igra poteka v okviru svojega igralnega prostora, prizorišča, ki je bodisi materialno ali le idejno, namenoma ali nekako samoumevno že vnaprej zakoličeno.²⁰ Kljub temu da je igra omejena s prostorom in časom, zanjo ni značilno, da bi bila sama del realnega prostora ali časa, saj poseduje irealni prostor in čas.²¹ Michael Foucault v svojem predavanju iz leta 1968 "O drugih prostorih" razvije pojem *heterotopije*. Zelo kratek in zgoščen spis ne more podati celovite ideje drugih prostorov, lahko pa njegov pojem *heterotopije* razumemo kot izjemno ploden temelj za razmišljanje o značilnosti prostora v igri. Foucault se nekako nahaja na prelomu, kjer ni povsem jasno, ali je *heterotopije* smiselno razumeti kot dejanske prostore (lokalizabilne), ali pa moramo *heterotopijo* razumeti metaforično kot nekaj, kar je drugo prostora in ne drugi prostor.²² Kot pravi, so *heterotopije* položaji, ki so zunaj vseh krajev, a vseeno lokalizabilni. Pravila igre običajno določijo specifičen prostor, ki se lahko manifestira v fizični ali domišljijiski formi, zato je prostor v igri lahko dejanski prostor, ki je za igro določen in na katerem igra poteka, lahko pa je to tudi imaginaren prostor, ki si ga igralci zamislijo v domišljijiskem svetu. V drugem primeru bi lahko rekli, da igra še vedno poteka v lokalizabilnem prostoru, kjer se igralci dejansko nahajajo, vendar sočasno poteka tudi v namišljenem prostoru, ki ga opazovalci igre s čutili ne morejo zaznati. Igralci se v dejanskem prostoru gibajo in ga uporabljajo, vendar njihova uporaba prostora ne sovпада z vidno in fizično zaznavno infrastrukturo. Igralci prostor imaginarno predrugačijo in mu dodajo nove lastnosti, nemalokrat transcendentalnih razsežnosti. Tako prvotni

²⁰ Huizinga, 2003, 20.

²¹ Fink, 1984, 294-301.

²² Babič, 2009, 121-136.

prostor pridobi drugo prostora. Dejanski prostor je v popolnoma simbioznem odnosu s svojim drugim v prostoru, saj drugi brez prvega ne more obstajati. Primer takšne situacije ponazori otroška soba, ki v igri postane pravljичni grad ali pa travnata površina, ki jo superjunak spremeni v vesolje, drevesa na njej pa postanejo neznan planeti, na katerih se odvijajo nenavadne dogodivščine.

Definicija prostora je v igri ključnega pomena ne glede na to, ali gre za dejansko realno zaznavno območje ali pa zgolj za imaginarno, domišljjsko sceno. Igralcu nudi varno polje, kjer vse poteka pod določenimi pravili. Z izstopom igralca iz igralnega območja se igra zanj prekine oziroma konča. Zunaj prostora igre igralec postane opazovalec.

Dispozitiv(nost) igre

Pogosto je pri igri pomemben rekvizit igrača. Igrača ima svojo pravo vlogo, če je ne opazimo kot izdelek, pač pa se usmerimo na tistega, ki se z njo igra, in na vseobsegajoči ter celovit smiselni sklop sveta igre. V tem delu prispevka želimo osvetliti termin Foucaultovega dispozitiva ter problematizirati odnose, ki se v njegovem kontekstu vzpostavljajo med človekom, igralnimi pripomočki in družbo. Z vprašanjem "Kaj je dispozitiv?", kako ga opredeliti in opisati, se je najprej ukvarjal Deleuze, za njim pa Agamben. Pred samo opredelitvijo pojma dispozitiv nas bo zanimalo, čemu se je sploh pojavila potreba po uvedbi novega termina? Kaj s tem izrazom Foucault postavlja na novo in čemu se skuša izogniti? Foucault pravi, da skuša z dispozitivom rešiti neko zagato: "*V besedah in stvarih sem hotel narediti neko zgodovino epistémé²³ in ostal sem v slepi*

²³ Epistémé je filozofski izraz, ki izhaja iz starodavne grške besede ἐπιστήμη, ki se lahko nanaša na znanje, znanost ali razumevanje in ki izhaja iz glagola ἐπίσταμαι, kar pomeni "spoznati, razumeti ali biti seznanjen".

ulici. Kar bi sedaj želel narediti, je, da pokažem, kako je to, kar imenujem dispozitiv, nekaj dosti bolj splošnega od epistéme. Oziroma, da je epistéme neki specifično diskurzivni dispozitiv za razliko od dispozitiva, ki je diskurziven in nediskurziven, z dosti bolj heterogenimi elementi."²⁴ Dispozitiv je torej nekaj splošnega. Foucault izraza nikoli ni natančno definiral, raje se je ukvarjal z analizo konkretnih situacij, ki vključujejo dispozitiv. Deleuze ugotavlja, da je dispozitiv nek preplet, nekakšen večlinearni skupek, sestavljen iz črt različne narave. Razločiti črte dispozitiva v vsakem primeru pomeni narisati zemljevid, pravi Deleuze.²⁵ Agamben na isto vprašanje poda odgovor: "*Če še bolj posplošimo že precej širok razred Foucaultovih dispozitivov, potem bomo dispozitiv imenovali dobesedno karkoli, kar ima možnost ujeti, usmerjati, določiti, prestregati, oblikovati, nadzorovati in zagotavljati geste, vedenja, mnenja in diskurze živih bitij.*"²⁶ Agamben hkrati predlaga splošno delitev vsega obstoječega na dve veliki skupini: prvo skupino tvorijo živa bitja (ali substance), drugo pa so dispozitivi, v katere so prva vselej ujeta. Zanj so dispozitivi tudi pisalo, pisava, literatura, filozofija, kmetijstvo, cigarete, plovba, računalniki, mobilni telefoni in na koncu tudi sam jezik, ki je morda najstarejši od vseh dispozitivov. Po tej splošni delitvi vsega obstoječega na dve skupini pa uvaja še tretjo, skupino subjektov. Subjekt imenuje to, kar je rezultat razmerja med živimi bitji in dispozitivi. Subjekt je torej rezultat, učinek dispozitivov, a je hkrati tudi njihov pogoj.²⁷ Glede na podane opredelitve dispozitiva je igra zagotovo dejavnost, ki se umešča v kategorijo definiranih razmerij. Za lažje razumevanje procesov, ki se vzpostavijo v dispozitivu, moramo dodati še nadaljnje ugotovitve. Vsakemu dispozitivu ustreza

²⁴ Foucault, 1991, 79.

²⁵ Deleuze, 2007, 5.

²⁶ Agamben, 2007, 23.

²⁷ Agamben, 2007, 23.

en tip subjektivizacije, vsak tip dispozitiva predpisuje tip subjekta; vendar pa dispozitiv nikoli ne obstaja pred subjektom, saj je subjekt vedno vanj vključen.²⁸ Kot pravi Deleuze: dispozitiv je imanenten procesu subjektivizacije. Pravzaprav lahko govorimo o dveh subjektih. Prvega, ki ga dispozitiv predpisuje oziroma konstituira, lahko imenujemo imaginarni oziroma abstraktni, drugega, ki je v dispozitiv vključen, lahko imenujemo realni oziroma konkretni subjekt.²⁹ Dispozitiv lahko opišemo tudi kot skupek predpisov in navodil za uporabo, stalen dinamični proces ali dogodek, v katerem je subjekt ključni akter. Igralec oziroma igralci so torej realni subjekti, ki se prostovoljno ujamejo v pravila in postopek igre, ko začnejo igrati. Z igro se vzpostavi dispozitiv, ki realne subjekte skozi postopek igranja pretvori v druge, imaginarne posameznike, z novimi lastnostmi. Oseba, ki pride na nogometno igrišče in začne brcati žogo v družbi prijateljev, se pretvori v nogometarja, ki ima v skupini prijateljev funkcijo člana ekipe. Na nogometnem igrišču veljajo pravila, ki jih morajo igralci upoštevati in spoštovati. Vsak član nogometnega moštva ima določeno vlogo v procesu igranja in skupen cilj skupine je žogo čim večkrat spraviti v gol nasprotne ekipe. V trenutku, ko oseba zapusti nogometno igrišče in nima več aktivne vloge v igri, se funkcija nogometarja razblini in subjekt vstopi v nove dispozitive. Z razvojem družbenih odnosov skorajda ni trenutka v življenju posameznika, ki ne bi bil oblikovan, usmerjen ali nadzorovan s strani kakšnega dispozitiva. Kot posamezniki smo sočasno vsak trenutek vpeti v več dispozitivov (npr. sin, brat, vnuk, učenec, plavalec, kitarist, pešec, potnik ...). Zaradi edinstvene lastnosti igre, da se dogaja zunaj običajnega, vsakdanjega življenja, lahko razmišljamo o tem, da je dispozitiv igre izoliran proces, ki nas

²⁸ Anđelković, 2010, 113.

²⁹ Anđelković, 2010, 113.

posrka vase in v celoti prevzame. V vlogi igralca v določeni igri smo odklopljeni oziroma začasno distancirani od naših drugih vlog. Zato gre pri dispozitivu igre za specifično stanje, na katerega v času trajanja igre družbeno okolje nima vpliva.

Multifunkcionalnost ludističnih praks

Igra kot kulturna oblika hkrati zadovoljuje tudi ideale izražanja in skupnega življenja. Redko pomislimo na to, da znotraj prizorišča igre vlada poseben in brezpogojen red. Igra sama ustvarja red in ga hkrati od igralcev tudi brezpogojno zahteva. V nepopolno in zapleteno življenje prinaša začasno, omejeno popolnost. Ta notranja povezanost s pojmom reda je morda razlog, da igra po vsem sodeč leži znotraj estetskega področja. Igra nekako teži k temu, da je lepa. Estetski dejavnik je nemara istoveten z nagonom po ustvarjanju urejene oblike, ki jo igra v vseh svojih podobah oživlja. Besede, s katerimi lahko poimenujemo elemente igre, v dobršni meri pripadajo področju estetskega. To so besede, s katerimi skušamo opisati tudi učinke lepote: napetost, ravnovesje, uravnoteženje, zamenjava, kontrast, variacija, povezava, razvezava, razrešitev. Igra veže in razvezuje. Igra priklepa nase. Uroči nas, se pravi: nas očara.³⁰ Poetično lahko povzamemo, da je igra izpolnjena z ritmom in harmonijo. Lepoto igre in lepoto v igri najpogosteje vzporejamo z dogajanjem na odrskih deskah.

Teater umeščamo med performativne ludistične prakse v sferi kulturne funkcije. Gledališka umetnost korenini globoko v družbenem življenju. Gledališče na simbolni ravni reprezentira bistvo vsakodnevne družbene organizacije ter predstavlja tudi poseben vidik družbenega življenja. Teatralizacija je kot gledališki princip prisotna v vsaki družbi.³¹ Huizinga navaja, da je bil pomen igre za kulturni

³⁰ Huizinga, 2003, 21.

³¹ Ravnjak, 1991, 29.

razvoj dokončno priznan šele v sedemnajstem stoletju s prevlado drame v velikem svetovnem gledališču. Eklatanten vpliv teatra se danes zrcali v raznovrstnih oblikah. Ravnjak tako razlikuje več stopenj gledališča in ga ne omejuje zgolj na odrske prakse: med predestetske oblike uvršča magijsko-kultne rituale, religiozne proslave oziroma maše, politične spektakle (sprejeme, proslave, parade), spontane improvizacije, maškarade, karnevale, arhaične obredne plesse, happeninge, psihodrame in drugo. Med estetske oblike uvršča dramsko gledališče z vso žanrsko razslojenostjo, opero, balet, opereto, muzikal, kabaret, pantomimo, lutkovno gledališče in vse sorodne oblike ne glede na zgodovinsko oziroma geografsko poreklo. Med postestetske oblike pa uvršča cirkus, amfiteater, hipodrom, zabaviščne parke, rock koncerte, posamezne športne oblike in podobno.³² Med sorodnike gledališča lahko uvrščamo tudi moderne medije, kot so radio, film, televizija in video. Tudi v njih nastopa igralec kot eno od glavnih izraznih sredstev. Opozoriti je treba, da igra v teh primerih ni več živa, ampak je, z izjemo neposrednih prenosov, posneta in v primeru radia zreducirana na zvok. Vsi ti mediji so se razvili v 20. stoletju in so po svoji prvotni naravi informacijska sredstva, sčasoma ko so se pokazali tudi njihovi izrazni potenciali, jim je bila dodana tudi umetniška funkcija. Najbolj intenzivno stopnjo ludističnih praks v zgodovini umetnosti izžarevata obdobje nadrealizma in avantgarde. Neobičajne, izstopajoče, subtilno kritične in pogosto tudi družbeno nesprejemljive oblike ludizma so se razvile iz potrebe po izrazu divergence od družbenega sistema. Ludizem je postavil nove zakonitosti na področju umetnosti in dialektično opozarjal na nepravilnosti, nesoglasja, razhajanja ter na lasten način imperativno napovedoval spremembe.

³² Ravnjak, 1991, 30.

Omenili smo že, da je igra od nekdaj bila zvesti pripomoček edukativnih procesov. Omogoča lažje, bolj sproščeno in spontano posredovanje znanja in praks. Ludistična vizija kulture zahteva globoko preoblikovanje v našem razumevanju tega, kakšen je pomen igre pri učenju. Bistvena razlika je med uporabo iger kot učinkovitega orodja za poučevanje znanosti, filozofije ali umetnosti, in med obravnavanjem znanosti, filozofije ali umetnosti z vidika igre. Sorazmerno sveže skovani izraz edutainment označuje fuzijo zabave in izobraževanja, novodobnega trenda na področju vzgojnih praks.

Igra je lahko osrednji del ali pa le sestavina različnih družbenih aktivnosti na področju kulture, vzgoje, izobraževanja, zabave, v zadnjem času pa jo vse bolj uporabljajo tudi kot motivacijski vzvod v gospodarstvu pod oznako econotainment. Zdi se, da lahko igro označimo za dejavnost "brez meja".

Zaključek

Huizinga pravi, da pri poskusih določitve vsebine igre v življenju današnje družbe na splošno lahko hitro prepoznamo dva pojave. Najprej naletimo na bolj ali manj zavestno uporabo oblik igre, ki prikrivajo kakšno družbeno ali politično namero. V tem primeru nimamo opraviti z večnim elementom igre v kulturi, temveč s prevaro. Drugič, in neodvisno od tega pa je možno, da naletimo na pojave, ki imajo na prvi pogled v sebi nekaj igrivega in se tako znajdemo v zablodi. Vsakdanje življenje današnje družbe vse bolj poteka v znamenju lastnosti, ki ima s čutom za igro skupne nekatere poteze. Opažamo lahko, da v stehnezirani družbi vzporedno s prostim časom in vsemi sodobnimi pripomočki, ki so človeku na razpolago, narašča tudi zanimanje za igro. To nas vodi v razmišljanje, da je igra v zadnjih desetletjih postala nepogrešljiva strukturna prvina socialnega micelija, njena forma pa se je transformirala v različne pojavne oblike. Še vedno lahko govorimo o aktualnosti igre, vendar verjetno

ne pod pojmom "svetosti v igri", s katerim je Huizinga opredelil pravo igro. Aktualnost igre lahko danes razumemo kot tisto, kar sega preko realnega, je imaginarno, vendar se nahaja v sferi resničnosti. Stvarnost igre lahko označimo kot nenehno nastajanje in samoustvarjanje. Nove tehnologije in postindustrijske družbene strukture v svojih neizpodbitnih povezavah tvorijo okvir drugih načinov zaznav, s tem pa se oblikuje tudi nov človek v vlogi igralca ali v vlogi igričarja. Sodobne tehnologije, ki so se pojavile konec 20. in zaznamujejo začetek 21. stoletja, ponujajo rabo umetne resničnosti, inteligence, kibernetiko ter številne druge igrive kvalitete, ki jih z lahkoto vzporejamo z značilnostmi igre. Vrsta elementov igre danes vstopa v vsakdanjost tako na področju dela, ustvarjalnosti kot komunikacij.

Svet igre je umeten svet *par excellence*. Njegova temeljita konceptualizacija v preteklem stoletju je bila vsekakor daljnosežno dejanje. Za lahkotnim videzom igre se skrivajo pravila in njeno dostojanstvo; igra ni dejavnost, ki bi bila robna, ampak je medij, znotraj katerega se značilno vzpostavlja odnos posameznika do biti, do sočloveka in do sveta. Igra se je s področja zabave, improvizacije in umetnosti na prelomu novega tisočletja razširila na vsa področja družbenega življenja. Prava igra, kot jo definira Johan Huizinga, danes ne obstaja več. Transformirala se je v nove pojavne oblike in prevzela aktualno vlogo v družbenih dejavnostih.

Bibliografija

- AGAMBEN, G. (2007): "Kaj je dispozitiv?", *Problemi*, št. 8-9, 15-28.
- ANĐELKOVIĆ, B. (2010): "Subjekt v dispozitivu tehnologije", *Movitelj ISH*, XII/1, 111-139.
- BABIČ, K. (2009): "Heterotopije: drugi prostori ali drugo prostora?" *Filozofski vestnik*, letnik XXX, številka 3, 121-136.

- CAILLOIS, R. (1979): *Igre i ljudi: maska i zanos*. Beograd, Nolit.
- DELEUZE, G. (2007): "Kaj je dispozitiv?", *Problemi*, št. 8-9, 5-14.
- FINK, E. (1984): *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd, Nolit.
- FOUCAULT, M. (1991): *Vednost, oblast in subjekt*. Ljubljana, Krt.
- FOUCAULT, M. (2007): *Življenje in prakse svobode*. Ljubljana, ZRC SAZU.
- GADAMER, H. G. (1989): *Truth and Method*. New York, Crossroad.
- HEIDEGGER, M. (2010): *Zgodovina biti*. Ljubljana, Nova revija.
- HUIZINGA, J. (1992): *Homo Ludens. O podrijetlju kulture u igri*. Zagreb, Naprijed.
- HUIZINGA, J., CAILLOIS, R., FINK, E. (2003): *Teorije iger*. Ljubljana, Študentska založba, knjižna zbirka Koda.
- KING, D. (2003): *Igre: od backgammona do blackjacka - naučite se igrati najpopularnejše igre na svetu*. Radovljica, Didakta.
- KLEPEC, P. (2007): "O mestu in vlogi dispozitiva pri Foucaultu", *Problemi*, št. 8-9, 29-57.
- MARJANOVIČ UMEK, L., ZUPANČIČ, M. (2001): *Teorije otroške igre*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- MEDVED UDOVIČ, V. (2008): *Igra vlog kot otrokova poustvarjalna dejavnost bralnega odziva*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete.
- RAVNJAK, V. (1991): *Umetnost igre*. Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- RODRIGUEZ, H. (2018): *The Playful and the Serious: An approximation to Huizinga's Homo Ludens*. Dostopno prek: <http://game-studies.org/0601/articles/rodrigues> (16. april 2018).
- ZAJC, M. (1999): "The concept of dispozitiv: Studying technology in terms of its use: A decade of transformations". http://archiv.iwm.at/infex.php?option=com_content&task=view&id=146&Itemid=276&limit=1&limit. Dostopno: 20. 5. 2017.

ZAJC, M. (2013): "Social Media, Prosumption, and Dispositives: New Mechanisms of Subjectivity", *Journal of Consumer, Culture* 2015, vol. 15(I), 28-47. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1469540513493201>. Dostopno: 20. 5. 2017.

UMEK, L., MRAK MEHNAR, I., MIKAC, M., MARČETA, Ž. (2013): *Zgodovina in razvoj pedagogike in andragogike igre*. Ljubljana, Salve.

DIAFANIJE

VID SNOJ¹ IN JOŽEF MUHOVIČ²

Julian Barnes, *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol*, Théodore Géricault, *Splav Meduze*, in Julian Barnes, *op. cit.*

Brodolom³

I

Začelo se je s slabim znamenjem.

Obpluli so rt Finisterre in s srednje močnim vetrom pluli proti jugu, ko je fregato obkrožila jata pliskavk. Vsi na krovu so se nagnetli na krmnici in ob ograji na ladijskem mostičku ter se čudili sposobnosti živali, da lahko krožijo okrog ladje, ki je že dotlej veselo plula s hitrostjo devetih ali desetih vozlov. Ko so občudovali igro pliskavk, se je zaslišal krik. Pomožni sobar je padel skozi eno od sprednjih oken na levi strani ladje. Izstrelili so svetlobno raketo, odvrgli rešilni splav in ladja se je ustavila. A ti manevri

¹ Dr. Vid Snoj, redni profesor, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. E-naslov: vid.snoj@guest.arnes.si.

² Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef_muhovic@t-2.net.

³ "Brodolom" je peto poglavje Barnesovega romana *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol* (1989), ki ga je v slovenščino prevedla Valerija Cokan (2015). Sestavljeno je iz dveh delov (str. 150–161 in 162–181 v slov. izd.). V prvem Barnes prepričuje pričevanje J. B. H. Savignyja in Alexandra Corréarda, ki sta preživela brodolom ladje Meduza; njuno pričevanje je izšlo leta 1817, leto po brodolomu. Drugi del poglavja pa je umetnostnozgodovinski esej o Géricaultovi sliki, v katerem se Barnes močno opira na delo Lorenza Eitnerja *Géricault: His Life and Work* (1982). Poglavje je zaradi dolžine občutno skrajšano.

so bili izvedeni nerodno, in ko so spustili čoln s šestimi vesli, je bilo že prepozno. Rešilnega splava niso mogli najti, kaj šele fanta. [...]

Senegalsko odpravo so sestavljale štiri ladje: fregata, korveta, fluta in brig. Izplula je 17. junija 1816 z otoka Ile-d'Aix, na krovu je bilo 365 ljudi. Zdaj je nadaljevala pot proti jugu s posadko, zmanjšano za enega. Z živem so se založili na Tenerifu; natovorili so dragocene vrste vina, pomaranče, limone, opuncije in vsakovrstno zelenjavo. Njihovo pozornost je pritegnila izprijenost domačega prebivalstva: ženske iz vasice Santa Cruz so stale na vratih in nagovarjale Francoze, naj vstopijo, v prepričanju, da bodo inkvizitorski menihi njihove soproge ozdravili ljubosumja, če bodo z neodobravanjem govorili o zakonski strasti, ki da je zaslepljujoč satanov dar. K premišljevanju nagnjeni potniki so takšno vedenje pripisali južnemu soncu, katerega moč, kot vemo, slabi tako naravne kot moralne vezi.

S Tenerifa so pluli v smeri jug-jugozahod. Srednje močni vetrovi in navigacijska nespretnost so razpršili flotiljo. Fregata je sama prečkala povratnik in obplula rt Barbas. Plula je tik ob obali, včasih komaj kaj več kot za pol dolžine strela topovske krogle stran. Morje je bilo nastlano s čermi; ob oseki brigi niso mogli prav množično pluti po tem delu morja. Obpluli so rt Blanco, oziroma tako so vsaj mislili, potem pa se nenadoma znašli v plitvini; globinomer so spuščali vsake pol ure. Ko se je zasvitalo, je gospod Mauder, podporočnik straže, na kokošnjaku izračunal koordinate in ocenil, da so na robu Arguinskega grebena. Njegovemu poročilu niso čisto verjeli. A celo tisti, ki niso imeli morjeplovske izobrazbe, so lahko opazili, da se je barva morja spremenila; na bokih ladje je bilo videti morskovo travo in ribe so močno prijemale. Nasedli so na mirnem morju in ob jasnem vremenu. Globinomer je pokazal osemnajst sežnjeva, takoj zatem pa šest sežnjeva. Fregata se je zazibala in se skoraj takoj zatem nagnila, pa še drugič in tretjič, potem pa obmirovala. Sonda je kazala globino pet metrov in šestdeset centimetrov.

Na nesrečo so na greben naleteli v času plime; in morje je postajalo čedalje bolj divje, zato so se vsi poskusi, da bi ladjo rešili, izjalovili. Fregata je bila brez dvoma izgubljena. Ker čolni, ki jih je nosila, niso zadoščali za vse osebje, je padla odločitev, da bodo zgradili splav in nanj vkrkali tiste, ki jih ne bo mogoče spraviti v čolne. Splav bodo potem odvlekli do obale in vsi bodo rešeni. Načrt je bil odlično zasnovan, a kot sta pozneje potrdila dva iz družine, je bil izrisan na raztrošenem pesku, ki ga je razpihala sapica egoizma.

Izdelali so splav, in to dobro, dodelili mesta na čolnih, pripravili živem. Ob svitu, ko je bilo v podpalubju dva metra in sedemdeset centimetrov

vode in je črpalke niso mogle več izčrpati, je prišel ukaz, naj zapustijo ladjo. Toda odlično zasnovanega načrta se je prav kmalu polastil nered. Nihče ni upošteval dodeljenih mest na čolnih in z živežem se je ravnilo zelo neskrbno, pozabili so ga ali pa izgubili v morju. Posadka na splavu naj bi štela sto petdeset mož: sto dvajset vojakov, vključno s častniki, devetindvajset mornarjev in potnikov, ena ženska. A komaj se je na to pripravilo – ki je merila dvajset metrov v dolžino in sedem v širino – vkrcalo petdeset mož, že se je potopila najmanj sedemdeset centimetrov pod vodo. Odvrkli so sode z moko, ki so jih že naložili, in nivo splava se je dvignil; ko je nanj planil preostanek ljudi, se je spet potopil. Ko je bilo plovilo povsem otovorjeno, je bilo meter pod gladino, in vkrcani na njej so se tako stiskali, da se niso mogli premakniti niti za korak; tisti spredaj in zadaj so bili do pasu v vodi. Obnje so valovi metali odvržene sode, med drugim tudi petindvajset funtov težko vrečo piškotov, ki jih je voda nemudoma spremenila v kašo.

[...]

Splav so vlekli štirje čolni, postrojeni v vrsti drug za drugim, pred njimi je plula pinasa, ki je sondirala. Ko so čolni zasedli svoje položaje, so možje na splavu začeli vzklikati *Vive le roi!* in na koncu muškete je zaplapolala majhna bela zastava. A v trenutku največjega upanja in pričakovanj vseh vkrcanih na splavu je ob običajnih morskimi vetrovih zapihljala tudi sapica egoizma. Drugo za drugo, naj bo zaradi lastnih interesov, nesposobnosti, po nesreči ali zaradi dozdevne nuje, so odvrkli vlečne vrvi.

Splav je bil od fregate oddaljen komaj za dve stari morski milji, ko so ga izpustili. Vkranci na njem so imeli vino, malo brendija, nekaj vode in manjšo količino premočenih piškotov. Niso jim dali niti kompasa niti karte. Brez vesel in krmila splava ni bilo mogoče usmerjati, pa tudi načinov za usmerjanje tistih na splavu ni bilo veliko, saj jih je neprenehoma metalo drugega ob drugega, medtem ko jih je preplavljalo morje. Prvo noč se je razdivjala nevihta in silovito premetavala splav; kriki tistih na njem so se mešali z bučanjem valov. Nekateri so okrog hlodov privezali vrvi in se jih trdno držali, vse pa so brez usmiljenja bičali valovi. Do svita je bil zrak napolnjen z žalostnimi krikom, v nebesa so pošiljali zaobljube, ki se jih nikoli ne bi dalo izpolniti, in vsi so se že pripravili na neizogibno smrt. Nemogoče si je bilo predstavljati tisto prvo noč, ne da bi bila resnica še veliko strahotnejša.

[...]

Druga noč je bila še strašnejša od prve. Morje je bilo visoko kot gore in splavu je nenehno grozilo, da se bo raztreščil; častniki, ki so se zgrnili

okrog kratkega jambora, so vojakom na vsaki strani splava ukazali, naj služijo za protiutež in izenačujejo silovitost valov. Skupina mož, prepričanih, da so pogubljeni, je na silo odprla sod vina, trdno odločena, da si bo zadnje trenutke življenja lajšala z izgubo moči razuma; kar se jim je tudi posrečilo, dokler ni morska voda vdrla skozi luknjo, ki so jo naredili v sodu, in uničila vina. Dvojno pobesneli razuzdani možje so se tako odločili, da bodo pospešili skupni propad, in napadli so vrvi, ki so povezovale splav. Upornikom so se postavili po robu in med valovi in temo noči se je odvijal najhujši boj. Ko so vzpostavili red, je na usodnem plovilu za eno uro zavladata spokojnost. Opolnoči pa so se vojaki spet uprli in z noži in s sabljami napadli svoje nadrejene; tisti, ki niso imeli orožja, so bili tako razrvani, da so hoteli svoje častnike raztrgati z zobmi. Ti so pretrpeli zelo veliko ugrizov. Moške so metali v morje, pretepeone, zabodene; s splava so odvrkli dva soda vina in zadnji sod vode. Ko so malopridneže nazadnje le obvladali, je bil splav prekrit s trupli.

[...]

Šestdesetim možem na splavu je ostal samo še sod vina. Vojakom so pobrali okovice s čevljev in jih oblikovali v trnke; skrivili so bajonet, da bi z njim lahko ujeli morsklega psa. Potem je morski pes res priplaval, zagrabil bajonet in ga z grobim potegom s čeljustmi spet zravnal, nato pa odplaval stran.

Za podaljševanje svojega bednega obstoja so se morali zateči k skrajnemu izhodu. Nekateri med tistimi, ki so preživeli noč upora, so planili na trupla in z njih izsekovali kose mesa ter jih kot bi mignil pogoltali. Večina častnikov je to meso zavračala; čeprav je eden od njih predlagal, naj ga najprej posušijo, da bo užitnejše. Nekateri so poskusili z žvečenjem usnjenih trakov od sabelj in škatel za naboje, pa usnjenih obrob na klobukih, a je bolj malo koristilo. Eden od mornarjev je poskušal pojesti svoje izločke, a se mu ni posrečilo.

Tretji dan je bil miren in jasen. Počivali so, toda krute sanje so samo še povečevale grozo, ki sta jo že tako povzročili lakota in žeja. Splav, ki je zdaj nosil manj kot polovico začetne posadke, se je dvignil nad gladino, to je bila nepredvidljiva posledica nočnih uporov. Kljub temu pa so potniki stali v vodi do kolen, tako da so lahko počivali samo stoje, tesno prižeti drug k drugemu. Četrto jutro so ugotovili, da je ponoči umrlo ducat tovarišev, trupla so izročili morju, razen enega, ki so ga prihranili za skrajno lakoto. Ob štirih popoldne je mimo splava priplavala velika jata letječih rib in mnoge so se ujele v robove splava. Tisti večer so si pripravili ribo, a

lakota je bila tako neznanska in obrok tako pičel, da je marsikdo ribi dodal človeško meso; tako začinjeno je bilo manj odbijajoče. Celostniki so ga jedli, zdaj ko je bilo tako postreženo.

Od tega dne so se vsi navadili jesti človeško meso. Naslednje jutro jim je prineslo sveže zaloge. Nekaj Špancev, Italijanov in črncev, ki so med prvima uporoma ostali nevtralni, se je zarotilo, da bi svoje nadrejene pometali s splava in pobegnili proti obali, za katero so verjeli, da ni zelo daleč, skupaj z dragocenostmi in imetjem v vreči, obešeni na jambor. Še enkrat se je vnel hud boj in kri je prekrila nesrečni splav. Ko so končno zatrli že tretji upor, jih je bilo na krovu komaj kakšnih trideset, in splav se je spet dvignil nad gladino. Komaj kje je ležal kakšen mož brez ran, na katere je stalno pljuskala slana voda; razlegali so se predirni kriki.

[...]

Zdaj je bilo treba sprejeti najstrahotnejšo odločitev. Ko so se prešteli, so ugotovili, da jih je sedemindvajset. Za petnajst od njih je bilo verjetno, da bi lahko preživeli še nekaj dni; preostali, s hudimi ranami, mnogi med njimi v deliriju, so imeli malo možnosti za preživetje. V času do njihove smrti bi prav gotovo še zmanjšali že tako omejene zaloge živeža. Izračunali so, da bi si potem lahko razdelili celih trideset ali štirideset buteljč vina. Če bi bolnim zmanjšali obroke za polovico, bi jih s tem obsodili na postopno smrt. In tako je po pogovoru, ki mu je vladal najgrozotnejši obup, petnajsterica zdravih odločila, da je treba bolne za skupno dobro vseh, ki še imajo možnost preživetja, vreči v morje. Trije mornarji in vojak, ki jim je zdaj srce od stalnega pogleda na smrt že otrdelo, so opravili te odvratne, a potrebne usmrtitve. Zdrave so ločili od nezdravih kot čiste od nečistih.

Po tem okrutnem žrtvovanju je zadnjih petnajst preživelih vse svoje orožje odvrгло v morje, obdržali so samo sabljo, če bi bilo treba prerezati kakšno vrv ali deblo. Ostalo jim je živeža za šest dni čakanja na smrt.

Potem se je zgodilo nekaj, kar si je vsak od njih razlagal glede na svojo naravo. Bel metulj najobičajnejše vrste v Franciji je priletel in zafrfotal nad njihovimi glavami in se spustil na jadro. [...] Celostniki, ki nikakor niso hoteli prepoznati božjega sredstva, so se v previdnem upanju zavedali, da metulji ne letijo prav daleč od kopnega.

Toda kopno se ni hotelo prikazati. Pod žgočim soncem jih je bičala silovita žeja, nazadnje so si začeli vlažiti ustnice z lastnim urinom. Pili so ga iz majhnih cinastih skodelic, ki so jih najprej pomočili v morje, da se je njihova notranja tekočina hitreje ohladila. Dogajalo se je, da so bile skodelice možem ukradene in da so jih dobili pozneje nazaj, a brez urina.

Eden od njih se kljub neizmerni žeji ni mogel pripraviti do tega, da bi ga izpil. Med njimi je bil tudi zdravnik, ki je pripomnil, da ima urin nekaterih mož sprejemljivejši okus. Pripomnil je še, da je eden od takojšnjih učinkov pitja urina potreba po novem proizvajanju urina.

[...]

Deseti dan je precej mož, ko so dobili svoj odmerek vina, skovalo načrt, da bi se napili in se pognali v prostovoljno smrt; stežka so jih odvrnili od te namere. Morski psi so obkrožali splav, toda nekaj zblaznelih vojakov se je mirno kopalo velikim ribam na očeh. [...]

Trinajsti dan njihove preizkušnje je vzšlo sonce na nebu brez enega samega oblaka. Petnajsterica revežev se je ravno pomolila k Vsemogočnemu in si razdelila odmerke vina, ko je poveljnik infanterije na obzorju zagledal ladjo in to oznanil z vzklikom. Vsi so se zahvaljevali Bogu za milost in se predali izbruhom veselja. Zravnali so obroče sodov in na konec privezali robce; eden od članov posadke se je povzpел na vrh jambora in mahal s temi zastavicami. Opazovali so ladjo na obzorju in ugibali njeno smer. Nekateri so ocenili, da jim je vsako minuto bliže, drugi so bili prepričani, da ubira nasprotno smer. Pol ure so bili razpeti med upanjem in strahom. Potem je ladja izginila z morja.

Iz veselja jih je pahnilo v potrtost in bridkost; zavidali so usodo tistim, ki so umrli pred njimi. Potem so hitro poiskali kos blaga za zaščito pred soncem in legli v njegovo senco, da bi si našli tolažbo v spanju. Nameravali so napisati poročilo o svoji dogodivščini, pod katero bi se vsi podpisali in ga pribili na vrh jambora, v upanju, da bo nekako prispelo do njihovih družin in do oblasti.

Dve uri so preživeli med najokrutnejšim razmišljanjem, potem pa je glavni topničar, ki je nameraval na čelo splava, splezal izpod šotora in pol stare morske milje stran zagledal Argus, ki je s polnimi jadri plul proti njim. Komaj je lahko dihal. Iztegnil je roke proti ladji. "Rešeni," je rekel. "Brig na obzorju!" Sledilo je vsesplošno veselje; celo ranjencem se je posrečilo priplezati do zadka splava, da bi bolje videli, kako se jim približujejo rešitelji. Objemali so se in njihovo veselje se je podvojilo, ko so sprevideli, da svojo odrešitev dolgujejo Francozom. Mahali so z robci in se zahvaljevali božji previdnosti.

Argus je napel jadra in zavil proti desnemu boku splava, za pol strela iz pištole stran. Petnajst preživelih, med katerimi celo najmočnejši ne bi zdržali še naslednjih osemindeset ur, so vkrcali na ladjo; poveljnik in častniki briga so s stanovitno skrbnostjo v njih spet razvneli življenjski



Splav Meduze, 1818/1819, olje na platnu, 491 x 716 cm, Pariz, Musée du Louvre

plamen. Dva, ki sta pozneje napisala poročilo o tej preizkušnji, sta ugotovila, da je bila njihova rešitev resničen čudež in da je bila navzočnost božjega prsta pri tem dogodku neizpodbitna.

[...]

II

Kako spremenite katastrofo v umetnost?

[...] To katastrofo seveda moramo razumeti. Da jo lahko razumemo, si jo moramo predstavljati, zato potrebujemo upodabljajočo umetnost. Seveda pa jo moramo tudi upravičiti in ji oprostiti, katastrofi namreč, pa če je še tako minimalna. Zakaj se je zgodilo, to noro dejanje Narave, ta ponoreli človeški moment? No, vsaj umetniško delo je nastalo iz tega. Mogoče pa je navsezadnje katastrofa prav *za to*.

Preden je začel slikati, si je pobril glavo, to je splošno znano. Glavo si je pobril, da se ne bi mogel z nikomer dobiti, zaklenil se je v atelje in prišel ven šele, ko je dokončal svojo mojstrovino. Je bilo tako?

Odprava je izplula 17. junija 1816.

Meduza je zadela ob čer 2. julija 1816 popoldne.

Preživele so rešili s splava 17. julija 1816.

Savigny in Corréard sta svoje poročilo o potovanju objavila novembra 1817.

Slikarsko platno je bilo kupljeno 24. februarja 1818.

Platno je bilo preneseno v večji atelje in ponovno napeto 28. junija 1818.

Slika je bila dokončana julija 1819.

28. avgusta 1819, tri dni pred otvoritvijo Salona, je sliko pregledal Ludvik XVIII. in umetniku namenil "eno tistih posrečenih pripomb, ki hkrati podajajo sodbo o delu in spodbujajo umetnika", kot je komentiral *Moniteur Universel*. Kralj je rekel: "*Monsieur Géricault*, vaš brodolom zanesljivo ni katastrofa."

Začne se z zvestobo resnici. Umetnik je prebral Savignyjevo in Corréardovo poročilo; sestal se je z njima, ju izprašal. Zbral je dosje o tem primeru. Poiskal je preživelega tesarja z Meduze in ga nagovoril, da mu je v merilu izdelal maketo izvirnega plovila. Nanjo je razporedil modelčke iz voska, to so bili preživeli. Povsod po ateljeju je obesil svoje slike, ki so prikazovale hudo ranjene in odsekane glave in secirane okončine, da bi tako vnesel duha smrtnosti. Na dokončani sliki je mogoče prepoznati portrete Savignyja, Corréarda in tesarja. (Kaj so si mislili o tem poziranju za reprizo svojih muk?)

Ko je slikal, je bil povsem umirjen, je poročal Antoine Alphonse Montfort, učenec Horaca Verneta; komajda je bilo zaznati kakšno premikanje telesa ali rok, na licih pa zgolj rahlo rdečico, ki je kazala na njegovo zbranost. Slikal je naravnost na belo platno, za vodilo je imel le grob obris. Delal je, dokler je imel svetlobo, z nepopustljivostjo, ki je izvirala tudi iz tehnične nuje: težka, hitro sušeča se olja, ki jih je uporabljal, so zahtevala, da je moral vsak del slike, ki se ga je lotil, dokončati v istem dnevu. Kot vemo, si je pobril tiste svetle rdečkaste kodre, kot znak, ki sporoča: Ne moti. A ni bil osamljen: modeli, učenci in prijatelji so kar naprej prihajali k njemu v hišo, ki jo je delil s svojim mladim asistentom Louis-Alexisom Jamarjem. Med modeli, ki jih je uporabil, je bil tudi mladi Delacroix; poziral mu je za truplo, ki leži z iztegnjeno levico in z obrazom navzdol.

Začnimo s tem, česar ni naslikal. Ni naslikal:

- 1.) kako Meduza zadene ob čer;
- 2.) trenutka, ko odvržejo vrvi, s katerimi so vlekli splav;

- 3.) nočnih uporov;
- 4.) neizogibnega kanibalizma;
- 5.) skupinskega umora šibkejših iz samoohranitvenega nagona;
- 6.) prihoda metulja;
- 7.) preživelih v vodi do pasu, meč ali gležnjev;
- 8.) trenutka rešitve.

[...]

In kaj potem je naslikal? No, kako pa je videti? Predstavljajmo si, da sliko pogledamo še z nepoučenim očesom. No, kaj je videti, da je naslikal? Predstavljajmo si spet, da je naše oko nepoučeno. *Prizor brodoloma* proučujemo brez znanja francoske pomorske zgodovine. Vidimo preživele na splavu, ki mahajo drobceni ladji na obzorju (oddaljeno plovilo, tega ni mogoče prezreti, ni nič večje, kot bi bil tisti metulj). Na začetku domnevamo, da gre za trenutek, ko opazijo splav, in da temu sledi rešitev. Ta občutek deloma izvira iz naše neutrudne nagnjenosti k srečnim koncem, pa tudi iz tega, da si na neki stopnji zavedanja zastavimo naslednje vprašanje: kako bi pa sploh vedeli za te ljudi na splavu, če jih *ne bi* rešili?

Kaj govori v prid tej domnevi? Na obzorju je ladja; tudi sonce je na obzorju (čeprav ga ni mogoče videti) in rumenkasto osvetljuje ladjo. Sklepamo, da gre za sončni vzhod, ladja prihaja s soncem ter prinaša nov dan, upanje in rešitev; črni oblaki nad glavo (zelo črni) bodo kmalu izginili. Kaj pa, če je bil sončni zahod? Svit in zaton zlahka zamešamo. Kaj, če je bil zaton in bo ladja kmalu izginila skupaj s soncem, brodolomce pa čaka brezupna noč, črna kot oblaki nad njimi? Zbegani smo, mogoče bi šli preverit jadro splava, da bi ugotovili, ali se plovilo premika proti rešiteljem ali proč od njih, in da bi ocenili, ali se bo ta zlovešči oblak razpršil; vendar iz te smeri nismo deležni prav veliko pomoči – veter ne piha navzgor in navzdol po sliki, temveč z desne proti levi, in okvir nas odreže od nadaljnjih vremenskih podatkov na naši desni strani. Potem, še vedno smo neodločeni, se pojavi še tretja možnost: lahko bi sicer bil sončni vzhod, ampak rešilna ladja kljub temu mogoče ne pluje proti brodolomcem. To bi bil med vsemi najočitnejši udarec usode: sonce vzhaja, *a ne za vas*.

Nepoučeno oko se z nekaj razdražljivosti umakne poučenemu očesu.

Pa primerjajmo *Prizor brodoloma* še s Savignyjevo in Corréardovo pripovedjo. Takoj postane jasno, da Géricault ni naslikal mahanja, ki je peljalo h končni rešitvi: tisto se je zgodilo drugače, brig se je nenadoma pojavil ob splavu in vsi so se veselili. Ne, to je prizor, ko so prvič zagledali ladjo,

ko se je Argus za mučne pol ure pojavil na obzorju. Če primerjamo slikarsko barvo s tiskarskim črnilom, nemudoma opazimo, da Géricault brodolomca ni prikazal na jamboru z zravnanim obročem soda in robcem, privezanim nanj. Namesto tega se je raje odločil za moža, ki se je povzpел na sod in mahal z veliko cunjjo. Pri tej spremembi se najprej zamislimo, potem pa jo sprejmemo: resničnost mu je ponujala podobo opice na palčki, umetnost pa je zahtevala trdnjše središče pozornosti in še eno vertikalo.

A ne pustimo se prekmalu poučevati. Vprašanje raje vrnimo razdražljivemu nepoučenemu očesu. Pozabimo na vreme; kaj je mogoče povzeti iz osebja na splavu? Zakaj za začetek ne preštejemo glav? Na krovu je dvajset oseb. Dve energično mahata, ena energično kaže, dve energično moledujeta, plus ena, ki ponuja pomoč svojih mišic mahajoči osebi na sodu: šest jih je za upanje in rešitev. Potem je pet oseb (dve ležita na trebuhu, tri vznak), ki so videti mrtve ali umirajoče, plus stari bradač v žalujoči drži, s hrptom obrnjen k opaženemu Argusu: šest jih je proti. Vmes (ocenjujemo tako prostor kot razpoloženje) je še osem oseb: ena napol moleduje, napol bodri, trije opazujejo mahajočega z zadržanim izrazom, eden mahajočega opazuje v smrtni grozi, dva, naslikana iz profila, vsak zase pozorno opazujeta valove, ki se kotalijo k njim in stran od njih, plus še ena nejasna oseba na najtemnejšem, najbolj poškodovanem delu platna, z glavo med rokami (se praska po skalpu?). Šest, šest in osem: ni absolutna večina.

(Dvajset? sprašuje poučeno oko. Savigny in Corréard sta vendar rekla, da je bilo zgolj petnajst preživelih. Torej je vseh pet, ki bi lahko bili samo nezavestni, pravzaprav mrtvih? Ja. Ampak kaj pa potem tisto klanje, ko je zadnjih zdravih petnajst preživelih zbrisalo trinajst svojih tovarišev v morje? Géricault jih je nekaj iz globin izvlekel nazaj na krov, da bi mu pomagali pri kompoziciji. Naj mar mrtvi izgubijo svoj glas na referendumu, kjer se odloča med upom in brezupom? Tehnično gledano, ja; a ne pri ugotavljanju razpoloženja na sliki.)

Struktura je torej uravnotežena, šest za in šest proti, osem neodločenih. Obe naši očesi, nepoučeno in poučeno, mežikaje tavata. Njuna pozornost se čedalje pogosteje odvrača od očitnega središča slike, mahajočega na sodu, k žalujoči osebi spredaj levo, edinemu človeku, ki nas gleda. V naročju ima mlajšega tovariša, ki je – vse smo že izračunali – zanesljivo mrtev. Starec je s hrptom obrnjen od vseh živih na splavu: njegova drža kaže vdanost v usodo, žalost, brezup; dodatno ga zaznamujejo sivi lasje in rdeč kos blaga, s katerim si je zaščitil vrat. Prav lahko bi zašel na sliko iz kakšnega drugega žanra – mogoče kakšen Poussinov starček, ki se je

izgubil. (Bedarija, hlastne poučeno oko. Poussin? Guérin in Gros, če že hočete vedeti. Kaj pa mrtvi "Sin"? Potpuri iz Guérina, Girodeta in Prud'hona.) Kaj sploh počne ta "Oče"? Morda a) objokuje mrtveca (njegov sin?, njegov tovariš?) v svojem naročju; b) ugotavlja, da jih nikoli ne bodo rešili; c) premišljuje, da bo zaradi smrti, ki jo drži v naročju, tudi morebitna rešitev povsem brez pomena? (Mimogrede, pravi poučeno oko, nevednost res prinaša omejitve. Nikoli ne bi na primer uganili, da oče in sin pravzaprav predstavljata prikrit motiv kanibalizma, ne res? Skupaj se prvič pojavita na Géricaultovi edini ohranjeni skici prizora kanibalizma, in vsakega količkaj izobraženega sodobnega opazovalca bi to brez dvoma spomnilo na Dantejev opis grofa Ugolina, ki v stolpu v Pisi žaluje med svojimi umirajočimi otroki – ki jih je pojedel. Je zdaj vse jasno?)

O čemer koli že tuhta stavec – njegova navzočnost na sliki postane enako močna sila kot sila mahajočega. Ta protiutež nas napeljuje k naslednjemu sklepanju: da je na sliki prizor sredi trenutka, ko so prvič videli Argus. Ladjo so imeli pred očmi že petnajst minut in ponuja se jim še nadaljnjih petnajst minut. Nekaj jih verjame, da še vedno pluje proti njim, nekaj je negotovih in čakajo, kaj se bo zgodilo, nekaj – vključno z najmodrejšo glavo na krovu – jih ve, da se oddaljuje od njih in da ne bodo rešeni. Ta oseba nas napeljuje, da *Prizor brodoloma* beremo kot podobo posmeha vsakršnemu upanju.

[...]

V ateljeju je preživel osem mesecev. Približno takrat je narisal avtoportret, s katerega strmi v nas z mrkim, precej sumničavim pogledom, ki ga slikarji pogosto privzamejo, kadar so pred ogledalom; mi, vseskozi prežeti z občutkom krivde, si domišljamo, da nezadovoljstvo meri na nas, v resnici pa je zvečine usmerjeno nazaj na model. Brado ima kratko in kratke lase mu pokriva grška kapa z resami (slišali smo zgolj to, da si je glavo pobril, ko je začel delati, a lasje v osmih mesecih precej zrastejo: kolikokrat si jih je moral še ostriči?). [...]

Zapomniti si ga moramo v osami njegovega ateljeja, pri delu, v gibanju, pri delanju napak. Ko poznamo končni rezultat osemmesečnega dela, se nam zdi pot do njega neustavljiva. Začnemo z mojstrovino in se prebijamo nazaj skozi ovržene in skoraj zgrešene zamisli; a zanj so se ovržene zamisli začele kot pobude in šele zelo na koncu je videl to, kar smo mi že na začetku vzeli za samoumevno. Izid je bil za nas neizogiben, zanj pa ne. [...]

Zvestoba resnici, na začetku prav gotovo; ko pa postopek steče, prevlada zvestoba umetnosti. Dogodek se nikoli ni zgodil tako, kot je opisan;

število potnikov je netočno; ljudožerstvo je zmanjšano zgolj na literarno aluzijo; par Očeta in Sina ima karseda majhno dokumentarno vrednost, skupina okrog soda pa sploh nikakršne. Splav so počistili kot za kakšen državniški obisk monarha z občutljivim želodcem; rezine človeškega mesa so odgospodinjili stran, in vsi imajo tako poglajene lase kot slikarjevi pravkar kupljeni čopiči.

Ko se Géricault približuje svoji končni sliki, začne prevladovati vprašanje oblike. Išče fokus, obrezuje, prilagaja. Dviga in spušča horizont (če je oseba, ki maha, pod horizontom, je ves splav čemerno pogreznjen v morje; če horizont prelomi, je videti, kot da upanje narašča). Géricault odreže obkrožajoče morje in nebo in nas zaluča na splav, če si to želimo ali pa ne. Razteguje razdaljo med brodolomci in reševalnim čolnom. Preureja položaje svojih figur. Kolikokrat pa se primeri, da je na sliki toliko poglavitnih udeležencev s hrbtom obrnjenih k opazovalcem?

In kako čudovito mišičasti so ti hrbti. Na tej točki nam postane neprijetno, pa nam ne bi smelo biti. Naivno vprašanje se pogosto izkaže za bistveno. Dajte, kar vprašajte. *Zakaj so preživeli videti tako zdravi?* Občudujemo, kako je Géricault izsledil tesarja Meduze in ga prepričal, da je zgradil maketo splava v merilu ... ampak ... ampak če se je tako potrudil, da je bil splav točen, zakaj tega ni mogel narediti tudi s tistimi, ki so bili na njem? Razumemo lahko, zakaj je človeka, ki je mahal, prigorljufal v ločeno vertikalno, zakaj je dodal nekaj odvečnih trupel, ki so mu pomagala pri oblikovni zasnovi. Ampak zakaj so vsi – celo trupla – videti tako mišičasti, tako ... zdravi? Kje so rane, brazgotine, izčrpanost, bolezni? To so možje, ki so pili svoj urin, žvečili usnje s svojih klobukov, pojedli svoje tovariše. Peterica od petnajstih po rešitvi ni več prav dolgo živel. Zakaj so potem videti, kot da bi pravkar prišli iz studia za oblikovanje telesa?

Ko televizijske družbe snemajo dokumentarne filme o koncentracijskih taboriščih, pozornost očesa – nepoučenega in poučenega – vedno pritegnejo tisti statisti v pižamah. Že mogoče, da so njihove glave pobrite, njihova ramena grbasta, ves lak za nohte odstranjen, kljub temu pa kar podrhtevaso od čilosti. Ko jih gledamo, kako na zaslonu v vrsti čakajo na skodelico ovsene kaše, v katero taboriščni paznik prezirljivo pljune, si jih predstavljamo, kako se za kamero pri kombiju za catering bašejo s hrano. Ali *Prizor brodoloma* vnaprej predvidi to anomalijo? Pri nekaterih slikarjih se lahko ustavimo in zamislimo. Ampak ne pri Géricaultu, portretistu blaznosti, trupel in odsekanih glav. Ob neki priložnosti je na ulici ustavil

svojega prijatelja, ki je bil ves rumen od zlatenice, in mu rekel, da je zelo čeden. Takšen umetnik se pač ne bi splašil pred človeštvom na robu vzdržljivosti.

[...] Ampak to bi bilo prenačljeno: slika bi preveč neposredno igrala na naša čustva. Oveneli brodolomci v razcapanih cunjah so v istem čustvenem registru kot metulj, najprej nas preveč zlahka požene v obup, potem pa preveč zlahka v potolaženost. Tega trika ni težko izvesti.

Odziv, ki ga želi Géricault, pa je kaj več kot samo pomilovanje in ogorčenost, čeprav je ti občutki mogoče kot štoparja pobrati *en route*. Kljub svoji vsebini je *Prizor brodoloma* poln mišic in dinamičnosti. Figure na splavu so kot valovi: pod njimi, a tudi skozi valove energija oceana. Če bi jih naslikal izčrpane, kot so bili izvorniki, bi bilo to bolj pršenje morske pene kot pa urejeni kanali. Naše oko premetava – ne z zvijačo ali prepričevanjem, temveč z mogočnim in silovitim valom – kvišku do roba mahajoče figure, pa nazaj do vznožja morskega vala ob obupanem starcu, mimo ležečega trupla spredaj desno, ki povezuje in se pretaka v mogočne valove. To pa zato, ker so figure dovolj krepke za posredovanje tolikšne silovitosti, da platno v nas razrahlja globlja, podmornična čustva in nas prepelje skozi tokove upanja in obupa, vznesečnosti, preplaha in vdanosti v usodo.

Kaj se je zgodilo? Slika je odvezala vrv sidra zgodovine. To ni več *Prizor brodoloma*, še manj *Splav Meduze*. Zdaj ne samo, da si predstavljamo strašne muke na tistem pogubnem plovilu; ne samo, da sami postanemo tisti mučeniki. Oni postanejo mi. In skrivnost slike je v razporeditvi njene energije. Še enkrat jo pogledajte: pobesneli vodni tornado potuje čez tiste mišičaste hrbte, ki se stegujejo k oddaljeni packi, odrešilni ladji. Vse tisto naprezanje – za kaj neki? Nobenega formalnega odgovora ni na gonilo slike, tako kot ni odgovora na večino človeških čustev. Ne zgolj na upanje, temveč na kakršnokoli mučno koprnjenje: častihlepnost, sovraštvo, ljubezen (zlasti ljubezen) – kako redko naša čustva dosežejo objekt, ki si ga na videz zaslužijo? Kako brezupno signaliziramo; kako temačno je nebo; kako visoki so valovi. Na morju smo vsi izgubljeni, ob nas pljuskata upanje in obup, mahamo nečemu, kar nam mogoče nikoli ne bo prihitelo na pomoč. Katastrofa je postala umetnost; a to ni proces redukcije. Je proces, ki osvobaja, povečuje, pojasnjuje. Katastrofa je postala umetnost: to je navsezadnje tudi njen namen.

[...]

VID SNOJ: Zaženiva, Jožef, tale pogovor s pojasnilom k predložku zanj. Čeprav je Géricaultova slika zgodnejša, se predložek začenja z Barnesovim romanom. Je kot sendvič: pred sliko je prvi del petega poglavja tega romana, *Zgodovine sveta v desetih poglavjih in pol*, za njo drugi del. Zakaj je tako, je očitno. Zato, ker Barnes v prvem delu seže k dogodku, brodolomu ladje Meduza, ki je bil povod za nastanek Géricaultove slike, oziroma k pričevanju preživelcev o njem, v drugem pa sliko in njeno predlogo pospremi z umetnostnozgodovinskim komentarjem v obliki eseja.

JOŽEF MUHOVIČ: Ker se bova slikarskih dobrot v sendviču med brodolomsko predzgodbo in umetnostnozgodovinsko pozgodbo lotila pozneje, morda ni odveč, če za začetek orišeš romaneskno delikateso, v kateri prodajajo slastni in slavni "Meduzin sendvič". In seveda prodajalca oziroma pripovedovalca z njegovim kontekstom in stališči.

V. S.: Prav. Barnesov roman ima več pripovedovalcev, pravzaprav vsako poglavje svojega, in zato nima enotne pripovedi niti glavnega junaka. Literarni kritiki se je ob njegovem izidu leta 1989 postavilo vprašanje, ali je to sploh roman in ne morda zbirka kratkih zgodb. Vendar se v tem romanu, če ostanem pri njegovi zvrstni opredelitvi, pri kateri je kljub kritičnim pomislekom vztrajal Barnes sam, nekatere osebe in motivi ponavljajo.

Roman se začne s pripovedjo lesnega črva o Noetovi barki, na kateri se je znašel kot slepi potnik, ki o njeni plovbi potem pove povsem drugačno zgodbo od tiste v Bibliji – in lesni črvi se v tej knjigi kot nekakšni *bookworms* pojavljajo tudi v več drugih pripovedih, kot bi si izgledali pot še v druge predele človeške zgodovine. Poleg tega se vrača motiv plovbe. Tu sta poleg Noetove barke in Meduze na primer tudi Titanik in St. Louis z judovskimi begunci iz nacistične Nemčije, tako da plovba z ladjo dobi razsežnost prispele dobe za človeško prečkanje morja bivanja.

Zgodovina sveta ni zgodovinski roman, ampak kakor pet let zgodnejša *Flaubertova papiga*, s katero je Barnes zaslovel, spada v tako imenovano historiografsko metafikcijo. Ta je vrsta postmodernistične proze. Zanj je ob prikazovanju zgodovinskih dogodkov značilna refleksija o zgodovini in pisanju o njej. Refleksijo o zgodovini sicer pozna tudi tradicionalni roman, vendar v njem rabi utrjevanju prikazovanja samega, romaneskne fikcije. Nasprotno historiografska metafikcija želi razkriti, da zgodovina ni kratko malo to, kar se je zgodilo, ampak je tvorba, v katere nastajanje je vselej že vpletena fikcija. Z razgrajevanjem razlike med zgodovino in zgodbo problematizira našo zmožnost spoznanja zgodovine oziroma zgodovino samo.

Barnes to počne v *Zgodovini sveta* in nekaterih drugih romanih. V poglavju "Brodolom" iz tega romana, namenjenemu Géricaultovi slici, pa ne pretresa, tako kot sicer, odnosa pisanja, ampak odnos slikanja do dogodka, namreč kaj je slikar od brodoloma Meduze oziroma od sporočenega o njem izbral za upodobitev, kaj je izpustil in kaj spremenil, ter prevprašuje odnos umetnosti do zgodovine sploh.

Lotiva se zdaj dogodka oziroma pričevanja, ki je bilo podlaga za *Splav Meduze*.

J. M.: S stališča likovne artikulacije je poročilo o brodolomski odisejadi, ki ga je Géricault poznal iz prve roke, nekaj takega kot motiv v razmerju do téme. S témo se bova morala "boriti" v nadaljevanju. Z dogodkom, tj. z Meduzino senegalsko plovbo in brodolomsko srhljivko v arguinskem zalivu ob obali današnje Mavretanije, pa se ukvarja prvi del Barnesovega petega poglavja. Ta ni romansirana pripoved, kar je za roman dovolj nenavadno, ampak pisateljsko odrezav povzetek poročila, ki sta ga o brodolomski odisejadi po vrnitvi v Pariz napisala preživelca, mornariški zdravnik Jean Baptiste Henri Savigny ter inženir in geograf Alexandre Corréard.

Poročilo sprva ni bilo namenjeno javnosti, ampak vladi, in sicer kot “vloga”, na podlagi katere naj bi vlada sorodnikom umrlih in preživelim brodolomcem izplačala odškodnino za prestano trpljenje, ki so ga z nekompetentnostjo ter lahkomiselnim, malomarnim in tudi nečastnim ravnanjem zakrivili državni uradniki.

V. S.: Preživelca sta torej pri pisanju poročila imela interes.

J. M.: Vsekakor. Vendar rojalistična stran o tem interesu ni hotela nič slišati. Prepovedala je objavo poročila in oba avtorja odpustila iz službe, odgovorni za brodolom pa so jo odnesli z neznatnimi kaznimi. Nedvomno je prej zaupno poročilo prav zato prišlo v roke ljudem pri *Journal des débats*, v katerem je bilo objavljeno v enajstih šokantnih nadaljevanjih.⁴ Izbruhnil je politični škandal velikih razsežnosti in nasprotniki monarhije so to izrabili za silovit napad na vlado. Dogodek so prikazali kot politični zločin in za odgovornega razglasili ministra za pomorstvo, ki da je za kapitana ladje postavil tako neodgovornega človeka.

V. S.: Savignyjevega in Corréardovega pričevanja o brodolomu nisva brala, pozna ga samo iz druge roke, kot ga prepripoveduje Barnes. A ne glede na to, da sva omejena z branjem poročila o poročilu: ali se ti prvotno poročilo, o katerem bi bila sicer najbolj poklicana presojati kaka druga priča dogodka samega, zdi povsem verodostojno? Mar v sporočenem ni neverjetnosti?

J. M.: No, vsekakor je jasno, da Savigny in Corréard nista nikakršna reporterja CNN, ki bi se s helikopterskega razgledišča “v živo” javljala s kraja dogajanja. O avtentičnosti njunega poročila načelno sicer ne gre dvomiti, saj sta ga napisala na podlagi bridke prvoosebne izkušnje. Vsekakor pa “žrtveni” in “odškodninski” kontekst njunega poročanja terja, da imamo do njega zdravo distanco. Številne poteze

⁴ Prvo nadaljevanje je bilo februarja 2018 dostopno na spletnem naslovu <https://goo.gl/AZt63p>.

njunega poročila pričajo, da sta nekatere dogodke videla “motivirano” skozi dioptrijo žrtve in oškodovanca ter jih popisala bolj “ekspresivno”, kot bi to ustrezalo stanju stvari. Pretiravanja so tudi v Barnesovem povzetku dobro vidna v prenapetih opisih posameznih pripetljajev in nekaterih nelogičnostih v dogajalnem zaporedju.

Naj to ponazorim z dvema primeroma. Prvič, avtorja pišeta, da je na splavu Meduze, ko se je iztekel drugi dan njegove odisejade, zaradi podivjane lakote tretjine (?!) brodolomcev prišlo do kanibalizma,⁵ čeprav vsakdo, ki se je kdaj podvrgel najpreprostejšemu postu, iz izkušnje ve, da je takšna reakcija po zgolj dveh dneh brez hrane najmanj skrajno neverjetna, če že ne kaj drugega. In drugič, šestega dne je komaj kje “ležal kakšen mož brez ran”, komaj kdo je bil, kot povzema Barnes, v psihofizični kondiciji, ki bi kazala, da bi lahko preživel “še nekaj dni”, pa vendar se je nekaj “zblaznelih vojakov” (!) še “deseti dan” (!) “mirno kopalo” (!) ob splavu nevarnim morskim pasjim zverinam na očeh.⁶

Če gledamo z distance, ima Savignyjevo in Corréardovo poročilo poleg dragocene pričevalske in dokumentarne še neizpodbitno interesno razsežnost.

V. S.: Bi bilo mogoče reči, da je bila Géricaultova izbira, kaj bo naslikal, tudi politično motivirana?

J. M.: Vsekakor. Izbira motiva, inicialni moment slikarske artikulacije, je bila spodbujena s političnim škandalom, ki ga je sprožila časopisna objava poročila o brodolomu. Sicer pa je zdaj morda pravi trenutek, da se ozreva na zunanje okoliščine nastanka *Splava Meduze*.

Géricault je bil jeseni 1817, ko si je sliko zamislil in začel s pripravami na artikulacijo, star šestindvajset let. Ni bil zelo znan slikar. Za slikarski poklic se je odločil šele sedem let prej in je

⁵ Prim. Barnes, 2015, 154.

⁶ N. d., 155-157.

odtlej razstavil samo tri slike. Ta dela so mu prinesla nekaj slave, vendar na javnost niso napravila trajnega vtisa, česar se je še predobro zavedal. Zato se je sam pri sebi odločil, da bo v francoski umetnosti poskusil pustiti trajnejši pečat. To pa je bilo v njegovem času mogoče storiti samo tako, da si svoje delo predstavil na Salonu. V 19. stoletju je bil to največji in najprestižnejši pregled dosežkov te umetnosti pod patronatom Académie royale de peinture et de sculpture, pregled, ki ga je bilo od leta 1676 vsako leto ali na dve leti mogoče videti v Salon carré, Kvadratnem salonu muzeja Louvre. V fokusu so bila predvsem dela aktualnih in nekdanjih diplomantov Kraljeve akademije.

Géricault, v katerem so se akumulirale klasične, romantične in protorealistične oblikotvorne izkušnje, dolgo ni vedel, s kakšnim delom naj na Salonu nastopi. Iskal je velike teme. Zanimala ga je na primer španska inkvizicija pa trgovanje z afriškimi sužnji ipd. Vendar se za nič ni mogel zares ogreti, dokler niso Pariza proti koncu leta 1816 dosegla poročila o brodolomu fregate La Meduse in tragični odisejadi brodolomcev. Ta poročila so bila kot poletni dež na sveže zelenje romantične potrebe po aktualizaciji povezav med življenjem in umetniškim ustvarjanjem, ki jo je živo občutil tudi Géricault. Zato ni čudno, da so v njem vzdignila pravi ciklon idej za ambiciozno sliko monumentalnih fizičnih in duhovnih razsežnosti. Ob tem družbenopolitičnem impulzu je v hipu našel pravi "material", pravo "téma", predvsem pa fascinirajočo spodbudo za delo, skratka, milje, v katerem se je njegova ustvarjalnost lahko predstavila v zreli, vehementni in prečiščeni obliki.

Ta situacija nehote močno spominja na neko drugo. V mislih imam bombardiranje baskovskega mesta Guernica, dogodek, ki je sto dvajset let pozneje, 1. maja 1937, s podobno impulzivno močjo k artikulaciji monumentalne in zgoščene umetnine nagnil Pabla Picassa. Picasso prej namreč ni imel prave predstave o tem, kakšno

naj bo delo, za katero je od španske vlade v izgnanstvu dobil naročilo, da ga ustvari za svetovno razstavo v Parizu istega leta.

V. S.: Tu se postavlja vprašanje, ali *Splav Meduze* ni morda politična izjava o restavraciji *ancien régime*, ki je na pomembna mesta na "ladji države", če uporabim Kreontovo metaforo iz Sofoklove *Antigone*, naplavila nesposobne ljudi, kot je bil kapitan Meduze, pomorstva nevešč rojalist. Takšno gledanje na Géricaultovo sliko je bilo vsekakor del njene prvotne recepcije. V tej sliki so mnogi prepoznali rokavico, vrženo oblasti. Najbolj izpostavljena figura na splavu, brodolomec, ki je uzrl ladjo na obzorju in ji zdaj maha, je, recimo, črnc, ki kot da bi v obetu rešitve pozdravljaj politično svobodo. Kot da bi se v njegovi kretnji skrival poziv vladi, naj odpravi suženjstvo.

Vendar je Géricault leta 1819 prijatelju Musignyju napisal pismo, v katerem izrecno zavrača mnenje, da bi bila slika politično motivirana.⁷ Če bi mu šlo zgolj ali predvsem za to, da s sliko poda politično izjavo, bi bržkone izbral kak drug prizor, na primer prizor upora. Takšna razlaga je praskanje površine, ki je povrhu še ejsegetska, saj v mahajočo figuro ne moremo videti in vedeti, kaj si s kretnjo upanja obeta v rešitvi razen rešitve same.

Géricaultova slika uprizarja robno, mejno človeško izkušnjo. To je izkušnja ljudi, ki so se trinajst dni borili in morili med sabo in morda, da bi preživeli, celo jedli drug drugega, o čemer kdo lahko upravičeno podvomi, kot si prej ti, ni pa podvomil Géricault - izkušnja, ki pravzaprav sega čez mejo človeškega v nečloveško.

J. M.: Géricaultova slika je na Salonu leta 1819 takoj pritegnila široko pozornost. A čeprav je bila nagrajena z veliko zlato medaljo, kar je bil za avtorja izjemen uspeh, je država ni odkupila, kot je bilo v takšnem primeru običajno. Rojalistični tisk jo je zaradi "motivne

⁷ Prim. Bazin, 1987, 49.

provokacije” raztrgal, čeprav v njenem uradnem naslovu – *Prizor brodoloma* – Meduza sploh ni omenjena, liberalni tisk pa jo je na valu iste provokacije instrumentaliziral za svoje politične cilje. Oboje je prekrilo umetniški pomen dela, ki so ga za veliko umetnino prepoznali pozneje, in to – kako znano – šele v tujini. Toliko o slasteh in pasteh aktualistične recepcije.

Opravka imamo torej z nenavadno situacijo. Inicialni moment slikarske artikulacije je bil vsekakor politično motiviran, prav tako inicialna recepcija. Kljub temu pa ostaja veliko vprašanje, ali je politično motivirana tudi vsebina Géricaultove slike. Ne nazadnje to vprašanje poleg avtorjevega zanikanja, ki si ga omenil, na široko razpira dejstvo, da se s *Splavom Meduze* ukvarjamo še zdaj, dvesto let po njegovem nastanku, ko so takratne politične okoliščine in rivalstva že zdavnaj *passé*. Zakaj? Ker se živo zanimamo za brodolome zgodnjega 19. stoletja? Ker študiramo družbene, politične in kolonialne razmere v ponapoleonski Franciji? Ker nas zanima francosko poznoromantično slikarstvo? Morda, čeprav je to malo verjetno.

Vsekakor pa se za nič od tega zares ne zanima Barnes. Torej mora v Géricaultovi umetnini biti nekaj več, sam mislim, da celo nekaj bistveno več od upodobitve mejne človeške izkušnje, ki, kot si rekel, celo “sega čez mejo človeškega v nečloveško”. Vprašanje seveda je, kaj konkretno je ta več.

V. S.: Gotovo je tisto, kar zanima naju, vendar temu interesu ne smeva prehitro popustiti in se že zdaj podati za njim. *Splav Meduze* morava prej slikarskozvrstno uvrstiti.

Ta slika pripada historičnemu, se pravi zgodbenemu slikarstvu v najširšem pomenu. To je izredno pomembna zvrst evropskega slikarstva, ki upodablja prizore iz Biblije ali antičnega mita, pa tudi velike dogodke, ki jih je ohranilo zgodovinopisje iz antične in poznejše zgodovine, zlasti odločilne bitke v vojnah in zmagovalce v njih.

J. M.: Géricault je kot slikar v resnici zrasel v obnebju historičnega slikarstva. Med letoma 1810 in 1815 je v Louvru kopiral Rubensova, Tizianova, Velázquezova in Rembrandtova dela ter odkrival majhne in velike oblikotvorne skrivnosti klasicizma. Precej časa je prebil v Versaillesu, kjer si je z obiskovanjem konjušnic nabral veliko znanja o anatomiji konjev in njihovem gibanju. Po ponesrečenem razmerju s stričevo ženo je leta 1816 za leto dni odpotoval v Italijo, čeprav mu ni uspelo zmagati na tekmovanju za znamenito delovno štipendijo prix de Rome. Tam je v živo videl in študiral dela Michelangela in Caravaggia, ki sta po tem neposrednem srečanju še močnejše vplivala nanj. Vse to je vidno tudi v oblikotvornem tkivu *Splava Meduze*.

V. S.: V Géricaultovem času je historično slikarstvo sicer uživalo velik sloves. Bilo je pglavitna zvrst akademskega slikarstva, namreč slikarstva, kot so ga gojile umetniške akademije, s tem da so njegova snov postali tudi sodobni dogodki z zgodovintvornim kvasom.

Prvak historičnega slikarstva v Franciji je bil Jacques-Louis David z upodobitvami Napoleona. Na sliki *Napoleon na prelazu Sveti Bernard* ga je, recimo, značilno poveličal kot zmagovalca. Napoleon je leta 1800 šel s svojo vojsko čez Alpe v severno Italijo, presenetil Avstrijce in jih porazil v bitki pri Marengu. Vendar ga je čez gore nesla mula, na Davidovi sliki pa jezdi iskrega belega žrebca, ki, visoko vzpet, s kopiti prednjih nog bije višinski zrak.

Slavno Napoleonovo obdobje je minilo, leta 1815 se je končalo s hudim vojaškim porazom, in Géricaultova izbira nista bila niti bitka niti zmagovalec. Njegova novost je prav v izbiri snovi: za upodobitev je izbral *človeško katastrofo*.

J. M.: V slikarskem smislu je Géricault, da tako rečem, avtor širokega spektra: polnokrven romantik, ki se je z eno nogo opiral na oblikotvorno disciplino klasicizma v prvotni in novi varianti, z drugo pa je z vsem romantičnim žarom stopal v slikovito obnebje napove-



Jacques-Louis David, *Napoleon na prelazu Sveti Bernard*, 1801

dujočega se realizma, ki ga je čedalje bolj prevzemala svežina slikarskega pristopa *alla prima*.⁸ Pozicija “graditelja mostov” med oblikotvornimi in stilnimi okolji – klasicizmom, romantiko in realizmom – mu je omogočala, da je združeval najboljše “staro” z zanosno slutenim “novim”. V uspelih delih je eksemplarično povzel, če že ne celotnega duhovnega prizadevanja romantičnega obdobja,

⁸ *Alla prima*, it. “na prvo”, tj. neposredno (od tod *pittura alla prima*, “slikarstvo brez predpriprave”) je od 16. stoletja naprej izraz, ki označuje slikanje z barvami na praviloma nekoloriran in nepodslikan nosilec, se pravi brez pripravljalne risbe in lazur. Ta način slikanja se je razširil z moderno dobo, ko so umetniki zaradi gibljivosti in nestabilnosti družbe začeli zapuščati ateljeje z umetno aranžiranimi motivi in osvetlitvami ter odhajati *en plain air*, na zrak in v svetlobo. Tam so neposredno izkušali hitro nearanžirano življenje, ki mu ni bilo več mogoče slediti s počasnimi postopki lazurnega slikanja, ampak z bolj neposrednim, svobodnim in praviloma barvitim izrazom.

pa vsaj njegovo "vzdušje", tj. potrebo po intenzifikaciji emocij in aktualizaciji povezav med življenjem in umetniškim ustvarjanjem, ki je mahalo v slovo historicističnim kanonom.

V. S.: Vendar je v Géricaultovem slogu kljub temu opazen vpliv neoklasicizma, z gledovanjem pri starih mojstrih. Kot pravi Hans Belting, je Géricault na *Splavu Meduze* upodobil sodobno snov – ne dogodek, s katerim bi se proslavil kak morebitni junak zgodovine, ampak katastrofo navadnih ljudi – "na veličasten način klasične umetnosti".⁹

Umetnostna zgodovina je v Géricaultovem upodabljanju teles na *Splavu Meduze* opazila vpliv Michelangela, predvsem kar zadeva njihovo muskulaturo. Ta telesa so, namesto da bi bila izmučena in ranjena, videti zdrava in močna, kar velja celo za trupla. Po drugi strani *chiaroscuro* neba in morja spominja na Caravaggia, čeprav je bilo, kot je jasno zapisano v pričevanju preživelcev, na dan rešitve lepo vreme. Oboje po Barnesu govori o tem, da je nad "zvestobo resnici", s katero se je Géricaultovo slikarsko podjetje začelo, nazadnje prevladala "zvestoba umetnosti". Géricault se je odmaknil od realizma, od, boljše rečeno, realističnega detajla oziroma od, natančno rečeno, sporočenega v pričevanju.

J. M.: Oboje drži. To, da je v Géricaultovem delu jasno opazen vpliv risarsko preciznega neoklasicizma in michelangelovske modelacijske bravure, in to, da išče in najde sodobno snov ter jo poda "na veličasten način klasične umetnosti", kot pravi Belting, torej tako, da nad "zvestobo resnici" prevlada "zvestoba umetnosti", kot v žargonu postmoderne pravšnjosti zapiše Barnes. Géricaultu se je z naslonitvijo na neoklasicizem in substitucijo heroičnih historičnih tem s heroičnimi sekularnimi temami posrečila "velika povezava". Zgled take povezave je prav *Splav Meduze*, s katero mu je uspelo

⁹ Belting, 2001, 89.

ustvariti ikono romantičnega obdobja in estetike z osrednjim pojmom sublimnega, ikono, ki temelji na poudarjanju intenzivnih emocij kot primernih in primarnih virov estetskega izkustva in učinka (strahu, groze, katastrofičnosti, tragike, strahospoštovanja itn.). Čeprav slika ohranja prepoznavne elemente historičnega slikarstva, s snovjo iz realnega – političnega – življenja in z monumentalnim dramatičnim načinom likovne predstavitve neženerirano oznanja romantični (in napoveduje realistični) prelom s klasicističnimi kanoni. Ta prelom, mimogrede rečeno, pa nima nič opraviti z odstopanjem od realizma v pomenu odmika od motivnega dogajanja, tj. od resničnosti, podane v pričevanju.

V. S.: Kako je s tem, naj se pokaže v teku najinega pogovora. Začniva zdaj tam, kamor se na tej točki morava vrniti – pri Géricaultovih pripravah na slikanje *Splava Meduze*.

Géricault se je s sliko ukvarjal osemnajst mesecev, od tega osem s slikanjem samim. Prebral je Savignyjevo in Corréardovo pričevanje, kot slišiva pripovedovati tudi Barnesovega umetnostnozgodovinskega komentatorja, ju poiskal in se večkrat pogovarjal z njima. Za sliko ju je celo portretiral, prav tako kot tretjega preživelca, tesarja Lavillettea, ki mu je v pomanjšanem merilu dal izdelati maketo splava, na katero je postavil voščene figure brodolomcev. Stene svojega ateljeja je ovesil z risbami in slikami glav in udov umirajočih in umrlih, ki si jih je ogledoval po pariških bolnišnicah in mrtvašnicah, ter iz Pariza potoval v Le Havre, da bi od blizu videl vzviharjeno nebo in morje.

Vse naštetu je Géricault storil zato, da bi poustvaril okoliščine brodoloma. To je očitno. Vendar ves trud, vse dolgotrajne priprave niso bile nič drugega kot odskočna deska – rekel bi za skok iz poustvarjenega v ateljeju, v katerega se je zaprl pred svetom, ko si je pobril glavo, *navznoter*, za umik znotraj sebe od sebe, sprostitev prostora v sebi za izkušnjo brodolomcev.

Temeljnega pomena je bila vsekakor izbira prizora oziroma trenutka. Kajti kot skrajno zgoščeno pravi Barnesov komentator: *A painting is a moment*, "Slika je trenutek".¹⁰ Pri tem ima v mislih trenutek, ki ga je Gotthold Ephraim Lessing v svojem *Laokoontu*, enem najpomembnejših estetiških spisov na Zahodu sploh, ki je nastal leta 1766, imenoval *der fruchtbare Moment* ali tudi *der prägnante Moment*, "plodoviti" oziroma "pregnantni trenutek".¹¹ Ker slikar dogajanja ne more postopno razgrinjati v pripovedi, ga mora – to je Lessingova misel – strniti v trenutek. Če se mu to posreči, je slika noseča z dogajanjem, zgrnjenim v en sam trenutek. V njem slikarstvo skrči pripoved o dogajanju na njegove sledi in spregovori v govoricu, ki je drugačna od pesniške.

J. M.: Lessingov *der fruchtbare Moment* je vsekakor iztočnica, ki zadeva bistvo. Vendar bi ob njej rad pripomnil, da ključnega, pregnantnega in prečiščenega momenta v realnosti pravzaprav ni. Realnost je s svojo dogodkovno simultanostjo, prepletenostjo in nepreglednostjo zgolj "topla greda" zanj, za njegovo prečiščevanje.

V. S.: Morda je tako, da je "plodoviti trenutek" v tem, kar se je zgodilo, skrit in ga je v zgodenem šele treba (iz)najti, se pravi *najti z umetniškimi iznajdevanjem*.

J. M.: Dobro rečeno. Iz situacije ga more in mora izluščiti ustvarjalna *imaginacija*. To pa je treba prav razumeti. Ne gre za domišljijo, kot besedo "imaginacija" radi prevajamo v slovenščino in s prevodom namigujemo, da je jedro imaginacije do-mišljanje ali pre-mišljanje. Umetniško iznajdevanje pregnantnega momenta ne temelji na misli, čeprav ta odločno sodeluje pri njem, ampak na sposobnosti u-podobljenja oziroma u-slikovljenja (iz lat. *imago*,

¹⁰ V slovenskem prevodu "podoba trenutka"; del komentarja, v katerem se pojavi ta stavek, je v predložku za pogovor izpuščen.

¹¹ Prim. Lessing, 1987.

“podoba”, “slika”) tega momenta. Torej na *podobotvornosti*, na tipično likovni sposobnosti prevajanja miselnih konceptov v čutnonazorne podobe. In seveda na *oblikotvornosti*, na iskanju primernih oblik, v katerih lahko podobe intenzivno zaživijo in se nas “dotaknejo”. Začetek dela na artikulaciji *Splava Meduze*, ki je bila za Géricaulta počasen in težak proces, s serijo pripravljanih skic nazorno kaže ravno take podobotvorne in oblikotvorne ustvarjalne momente.

V. S.: Izpričuje iskanje, brez dvoma, ne pa še najdenja pravega trenutka. A če se ozreva na končano sliko, na strnjeno iz zgodenega na njej: kot sled tega, kar se je že zgodilo, je na *Splavu Meduze*, recimo, upodobljena okrvavljena sekira v *Mittelgrundu*, “osredju” slike na desni. Čeprav je na reprodukcijah slabo vidna, spominja na medsebojno bojevanje in pobijanje brodolomcev. Na kanibalizem po drugi strani napotuje par starca in mladeniča levo spodaj (ali “očeta” in “sina”, kot ju imenujejo nekateri umetnostni zgodovinarji, misleč na grofa Ugolina, ki so ga nasprotniki skupaj z njegovimi otroki zaprli v stolp v Pisi in ključke vrgli v reko Arno, na “kanibalškega grofa”, pri katerem je, kot pravi Dante v triintridesetem spevu “Pekla”, nad žalostjo zmagala lakota, da je vzel in jedel od trupel svojih otrok). Na splavu sicer ni videti sledov kanibalizma, ni kosov človeškega mesa, starec samo v naročju drži truplo.

J. M.: Sledov kanibalizma zelo verjetno ni zato, ker kanibalizem, zlasti s časovne distance, ostaja brez ustrezne povezave z občečloveškim bistvom in arhetipiko brodolomskega dogajanja. S semantičnega stališča je kvečjemu epizodna opomba pod črto, če je do njega sploh prišlo. V svoji animalični enodimenzionalnosti nas danes v resnici ne more več zanimati, še zlasti zato ne, ker z nami, hvala bogu, ni intimno in globinsko povezan. Dolgoročno nas v umetninah zanimajo in prizadevajo predvsem artikulacije, ki se nas lahko intimno in globinsko dotaknejo. In to vedno znova.



Théodore Géricault, skica za *Splav Meduze*

V. S.: Kljub temu pa par starca in mladeniča na *Splavu Meduze* je povezan s kanibalizmom. Na eni izmed pripravljanih risb namreč vidimo preživelca, ki v naročju, prav tako kot starec na končani sliki, drži truplo, od katerega si je z desnico nesel v usta. Vez s kanibalizmom na sliki vzdržuje samo še drža, kretinja je izginila.

A naj ponovim: najpomembnejša je izbira trenutka. Prizor, ki bi prikazal samo kanibalizem, predvsem ne bi zajel celotnega razsega brodolomske izkušnje, tako kot ga ne prizor medsebojnega bojevanja brodolomcev niti prizor rešitve, ki ju je Géricault sicer skiciral, vendar potem opustil.

J. M.: Natančno tako. Izbira trenutka in njegova prevedba v plodovito podobotvorno in oblikotvorno izhodišče je dejansko temeljna. Vrsta skic kaže, da je Géricault pri iskanju téme in njeni vizualizaciji imel probleme. Največji problem je bila zanj selekcija dogodka, ki bi povzel celotno dogajanje tragične brodolomske odisejade, se

pravi to, da iz “realnega dogajanja” izlušči en sam ali manjše število pomembnih in slikarsko učinkovitih momentov. Zato je segal po poročilih očitvecev, žurnalističnih litografskih prikazih ipd. Kot si že opozoril, si je dal izdelati celo model splava, da bi ob njegovi pomoči laže prišel na sled učinkoviti slikovni mizansceni, po temeljitih pogovorih z ladijskim zdravnikom je napravil množico različnih skic figur, figuralnih skupin in prizorov celote itn. Kljub “realni” dogodkovni podlagi pa je končana slika izraz velike umetniške iznajdljivosti ter oblikotvorne in simbolne inteligence, ki se, kot pripominja Barnes, odmika od realnosti, da bi pokazala intenziteto in arhetipsko bistvo dogodka.

Figure mornarjev in vojakov na *Splavu Meduze* niso kostumirane s prepoznavnimi uniformami. Mišičasta telesa, ki se piramidalno pnejo proti figuri, ki je ugledala ladjo na obzorju, niso v ničemer podobna nečloveško izčrpanim postavam ljudi po dvanajstih dneh izjemnih naporov. Splav je znatno manjši od dejanskega, ki ni imel ne pravega jambora ne jadra, pa tudi viharo morje in ogrožajoči valovi ne ustrezajo takratnim vremenskim razmeram. Dejstvo, da so bili brodolomci izpostavljeni močni sončni pripeki, lačni, žejni ter na koncu s telesnimi in duhovnimi močmi, za Géricaulta ni bilo dovolj vpadljivo in intenzivno “vizualno” znamenje, da bi z njim eksemplarično izrazil skrajno nemoč, trpljenje, smrtni strah in noro “upanje proti upanju” na rešitev. Zato si je pomagal z dramatiko viharnega neba, grozljivo razburkanih valov, velikih svetlostnih kontrastov in – naknadno doslikanega – trupla brodolomca, ki kot življenja izpraznjeni *memento* visi s splava, preden bo za vedno potonilo v brezno morja in pozabe.

V. S.: Ampak kateri trenutek je Géricault navsezadnje izbral kot “ploviti trenutek” za sliko, ki je prvotno nosila naslov *Prizor brodoloma*? Pričevanje preživelcev govori, da se je ladja Argus brodolomcem trinajsti dan po nasedenju Meduze prikazala dvakrat, drugič po dveh

urah, potem ko je prvič po pol ure izginila z obzorja. Ker se jim je drugič prikazala velika, že blizu splavu, na sliki pa je samo pika na obzorju, je jasno, da je na njej prikazana Argusova prva pojavitev.

J. M.: Dvom o tem bi bil res precej piškav.

V. S.: A zakaj prva, zakaj ne druga Argusova pojavitev? Zakaj Géricault za upodobitev ni izbral trenutka rešitve? Zato, ker prva pojavitev ladje, ki še ni prinesla gotovosti rešitve, razpre celotno skalo človeškega občutenja od obupa, ki je iz dneva v dan premagovalo brodolomce, do upanja, ki je tedaj dobilo novo hrano.

J. M.: S slikarskega stališča je izbira prve pojavitve več kot logična. Za slikarsko učinkovitost namreč strategije “finalnih dogajanj” ali “povzetkov končnih rezultatov” niso plodovite, saj zahtevajo preveč narativnega opisovanja za premajhen učinek. Veliko bolj atraktivne so strategije, ki bi jih lahko primerjal z nastavitvami šahovskih problemov – včasih so jih objavljali v časopisih –, ki jih mora potem vsakdo sam odigrati do konca. Tako tudi slikarji, zlasti pri figuralnih kompozicijah, težijo k temu, da dogajanje zajamejo takrat, ko je oblikovna in semantična drama na vrhuncu in se še ne ve natanko, kam se bo kulminirajoča situacija obrnila – v rešitev ali v pogubo. Potem prepustijo gledalcu, da se ob tem vrhuncu kristalizira njegovo, ne njihovo doživetje.

V. S.: Tu zdaj ne moreva mimo besed Barnesovega komentatorja. Ta naredi sklep, “da je na sliki prizor sredi trenutka, ko so prvič videli Argus”, brodolomci na splavu seveda. Tako je v slovenskem prevodu, v izvorniku pa je rečeno nekoliko drugače, namreč *that the picture represents the mid-point of that first sighting of the Argus*. Se pravi: slika prikazuje sredo njihovega prvega uzrtja ali, natančneje rečeno, točko natanko na sredi njihovega prvega gledanja – ne “prizor sredi trenutka”, ampak *trenutek sredi gledanja*. Nima srede trenutka, ampak ima sredo brodolomsko gledanje ladje na obzorju – in natanko ta središčni trenutek je prikazan na sliki.

To je hkrati trenutek, ki se v komentatorjevih besedah po drugi strani raztegne na pol ure, toliko časa, kolikor je ladja vidna na obzorju: na petnajst minut, kolikor je že vidna, in petnajst minut, kolikor še bo, preden bo izginila, ne da bi se v tem času očitno približevala ali oddaljevala. Ta trenutek traja toliko kot nedoločljivost in negotovost, ali rešitev prihaja ali ne, in v njem se po komentatorjevi sodbi kot okrog središča, ki zdaj suka življenja brodolomcev na splavu, oblikujejo tri skupine: prva, ki verjame v rešitev, druga, vmesna, ki je negotova, in tretja, ki v rešitev ne verjame. Prvi upajo, drugi omahujejo, tretje je nepremagljivo prevzel obup (v tretji skupini so tudi mrtvi, ki jih je zadnjih petnajst še živih po Savignyjevem in Corréardovem pričevanju vse pometalo v morje, na sliki pa jih je nekaj, kot ugotavlja komentator, ostalo zato, da to skupino po številu izenačujejo s prvo).

Vrh tega v tretji skupini največjo težo dobi starec, ki v naročju drži truplo, morda truplo svojega sina, in ve, da tudi če ladja pride, zato z njo ne pride rešitev. Starec je za komentatorja najbolj sugestivna izmed vseh figur na splavu, saj nas, gledalce slike, kot pravi, edini gleda, čeprav nas v resnici ne gleda, ampak je samo obrnjen k nam. **J. M.:** Ta figura je upodobljena v trenutku take brezizhodnosti in tako skrajne apatije, da ne gleda sploh ničesar, ne gledalca navzven ne lastne tragike navznoter, saj je zaradi izgube nadvse ljubljenega bitja tako rekoč v stanju popolne duhovne otrplosti. Njen pogled je, kot bi bil izpraznjen. Izpraznjen vsega.

V. S.: Ta pogled je prazen, drži. Komentator pa doda, da figura starca po moči uravnotežuje figuro, ki maha ladji na obzorju. Še več: omahovanje med upanjem in obupom, prikazano na *Splavu Meduze*, naj bi se prevesilo na stran obupa. Starec je po njegovem "podoba posmeha vsakršnemu upanju".

Toda ali je res čisto tako? Najprej kar zadeva trenutek, ki ga je izbral Géricault: če pogledava skupino mož ob jamboru, vidiva, da



Izrez Splava Meduze

trije vznemirjeno gledajo mahajočega, četrti, ki je obrnjen k njim, pa z roko kaže proti ladji, komaj vidni piki na obzorju – najverjetneje zato, ker ta trojica ladje še ni uzrla. Rekel bi, da je na *Splavu Meduze* torej prikazan trenutek uzrtja oziroma trenutek zelo kmalu po njem, ko ladje še niso uzrli vsi, niti tisti ne, ki na splavu stojijo povsem blizu brodolomcu, ki jo je uzrl.

Kljub temu pa velja: na *Splavu Meduze* je upodobljeno oboje, upanje in obup. V tej zvezi je pomenljivo Géricaultovo kadriranje. Na končani sliki splav na treh straneh, levo, desno in spodaj, sega do njenega roba, tako da je ponekod celo odrezan z okvirom. Prej, na pripravljalni oljni sliki, ga je z vseh štirih strani obdajala voda.

J. M.: Očitno se je Géricault pri artikulaciji čedalje bolj nagibal k odprtemu kadru. To pomeni, da prizora ni oblikoval tako, da bi bili vsi potrebni elementi za njegovo razumevanje v kadru, ki bi bil tedaj zaprti kader. Oblikoval ga je tako, da se prizor končuje v pro-

storu zunaj slike, kar ta prostor z ljudmi vred priteguje v semantične horizonte slike. To pa ima daljnosežne posledice.

V. S.: Mladi Eugène Delacroix, ki ga je Géricault upodobil kot enega izmed mrtvecev na splavu, je še istega leta, ko je slika nastala in so jo, sprva obešeno nad vrati v osrednji razstavnici dvorani Salona, predstavili niže, bolj v višino gledalčevih oči, prijatelju Guillemardetu pisal: "Sliki brodoloma so spustili, in vidiš ga tako rekoč v isti višini z nogo [*de plein pied*]. Občutek imaš, da si z nogo že v vodi."¹² Odprti kader gledalca vleče v sliko: kot da smo vsi na splavu, živi in mrtvi, tisti, ki upamo, in tisti, ki ne. Kot da vsi, eni z upanjem, drugi z brezupom, plovemo, nagibajoč se pri tem celo v nečloveško, čez morje bivanja. V plodoviti, pregnantni trenutek je zajet vsak, ki sliko gleda, možnostno vse človeštvo.

Na *Splavu Meduze* sta prikazana upanje in brezup, pa vendar je – to pravim *contra* Barnesu oziroma njegovemu komentatorju – podarek na upanju.

J. M.: Najprej kratka pripomba k odprtemu kadru, ki gledalca vleče v sliko. Če gledamo reprodukcijo, je govorjenje o tem, da te slika vsrkava vase, navaden larifari. Čisto drugače pa je, če se s pet krat sedem metrov veliko sliko, ki ima površino povprečne garsonjere, srečaš v louverški dvorani. Če si gledalec želi na sliki ogledati detajl, se ji mora približati, če pa želi videti pozicijo detajla v celoti, se mora od nje oddaljiti. To pomeni, da ga slika "sprehaja" po prostoru. In ko ji pride blizu, ugotovi dvoje: da so figure na splavu tako velike kot on, če ne še večje, in da se mu galerijski prostor zaradi velikosti slike tako zelo zabriše, da se dobesedno znajde "v sliki". Da ni več gledalec, ampak involviranec v prizoru brodoloma, na neki način sam brodolomec.

Ko sem se znašel pred *Splavom Meduze*, sem se osupel spomnil na misel avstrijskega filozofa Otta Neuratha: *Wie Schiffer sind wir*,

¹² Cit. po von Buch, 2006, 350.

die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können, “Kakor mornarji smo, ki moramo svojo ladjo popraviti na odprtem morju, ne da bi jo lahko kdaj razstavili v kakem doku in jo tam obnovili z najboljšimi rezervnimi deli”.¹³ Z Neurathovo pomočjo sem se ob Géricaultovi sliki pri svojih šestindvajsetih letih verjetno prvič v življenju zavedel, da sem tudi sam brodolomec na brezbrežnem viharnem “morju življenja” in da moram, enako kot Neurathovi mornarji, tudi jaz svojo ladjo popravljati na odprtem morju, ne da bi se lahko za hip ustavil v kakem doku, si obvezal rane in se odpočil. Še natančneje: če mi je Neurathova misel, ki sem si jo zaradi pomenljivosti zapomnil, dala vedeti, kakšna je moja eksistencialna pozicija v svetu, sem se ob Géricaultovi sliki tega zavedel. V prvi osebi ednine.

Pa še nekaj. Tu moram dodati zapoznelo opombo k Barnesovi interpretaciji, da je na sliki upodobljen prizor sredi trenutka, ko so brodolomci z Meduze prvič ugledali Argus. Če vzamem v pretres *mid-point* med prvimi petnajstimi minutami gledanja ladje in drugimi petnajstimi minutami njenega izginjanja z obzorja, ugotovim, da tega na sliki kratko malo ni.

V. S.: Seveda ne. To je fikcijski dodatek Barnesovega komentatorja.

J. M.: Ta fikcijski dodatek je bolj veter v jadra Barnesovega romana kot Géricaultove slike. Ko sva prej govorila o “plodovitem momentu”, si zelo dobro opazil, da so v njem pri Géricaultu navzoče tri figuralne skupine: prva, ki verjame v rešitev, druga, ki je negotova, in tretja, ki v rešitev ne verjame, ker vanjo zaradi različnih razlogov ne more več verjeti.

V. S.: To sem povzel po razlagi Barnesovega komentatorja.

¹³ Neurath, 1932, 206.

J. M.: Mislim, da ima Barnes v tem prav. Tisto, kar po mojem odpira prehod od realnega dogodka, ki je blizu literarni fikciji in metafikciji, v – reciva temu tako – likovno fikcijo, ki je bolj oddaljena od pripovedi, pa je *način*, kako so upodobljene stvari na sliki kompozicijsko locirane oziroma pozicionirane.

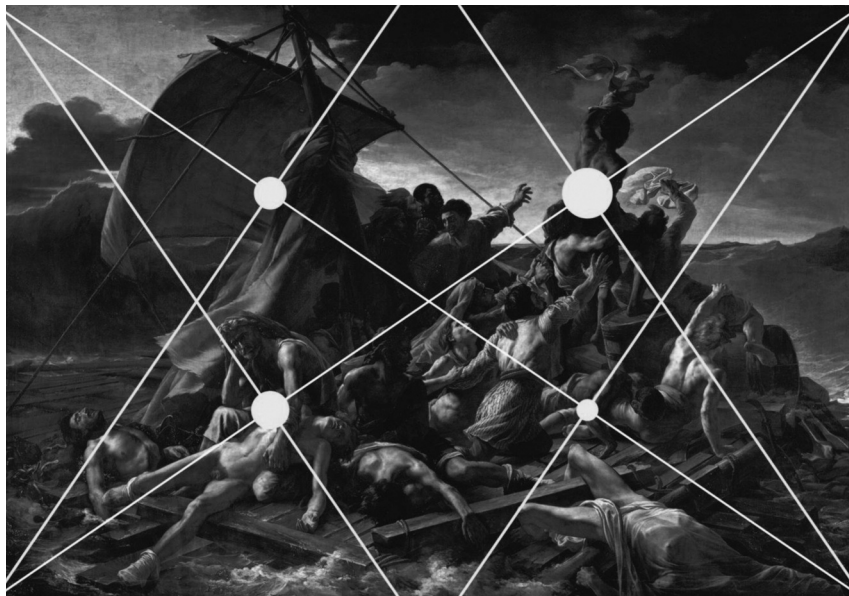
V. S.: To je temeljnega pomena. Barnes v avtorski opombi na koncu *Zgodovine sveta* razkriva, da se je pri pisanju njenega petega poglavja, “Brodoloma”, izdatno opiral na monografijo Lorenza Eitnerja o Géricaultovem življenju in delu iz leta 1982. Isti avtor pa je v deset let zgodnejši monografiji o *Splavu Meduze* zapisal tehtno ugotovitev, da sta na tej sliki “kompozicija in naracija postali eno”.¹⁴ Pripoved se torej skrči na sledi dogajanja in na ta račun izstopi kompozicija. Slika ne pripoveduje; način, kako *govori*, je kompozicija, razpored figur na njej.

J. M.: Resnično posrečeno rečeno. Poglavitno vprašanje za naprej potemtakem je: kako sta kompozicija in naracija na Géricaultovi sliki “postali eno”? Odgovor nanj je nekaj temeljnega, vendar nikaikor ne enostavnega.

Če sliko pogledam s priprtimi očmi, tako, da me pri tem ne motijo detajli, ugotovim, da se na njenem obrobju ne dogaja nič presenetljivega ali vsaj nič nepričakovanega (če odštejem na končni verziji slike močno minimalizirano ladjo, ki jo brodolomci gledajo na obzorju) in da se ravno tako nič presenetljivega ne dogaja v samem središču slike, v “črni luknji” ob jamboru in desno od njega. Tako rekoč vse se dogaja v vmesnem prostoru med centrom in periferijo. Kadar je tako, imamo s stališča likovne kompozicije veliko razlogov za to, da pomislimo na uporabo kompozicijskega “principa dinamične simetrije”.¹⁵ Ta namreč ureja odnos med centrom in periferijo, ki je

¹⁴ Eitner, 1972, 26.

¹⁵ Prim. Muhovič, 2015, 611–616.



Dinamičnosimetrični kompozicijski model *Splava Meduze*

zaradi tenzij, kot vemo, problematičen ne le v likovnem, ampak tudi v političnem prostoru. V tem odnosu so zato izjemno pomembne tiste točke, v katerih se križata “interesni sferi” centra in periferije.

Take točke se v tako imenovanih dinamičnih pravokotnikih¹⁶ pojavljajo tam, kjer diagonalo, denimo tisto, ki teče iz oglišča A v oglišče C, seka pravokotnica nanjo iz oglišča B. Tu nastane prva in najpomembnejša *interesting point*, “točka interesa”.¹⁷ Druga točka interesa se pojavi na isti diagonali, kjer jo seka pravokotnica iz oglišča D. Tretja in četrta točka pa nastaneta na drugi, pasivni diagonali, ki teče iz oglišča D v oglišče B, in sicer tam, kjer se ta diagonala križa s

¹⁶ Po Jayu Hambidgeu so to pravokotniki, pri katerih razmerje njihovih stranic ni izrazljivo v celih, ampak v iracionalnih številih, npr. $1 : \sqrt{2}$, $1 : \sqrt{3}$, $1 : \sqrt{5}$, $1 : \varphi$ ipd.; prim. Muhovič, 2015, 606–607.

¹⁷ Hambidge, 1967.



Štiritočkovni kompozicijski model *Splava Meduze*

pravokotnicama iz oglišč A in C. Pri tem kompozicijska moč točk upada od najmočnejše prve proti najmanj intenzivni četrti.

To, kar sem pravkar geometrijsko opisal, je dinamičnosimetrični model. Aplikacija tega modela na Géricaultovo sliko kaže, da se njena kompozicijska žarišča povsem prekrivajo s štirimi točkami interesa, ki jih zajema model. Hkrati je tudi očitno, da je z modelskim rangiranjem teh točk inventivno in osupljivo precizno usklajena ne le formalna, ampak tudi semantična struktura slike. V tem se najkonkretnije potrjuje lucidna Eitnerjeva konstatacija, da sta kompozicija (s štirimi dinamičnosimetričnimi žarišči) in naracija (s štirimi arhetipskimi eksistencialnimi žarišči) na Géricaultovi sliki "postali eno", in to na, če tako rečem, povsem naraven način.

Štiritočkovni model, nadalje, prikazuje štiri točke interesa, v katerih se dinamično razrešujejo napetosti med središčem in periferijo. Z ve-

likostjo točk sta označeni njihova kompozicijska moč in pomembnost, se pravi tudi pomembnost vsebin, ki se artikulirajo okoli njih. Okoli prve, najmočnejše točke interesa se poudarjeno snuje prelomni dogodek tragične brodolomske odisejade – skupina brodolomcev, ki je v veliki oddaljenosti ugledala rešilno ladjo in vsa iz sebe od evforije poskuša s priročnimi sredstvi pritegniti njeno pozornost. Komaj opazna silhueta ladje na obzorju z velikostnim kontrastom potencira vitalnost, pa tudi skrajno negotovost te evforije, o čemer govori tudi Barnes.

Na drugi točki interesa, ki je na isti diagonali levo spodaj, srečamo diametralno nasprotno zgodbo – skupino dveh figur, pogosto poimenovano “oče z mrtvim sinom”. Figura “očeta” s “sinovim” truplom v naročju je obrnjena stran od dogajanja na prvi točki, se zanj ne meni in apatično strmi predse. Zdi se, da ji je rešitev po tako hudji, eksistencialno tako nepopravljivi izgubi prav malo mar.

Na tretji točki dinamičnosimetrične matrice, ki je na diagonali DB, na prvi pogled ne najdemo pravega dogajanja, vendar točka v fokus gledalčeve pozornosti jasno vleče prostor med improviziranim jamborom in jadrom, ki ju na dejanskem splavu sploh ni bilo, se pravi majhno “materializirano upanje” na rešitev.

Četrta točka, prav tako na diagonali DB, pa je tako rekoč prazna. Postavljena je v dinamično središče desnega spodnjega kvadranta slike in gledalčevo pozornost na “panoramsko” distanciran način usmerja k mrtvi, z nogo za robni tram splava zataknjeni figuri, za katero ni več nobenega upanja.

Če pogledamo razporeditev tematskih poudarkov na vseh štirih dinamičnosimetričnih točkah – to so (1) evforija, (2) apatija, (3) upanje in (4) popoln brezup –, ne ugotovimo le, da je slikar z upoštevanjem teh točk preprosto in učinkovito kontrapunktiral in stopnjeval narativno napetost dogajanja ob brodolomu ter ga nerazrešenega pustil v dogajalnem zenitu, ampak tudi, da je s tem precizno iden-

tificiral skrajne točke, tako rekoč paralelogram človekovega eksistencialnega osciliranja (evforija–apatija, upanje–brezup). Prav ta arhetipska prepoznavna pa je po mojem tudi razlog, da Géricaultovo delo, ki je sicer nastalo na podlagi gledalcu neznanih ali le posredno znanih zgodovinskih dogodkov, do današnjih dni priteguje pozornost in je ljudem še vedno duhovna inspiracija. Če slika take življenjske arhetipike ne bi vsebovala, in to na delujoč, učinkovit način, bi se ljudje že zdavnaj ne menili več zanjo, ker jih eksistencialno kratko malo ne bi več zadevala.

Z odmiki od konkretne brodolomske zgodbe in z likovno “povečavo” njene eksistencialne matrice je slikar v gledalčevo doživljanje na silovit in pretresljiv način pritegnil razsežnosti, ki se človeka dotikajo v prvi osebi ednine, v njegovem bivanjskem jedru, in so zato vedno aktualne, saj se vedno znova aktualizirajo v zavesti doživljajočih ljudi. Ko se človek znajde pred Géricaultovo sliko, občuti, da ne more biti - in dejansko ni - neprizadet nevtralni opazovalec neke “zgodbe”, ampak je, če to hoče ali ne, njen del. In to v dvojnem smislu: najprej telesno, saj ga slika, kot že rečeno, s svojo fizično velikostjo naravnost srka vase, in potem tudi duhovno. Ko namreč dojame, da ta slika s komplementarnimi kompozicijskimi in semantičnimi žarišči evforije in apatije, upanja in brezupa ne pripoveduje zgolj zgodbe nekih neznanih ljudi iz davno minulega časa, ampak da je v njeni globinski strukturi simbolno povečana matrica njegovih lastnih eksistencialnih *kritičnih točk*, tj. aktualnih navdušenj, potrtosti, upanj in obupovanj, se zave, da nima opravka s historicizmom, ampak z zgodbo o samem sebi. In to avtorefleksivno dejstvo ga očara in “začara”. Odpravi se v pripoved o daljnih krajih, tujih ljudeh in neznanih dogodkih, nazadnje pa ves presečen in vznemirjen odkrije nadvse realno in kompleksno zgodbo o sebi. Ta presenetljivi obrat je po mojem najzanesljivejše znamenje vsake velike umetnosti. In Géricaultovo delo ima tak pečat.

V. S.: Zelo drži, kar si rekel. Figure na *Splavu Meduze* na neki način oživijo: niso tujci, ki so nekoč živeli, ampak liki, ki so v slikarju dobili hipostazo oziroma obstoj, različne možnosti slikarja samega

...

J. M.: ... in seveda mene v mojem času ...

V. S.: ... in tebe in mene, kolikor sva gledalca te slike, z vsem "kvadratnim" razponom, ki sega, s tvojimi besedami, od apatije do evforije oziroma od brezupa do upanja.

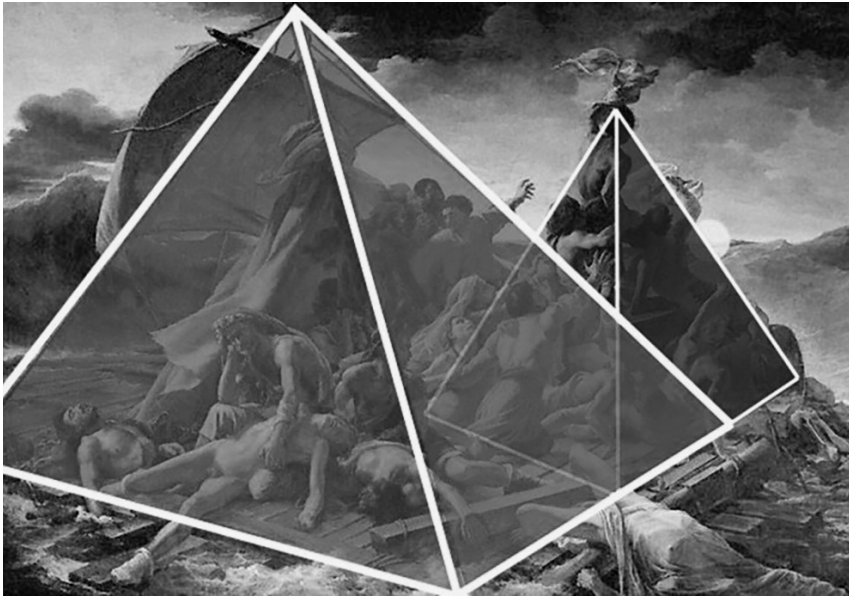
J. M.: Ko človek stopi pred Géricaultovo sliko, vsaj s pogledom vedno spontano pride med te štiri točke.

V. S.: Moje razbiranje kompozicije je sicer precej preprostejše od tvojega, a kar zadeva prvotno diagonalo, o kateri si govoril, to, ki teče od leve spodaj proti desni zgoraj: spodaj je mladenič, čigar truplo jo, skoraj poravnano z njo, nekako vpenja, in ob njem starec, zgoraj pa mahajoči črnc. Spodaj je zamolklost obupa, zgoraj klic upanja.

J. M.: Pri gledanju slike je zanimivo tole: ko oko drsi po omenjeni diagonali, figure očeta z mrtvim sinom najprej skorajda ne opazi. Pravzaprav direktno poleti h ključnemu dogodku na prvi točki interesa, se pravi tja, kjer se na sliki razpira brodolomska drama.¹⁸ V resnici šele "drugo branje", ko se vidni aparat od oglišča C po isti diagonali vrača k oglišču B, opazi figuralno skupino očeta in sina ter se ji semantično posveti. V tem pogledu je mogoče reči, da je moment evforije nekaj semantično primarnega, moment apatije pa nekaj sekundarnega, čeprav ne nepomembnega, saj stvari pogloblja in kompleksificira.

V. S.: Pa še nekaj je. Kompozicijsko gledano človeške figure na *Splavu Meduze* oblikujejo dve piramidi. Spodnjo stranico ali dno obeh piramid tvorijo mrtvi in napol mrtvi oziroma obupani, s tem

¹⁸ Prim. Muhovič, 2015, 726–730.



Piramidni kompozicijski model *Splava Meduze*

da je na vrhu prve piramide skupina ob jamboru, na vrhu druge pa črnc, ki s cunjo v roki, mahajoč z njo ladji na obzorju, najmočnejše izraža upanje v rešitev. V to krettnjo, ki jo od spodaj podkrepljujejo skoraj vzporedno z njo iztegnjene roke petih drugih mož, ena od njih prav tako mahajoča s cunjo, se desno zgoraj izteka prvotna diagonala.

Kdo, morda celo Barnes sam, bi na Géricaultovi sliki sicer lahko uzrl perspektivično pomanjšavo upanja v primerjavi z brezupom, ki se bohota v ospredju. Vendar piramida ne v prvem ne v drugem primeru ni zasukana ali zvrnjena in na vrh potiska upanje. Njena konica, njena *poanta* je upanje. Piramidna kompozicija govori – in ne govori v posmeh upanju.

J. M.: V tem se povsem strinjam s tabo. Barnesovo favoriziranje apatije in brezupa po moji sodbi bolj kot iz branja Géricaultove slike izvira iz njegovega postmodernističnega pojmovanja zgod-

vine, po katerem ta, če prav vem, ni nič drugega kot zgodovina katastrof. Vendar mislim, da je ta "obrnjeno optimistična" interpretacija zgodovine ravno tako prekratka, kot bi bil ploski optimizem, namreč da je zgodovina nenehen napredek od slabšega k boljšemu. To sta ekstrema, ki sta morda romaneskno zanimiva, le da se zdi drugi dandanes atraktivnejši in bolj na kožo pisan času.

Moja izkušnja s *Splavom Meduze* pa mi govori, da je Géricaaultova kompozicija semantično kompleksnejša in tudi bolj uravnotežena, saj ne prikriva sočasne navzočnosti nasprotij v zaostrenih in sploh tistih življenjskih situacijah, v katere smo involvirani. Osebnost se mi ta slika zdi tako pomembna tudi zato, ker se pri ekstremni brodolomski situaciji, ki je njeno izhodišče, pravzaprav ne ustavlja, ampak prek naših prvoosebni eksistencialnih situacij, ki so praviloma tudi "brodolomske", eksemplarično izrisuje bivanjski paralelogram: evforija-apatija, upanje-brezup.

V. S.: Doslej sva, Jožef, govorila o tem, kako je neki dogodek, brodolom Meduze, umetniško oblikoval slikar. Kaj pa s tem, kar se je zgodilo, počne pisec, kot je Julian Barnes?

Naj ga najprej še malo predstavim. Označen je bil za "kameleona angleške literature".¹⁹ Preden je na račun uspeha, ki ga je požel s *Flaubertovo papigo*, pri štiridesetih postal poklicni pisatelj, se je ukvarjal z marsičim, predvsem z različnimi vrstami pisanja. Potem ko je ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja na Oxfordu diplomiral iz filozofije ter iz francoščine in ruščine, je nekaj časa delal kot leksikograf pri OED.²⁰ Pisal je knjižne ocene za *The Times Literary Supplement*, pa knjižne ocene in ocene televizijskih oddaj za revijo *The New Statesman*, pa spet televizijske ocene za tednik *The Observer*, pa kolumno o restavracijah za *Tatlerja*. Z žurnalizmom je občasno

¹⁹ Prim. Moseley, 1997, 1.

²⁰ Kratica za *Oxford English Dictionary*.

nadaljeval tudi pozneje; v prvi polovici devetdesetih let je na primer kot londonski dopisnik tednika *The New Yorker* poročal o politiki in drugih zanimivostih iz Velike Britanije, kot so kraljevska družina in angleški vrtovi, v *Modern Painters* je objavljajal zapise o slikarstvu itn.

V osemdesetih letih je Barnes pod psevdonimom Dan Kavanagh izdal štiri detektivske romane z istim junakom. Prvi je izšel leta 1980, istega leta kot njegov prvi umetniški roman, *Metroland*. A če so detektivke pravzaprav štirikrat napisan isti roman, je vsak izmed njegovih umetniških romanov drugačen. Barnes slovi kot eksperimentator v romanopisju in se ponaša s tem, da tako kot njegov priljubljeni Flaubert nobene knjige razen detektivk ni napisal dvakrat. **J. M.:** Lahko morda še kaj dodaš k temu, kar si na začetku najinega pogovora povedal o Barnesovi *Zgodovini sveta*?

V. S.: Pomenljiv je že naslov tega romana. V njem stoji najprej “zgodovina sveta” in potem “v desetih poglavjih in pol”. Ironija je nespregledljiva. Kdo bi lahko zajel celotno zgodovino sveta? In kdo bi lahko to storil v desetih poglavjih? Tisti “in pol”, polovica poglavja, ironijo samo še priostruje. Poleg tega naslov romana namiguje, da je tekst, kateremu načeljuje kot epitekst, tako imenovana *faction*, se pravi zlitina iz *fact* in *fiction*, zgodovina in zgodba v enem. Kaj to pomeni?

V polpoglavju, “Parentezi” (ali “Oklepaju”), uvrščeni med osmo in deveto poglavje romana, Barnes spregovori v svojem imenu s svojim lastnim glasom, kot Julian Barnes. Njegove besede o zgodovini, ki so same po sebi lep zgled metafikcije, so zgovorne: “Zgodovina ni to, kar se je zgodilo. Zgodovina je samo to, kar nam povedo zgodovinarji.”²¹

History je *story*. Zgodovina je vselej že nekaj pripovedovanega, uzgodbenega, in dominantna zgodovina, tista, ki praviloma pride

²¹ Barnes, 2015, 306.

do nas, je sestavljena iz zgodb zgodovinopiscev, v katerih prevlada pogled zmagovalcev. Na to, recimo, kaže črvoja pripoved z začetka romana, v katere perspektivi se biblična zgodba o Noetu pokaže za zmagovalčevo zgodbo.

To, kar se je zgodilo in kar imamo za zgodovino, ni nič drugega kot kaos. V zgodenem ni razberljiv nikakršen načrt. Zgodovina nima *télosa* ali smisla niti ne pozna napredka. Ne usmerja je Božja previdnost niti, recimo, zvijačnost uma, Heglov sekularizat judovsko-krščanske Previdnosti. Zgodovina je iracionalna. Ureja in osmišlja jo le zgodba. Kot pravi Andrzej Gasiorek, nas Barnes poučuje, da je zgodovina "pripoved, ne dogodek, uveljavitev reda, kjer ni reda, in iluzija teleologije, kjer je odsoten smisel".²²

Barnesova beseda za genezo zgodovine je *fabulation*, "uzgodbenje". Šele uzgodbenje med dogodki vzpostavi vzročno-posledične povezave in akterje dogodkov oskrbi z razvidno motivacijo za delovanje. Šele uzgodbenje nam to, kar se je zgodilo, naredi razumljivo, kar je strašljivo neznanega, znano, in kar je bolečega, znosno: "Izmislimo si zgodbo, da bi prikrili dejstva, ki jih ne poznamo ali ne moremo sprejeti, obdržimo nekaj resničnih dejstev in okoli njih napletemo novo zgodbo. Preplah in bolečino nam lahko olajša samo tolažilno fabuliranje [*fabulation*]; pravimo mu zgodovina."²³

Zgodovina, ki jo poznamo, je zgodba. Zgodovina sama, resnica zgodovine je nespoznavna.

J. M.: Lahko bi rekla, da je Barnes privrženec družbene konstrukcije zgodovine, podobno kot je postmoderni čas privrženec priporočila, naj relevantna umetnost vidi svet le kot aktualnost, smisel kot družbeno konstrukcijo in umetnino kot nekaj, kar se dogodi in mine.

²² Gasiorek, 1995, 164.

²³ Barnes, 2015, 307.

V. S.: Seveda, zgodovino po Barnesu pišejo zmagovalci z mečem, zgodovinopisci so njihovo pero. Vendar to še zdaleč ni vse.

Zgodovina, brez smisla in nerazumljiva, je za nas nasilna in uničujoča. Nad nas prihaja kot katastrofa ali vrsta katastrof. V tej zvezi je pomenljivo, da Barnes začneja drugi, umetnostnozgodovinski del "Brodoloma" z vprašanjem, ali se katastrofa morda ne zgodi zato, da iz nje nastane umetniško delo, in na to vprašanje proti koncu poglavja poda odgovor: "Katastrofa je postala umetnost: to je navsezadnje tudi njen namen." Se pravi: *zgodovina obstaja zaradi umetnosti*.

Če pa je tako, da zgodovina ne obstaja zaradi ničesar drugega kot zaradi umetnosti, ali tedaj zgodovino, ali naša življenja, ki se izgubljajo v njej, rešuje umetnost? Je umetnost rešiteljica človeštva? Jo imamo za to, da preživimo?

Ob tem mi prihaja na misel Nietzsche: "... bivanje in svet sta večno *upravičena* samo kot *estetski fenomen*."²⁴ Ali ne velja isto za zgodovino, če naj bi obstajala zaradi umetnosti? Namreč: ne more dobiti nobenega drugega kot samo estetsko upravičenje, upravičenje v umetnosti. Še drugače rečeno: zgodovina, ki ni razumljiva – vrsta katastrof, ki nimajo smisla –, dobi smisel v umetnosti. Kajti umetniško delo je edino, kar na svetu premore red, in ta red vtisne vsemu, kar zajame vase.

J. M.: Ker dandanes ne verjamemo več niti v to, da je umetniško delo edino, kar na svetu premore smiselnost in red, je to vsekakor pogumna, v obratu – katastrofa se dogodi zato, da nato nastane umetniško delo – pa tudi skrajna teza ...

V. S.: ... ki je tudi problematična.

J. M.: Seveda, tudi problematična. A začniva z njeno pozitiviteto. Izhodišče vsega je po Barnesu brezrazložno, stihijsko dogajanje

²⁴ Nietzsche, 1995, 39. Kurziva je Nietzschejeva.

sveta, da tako rečem, v katerem nad vsem drugim prevladujejo nesreča, sovraštvo, krivica, stiska, nasilje, trpljenje in smrt. Ves ta kolosalni ontični nesmisel dobiva smisel šele na metaravni in-fabulacije, ki je v domeni zgodovinopisja, na prav poseben način pa tudi v domeni umetnosti. Umetnost ima za "gorivo" dogajanje sveta in je hkrati njegov edini smiselni "stranski produkt", edino pravo poplačilo za njegovo samovoljnost in brutalnost. Na metaravni lahko dogajanje sveta izzove beg v apologijo, v razumsko upravičevanje preteklega, v taktiziranje, v "teorije" in defetizem, lahko pa s svojo brezrazložnostjo in nesmiselnostjo vzbudi tudi eksistencialno poglobitev, sočutje, ljubezen in katarzo.²⁵ In prav to, če Barnesesa za začetek bereva konstruktivno – kar ne pomeni, da bi se on sam s takim branjem nujno strinjal –, je po mojem mnenju ne le naloga, ampak tudi izvorni "zgodovintvorni" potencial umetnosti.

Podobno kot v naravi to, kar je najbolj čistega in brezmadežnega, izvira iz gnilobe – vino in alkohol iz razpadajočega sadja, penicilin iz plesni, nova rast iz živalskih iztrebkov in gnijočega listja –, lahko tudi umetnost iz katastrof in serij katastrof iztiska žlahtno vino katarze in penicilin avtorefleksije, ki omogočata, da se človek konstruktivno sooči s tem, kar v dogodenem zavrača in česar se boji, z animalično gnilobo v samem sebi, skratka, z vsem, kar ga stiska na zunan in na znotraj. In to je nekaj velikega.

V. S.: Na misel mi zdaj prihaja še neka druga razvpita izjava, izjava Theodorja Adorna nekaj let po koncu druge svetovne vojne: "... napisati pesem po Auschwitzu je barbarsko."²⁶ Kaj je mislil s tem, kar zveni kot barbarski napad na pesem oziroma liriko, je Adorno pojasnil pozneje. Pesem, ki govori o holokavstvu ali, po hebrejsko, o *šo'i* – in *šo'a* pomeni "katastrofo" –, neki popolnoma nedoumljivi

²⁵ Vanier, 2002, 220.

²⁶ Adorno, 1963, 27.

človeški usodi z uveljavitvijo svojega estetskega principa podeli smisel.

J. M.: Če ne bi upoštevala tega, kar sem ravnokar povedal, bi bilo to vsekakor “pravično” raztegniti na vso umetnost.

V. S.: Tako je. Hkrati pa lirika – umetnost sploh – tej usodi prav z estetizacijo vzame grozljivost. To je bil Adornov pomislek.

J. M.: Sam bi rekel takole: Barnesova misel, da so umetnine ustrezno poplačilo za katastrofe oziroma da so katastrofe tu zaradi umetnin, in obrnjena Adornova misel, da je vsaka umetniška tematizacija katastrof, zlasti ahumanih tipa Auschwitz, njihovo nedostojno in neodgovorno analgetiziranje, mečeta posebno svetlobo na razmerje med realnostjo, ki je neodvisna od človeka, in umetnostjo, ki je zelo odvisna od njega. Menim, da v tem razmerju utelešata ekstrema, od katerih noben ni povsem realen. Ni tako, da je zgodovina samo zbirka katastrof, da o virih zgodovinopisja nimamo nobenega pojma in ga tudi ne moremo dobiti. In ni tako, da ...

V. S.: To je radikalna postmodernistična teza. Oprosti, da ti skačem v besedo, vendar bi rad še nekaj dodal o tezi, ki je izpeljana iz nje, namreč da zgodovina kot katastrofa ali vrsta katastrof obstaja zaradi umetnosti.

To tezo Barnesov komentator podpre z ugotovitvijo, da je Géricault začel slikati v “zvestobi resnici” (ali, resnici na ljubo, pričevanju preživelcev, ki je že zgodba tega, kar se je zgodilo), končal pa je v “zvestobi umetnosti”. Če nekoliko poenostavim: na eni strani je zgodeno, na drugi tisto, kar od tega sprejme in skladno s svojim estetskim kanonom predela umetnost. Na eni strani je resničnost ali resnica, ki je v svoji stihijnosti nedostopna, na drugi lepa laž, ki to stihijnost dela dostopno tako, da jo oblikuje z redonosnim stihom.

Za to, kar počne umetnost, zdaj nalašč rabim “pesniško” metaforo, metaforo stiha. Kajti z zgodovinopisjem kot govorom o tem, kar se je zgodilo, je bilo v nasprotje prvo izmed umetnosti

postavljeno pesništvo, in sicer v prvi teoriji pesništva na Zahodu sploh, v Aristotelovi *Poetiki*. V čvrsto nasprotje z zgodovinopisjem je postavljeno v devetem poglavju *Poetike*,²⁷ ki ga dobro poznamo, kar zagotovo velja tudi za Barnesa, filozofa po študiju, saj je to njegova téma; ne nazadnje je njegov starejši brat Jonathan, univerzitetni profesor filozofije, izdal Aristotelove zbrane spise v angleščini.

Érgon, pravi Aristotel, “delo” ali naloga, ki jo mora udejanjiti pesnik, je, da govori o tem, kar bi se lahko zgodilo. Pesnik, epski in predvsem tragiški, je *poietès tôn mýthon*, “pesnik”, tj. “ustvarjalec” ali “izdelovalec zgodb”. Njegovo delo torej je, da iz zgodljivega izdeluje zgodbe, in ne, da iz navadnega govora dela umerjeni govor oziroma stihe, kot trdi Platonov Sokrat v *Simpoziju*.

Pri Aristotelu imamo opraviti s klasičnim razločevanjem med zgodenim in zgodljivim oziroma med zgodovinopisjem, ki podaja zgodeno, in pesništvom, ki dela z zgodljivim. Postmodernistična historiografska metafikcija po drugi strani takšno razločevanje spodbija s tem, da *poíesis*, “pesnjenje”, pesniško ustvarjanje ali izdelovanje, pesniško ali literarno fikcijo, če hočeš, pripušča v območje zgodenega. To je popolnoma jasno, opozoriti želim na nekaj drugega.

To, kar počne pesnik, njegovo pesnjenje, trdi Aristotel, je bolj filozofsko in *spoudaióteron* od tistega, kar počne zgodovinopisec. *Spoudaióteros* je sicer primernik, ki ga Aristotel rabi za tragičnega junaka, ko ga primerja z navadnimi ljudmi, in ta primernik lahko prevedemo z “višji”, “pomembnejši”, “resnejši”. Pesništvo je torej *resnejše* od zgodovinopisja, bliže je filozofiji – in s tem čému? Lahko pa bi tudi rekla, da je *resničnejše* od zgodovinopisja in s tem bliže resničnemu. Pesnjenje – umetniška obdelava, umetniška fikcija sploh – ni v nasprotju z resničnim. Ni laž v nasprotju z resnico, am-

²⁷ Prim. Butcher, 1951, 34–38.

pak je način dospevanja do resničnega. Resnično ni nič neposredno danega. *Resnično se dosega.*

Resničnost je skrivnostna. Pridevnik si, vsaj v slovenščini, deli z drugo veliko neznanko: "resničen" izhaja od resničnosti in resnice. **J. M.:** Naj nadaljujem, kjer sem končal pred tvojo instruktivno fugo. Ni tako, da katastrofe obstajajo zaradi umetnosti, in ni tako, da je estetsko tematiziranje človeških katastrof in padcev pod raven animaličnosti moralna katastrofa, se pravi nekakšno estetizacijsko "pometanje pod preprogo", ki realnosti odvzame zaresnost in težo.

Sam sem prepričan, da se v umetnosti razmerje med realnostjo in umetniško realnostjo vzpostavlja nekje vmes med omenjenima ekstremoma. In v tej zvezi se mi zdi Géricault v svojem pristopu genialen. Genialen sintetik. To dvoje namreč združi v pojmovnih antipodih, ki jih kompozicijsko postavi na štiri dinamičnosimetrične točke interesa.

Géricault ne pravi: "Brodolomska odisejada je z vso tragičnostjo in z vsemi smrtnimi žrtvami ravno prava cena za mojih osemnajst mesecev slikanja, za materialne stroške in za trajno vrednost, ki jo ima moja slika." To bi bilo absurdno. Po drugi strani pa po adornovsko tudi ne trdi: "Že iz pietete do stoštiriintridesetih umrlih ne smem naslikati svoje slike." Tudi to bi bilo nepredstavljivo in absurdno.

V. S.: Se strinjam, to bi bilo popolnoma defetistično, umetnost bi vnaprej položila orožje pred resničnostjo.

J. M.: To pomeni, da bi jo odrezali od najglobljih in najgostejših resničnosti. Brez stika z njimi pa do resnično vrhunskih rezultatov po mojem nikoli ne bi mogla priti.

V. S.: Zdaj nama ostaja še ljubezen, ki jo Barnes v polpoglavju, "Parentezi", postavi nasproti zgodovini oziroma njenemu nasilju.

J. M.: V tej zvezi bi za konec morda lahko dodala, da vpeljava novega "igralca" - ljubezni - v oklepajni polovički pod vrhom romana vsaj delno govori o tem, kar je na neki način občutil tudi Bar-

nes sam, namreč da je njegova kvalifikacija zgodovine kot nasilne serije nedoumljivih in stihijskih katastrof takšna, da potrebuje nekakšen eksistencialni katalizator, s katerim si vsaj za silo lahko “sladimo” neizogibno, če se mu že izogniti nimamo kam. In ta katalizatorska protiigralka zgodovine je – presenetljivo – ljubezen, ki v romanu prej tako rekoč ni omenjena.

V. S.: Toda kot protiigralka je nekoliko šibka. To sta opazili že literarna kritika oziroma zgodovina. Barnes je bil zato, ker je v “Parentezi” ob vsem svojem siceršnjem neusmiljenem rešetanju zgodovine nasproti njenemu nasilju postavil ljubezen, celo obtožen sentimentalnosti.

To polpoglavje je nekakšen *páreigon*, “dodatek” k delu, nekaj, kar štrli ven iz okvira, ki robí pisano pripovedno tkanje romana – kar je hkrati *na obeh straneh* okvira. V njem namreč beremo razglabljanje nekoga, ki leži v postelji z žensko in ne more spati, razglabljanje, ki ga sproži kretnja, ko si ona v spanju odmakne lase z ramen, da se on lahko prižame ob njen goli tilnik, in tedaj ga “preplavi drget ljubezni”.²⁸ To, kar je znotraj in zunaj okvira, je glas, ki govori in prihaja od zunaj – glas avtorja. Ta glas ni ena izmed avtorskih mask, kot je v nekem intervjuju potrdil Barnes sam:²⁹ tu govori Julian Barnes osebno. In “Parenteza” je v orisani posteljni prizor ugnezden metafizijski esej, ki je prav s svojim parergonskim zunaj/znotraj “sklepnik”³⁰ romana in povsem temeljnega pomena za njegovo razumevanje.

Barnesova teza, “teza v oklepaju”,³¹ ki iz njega sklepa celoten roman, je, da tisto rešilno nasproti nasilju zgodovine ne more biti niti religija, ki ne oznanja nič (več) resničnega, niti umetnost, katere

²⁸ Barnes, 2015, 286.

²⁹ Prim. Guignery, 2006, 63.

³⁰ Rubinson, 2000, 172.

³¹ Childs, 2011, 74.

oznanilo vznika iz zatona religijskega oznanila, a ne doseže vseh ljudi. To je lahko samo ljubezen. Čeprav ljubezen ne more spremeniti zgodovine sveta, lahko vendarle vsakogar izmed nas uči, kako se ji postavljati po robu.

Ljubezen, ki jo ima Barnes v mislih, je erotična ljubezen. Glede na to, da o njej razglablja leže v postelji ob speči ženski, najverjetneje ženi, je tisto, kar se upira zgodovini, zakonska postelja. Postelja, na kateri par plove skoz življenje.

J. M.: Ta postelja je kot brodolomski splav na razburkanem morju dogajanja sveta.

V. S.: Je, ja. Je to sentimentalno?

Barnes poudarja, da moramo v ljubezen verjeti, čeprav nas razočara. Morda res. Toda ali se razočarana ljubezen lahko obnovi? Morda sicer lahko verjamemo v ljubezen, a ne v to, ki nas je razočarala, ampak v drugo. Vendar ne samo v ljubezen. Tudi če nas razočara, “moramo kljub temu verjeti v ljubezen, tako kot moramo verjeti v svobodno voljo in v objektivno resnico”.³² Torej ne samo v ljubezen, ampak tudi v objektivno resnico.

Tega pa *ne morem* verjeti in tu je po mojem najšibkejša točka Barnesovega pisanja. Kaj naj bi namreč pomenilo, da “moramo verjeti”, verjeti navsezadnje tudi v objektivno resnico, o kateri nas Barnes prav s svojo historiografsko metafikcijo prepričuje, da je ni? Lahko se prisilim in ravnam proti svojim načelom, proti svojemu prepričanju, celo proti svoji veri ali, če besedo “vera” prihranim za religiozno območje, proti svojemu najglobljemu verjetju. Toda kako naj se pri svoji najboljši volji prisilim v verjetje, če sem ga izgubil? Lahko ravnam, kot da objektivna resnica obstaja, a tedaj le ravnam tako, ravno ne da bi mogel verjeti vanjo. Barnesov “moramo verjeti” je postulat, ne verjetje samo.

³² Barnes, 2015, 313.

J. M.: Strinjam se, da je to samoprisilno verjetje nekaj v jedru paradoksnega. Vendar si to razlagam tako, da je bila nevera v človekovo zmožnost shajanja z neobvladljivo in nasilno "objektivno realnostjo" v večjem delu Barnesovega romana preigrana na tako mnoge in raznolike načine, da se je v situacijah na koncu izčrpala in se kratko malo pokazala za nezadostno. Rešilno sredstvo proti nasilju zgodovine ne more več biti niti religija niti umetnost, očitno pa tudi ne družbena konstrukcija zgodovine, v katero Barnes sicer *implicite* verjame. Skratka: nasilje zgodovine ostaja in nas stiska, sredstva za spoprijetje z njim pa drugo za drugo odpovedujejo - vse do majhne zelene bilke čisto na koncu, ki riže skozi asfalt zgodovine, vse do tiste neznatne, individualne, erotične, osebne itn. ljubezni, ki v "objektivnem" ne pomeni skoraj nič, v našem "subjektivu", ki se spopada z "objektivom" zgodovine, pa tako rekoč vse. Vse, kar imamo.

V Barnesovi tematizaciji ljubezni, kakršnakoli že je, kljub šibki, fragmentarni in pozni vpeljavi te majhne zeleneče igralka na veliki oder metafikcije vidim zanimiv sklep njegove in-fabulacije, ravno dovolj veliko špranjo, ki po računalniško pravi: "Potem ko si preveril vse, a aparatura še vedno ne deluje, preveri priključitev na elektriko." Se pravi na izvir. Čeprav ljubezen ne more spremeniti zgodovine sveta, lahko, tako Barnes, vendarle vsakogar izmed nas uči, kako se ji postavljati in postaviti po robu. A če bi bila vsa zgodovina dejansko družbena konstrukcija, kot meni Barnes, bi bilo na neki način logično, da bi jo mi, ljudje, konstruirali tako, da bi z njo lahko shajali in nam ne bi bilo treba, da se ji postavljamo po robu. Napravili bi jo takšno, da bi šla v našo škatlo. Očitno pa ni tako. Potrebujemo nekoga, ki je hkrati zunaj škatle in v njej. Zunaj zato, da vidi nebo nad škatlo, in znotraj zato, da stvari uredi po človekovi meri.

Ali kot bolj poetično pravi David Herbert Lawrence: "Ljudje nenehno razpirajo dežnik, ki naj jih ščiti, nanj pa rišejo nebesni svod in pišejo svoja pravila; toda [...] umetnik išče špranjo v dežniku,

celo raztrga nebesni svod, da bi odprl pot žarku svobodnega, prepišnega kaosa, in v tem hipnem preblisku uokviri vizijo, ki se pojavi v špranji: Wordsworthov nagelj, Cézannovo jabolko, obris Macbetha ali Ahaba. Nato pride trop posnemovalcev, ki zakrpajo dežnik s krpo, ki le bežno spominja na vizijo, ter trop glosatorjev, ki špranjo zapolnijo s tolmačenji. [...] Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, udejanjijo nova nujna, morda čedalje večja raztrganja ter s tem svojim predhodnikom in sodobnikom povrnejo neposredno novost, ki je ne znamo več videti”.³³

V. S.: Vračam se nazaj in povzemam: Barnes zgodovini, njeni ne-spoznavnosti, njenemu nasilju postavi nasproti trojni postulat, postulat ljubezni, svobodne volje in objektivne resnice – ja, celo objektivne resnice, ki bi jo tu po vsej problematizaciji zgodovinske resničnosti najmanj pričakovali. Postulat objektivne resnice brani pred popolno ontološko negotovostjo in relativnostjo. Z njim se Barnes potegne nazaj: tam, kjer je najbolj on sam, nikakor ni radikalen postmodernist.

Po drugi strani je mojster oblikovanja pripovednih glasov, o tem zame ni dvoma. Bistroumen in duhovit pisec. Morda še preveč bistroumen. Ne polemiziram z njegovo fikcijo, ki mi je v svoji raznolikosti všeč, ampak z metafikcijo.

J. M.: Občutek imam, kot da je Barnesova romaneskna šahovska partija z ljubeznijo, objektivnostjo in verjetjem v obe podobno kot Géricaultova slika ustavljena v zenitu problematičnosti. In tu, se mi zdi, kot kak semantični “kraljičin gambit” čaka na bralca, da jo sam odigra do konca.

³³ Cit. po Deleuze in Guattari, 1991, 191-192.

Bibliografija

- ADORNO, T. W. (1963): "Kulturkritik und Gesellschaft", v: Adorno, T. W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag (2. izd.), 7-26.
- BARNES, J. (1990): *A History of the World in 10½ Chapters*, New York, Vintage Books; slov. prev.: *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol* (prev. Valerija Cokan), Ljubljana, Mladinska knjiga, 2015.
- BAZIN, G. (1987): *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, zv. 1: *L'Homme*, Pariz, Bibliothèque des arts.
- BELTING, H. (2001): *The Invisible Masterpiece*, London, Reaktion Books.
- BUTCHER, S. H. (1951): *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. With a Critical Text and Translation of The Poetics*, New York, Dover Publications, Inc. (4. izd.).
- CHILDS, P. (2011): *Julian Barnes*, Manchester in New York, Manchester University Press.
- DELEUZE, G., in GUATTARI, F. (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?*, Pariz, Éditions de Minuit.
- EITNER, L. (1972): *Géricault's Raft of the Medusa*, London, Phaidon.
- GASIOREK, A. (1995): *Post-War British Fiction. Realism and After*. London, Edward Arnold.
- GUIGNERY, V. (2006): *The Fiction of Julian Barnes*, Basingstoke in New York, Palgrave Macmillan.
- HAMBIDGE, J. (1967): *The Elements of Dynamic Symmetry*, New Haven, Dover Publications (2. izd.).
- LESSING, G. E. (1987): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart, Reclam.
- MOSELEY, M. (1997): *Understanding Julian Barnes*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press.

- MUHOVIČ, J. (2015): *Leksikon likovne teorije*, Ljubljana in Celje, Celjska Mohorjeva družba.
- NEURATH, O. (1932): "Protokollsätze", *Erkenntnis*, 3, 204-214.
- NIETZSCHE, F. (1995): *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (slov. prev. Janko Moder), Ljubljana, Založba Karantanija.
- RUBINSON, G. J. (2000): "History's Genres: Julian Barnes's 'A History of the World in 10 1/2 Chapters'", *Modern Language Studies*, 30/2, 159-179.
- VANIER, J. (2002): *Vsak človek je sveta zgodba* (slov. prev. Tadeja Petrovčič Jerina), Celje in Ljubljana, Mohorjeva družba.
- VON BUCH, A. (2006): "Quel spectacle hideux! Mais quel beau tableau! Die Ästhetik des Erhabenen in Géricaults, Floß der Medusa", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69/3, 342-357.



Tit Makij Plavt,
Tri pustolovske
fantazijske komedije,
prevod, opombe
in spremna beseda
Nada Grošelj,
uredila Maja Sunčič,
AMEU–ISH,
zbirka Dialog z antiko,
Ljubljana 2018,
268 strani, 19,90 €

Prvemu, “burkaškemu” zvezku zbranih del rimskega komediografa Plavta (3.–2. stol. pr. Kr.) se pridružuje drugi, ki vsebuje tri Plavtove doslej neprevedene pustolovske fantazijske komedije. Fantazijska komedija sicer prav tako gradi komiko na številnih burkaških elementih, vendar jo zaznamuje in prežema eksotični motiv potovanja, bodisi realističnega (zlasti trgovskega) bodisi fantazijskega. Napetosti in zaplete povzročijo vrnitev popotnika, ki je za nekaj časa izstopil iz domače skupnosti: v *Trgovcu* je tak popotnik sin, v *Trinovčevem* oče, v *Stihu* pa dva zakonska soproga. Čeprav potovanje nikoli ni prikazano na odru, je motor, ki poganja dejanje. Z izjemo tega skupnega imenovalca pa so si komedije v “fantazijskem” zvezku zelo različne. *Trgovec* prinaša stalni komiški motiv, da se oče in sin zaljubita v isto dekle, in se sklene s saturnalijskim porazom očeta. *Trinovčevo* je med bučnimi Plavtovimi komadi izjema, saj je ganljivka, ki se suče okoli skritega zaklada: od bralčevega okusa je odvisno, ali bo pritrdil nemškemu razsvetljskemu književniku Lessingu, da gre za Plavtovo drugo najboljše delo, ali ne. Tretja igra, *Stihus*, se začne kot karakterna študija o motivu Penelope – dve sestri stanovitno čakata na vrnitev svojih soprogov – izzveni pa kot burkaška pojedina. Čeprav torej vse tri komedije vsebinsko sodijo v isto skupino, preigravajo širok razpon izraznih možnosti in omogočajo kompleksnejši vpogled v Plavtovo delavnico.

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.

Prispevke pošljite po e-pošti, pisani naj bodo v programu Microsoft Word. Besedilo mora vsebovati naslov v slovenščini in angleščini, 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 sproti 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. Grošelj, N. (2010): "Ciceron in prerokovanje", v: Grošelj, N., *O prerokovanju*, ISH, Dialog z antiko, Ljubljana, 9–36.
3. Medica, K. (2013): "Humanistika : humanizem – antropološki pogled", *Monitor ISH*, XV/2, 233–242.

Vsi prispevki bodo poslani v kolegialno recenzijo. Avtorjem bomo poslali korekture, ki jih je treba pregledane vrniti v uredništvo v petih dneh.