

ARS & HUMANITAS

revija za umetnost in humanistiko

II/2

2008

ARS & HUMANITAS
revija za umetnost in humanistiko

ISSN 1854-9632

Izdajatelj / Published by
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za založbo: Valentin Bucik, dekan Filozofske fakultete

Urednika / Editors-in-Chief
Milica Antić-Gaber, Tine Germ

Uredniški odbor / Editorial Board
Matjaž Barbo, Aleksandra Derganc, Nataša Golob, Lev Kreft, Marko Krevs, Marko Marinčič, Jasmina Markič, Vanesa Matajč, Janez Mlinar, Rajko Muršič, Branka Ramšak, Brane Senegačnik, Peter Simonič, Tone Smolej, Marko Uršič, Jože Vogrinc

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board
Jochen Bonz (Bremen), Parul Dave-Mukherji (New Delhi), Thomas Fillitz (Dunaj), Karl Galinsky (Texas), Johannes Grabmayer (Celovec), Douglas Lewis (Washington), Helmut Loos (Leipzig), Božena Tokarz (Katowice), Mike Verloo (Nijmegen)

Urednica recenzij / Reviews Editor
Irena Selišnik

Tehnična urednica / Redactor
Katja Mahnič

Oblikovanje in postavitev / Graphic Design and Type Setting
Jana Kuharič

Lektoriranje / Language Editing
Matjaž Zaplotnik

Prevodi / Translations
DEKS d.o.o.

Tisk / Printed by
Cicero Begunje d.o.o.

Naklada:
400 izvodov

Naslov uredništva / Address:
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
Tel: + 386 1 241 1210, Fax: + 386 1 241 1211
E-mail: katja.mahnic@guest.arnes.si

© 2008, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Vse pravice pridržane

Brez pisnega dovoljenja Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, dajanje v najem, javna objava, dajanje na voljo javnosti (internet), predelava ali vsaka druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v kakršnemkoli obsegu ali postopku, vključno s fotokopiranjem, tiskanjem ali shranitvijo v elektronski obliki. Odstranitev tega podatka je kazniva.

Revijo sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

VSEBINA

Študije:

Uvodnik v tematski sklop	7
Tomaž Krpič Post-fenomenologija telesa	11
Zala Pezdir Moško telešenje: Od tehnike do plesa	30
Andreja Rakovec Lepotni ideal v upodabljanju Marije v florentinskem slikarstvu druge polovice 15. stoletja	63
Ilina Jakimovska A life without health is a useless life: Comparing folk and biomedical interpretations of disease in Macedonia	95
Alenka Spacal Od golote Ingresove odaliske do nagote na podobi s plakata Guerrilla Girls	120
Lidija Tavčar Telo (v podobo) ujeto	141

Varia:

Branka Kalenić Ramšak Avtorja Veleumnega plemiča Don Kihota iz Manče	159
---	-----

Maja Šabec
*Amor Hereos: Pojmovanje ljubezni kot bolezni v
Celestini Fernanda Rojasa* 172

Robert Simonišek
Slovenski arhitekt Ciril Metod Koch v evropski perspektivi 192

Recenzije:

Vesna Merc
Tatjana Greif: *Arheologija in spol.*
Podobe spolov v interpretaciji prazgodovinskih kultur v Sloveniji 217

Jernej Pisk
Milan Hosta: *Etika športa. Manifest za 21. stoletje* 221

Irena Selišnik
Matjaž Uršič in Marjan Hočevar: *Protiurbanost kot način življenja.* 225

Biografske informacije o avtorjih 229

ŠTUDIJE



Uvodnik v tematski sklop

V zadnjem času smo priča povečanemu zanimanju za telo v vsakdanjem življenju in v naših vsakdanjih praksah, pa tudi v družboslovnih in humanističnih raziskavah in analizah. Pri tem zagotovo prednjačijo mediji, ki nas zasipavajo s podobami idealnih, zdravih, zagorelih, lepih, vitkih teles, ki so tako rekoč povprečnemu človeku/ženski nedosegljive. Ti isti mediji nas po eni strani posiljujejo z mnogimi dobrotami, recepti, hrano, po drugi pa s podobami vitkih teles, kar skorajda nujno vodi do frustracij ali pa do različnih oblik trpinčenj lastnega telesa. Ta se lahko kažejo v obliki občasnega hujšanja, anoreksije, bulimije, kompulzivnega prenejanja, ortoreksije, bigoreksije (pretirane fizične aktivnosti) ipd. Če pa to ni učinkovito ali ni zadosti hitro, se je tudi za težave našlo zdravilo – oz. zdravnik – lepotni kirurg, ki nam izreže, zmanjša ali poveča tisto, kar hočemo oz. česar nočemo. Poraslo je tudi zanimanje za zdravo telo – ljudje hočejo, da bi bili videti zdravo, se počutiti zdravo, zato jejo zdravo hrano, se ukvarjajo s športom, skratka skrbijo za svoje telo.

Telo je hkrati del posameznika/posameznice, obenem pa je lahko njen/njegov objekt oz. projekt – če se odločimo, ga bomo oblikovali tako, da bo krepko ali krhko, obilno ali skoraj shirano, lahko si okrepimo/povečamo ali zmanjšamo ta ali oni del, možnosti so stvar naše domišljije in časovno - finančnih možnosti. Ta interes je, kot je opozoril že Bourdieu (1984), najbolj prisoten pri t.i. novem srednjem razredu, najverjetneje se je v zadnjem času razširil tudi na druge sloje.

Telo pa ne predstavlja le stvar zanimanja posameznikov in posameznic ampak tudi oblasti oz. politike. Če pritrdimo Foucaultu, se je oblast pravzaprav vedno zanimala za telesa svojih podrejenih. Že davno tega so bila telesa predmet nadzorovanja in kaznovanja, telesne kazni so bile prve oblike kaznovanja neubogljivega ljudstva in za razliko od danes so bila ta kaznovanja vsem na ogled in v opozorilo. Zdi se, da oblast/politika teles ni nikoli izpustila iz svojega primeža, le da so se oblike nadzorovanja in kaznovanja spreminjale/spremenile – predvsem najbrž to velja za ženska telesa.

Telo je bilo, je in bo predmet zanimanja različnih ved in polj. Čeprav je bilo videti, da si ga je najprej za ekskluzivno polje svojega delovanja privzela medicina, pa se z njim ukvarjajo (je predmet njihovega raziskovanja) tudi druge vede oz. znanstvene discipline od sociologije in antropologije, študijev spola, umetnostne zgodovine, literarne zgodovine in drugih. Večkrat ponovljena modrost, da nimamo svojega telesa, temveč smo telo, je v sodobnem družbosovju in humanistiki postala prežvečena puhlica. In prav zato, ker nas vabi v objem najbolj duhamornega vulgarnomaterialističnega redukcionalizma, jo je vredno od časa do časa premisliti. Imeti telo ali biti telo? Frommovska dilema sploh ni na izbiri: človeštva si ni mogoče predstavljati v breztelesnem ali - bognedaj! - raztelešenem stanju. Celotno človeštvo, ki edino ustvarja, posreduje, uporablja in preobrača simbole, skratka "simboli", če smeva uporabiti glagol, ki si ga je neuspešno zamislil Leslie White, ustvarja neskončne nize neopredmetenih zamisli, a nikakor ne more ustvariti enega samega simbola, torej predmeta, ki omogoča reprezentacijo, tako da ga postavimo na mesto nečesa drugega, ne da bi se za to pomučilo v potu svojega obraza. Še več, največje skrivnosti, kar si jih lahko zamislimo, izhajajo iz nizov telesih drž in sporočil, ki jih prevzemamo od drugih brez simboljenja.

Če smo še pred tremi desetletji govorili skorajda samo o strukturah (ne da bi dobro premislili paleto pomenov tega danes skorajda pozabljenega koncepta), pa pred desetletjem in pol o tekstih in njihovem »branju«, si danes ne moremo predstavljati humanistične razprave, ki ne bi umeščala razumevanja človeške sporočilnosti na raven neposrednih človeških dejavnosti. Pri tem v glavnem ne gre za obujanje pragmatizma, ki bi ga spodbujala prevlada anglosaške teoretske misli, niti za slepo sledenje vmes skorajda pozabljenim spoznanjem o telesnem ustroju človeških svetov Merleau-Pontyja, temveč za premik, v katerega nas sili soočanje z dogajanjem v resničnem svetu, na katera se moramo ustrezno odzvati kot raziskovalci in raziskovalke.

Pričujoči tematski sklop revije *Ars et Humnitas* prinaša pestro paleto različnih pristopov in prikazov telesa v polju družboslovja in humanistike od teoretskih razprav v okviru post-fenomenološke sociologije telesa, tematiziranja telesa v odnosu do zdravja in plesa, pa vse do razprav o le-

potnem idealu telesa v florentinskem slikarstvu, golote in spola v žanru akta ter pomena fotografij (ki predstavljajo zamrznjena telesa), s pomočjo katerih je mogoče odstirati osebne zgodovine.

Milica Antić Gaber

Rajko Muršič



Tomaž Krpič

POST-FENOMENOLOGIJA TELESA

Ključne besede: telo, post-fenomenologija, E. Husserl, M. Merleau-Ponty

Uvod

Do nedavnega je le redko kdo od slovenskih sociologov kazal zanimanje za fenomenologijo. Kot svetlo izjemo lahko omenim F. Adama (1988), ki je ob neki priložnosti prevedel nekaj izbranih odlomkov iz del A. Schutza in ob tem objavil tudi spremno študijo v *Novi reviji*. Če bi še malo bolj temeljito pobrskali po zaprašenih policah knjižnic, bi lahko tu pa tam našli še kakšen tekst, sicer pa kakšnega posebnega interesa med (slovenskimi) sociologi na prelomu iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja za fenomenologijo preprosto ni bilo. Tako ali tako se je razvoj fenomenološko obarvane sociologije za nekaj časa ustavil kmalu po izidu knjige P. Bergerja in T. Luckmana (1966) *The Social Construction of Reality* (glej Nagataki in Hirose, 2007, 223 in Turner, 2008, 12).

Zakaj bi se danes sploh še ukvarjali z nečim, kar naj bi že zdavnaj izgubilo vso privlačnost? Nostalgija je sicer lahko dragocena kulturna kvaliteta, a zato vseeno ne sodi v resna znanstvena dela. Razlogi za revitalizacijo fenomenološke misli v sociologiji se zato skrivajo drugje. Zdi se skorajda paradoksalno, a dobršen del razlogov za ponovno odkritje fenomenologije v drugi polovici osemdesetih let izvira iz sociologije telesa, ne pa iz kakšne sociološke discipline, katere predmet proučevanja temelji na družbeni pojojenosti notranjih psihičnih stanj posameznika, na primer kognitivne sociologije. V uvodu h knjigi *Regulating Bodies* Bryan S. Turner (1992, 8) tako govori o fenomenologiji *živega telesa*. Sestavljajo jo tri teoretske tradicije: življenjska filozofija, filozofska antropologija in fenomenologija. V sinta-

gmi *živo telo* se skriva zahteva, da sociologi telesa poleg interesa za simbolno telo in družbeni diskurz o telesu pokažejo zanimanje tudi za dejansko, somatsko telo. Na drugi strani C. Shilling (2005, 56) meni, da fenomenologiji ne uspe pojasniti, kako somatska izkušnja posamezniku predstavlja sredstvo, preko katerega se lahko posameznik vključi v družbeni kontekst. Sociologi telesa, ki sledijo fenomenologiji, se zato kaj hitro znajdejo v situaciji, ko morajo svoja razmišljanja dopolniti z elementi nekaterih teorij, za katere bi le z veliko domišljije rekli, da pripadajo fenomenološki tradiciji.

In prav to se je v zadnjih letih tudi zgodilo. Nova paradigma, ki je nastala z vstopom nekaterih drugih teoretskih elementov v fenomenologijo, je dobila ime post-fenomenologija. D. Ihde (2008, 6–7) omenja štiri ključne elemente post-fenomenologije. Prvi element je princip teoretskih variacij. Že izvirno je fenomenologija težila k teoretski odprtosti kot edinemu učinkovitemu 'zdravilu' zoper redukcionizem, post-fenomenologija pa v prostih variacijah vidi tudi mehanizem, s katerim je mogoče v raziskovalnem procesu zgraditi večstruktarno razlago nekega fenomena. Drugi element govori o tem, da mora biti post-fenomenološko raziskovanje v izhodišču izkustveno, čeprav ne tudi subjektivistično. Empirično raziskovanje, medsebojno preverjanje in kolegialna kritika morajo biti vsakodnevna praksa post-fenomenoloških raziskovalcev. Tretji element izvirno sicer ni fenomenološki, čeprav je v določeni meri soroden ideji intencionalnosti. Post-fenomenologija se zelo močno naslanja na Deweyev pragmatizem oziroma njegovo ugotovitev, da moramo raziskovanje graditi na predpostavki o tesni povezanosti med organizmom in okoljem. Preneseno v področje družboslovja gre za interakcijo med posameznikovim izkustvom in svetom življenja. Nenazadnje je tu še četrti element, ki se nanaša na zavračanje ideje o obstoju breztelesnega obče prisotnega transcendentnega ega. Post-fenomenologija z idejo utelešenja oziroma pomena, ki ga imata telo in materialni svet, poveže na eni strani zahteve eksistencialne in hermenevtične fenomenologije ter na drugi strani zahteve zgodnjega ameriškega pragmatizma, po raziskovanju konkretnega materialnega sveta in znanja, vezanega na določeno izkustveno situacijo. Na žalost nimamo na razpolago dovolj prostora, da bi se spustili v podrobno analizo pomena, ki ga ima post-fenomenološka paradigma za družboslovje in humanistiko. Lahko pa si privoščimo kratek izlet v delo dveh klasičnih fenomenoloških avtorjev,

in sicer E. Husserla in M. Merleau-Pontyja, katerih delo v pomembni meri vpliva na post-fenomenološko sociologijo telesa.¹

E. Husserl, telo in primordialnost človeškega dotika

Naj začnem svojo razpravo s kratkim sprehodom skozi tiste elemente Husserlovega dela, za katere mislim, da so še vedno aktualni za področje sociologije telesa, pri čemer ne smemo mimo njegovega dela z naslovom *Ideen II: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (Husserl, 1989). Gre še za en Husserlov poskus v vrsti preseganj kartezijanskega dualizma, saj je njegovo razmišljanje o vlogi telesa tesno povezano prav s prepričanjem, da lahko posameznik svojo psihično realnost vzpostavlja prav in le preko delovanja svojega telesa. Ko posameznik s svojim lastnim telesom deluje v kulturnem, družbenem in fizičnem okolju, ima le-to za posledico nastanek normalne psihične strukture. Posameznik se v določenem prostoru giblje, opazuje dogajanje okrog sebe in sprejema različne informacije iz okolja. Razlikovanje med telesom in okoljem je na tem mestu pomembno. Onkraj posameznikovega sebstva, ki obsega predstavo o njegovem telesu kakor tudi samo telesno pojavnost posameznika, obstaja svet predmetov, o katerem Husserl govori kot o področju *zunanjih objektov*. Husserla je zanimalo na videz preprosto vprašanje, na kakšen način telo vstopa v odnos do predmetnega sveta, ki ga obkroža. Kajti, pravi Husserl, izkušnja nam govori, da telo brez dvoma vstopa v razmerje do različnih predmetov in s tem v razmerje do zunanjega svet, ki je kot takšno postavljeno v vlogo *sekundarnega objekta*. Telo je prav tako objekt, a za Husserla telo ni predmet. Za telo velja, da ima neko stopnjo samostojnosti, medtem ko je predmet lahko zgolj predmet različnih procesov, saj za predmet velja, da je pasiven.

Način, na katerega vstopa telo v razmerje do ostalega sveta, Husserl imenuje *osredinjenost telesa*. Pravzaprav ne gre za nič drugega kot le za to, da telo zaznava okolje in v njem deluje vedno znova in le iz perspektive svojega lastnega obstoja. Telo oziroma posameznik samega sebe intuitivno razume

1 Da bi imeli popoln vpogled v klasične avtorje, iz katerih črpa postfenomenološka fenomenologija telesa, bi si morali ogledati delo vsaj še dveh avtorjev: G. H. Meada in J. Deweya.

kot center sveta, razdalje in pomen do predmetov in pojavov zunaj centra, to je njega samega, pa posameznik meri glede na njihov položaj, njihovo oddaljenost do centra oziroma do lastnega telesa in pa glede na pomen, ki ga imajo tako predmeti za telesni obstoj posameznika. Osredinjenost posameznika oziroma njegovega telesa in s tem vstopanje posameznikovega telesa v kontakt s predmetnim svetom se zgodi v procesu percepcije. Telo je za Husserla v prvi vrsti medij vsakovrstne percepcije in kot takšno ima dve pomembni vlogi. Prvič, skozi proces zaznavanja telo omogoča posamezniku konstituiranje zunanjega sveta. Brez tega za posameznika zunanji svet sploh ne bi mogel obstajati. Drugič, skozi proces zaznavanja posameznikovo telo posameznika motivira za delovanje v zunanjem svetu. Gre za spontan in avtonomen proces, ki kot tak igra tudi pomembno vlogo pri konstruiranju prostora. Ker je percepcija notranja lastnost telesa, se obe lastnosti preneseta tudi na njegovo delovanje. Telo je v primerjavi s primarnimi objekti svobodno in 'opremljeno' z določeno stopnjo lastne volje.

Načinov, na katere vstopa posameznik preko percepcije v razmerje do zunanjega sveta sekundarnih objektov, je toliko, kolikor ima človek čutil. Toda po Husserlu je primordialen način zaznavanja, na katerega vstopa posameznik preko telesa v odnos do sveta, dotik. Posameznik ima v odnosu do zunanjega sveta na voljo dve različni vrsti dotika. Prvič, posameznik se preko telesa lahko dotika nekega poljubnega predmeta. In drugič, posameznik je tudi telo in kot tak se lahko dotika poljubnega drugega telesa. Husserl pravi, da je telo v dotiku sposobno refleksivnega razmerja do drugega telesa. Telo je tisto, ki se dotika in telesa se dotika. Husserl trdi celo to, da če bi ljudje imeli zgolj sposobnost vizualnega čutenja, ne pa tudi sposobnosti dotikanja, posamezniki ne bi mogli vzpostaviti odnosa do drugih. Lahko rečemo, da ima Husserl glede osnovne funkcije dotika vsekakor v veliki meri prav, saj marsikateri družbeni oziroma kulturni fenomen brez njega ne bi obstajal. Vzemimo samo za primer odnos med otrokom in materjo ali pa erotičen odnos med dvema ljubimcema. Tia DeNora (2000, 75–108) v knjigi, v kateri sicer govori o glasbi v vsakdanjem svetu, zelo lepo opiše konstruiranje občutka za glasbo in ritem pri še nerojenem otroku. Zaradi tesnega stika med bodočo materjo ter še nerojenim otrokom se otrok v maternici od 23. tedna nosečnosti dalje privaja na ritem in zvoke, ki jih proizvaja nosečniško telo. Tudi kasneje, to je v zgodnjem otroštvu, je dotik zelo

pomemben (gl. npr. Synnott, 2005). Podobno pomemben je tesen telesni stik tudi v primeru erotične ljubezni, kjer dotik dveh ali več teles pomeni še kaj več kot zgolj vznemirljiv prehod iz javnega v zasebni prostor (Weitman, 1998). Moderen človek pogosto rad pozablja na telesni stik z okoljem, predvsem zato, ker si je okolje, v katerem živi, praktično že v celoti podredil in preoblikoval, a za pripadnike preprostih ljudstev je bila izkušnja dotika med kožo in materialnim svetom ena od najpomembnejših oblik vzpostavljanja vedenja o svetu (Howes, 2005).

Kljub tej sposobnosti refleksivnega dotikanja in sposobnosti človekovega telesa, da je do določene mere avtonomno v svojem delovanju, pa je za posameznika telo večinoma nevidno oziroma na nezaveden način posamezniku samoumevno. Telo nam je na voljo 24 ur na dan, ne glede na to, kje smo in kaj počnemo. In pri tem, ko nekaj počnemo, se praviloma popolnoma osredotočimo na tisto, kar počnemo, in rezultate, ki bi jih s tem radi dosegli. Pri tem pa praviloma pozabimo na svoje telo. Vsekakor je takšno stanje v veliki meri izredno praktično, saj se posameznik pri tem, kar počne, vendarle ne more ukvarjati s čisto vsem, kar je pomembno za delovanje. Samoumevnost telesa in s tem njegova odsotnost vsekakor prineseta koristno poenostavitev že tako kompleksnega posameznikovega delovanja. A v takšnem stanju posameznik praviloma vztraja le toliko časa, dokler svojega lastnega telesa zaradi takšnega ali drugačnega razloga ne zazna kot svojega lastnega telesa. Praviloma je to nek moteč dejavnik, ki preusmeri njegovo pozornost s sveta na njegovo lastno telo. Tak primer je lahko neka nenadna bolečina, s katero telo posameznika opozori na nek proces oziroma stanje, ki mu ne ugaja (prim. Leder, 1990). Husserlova ugotovitev, da je telo za posameznika nevidno, dokler ga iz nekega razloga ne zazna, je pomembna, saj je ravno to tisti mehanizem, s pomočjo katerega lahko telo samo sebi postane objekt. Ko je v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja prišlo do obrata k telesu kot relevantnemu družbenemu dejavniku, se pogosto na jeziku sociologov telesa pojavi ista, čeprav nekoliko parafrazirana trditev: posameznik je telo in posameznik ima svoje telo (Crossley, 2001 in 2006; Shilling, 1993 in 2005; Turner, 1991 in 1996).²

2 Sprva Bryan S. Turner, naslanjajoč se na delo Petra L. Bergerja in Alena Gehlena, namesto o dihotomiji *imeti – biti telo* govori o trihotomiji *delovati – imeti – biti telo* (glej Turner 1992, 16).

Videli smo, da pri Husserlu posamezniki stopajo v stik z zunanjim svetom s pomočjo delovanja svojega lastnega telesa v procesu zaznavanja. Seveda nas še posebej zanima simbolno navezovanje stikov med ljudmi v področju družbenega sveta.³ Z drugo besedo, zanima nas proces intersubjektivnosti med posamezniki. Podobnost, pravi Husserl v delu *Méditations cartésiennes*, med posameznikovim telesom in telesom drugih ljudi je osnova za izkustvo drugih (Husserl, 1961).⁴ Husserlovo razmišljanje o položaju posameznika v svetu se vedno znova vrti okrog osamljenega, od preostalega sveta ločenega posameznika. Husserl se je te težave dobro zavedal, vendar se je nikakor ni mogel znebiti. V spoznanju, da so nam drugi ljudje podobni, a ne samo po zunanosti, ampak tudi navznoter, to je duševno, je Husserl iskal oporno točko. Toda tudi poskus, da bi se zaprtosti posameznika rešili s percepcijo podobnosti teles, se pri Husserlu konča dokaj klavrno. Vse skupaj se zatakne ob predpostavki, da je posameznik sposoben prepoznati podobnost med lastnim in drugim telesom takrat, kadar lahko objektivizira svoje lastno telo. S tem se je sicer mogoče strinjati, vendar pa objektivizacija lastnega telesa že predpostavlja polno uveljavitev principa intersubjektivnosti, za kar v resnici Husserlu dejansko tudi gre.

Gre torej za nekakšno tautološkost, saj svojega lastnega telesa ne morete prepoznati kot takšnega, če prej oziroma hkrati ne prepoznate tudi tujih teles kot tujih teles in obratno. Tudi sicer koncept posameznikove osredinjenosti oziroma njegovega telesa po Holensteinovem mnenju temelji na treh idealističnih predpostavkah. Kot prvo, Husserl je popolnoma zane-maril dejstvo, da v trenutku, ko se abstrakten prostor napolni z dejansko obstoječimi objekti, slednji aktivno delujejo v konstruiranju usmeritve tega

3 Husserl (1990) je avtor koncepta *svet življenja*, za katerega je značilen netematizirani horizont pomenov. Lahko si predstavljamo, da je človekovo telo zaradi svoje vseprisotnosti osnoven element sveta življenja. Vseeno pa v tem tekstu uporabljam izraz družbeni svet, kajti družbeni svet je še kaj več kot le svet življenja.

4 Husserlovo opažanje, da je posameznik sposoben v drugih posameznikih prepoznati podobnost s samim seboj, je za nas zanimiva še dandanes. Obstaja cela vrsta študij, v katerih se avtorji lotevajo sociološke analize o tem, s kom oziroma katerimi družbenimi skupinami se posamezniki radi primerjajo. Brez dvoma je v tem trenutku najbolj razvpito in problematično vprašanje, s kom se primerjajo mladostniki glede svoje telesne teže, kajti vse prepogosto gre za primerjanje z anoreksičnim modelom idealne zunanje podobe, ki pa jo le malokateri mladostnik lahko doseže brez resnih težav z zdravjem (gl. Franzoi in Klaiber 2007).

prostora. Kot drugo, Husserl je v želji, da bi pojasnil vsa razmerja, v katerih stvari konstituirajo same sebe, spregledal, da njihova pojasnitev vpliva na usmeritev zaznavanja in da niso prisotni na ravni zavednega ali pa vsaj niso poudarjeni v izkustvu in kot takšni ne delujejo motivacijsko v enaki meri. Kot tretje, Husserl pri svojem razmišljanju sledi samoumevni predpostavki, ki v realnosti nikdar ni bila potrjena, in sicer da izvor konstitucije deluje tudi kot center konstituiranega. Pri tem pa pozabi na dialektičen princip, ki se pojavi med naturansem in naturatumom in ki omogoča principu orientacije njegovo polno delovanje (Holenstein, 1999, 90).

Kasneje je bil Husserl tarča mnogih kritik in njegovi učenci, pri čemer imam v mislih M. Heideggerja, A. Schutza⁵ in M. Merleau-Pontyja, so se v veliki meri odmaknili od njegove transcendentalne fenomenologije. Vendarle pa je njegov vpliv na sociologijo telesa v poznih 90. letih prejšnjega stoletja ponovno izpričan. Gre za obdobje, ko so sociologi ponovno odkrili mnogo prezgodaj umrlega francoskega filozofa M. Merleau-Pontyja. Predvsem gre na tem mestu izpostaviti tudi delo N. Crossleya, ki pa se je Husserlovih idej 'nalezel' praktično nevede in to v precejšnji meri prav skozi branje del M. Merleau-Pontyja in P. Bourdieuja. Crossley (2001, 130–133) si je pri Husserlu izposodil idejo tipifikacije in primerjave posameznikovih izkušenj. Skozi tipifikacijo posamezniki formirajo v obliki navad različne percepcijske sheme, s katerimi poenostavijo informacijsko kompleksnost percepcije. Izkušnje se pri posameznikih nalagajo v obliki vsakdanjih navad in praktičnega znanja. Vedno, kadar posamezniki naletijo na neko novo situacijo, jo primerjajo, največkrat povsem avtomatično, z že uveljavljeno shemo. Predvsem pa se mi zdi, da je Crossleyu pogodu način, na katerega je Husserl opravil z Descartesovo delitvijo človeka na um in telo (Crossley, 2001, 16), ter to, da je Husserl trdno stal na stališču, da je telo hkrati objekt in subjekt. Toda poglobitni razlog, zaradi katerega danes družboslovci, nekoliko manj pa humanistični misleci ne vedo več čisto dobro, kaj bi s Husserlom oziroma njegovimi idejami, je ta, da mu ni uspelo v zadovoljlivi meri pojasniti, kako premostiti prepad med solipsističnim in v družbo umeščenim posameznikom (Reynaert, 2001) oziroma pojasniti procesa intersu-

5 V resnici Schutz formalno nikdar ni bil Husserlov učenec, vseeno pa ne vidim razloga, da Schutza, glede na filozofsko tradicijo, ki ji je sledil, ne bi uvrstili med Husserlove učence.

bjektivnosti. Tu pa je ljubezni med filozofijo in družboslovjem praviloma zelo hitro konec.

M. Merleau-Ponty, percepcija in *biti-telo-v-svetu*

Ključen element Merleau Pontyjevega dela je percepcija in pa tisto, čemur z nekoliko zapletenim filozofskim jezikom, tako značilnim za fenomenologijo, rečemo *biti-telo-v-svetu*. Njegovo največkrat navajano delo je *Phénoménologie de la perception* iz leta 1945. Ideja percepcije ima brez dvoma pomembno mesto, kljub temu pa ne smemo pozabiti, da je Merleau-Ponty v ospredje postavljal tudi vlogo govora, gest in čustev, ki se vedno pojavijo v tesni povezavi s posameznikovo percepcijo. Merleau-Ponty percepcije ne razume niti v racionalističnem niti v empiricističnem smislu. Medtem ko je v prvem primeru znan subjekt, je v drugem primeru znan objekt percepcije. Ne gre mu za osamljeni subjekt niti za izolirani objekt, ampak za njuno smotrno povezanost. Percepcija je proces, v katerem je na eni strani tisto, kar vidimo, tipamo, vohamo, slišimo in okušamo,⁶ skratka, gre vedno za nek materialni pojav, ki ga zaznavamo s svojimi čutili; na drugi strani pa je pomen, ki ga ima lahko za posameznika takšen materialen pojav. V resnici je celo napačno govoriti o tem, da sta vsak na svojem koncu, saj sta med seboj nerazdružljivo prepletena. Zato Merleau-Ponty ni bil pripravljen sprejeti trditve, da je percepcija posameznikova notranja reprezentacija zunanjega sveta. Ko posameznik deluje v svetu, mu percepcija omogoča, da deluje kot celovita osebnost. Podobno kot G. H. Mead (glej 1934) tudi Merleau-Ponty verjame, da posameznikova osebnost lahko nastane samo kot posledica posameznikove psihofizične interakcije z okoljem. Z drugo besedo bi slednje lahko imenovali tudi telesna refleksivnost.

Poleg koncepta percepcije je za pravilno razumevanje Merleau-Pontyjeve filozofije potrebno omeniti tudi koncept delovanja. Deloma je koncept

6 Ob branju Merleau-Pontyjevih del dobimo občutek, kakor da mu je šlo v prvi vrsti za vid, v resnici pa to še zdaleč ni res. Zdi se, kakor da je Merleau-Ponty o vidu govoril preprosto zato, da je svojo razlago poenostavil in pri bralcu lažje dosegel razumevanje svojih del. To pa seveda še en pomeni, da je imel Merleau-Ponty vseeno prav, saj je zaradi tega bolj malo vedel povedati o delovanju drugih čutov.

vsebovan že v njegovi trditvi, da je posameznik s pomočjo svojega telesa aktiven v svetu. In ker je posameznik aktiven v svetu s svojim telesom s pomočjo percepcije, je tako percepcija postavljena v samo jedro posameznikovega delovanja. Samo če gledamo, vonjamo, poslušamo, se dotikamo in okušamo, lahko spoznavamo svet okoli sebe in v njem hkrati tudi delujemo. Koncept delovanja oziroma njegovo izpeljanko izkušnjo je Merleau-Ponty povezoval s svojim nasprotovanjem kartezijskemu pogledu na povezavo oziroma ločenost med umom in telesom, kar je lepo razvidno iz sledečega odlomka iz njegove knjige: *»Zlitje duše in telesa v delovanju, sublimacija biološkega v posameznikov osebni obstoj, naravnega v kulturni svet, je mogoče, in od tega tudi zavisi, zaradi časovne strukture našega izkustva.«* (Merleau-Ponty, 1962, 97).

A glede na zgoraj povedano je prisoten vsaj še en element, ki posamezniku omogoča delovanje v svetu. Gre seveda za njegovo telo. Telo je edino posameznikovo aktivno sredstvo, s katerim biva v fizičnem in kulturnem svetu. Merleau-Ponty o osredinjenosti posameznikovega telesa razmišlja podobno kakor Husserl, kar ni nič nenavadnega, saj je bil Merleau-Ponty sprva njegov učenec. Telo, pravi Merleau-Ponty, je točka, s katere posameznik zre v svet. Telo je situirano izkustvo v fizičnem in družbenem svetu in nikakor ni pasivno. Ravno nasprotno. Telo je v svetu, ker je aktivno – in ker je aktivno na praktičen način. Telo ni samo nekaj, kar posamezniku omogoča, da zre v svet, ampak je tudi samo v intencionalnem zainteresiranem odnosu do sveta. Telo ima vedno dve senzorni plati: telo vidi in je videno, telo sliši in je slišano, telo tipa in je otipano, telo okuša in je okušano, telo vonja in je vonjano. Telo je v posebnem odnosu do predmetnega sveta, na kar kaže naslednji odlomek iz Merleau-Pontyjeve knjige:

»Če stojim, držeč svojo pipo v sklenjeni dlani, pozicija moje dlani ni opredeljena s kotom, ki ga tvori z mojo podlaktjo in moja podlaket z mojim trupom in moj trup s tlemi. Brez dvoma vem, kje je moja pipa, in tako vem, kje sta moja dlan in moja roka, tako kot je preprost človek v puščavi vedno sposoben določiti svoj položaj, ne da bi se v mislih vračal nazaj in sešteval razdalje, ki jih je premeril, odkar se je odpravil na pot.« (Merleau-Ponty, 1962, 115)

Merleau-Ponty bi nas rad opozoril, da ni posameznikovo telo tisto, ki samo določa svoj položaj, ampak ima vedno neko referenčno točko nekje v zunanjem svetu oziroma v svetu predmetov. Seveda telesu nikdar ni referenčna točka celoten predmetni svet. Kakor sem že dejal, je tudi za posameznikovo telo in ne samo za njegov um značilna določena stopnja intencionalnosti. Izraz intencionalnost pomeni, da je posameznikovo telo usmerjeno proti določeni točki oziroma predmetu in v skladu s to svojo usmerjenostjo posameznikovo telo tudi deluje. Do vzpostavitve referenčne točke pride zaradi procesa saturacije oziroma nasičenja intencionalnosti (Steinbock, 1999).

Ko Merleau-Ponty govori o vlogi jezika – pri čemer vztraja na tem, da je jezik le abstrakten sistem lingvističnih pravil, ki v resnici nikjer ne obstajajo, kajti kar dejansko obstaja, je le govor, jezik pa je zgolj napor človekovega uma, da bi si razložil delovanje govora –, dejansko govori o nečem podobnem, kar sem zapisal že odstavek ali dva višje. Merleau-Ponty namreč pravi, da telo govori in da je telo hkrati tudi ogovorjeno s strani drugih teles. Oziroma če stopimo še korak dalje, telo govori in o njem se druga telesa pogovarjajo. Za primer lahko vzamemo moško–žensko razmerje, v katerem dva ali več moških z očmi požirajo kakšno mimoidočo damo, pri čemer kdo od njih navrže tudi kakšno opazko, seveda tako, da po možnosti dama tega ne sliši. Kar se tiče spolov, velja včasih tudi obratno. Posledice trditve o tem, kako telo govori o drugih telesih in kako je telo hkrati tudi nagovorjeno, sploh niso nedolžne, saj kot na nekem mestu trdi Crossley (1995), med nekaterimi sociologi telesa vlada prepričanje, da teorije o telesu kot o objektu diskurza in teorije o realnem telesu ni mogoče združiti pod isto streho, ne da bi pri tem imeli resne ali celo nepremostljive težave. Merleau-Ponty je problem poskušal rešiti tako, da je diskurz razglasil za telesno zadevo. Identično je Merleau-Ponty opravil tudi z vprašanjem o družbenem delovanju moči. Posameznikovo telo je mesto, od koder izvira družbena moč, hkrati pa je tudi tarča družbene moči. Kot ilustracijo slednjega lahko bralko oziroma bralca napotim na zgodovino telesnega kaznovanja, kajti kaj pa je telesno kaznovanje drugega kot to, da eno telo fizično deluje na drugo telo, in to z namenom, da bi bilo prvemu telesu ravno prav 'neprijetno' in bi bilo po tej poti disciplinirano (Foucault, 1995).

Včasih Merleau-Ponty za preplet, ki ga tvorijo percepcija, telo in njegova okolica, uporablja tudi izraz *meso*. S tem izrazom Merleau-Ponty meri tako na mesnatost telesa, ki vsebuje zgoraj opisano telesno dvojnost v percepciji, kakor tudi na mesnatost sveta, s katerim je posameznik preko svojega telesa v stiku. Spet drugič za isto stvar uporablja izraz *telesna shema*. Z izrazom telesna shema Merleau-Ponty meri na splošno predzavestno zavedanje pozicije, ki jo ima posameznikovo telo v svetu. Posameznik se na ta svet ne rodi z dokončno izdelano telesno shemo. Sicer ima nekakšno telesno shemo tudi novorojenček, a je ta zelo rudimentarna in ustreza zgolj pogojem njegovega bivanja v materinem telesu. Telesna shema posameznika se razvije postopoma skladno z njegovim celostnim razvojem oziroma v skladu z njegovim delovanjem v njemu lastnem fizičnem in družbenem svetu. To pa pomeni, da je po Merleau-Pontyju telesna shema posameznika vedno tudi družbeno konstruirana, kar zopet pomeni, da je telesna shema do določene mere individualizirana in pogojena s strukturo družbene skupnosti, katere član je posameznik. Telesna shema je tesno povezana z nečim, kar lahko srečamo že pri Marcelu Maussu (1935), to je s habitualnostjo. Telesna shema je ožji pojem od habita. V razpravi o habitualnosti Merleau-Ponty pojasnjuje način, na katerega se telesna shema povečuje, in način, na katerega se telesna shema spreminja. Povrh vsega pa je telesna shema tudi proces sprejemanja novih principov delovanja in znanje, ki posamezniku omogoča nove načine telesnega delovanja v svetu in njegovo razumevanje.

Drew Leder (1999) o Merleau-Pontyjevem konceptu mesnatosti telesa govori, no, ne ravno v kritičnem ampak prej v dobrohotnem dopolnilnem slogu. Njegovo razmišljanje se navezuje na Schutzovo razlikovanje med dogodkom na površini in dogodkom pod površino človekovega telesa, tako kot o tem govori A. Schutz.⁷ Leder trdi, da je mesnato razumevanje telesa

7 Schutz je o telesu razmišljal kot o somatski izkušnji tu-bitu. Vsa človeška bitja so bitja-za-smrt. A to je le ena od manj zanimivih dimenzij razumevanja telesa pri Schutzu. Precej več obeta njegova tipologija dveh telesnih dogodkov. Prvi dogodek Schutz imenuje *dogodek na površini človekovega telesa* in se nanaša na zmožnost posameznika, da s preoblikovanjem površine telesa ustvari simbolno govorico telesa. Slednja je pomembna zato, ker posameznikom omogoča sporočanje notranjih stanj zavesti drugim posameznikom v procesu sporazumevanja. Schutz dogodek na površini človekovega telesa ilustrira z zardevanjem in nasmehom na obrazu posameznika. Drugi dogodek Schutz imenuje *dogodek pod površino človekovega telesa* in je tesno povezan s posameznikovo sposobnostjo tvorjenja vedenja. Te-

pri Merleau-Pontyju primerljivo z dogodkom na površini človekovega telesa, s čimer se moram do določene mere strinjati. Leder tudi smatra, da je bil Merleau-Ponty na to, kar se dogaja pod površino človekovega telesa, premalo pozoren, ali pa zaradi svoje mnogo prezgodnje smrti enostavno ni imel priložnosti, da bi svoje razmišljanje v tej smeri razvil do konca. Leder predlaga, da bi Merleau-Pontyjev termin mesnatost 'raztegnili' v izraz *mesnatost in kri*, s čimer bi zajeli tudi dogajanje pod površino posameznikovega telesa v področje delovanja telesnih organov. Če za mesnatost telesa pri Merleau-Pontyju velja, da lahko v skladu z njo izrečemo trditev 'Jaz lahko', potem za delovanje telesnih organov lahko izrečemo trditev 'Oni lahko'. Če lahko površino telesa, pravi Leder, nadziramo oziroma zanjo pravimo, da je lahko predmet zavestnih procesov, velja za področje, ki se skriva globoko v posamezniku, za slabo kontrolirano področje oziroma za področje nezavednih procesov.

Ne bom trdil, da se mi zdi termin *mesnatost in kri* ravno najbolj posrečen. Prej se mi zdi, da kaže na Lederjevo slabo poznavanje fenomenološke sociologije, česar pa mu ne smemo preveč zameriti. Tudi ni res, da gre Lederjevo zadevo s telesnimi organi v celoti primerjati z Schutzovim dogodkom pod površino človekovega telesa. Je pa res, da sam nikdar pri branju Merleau-Pontyjevih nisem imel občutka, da bi Merleau-Ponty imel karkoli zoper razkrivanje tistega, kar se dogaja globoko pod površjem človeškega telesa. Upal bi si celo trditi, da je Merleau-Ponty s tem, ko je uporabil izraz mesnatost telesa, že bil na dobri poti do cilja in bi tja tudi prispel, če mu tragična usoda tega ne bi preprečila.

Feministične kritike Merleau-Pontyja se osredotočijo na dva problema. Prvi val feministične kritike leti na Merleau-Pontyjevo predpostavljajanje izkušnje kot nepristranskega kriterija sprejemanja oziroma vzpostavljanj znanja. Feministkam, kot je na primer Olikowska, takšna stališča rada se-dejo, ker menijo, da je vsaka izkušnja posameznika že v naprej kulturno in

lesno védenje je najbolj preprosta oblika znanja, katerega osnovna značilnost je, da je zaradi svoje preprostosti neposredno dostopen zgolj posamezniku samemu, ki lahko sporoča svoje individualizirano obliko telesnega vedenja le, v kolikor jo ustrezno preoblikuje v neko višjo stopnjo védenja. Bolečina, na primer, je takšna oblika telesnega védenja (Schutz 1962, 1970; gl. tudi Krpič 2003). Na našo žalost pa Schutz dlje kot do fragmentarnega omenjanja obeh zgoraj opisanih dogodkov ni nikdar prišel.

družbeno opredeljena. Drugi val feministične kritike leti na Merleau-Pontyjeve koncept anonimnosti telesa (Gaudelius in Garoian, 2007; 14, gl. tudi Sullivan, 1997). Obe pripombi sta v resnici tesno povezani ena z drugo. Za feministke, pa ne samo za feministke, ampak tudi za vse tiste, ki imajo vsaj malo občutka za razliko med spoli, telo ne more biti brezoblično, brezspolno telo. Čeprav je tudi res, da je v neki družbi spolov lahko skoraj toliko, kolikor si jih člani te družbe 'skonstruirajo', pa to še zdaleč ne sme voditi do tega, da jih lahko že kar odmislimo. Prav nasprotno. Izkušnja svojega lastnega telesa vedno pomembno vpliva na posameznikovo percepcijo sveta.

Crossleyeva kritika Merleau-Pontyjevega dela meri predvsem na njegov pomanjkljiv občutek za politično naravo vizualnega oziroma točneje za samo politično diferenciranje vizualnega. Crossley, ki ga poleg družbenosti telesa med drugim kot sociologa zanimajo tudi družbena gibanja, ima pri tem v mislih različno vizualno identiteto, ki izvira iz politične orientacije posameznega gibanja in na splošno iz katerega koli javnega političnega izražanja in političnega delovanja (Crossley, 1996, 31). Nadalje Crossley očita Merleau-Pontyju, da je bil premalo konkreten glede analize medsebojnih razmerij, saj je njegov opis mikro razmerij med posamezniki, čeprav korekten, popolnoma abstrakten. Ker Merleau-Ponty preskoči z mikro na marko nivo, ali kot bi dejal Crossley, z abstraktne obravnave medsebojnih odnosov med posamezniki na obravnavo zgodovinskih družbenih sistemov, pri čemer zanemari nivo intersubjektivnosti in vpliv delovanja kulture, ki oba nivoja med seboj povezuje, mu zaradi tega ne uspe opisati raznolikosti in intenzivnosti različnih družbenih razmerij.

Sklepne misli

Tako Husserl kot Merleau-Ponty predstavljata pomemben fenomenološki vir post-fenomenološki sociologiji telesa. Obema avtorjema je blizu osredinjenost telesa v odnosu do sveta. Oba vidita v procesu percepcije ključen mehanizem, s pomočjo katerega posameznik vzpostavlja svoj odnos s svetom in obratno. Se pa avtorja razlikujeta glede vprašanja, katera oblika percepcije je za človeka bolj pomembna. Merleau-Ponty nekoliko bolj potencira vid, Husserl pa tip. Ker si lahko privoščimo časovno nekoli-

ko oddaljen zgodovinski pogled na njuno delo, lahko rečemo, da si Husserl in Merleau-Ponty dejansko sploh ne nasprotujeta, ampak se med seboj prej dopolnjujeta. Res je sicer, da je percepcija pri Husserlu namenjena (neuspešnemu) 'reševanju' transcendentnega subjekta, medtem ko je Merleau-Pontyju za transcendentni subjekt malo mar in ga percepcija zanima kot sredstvo, preko katerega posameznik deluje v svetu. Njuna pogleda na percepcijo sta, kar se tiče prevladujoče forme, takole nekoliko poenostavljeno rečeno, komplementarna in pri obeh avtorjih vodita k razumevanju procesa intersubjektivnosti, čeprav je seveda treba takoj priznati, da sta bila avtorja pri tem različno uspešna. Tisto, zaradi česar se zdita avtorja zanimiva, pa je njun pogled na izkustvo. V primeru post-fenomenološke sociologije telesa gre za izkustvo živega telesa. Kot sem poudaril že uvodoma, ko sem citiral Ihdejevo delo, se fenomenologija in post-fenomenologija razlikujeta v tretjem, predvsem pa v četrtem elementu, kjer gre za zavračanje ideje breztelesnega občeprisotnega transcendentnega subjekta. Če fenomenologija še vedno v določeni meri v tem smislu nekoliko boleha, pa post-fenomenologija na tem mestu lahko fenomenološkim vsebinam doda elemente pragmatizma. Husserl in Merleau-Ponty sta, kot smo videli v besedilu, pomembna zato, ker premik od prvega k drugemu fenomenološkem mislecu omogoča vdor pragmatizma v post-fenomenologijo.

In za živo in do neke mere tudi avtonomno človekovo telo danes v sociologiji telesa še najbolj gre. Zahteve po družboslovnem raziskovanju živega telesa so stare toliko kot sociologija telesa sama. Pojavijo se nekako sočasno s tragično smrtjo francoskega filozofa M. Foucaulta v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in sicer med drugim kot odgovor na njegovo pretirano poudarjanje zgodovinskega konstruiranja telesa oziroma, če smo natančni, telesnih reprezentacij (Butler, 1999). A bodimo pri oceni položaja, ki ga ima fenomenološka teorija telesa v področju post-fenomenološke sociologije telesa, dosledni. Turner (1996, 76–81) pravi, da trditev, da posameznik ima in hkrati tudi jê svoje lastno telo in da je zaradi tega odgovoren za svoja dejanja, čeprav lahko njegovo telo reagira povsem spontano, sicer pravilna, je pa res da je fenomenologija v splošnem zaradi svoje individualistične narave neuspešna pri oblikovanju sistematične teorije o socialni strukturi, ki povzroča neenakomerno distribucijo telesne nadvlade. Posledično tudi ne obravnava, po Turnerjevem mnenju, ene od ključnih tem v sociologi-

ji, regulacije telesa v interesu javnega zdravstva, ekonomije in političnega reda. Podobno razmišlja tudi Shilling, ki sicer glede nekaterih kvalitet hvali fenomenološki pristop k analizi telesa. Predvsem gre pri tem za uspešno osredotočenje na telesne sposobnosti, ki omogočajo telesu, da postane pomemben vir sebstva in s tem tudi konstruiranja družbe. Toda pri tem nas Shilling svari, da nikakor ne smemo pozabiti, da instrumentalna produktivnost še ni vse. V zakup je potrebno vzeti vsaj še izrazne in kreativne potencialne človekovega utelešenja (Shilling, 2005, 60, gl. tudi Shilling, 2008).

LITERATURA

- Adam, F., Fenomenologija vsakdanjega življenjskega sveta kot izhod iz krize (pozitivističnega) družboslovja, *Nova revija* (1988), 1586–1597.
- Berger, P., Luckmann, T., *The Social Construction of Reality: A treatise in the Sociology of Knowledge*, New York 1966.
- Butler, J., Revisiting Bodies and Pleasures, *Theory, Culture & Society* 16 (1999), 11–20.
- Crossley, N., Merleau-Ponty, The Elusive Body and Carnal Sociology, *Body & Society* 1 (1995), 43–63.
- Crossley, N., *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*, London 1996.
- Crossley, N., *The Social Body: Habit, Identity, and Desire*, London 2001.
- Crossley, N., *Reflexive Embodiment in Contemporary Society*, New York 2006.
- DeNora, T., *Music in Everyday Life*, Cambridge 2000.

- Franzoi, S. L., Kleiber, J. R., Body Use and Reference Group Impact: With Whom Do We Compare Our Bodies?, *Sex Roles* 56 (2007), 205–214.
- Foucault, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 1995.
- Gaudelius, Y., Garoian, C., Performing Embodiment: Pedagogical Intersections of Art, Technology, and the Body, v: Springgay, S., Freedman, D., *Curriculum and the Cultural Body*, New York 2007, 3–19.
- Holenstein, E., The Zero-Point of Orientation: The Placement of the I in Perceived Space, v: Welton, D., *The Body: Classic and Contemporary Readings*, Malden 1999, 57–94.
- Howes, D., Skinscapes: Embodiment, Culture, and Environment, v: Classen, C., *The Book of Touch*, New York 2005, 27–39.
- Husserl, E., *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, The Hague 1961.
- Husserl, E., *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenological Philosophy II: Studies in the Phenomenology of constitution*, Dordrecht 1989.
- Husserl, E., *Kriza Evropskih znanosti i transcedentalna fenomenologija*, Zagreb 1990.
- Husserl, E., Logične raziskave: Raziskave k fenomenologiji in teoriji spoznanj, *Anthropos* 23 (1991), 333–344.
- Ihde, D., Introduction: Postphenomenological Research, *Human Studies* 31 (2008), 1–9.
- Krpič, T. O telesnih dogodkih, v: Klanjšek, M., in drugi, *Raziskovalno delo podiplomskih študentov v Sloveniji – Ena znanost*, Ljubljana 2003, 173–184.
- Krpič, T., *Kognitivno delovanje človeškega telesa*, Ljubljana 2004.

- Krpič, T., *Your Body, My Pain*. Referat predstavljen na BSA Annual Conference 2008: *Social Worlds, Natural Worlds*, Warwick, 28th – 30th March 2008.
- Leder, D., *The Absent Body*, Chicago 1990.
- Leder, D., *Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty*, v: Welton, D., *The Body: Classic and Contemporary Readings*, Oxford 1999, 200–210.
- Mauss, M., *Techniques of Body, Economy and Society* 2 (1973), 70–88.
- Merleau-Ponty, M., *Phenomenology of Perception*, London 1945/1962.
- Merleau-Ponty, M., *Basic Writings*, London 2004.
- Miller, G. A., *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*, *Psychological Review* 63 (1956), 81–97.
- Nagataki, S., Hirose, S., *Phenomenology and the Third Generation of Cognitive Science: Towards a Cognitive Phenomenology of the Body*, *Human Studies* 30 (2007), 219–232.
- Reynaert, P., *Intersubjectivity and Naturalism – Husserl's Fifth Cartesian Meditation Revisited*, *Husserl Studies* 17 (2001), 207–216.
- Schutz, A., *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*, London 1962.
- Schutz, A., *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, London 1964.
- Schutz, A., *Collected Papers III: Studies in Phenomenological Philosophy*, London 1975.

- Shilling, C., *The Body and Social Theory*, London 1993.
- Shilling, C., *The Body in Culture, Technology & Society*, London 2005.
- Shilling, C., *Changing Bodies: Habit, Crisis and Creativity*, London 2008.
- Steinbock, A. J., Saturated Intentionality, v: Welton, D., *The Body: Classic and Contemporary Readings*, Oxford 1999, 178–199.
- Sullivan, S., Domination and Dialogue in Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception, *Hypatia* 12 (1997), 1–19.
- Synnott, A., *The Body Social: Symbolism, Self and Society*, London 1993.
- Turner, B. S., Recent Developments in the Theory of the Body, v: Featherstone in ostali, *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London 1991, 1–35.
- Turner, B. S., *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, London 1992.
- Turner, B. S., *The Body & Society: Explorations in Social Theory*, London 2008.
- Weitman, S., On the Elementary Forms of the Socioerotic Life, *Theory, Culture and Society* 15 (1998), 71–110.

POST-PHENOMENOLOGICAL SOCIOLOGY OF THE BODY

Keywords: body, post-phenomenology, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty

Abstract

This article discusses the works of two classic philosophic writers, Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty, by focusing on the significance of both writers for the post-phenomenological nature of the sociology of the body. With their reflections on the “living body” and its position in the world, Husserl and Merleau-Ponty both pave the way to phenomenological thought and consolidate its place in the post-phenomenological sociology of the body.

Zala Pezdir

MOŠKO TELEŠENJE: OD TEHNIKE DO PLESA

Ključne besede: telo, telešenje, moški, moškosti, šport, tehnika, odrski ples

Uvod

Moje zanimanje za moško telešenje¹ izhaja iz vpletenosti v svet odrskega plesa, kjer sem bila nemalokrat priča kulturnim predstavam o moškosti, ki moškemu spolu onemogočajo vstop v plesno dvorano. Kaj takšnega si ne bi mogli niti predstavljati, če bi se ta trenutek znašli v 17. stoletju, ko so se v dvornih baletih postavljale predvsem kraljeve moške noge. Zakaj se danes moškim, ki plešejo, v širokem diskurzu tako rado odvzame moškost? Ko sem se lotila študija zgodovine odrskega plesa in zgodovine oblikovanja spolov in spolnosti na zahodu, nisem mogla mimo telesnih praks, ki moškim danes zagotavljajo priznanje te prestižnostne dihotomne identitete. V pričujočem članku se bom posvetila predvsem telesnim praksam, ki zelo jasno sodelujejo v nenehni gradnji hegemonске moškosti² (praksam športa in tehnike), za tem sledi pa še pogled v plesno areno, kjer bom na kratko predstavila zgodovino oblikovanja predsodkov do moškega plesanja. Kak-

-
- 1 Termin »telešenje« izhaja iz angleškega koncepta poimenovanega *embodiment*, ki ga je v slovenščini, sicer pod prevodom »telesenje«, natančneje že obdelal Rajko Muršič (2006). Koncept bom v večji meri uporabljala in ponazarjala v nadaljevanju, za zdaj pa naj samo povem, da označuje gradnjo in internalizacijo družbenih razmerij oziroma identitet skozi telesne prakse.
 - 2 »Hegemonsko moškost bi lahko definirali kot konfiguracijo spol(izira)nih praks, ki telesi trenutno sprejet odgovor na problem legitimacije patriarhata, ki zagotavlja /.../ dominantno pozicijo moških in podrejenost žensk.« (Connell, 1995, 77)

šno telesenje se odvija v plesnem svetu, bom skušala na kratko ponazoriti s fragmenti iz svojih opazovalnih dni v SNG Opera in balet Ljubljana.³

Da bo pričujoče pisanje lažje zdrknilo po možganskih sinapsah, si bomo najprej ogledali popis izvenbaletnih materializacij *spoliziranega*⁴ sveta.

O kulturi in naravi spola

Avstralski sociolog Rob W. Connell, eden vodilnih raziskovalcev in teoretikov na področju raziskav spola in spolnosti v sodobnosti, svojo knjigo *Spol* (*Gender*, 2002) začena z naslednjimi podatki: 93 % ministrskih mest v svetovnem korpusu parlamentov zasedajo moški; med letoma 1987 in 1996 se je v Avstraliji zgodilo 29 večkratnih umorov s strelnim orožjem in vse so zagrešili moški; moški so večinski posedovalci orožja v svetu; v sodobnih družbah večino dela doma in skrbi za otroka opravijo ženske; kljub enakemu številu delovnih ur, ženske zaslužijo manj – izračun svetovne statistike pravi, da povprečna plača ženske dosega 56 % moške plače. Kot nekje sarkastično sikne Connell: ženske so pač z Venere, moški pa z Marsa. A to prepričanje, vera v naravno determinacijo zgoraj omenjene slike, še zdaleč ni samo šala. Za obstoječi družbeni (spolni) red so se vedno našle zagovorniške teorije.

Po vzoru iz 19. stoletja, ko je Darwin vzpostavil teorijo o evolucijskem razvoju vrst, se je na zahodu iz področjih biologije, psihologije in fizične antropologije razvila sociobiološka znanost, ki je obstoječi družbeni sistem opravičila s konceptom boja za preživetje (beri – patriarhat je najuspešnejša rešitev). Čeprav se je v času od njenih začetkov pa do danes že marsikaj spremenilo (o zgodovini sociobiologije, njenih predhodnih stebrih in o sodobni teoretski pluralnosti si preberi v Laland in Brown, 2002), raziskave, ki dokazujejo naravno pogojenost spolno specifičnega vedenja, še vedno najdejo pot do raziskovalskega denarja. Tovrstne raziskave se v veliki meri osredotočajo na analiziranje vedenja človeku bližnjih primatov – opic, kjer se navadno do-

3 Ljubljanski baletni ansambel sem obiskovala med oktobrom 2005 in marcem 2006. Etnografijo s tega obdobja si je moč prebrati v Pezdir (2008).

4 Slovenska beseda »spol« že sama denotira polovičnost (Snoj, 1997, 597). S spoliziranim svetom imam v mislih predvsem dihotomno urejene družbene odnose.

kaže agresivnost in tekmovalnost samcev v nasprotju z materinskim gonom pri samicah. Kot piše Susan Sperling, so takšne raziskave, ki so navadno tudi zelo nekonistentnega in redukcionističnega karakterja, predvsem preslikave zahodne dimorfične miselnosti na nekaj, kar je po propadu kolonialnih imperijev zamenjalo mesta plemenskih divjakov. Kot nekoč prebivalci Tretjega sveta, danes naši sodobniki – opice – služijo ideji o (našem) velenapredku. Kot pravi Sperlingova, tovrstne raziskave vedno zaobidejo ogromno vedenjsko raznovrstnost obravnavane primatske vrste, hkrati pa zamisel evolucije kot stalne proizvajalke najboljših rešitev ignorira druge pomembne evolucijske faktorje, kot so lahko: naključnost procesa, filogenetska inercija, okoljska sprememba in seveda naključna narava mutacij (Sperling, 1997).

Poleg živali se je v »naravni« razlagi spol(ar)iziranosti zahodne družbe seveda znašlo tudi človeško telo. Telo kot proizvod naravnih zakonov in kot »stroj« za proizvodnjo družbene urejenosti. Connell piše, da se je tudi na tem zagovorniškem polju, ki je v preteklosti velikokrat uspešno rušilo prizadevanja feminizma (kot pri primeru evolucionizma), ohranila ideologija 19. stoletja, ki nam jo danes posredujejo z osveženimi znanstvenimi koncepti: moško »fizično (pre)moč« (kot vzročnico moške družbene dominacije) je pač zamenjal testosteron – hormon tekmovalnosti, agresije in dominantnosti (gl. Connell, 2002, 31).

Čeprav so biološke (naravne) razlage dimorfnosti kulturnega življenja danes na zahodu kar popularno čtivo (sploh po političnem premiku v desno v devetdesetih), na srečo obstaja znanje, ki esencialistično spolno sliko postavlja pod vprašaj. V pomembni meri to znanje prihaja iz popisov in orisov družb, ki nimajo takšnih sorodstvenih, spolnih in spolnostnih konceptov, kot jih ima naša (iz kulturne oziroma socialne antropologije), hkrati pa se idejo o primordialnosti spolne identitete močno trga že od takrat, ko je na sceno stopila psihoanaliza.

Freud je bil tisti, ki je odraslo spolnost in kulturni spol pripisal dolgemu in konfliktnemu konstrukcijskemu procesu. O družbenem oblikovanju posameznikove identitete je pisal že v začetku 20. stoletja, je pa njegova metoda do danes doživela precej različnih interpretacij in rab. Znašla se je tako v normalizacijskih kleščah (psihoanalitiki so postali specialisti za zdravljenje

družbeno nesprejemljivih »patologij« – tudi homoseksualnosti),⁵ po drugi strani je pa njeno feministično branje v sedemdesetih pomembno prispevalo k naziranju, ki je kulturni spol ločilo od biološkega. Biološki spol (*sex*) je postal označevalec različnosti med moško in žensko »človeško živaljo«, kulturni spol (*gender*) pa je zaobsegel polje družbenosti, torej razliko med moškimi in ženskimi »vlogami« in moškimi in ženskimi »osebnostmi«.

Zamisel o ločevanju kulturnega in biološkega spola se je sprva zdela revolucionarna. Postala je močna in popularna konkurenca verovanju v naravni izvor razlik in torej pomembna odskočna deska za razmišljanje o vedenjskih in organizacijskih spremembah. Connell danes komentira, da je bila verjetno tako dobro sprejeta zato, ker je ustrezala stari zahodni dihotomiji »telo/um« (ki jo, bom dodala jaz, naša družba še vedno močno živi). A spolne vloge – najpogostejši termin za označevanje kulturnega spola v sedemdesetih in osemdesetih – so imele žal nekaj pomanjkljivosti. V večini primerov niso bile sposobne razložiti, zakaj je ena stran te različnosti (moška stran) konstantno cenjena bolj, kot druga, poleg tega pa so, kot pravi Connell, spolne vloge vseeno predstavljale kulturni izbor na biološki različnosti, kar je še vedno favoriziralo biološkost. In reproduciralo spolno dihotomijo – ki, po teoriji Gayle Rubin (1997), vzdržuje žensko podrejenost v družbah. Naj se sama za primer spomnim nordijskih držav, kjer je feminizem v šestdesetih vstopil v uradno državno politiko in sta se moška in ženska spolna vloga tudi zelo javno redefinirali; kot o primeru Švedske piše Marie Nordberg (2003), tam moška dominanca (pa kakorkoli nove moške vloge kažejo integracijo »ženskih karakteristik«) o(b)staja še danes.

Smer v akademskem pogledu na spol(ar)iziranost sveta, ki je telesu dokončno odvzela določevalni primat (hkrati pa ga postavila »na ogled«), je tista, ki se je odločila slediti prelomnemu kanonu Michela Foucaulta. Foucaultove analize objektivacij, »ki človeška bitja pretvorijo v subjekte« (Foucault po Dolar, 1991, vii), so poststrukturalističnim raziskavam spola in spolnosti odprle oči za tehnike discipliniranja in nadzorovanja teles, ki diskurze o spolu in spolnosti pretvarjajo v obstoječo materialnost. Ko sta telo in identiteta postala platno za diskurzivno slikarsko izživljanje, so raziskave spola in spolnosti pod lupo postavile institucije in njihovo disci-

5 V klinični rabi se je psihoanaliza znašla predvsem z vstopom na sever ameriškega kontinenta (Rubin, 1997, 44–45).

plinatorno delovanje – zelo pogosto npr. šolo, šport in medicino, včasih pa tudi tako »neoprijemljiv« diskurz, kot je lahko »romantična ljubezen« (glej npr. Redman, 2001). Foucaultovi feministični bralci in bralke so velikano delo nadgradili; kot pravi Connell, je sam Foucault v svojem opusu pač kompletno spregledal kulturni spol. Čeprav so njegova dela po večini analize moških v maskuliniziranih poklicih (Connell, 2002, 37).

»Kategorija 'biološkega spola' je že v začetku normativna, je, kar je Foucault imenoval 'regulatorni ideal'. Potemtakem 'biološki spol' ne le funkcionira kot norma, pač pa hkrati zaseda del regulatorne prakse, ki producira telesa, katerim vlada, katerega regulativna moč torej postane jasna kot način produktivne oblasti,« je po svoje že omenjeno ubesedila tudi Judith Butler (1997, 531). Nadvse citirana sodobna avtorica s področja raziskav spola in spolnosti, ki sicer močno poudarja vlogo vsakodnevne performativnosti, s katero se materializirajo kategorije (katerih meje se konstituirajo na izključitvi; kategorija dobi pomen šele na njenem »neobstoju«, na določitvi kategorije »zunaj«),⁶ žal v veliki meri pozablja na tisto, na kar se nanašajo analizirani označevalci. Kot za poststrukturalistično pisanje nasploh ugotavlja Connell, označevalec – telo – v teh delih včasih kar izgine, večinoma pa pretirano poudarjajo njegovo ubogljivost. To (ponovno) vodi v precej parcialno interpretacijo spolne in spolnostne problematike, je prepričan Connell: telesa lahko namreč v disciplinskih režimih sodelujejo; ne zato, ker so ubogljiva, pač pa zato, ker so aktivna. Ker iščejo užitek, spremembo, izkušnjo. Connell (2002) dialoškost med telesom in diskurzom imenuje kot »telesno-refleksivne prakse« (*body-reflexive practices*). In ker mi ta koncept predstavlja koristno orodje tako za razumevanje kot interpretiranje spola in spolizirane družbe, se bom ob njem še malce ustavila.

Tvornost telesa in kulturni spol

V telesno-refleksivnih praksah teles se manifestirajo družbeni procesi in zgodovina, vendar pri tem telesa ne nehajo biti telesa. Connell v svoji knjigi

6 Na tovrstni strukturalni strategiji sloni že delo Monique Wittig (1997): kategorija »ženska« ima npr. smisel samo v opoziciji z »moškim«, torej ženska v lezbičnem odnosu ne obstaja.

Moškosti (Connell, 1995) predstavlja kar nekaj etnografskih primerov, ki jasno kažejo, kako pomembne so lahko telesne izkušnje v posameznih življenjih. V dveh primerih npr. predstavi moška, ki sta zaradi specifičnih telesnih reakcij v spolnih izkušnjah (v reakciji s specifičnim kulturnim razumevanjem le-teh) svoje spolno poželenje preusmerila iz žensk na moške, v enem pa športnika, katerega celotno psihološko in družabno življenje se vrti okoli počutja in stanja njegovega lastnega telesa (prav tam, 60–64): »Telesa premorejo tvornost (*agency*) in telesa so družbeno konstruirana. Biološka in družbena analiza ne moreta biti odrezani ena od druge /.../« (Connell, 2002, 47; kurziv po avtorju). Proces, kjer so telesa tako objekti kot tvorci, Connell v skladu s sodobnimi trendi imenuje tudi »družbeno telešenje« (*social embodiment*).

Seveda telešenje, ki zadeva kategorijo spola, ni katerokoli telešenje. »Kulturni spol se nanaša na telesne strukture in procese človeške reprodukcije. Te strukture in procesi ne konstituirajo 'biološke osnove', naravnega mehanizma, ki ima družbene učinke. Rajši konstituirajo *areno*, telesni kraj, kjer se nekaj družbenega zgodi. Med stvarmi, ki se tam zgodijo, je tudi kreacija kulturnih kategorij 'ženske' in 'moški' (in drugih spolnih kategorij, ki jih izriše specifična družba). Sam bom to imenoval za *reprodukcijsko areno* v družbenem življenju.« (Connell, 2002, 48; kurziv po avtorju.) Kategorije, ki vznikajo iz in okoli te reprodukcijske arene, so seveda relacijskega značaja (Connell, 2002, 54).

Connell dojema (kulturni) spol v relacijah. V knjigi *Spol* predstavi štiri relacijska polja, skozi katera ga lahko po njegovem mislimo: relacije moči (oblasti), produkcijske, čustvene in simbolne relacije (Connell, 2002, 58–68). Odnosi ustvarjajo strukturo (npr. patriarhalno), struktura pa vzpostavlja prakse. Vendar: ker praksa že po definiciji pomeni spremembo (ker producira nekaj, s čimer ni začela)⁷ in ker se odnosi vzdržujejo pri življenju

7 Svojo »pripadnost« praksi si je Connell oblikoval predvsem z branjem Sartrovih del (glej Connell, 1982) in del nekaterih neomarksističnih piscev (npr. Karla Kosika) ter »jugoslovanske šole prakse«. V intervjuju z Lahoucinom Ouzganom in Danielom Colemanom je na vprašanja, zakaj ne sodeluje v splošni moderni rabi koncepta »peformativnosti«, odgovoril: »Idea performativnosti prihaja od angleškega filozofa govornih dejanj J. L. Austina, ki je opozoril na kategorijo izrazov, ki niso poročila o nečem, pač pa nekaj dosežejo skozi samo dejanje govora. Austin daje za primer duhovnikovo izreko: 'Zdaj vaju razglašam za moža in ženo,' na poroki. V spolu je malo tega, ampak hudičevo veliko spol(izira)nih praks nima nič skupnega s performativnostjo. Npr. spolizirano delo, dejanja nasilja, raba moči/oblasti in velik spekter seksualnih praks.« (<http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v2il/Connell.htm>).

prav s prakso (katere del je *telesna tvornost*), se mora celoten družbeni red znova in znova popolnoma rekonstituirati. Kar se seveda godi tudi spolu.

Spol je vedno interakcijsko delovanje – sta v prelomnem članku Izdelovanje spola ('Doing Gender') leta 1987 zapisala Candace West in Don Zimmerman. Spol se *del*a. Moškost in ženskost sta »projekta« (si Connell termin sposoja od Sartra (2002, 81)), sta vzorca, ki se usmerjata iz sedanjosti v prihodnost, kar obenem ne poteka enodimenzionalno in nekonfliktno. Velika raznolikost znotraj vzorcev moškosti in ženskosti, ki je evidentna v rezultatih raziskav spola in spolnosti, govori o veliko različnih načinih prakticiranja spola, o raznolikih procesih spolnega telešenja, torej. Spol ima poleg sedanjosti in prihodnosti tudi preteklost. Ki pa je v kolonizacijskem prostoru evropskih jezikov ... specifična.⁸

Telo in hegemonška moškost

Čas, ko se je zahodno določanje in legitimiranje spolnih razlik z religije preneslo na biološko znanost, sovpada s časom, ko sta se spola znašla v opoziciji in se je telo ogrnilo z metaforo stroja. Ideja naprave, ki jo je v totalnosti rodila narava, njena naloga pa naj bi bila od razuma in čustev oddaljeno mehansko funkcioniranje, še danes močno odmeva po hegemonškem dojemanju telesa. Tega ne smemo pozabiti, saj je hegemonško v družbi enako hegemonškemu med moško populacijo. Telesenje moškega hegemonškega pa Connell povezuje s telesenjem kompetence za pozicijo moči v družbi:

»Menim, da moramo ob povezovanju konstruiranja moškosti s strukturami družbene moči v patriarhatu veliko resneje pristopiti h kombinaciji, ki se pojavlja v šolskem športu dečkov, v fizičnem delu in v kulturnih fantazijah telesne perfekcije: h kombinaciji moči in veščine. /.../ Biti moški dobesedno pomeni utelešati silo, utelešati kompetenco.« (Connell po Jefferson, 1998, 80.)

8 O zgodovini oblikovanja dihotomnih spolov in z njima povezane heteronormativnosti si je moč ustvariti sliko preko del Michela Foucaulta (1993; 1998 in 2000) in v zborniku *The Gender/Sexuality Reader* (1997).

V skladu s tem, kar sem o spolnih kategorijah zapisala pod prejšnjim naslovom, se telešenje hegemonске moškosti (moči oziroma »kompetence«) seveda lahko kaže tako v mrkih pogledih, steroidnem napihovanju mišic kot pri šarmiranju z oprijetimi hlačkami, vendar moram hkrati opozoriti, da v »ženstvenejših« praksah moških vedno obstaja tudi meja, ki moškega še vedno ločuje od popolne ženskosti. V nadaljevanju se bom najprej posvetila telešenju v tistih arenah, za katere bi težko rekli, da so moškega kdajkoli oropale njegove moške kompetentnosti (izbor področij se glasi: mišice in tehnika), kasneje pa sledi pogled na rob »ženstvenejših« praks moških.

Športna instrumentalnost mišičnih utripov

Telesna dejavnost, ki so jo v zgodovini moderne dobe vztrajno promovirali kot zagotoviteljico »prave« moškosti (kot zdravilo proti »poženščenosti« moških⁹ ter tudi proti homoseksualnosti¹⁰), je dejavnost, imenovana šport. Kljub temu, da si mehansko dožemanje telesa pri njegovi promociji samo močno kontradiktira (v videnju moškosti kot naravnega stanja in hkratnemu zagotavljanju, da so športne prakse tiste, ki stanje omogočajo), šport na zahodu vztrajno nadgrajuje svojo hegemonijo na področju gradnje in dožemanja moškosti.

Kar določa šport, niso toliko specifični telesni gibi, kot kontekst, v katerem se ti gibi dogajajo (Adams, 2005, 79). Omenjeni »kontekst« je podmazan s tradicijo zahodnih nacionalizmov in s pridigo meščanske spodobnosti (po Mosse, 2005) – kar sta svetova, ki sta se uspešno utelesila v starejši podobi grškega atletskega lepotca. Evropski nacionalizmi so se v 19. stoletju na grške atletske vzore obrnili zato, ker si je obnovljeni družbeni (patriarhalni) sistem tako lahko pridobil patino »večnosti« (ki je, jasno, koristila legitimaciji njegovih partikularnosti), vendar pa je potrebno ob tem povedati tudi

9 »Poženščenost«, proti kateri so se v 19. stoletju borili britanski vzgojitelji bodoče moške elite, takrat še ni nujno asociirala na homoseksualnost, kot se je zgodilo po sojenju Oscarju Wildu. Lastnost je dostikrat prej pomenila mehkost, šibkost in preveliko druženja z ženskami – tudi v seksualnem smislu (Adams, 2005, 71).

10 Za tovrstne »milejše« ideje v nacističnem pristopanju do homoseksualnosti glej Mosse (2005, 253).

to, da je atletsko telo ob prilagoditvi na moderni spolni trg izgubilo na svoji (homo)erotičnosti. Zahod je občudovanje moške lepote postavil v sfere nadčutnega in domoljubnega užitka (kolikor je to seveda mogoče). Moško telo – močno in večje – je postalo poosebljenje nacionalnega duha, moške dominacije in seksualne čistosti, torej ni presenetljivo, da so športne aktivnosti – aktivnosti, kjer so se ta super-nadčutna telesa udejstvovala – promovirali kot prakse za telešenje nacionalne pripadnosti, zdravja in – moškosti.

Skozi športne aktivnosti so se fantje in mladi moški začeli učiti, kako zavreti čustva, kako postati močni in trd(n)i, kako sodelovati z drugimi moškimi in seveda, kako telo uporabljati instrumentalno – ne (samo)izrazno. Disciplina in trud timskih športov sta bila kot ustvarjena za telesenje spodobnih pripadnikov svojih (navadno visokih in srednjih) razredov (Adams, 2005, 71).

»Šport moškim ponuja idealno sredstvo za razvoj in izvedbo tradicionalnih moških kvalit, vključno z oblastjo, močjo in nasiljem, medtem ko zavrača tradicionalno pripisane ženske vrednote.« (Hargreaves po Pappas, McKenry in Skilken Catlett, 2004, 293)

Da so ženske k športu prišle pozno in ob tem pozele manj blišča in slave, lahko preseneti malokoga. Kot je pokazala Nancy Chodorow (1974; 1997), se morajo v spolno dihotomiziranih okoljih moški pač oddaljiti od prve identifikacijske točke, ki jim predstavlja varnost, skrb in povezanost (od predojdipske navezanosti na mater), kar pomeni, da se morajo obrniti v njeno nasprotje. Šport se s kanaliziranjem nasilnih impulzov (Jefferson, 1998) in celo s spodbujanjem tovrstnega vedenja (Pappas, McKenry in Skilken Catlett, 2004), idealno ujema s protesti hegemonске moškosti.¹¹

11 Uporabljam Adlerjev (1989) koncept *moškostnega protesta*. *Der männliche Protest* (<http://www.bruehlmeier.info/adler.htm>), ki ga v angleščini prevajajo kot *masculine protest* (Connell, 1995, 16), v srbskem jeziku prevajajo kot *muški protest* (Adler, 1989, 70) in v slovenskem kot *moški protest* (<http://www.beepworld.de/members79/izbran/adler.htm>). Sama uporabljam besedno zvezo »protest moškosti«, saj je bistvo koncepta označevanje pojavnosti, ki ga živijo tako moški kot ženske in se izogiba zaverovanosti v biološko dihotomnost družbe. Adler je s *protestom* mislil predvsem na borbo za dokazovanje osebnostnih lastnosti, ki jim družba pripisuje višji status, na splošno pa jih prisojamo v moško posest. Protest ni zgolj »moški«, saj ga velikokrat izvedejo prav t. i. moški, katerih »moškost« se postavlja pod vprašaj. Adler je moškostni protest sprva prepoznaval pri ženskah, ki so se odpravile po »moški« poti (se udejstvovala na »moških« interesnih področjih, živele samostojno) oziroma pri tistih, ki so

Potreba po dokazovanju borbene in agresivne moškosti velikokrat preglasi *fair play*, ki velja za spodobni znak »športnega obnašanja« (kar sicer potrjuje notranjo kontradiktivnost športne arene in hegemonske moškosti z njo), s čimer pa se med športnimi panogami samimi ustvarja pomembna razlika v »možatosti« početja, ki, jasno, pomeni tudi razliko v splošni popularnosti in podpori panog s strani družbe.

Pri večini skupinskih športov in športov, kjer »nasprotujoča si« tekmovalca nastopata v neposredni konfrontaciji, »borbeni duh« oziroma sposobnost »upati si«, mimogrede preglasi telesno disponiranost in izurjenost.¹² Upati si prenesti bolečino, celo zadati bolečino – so komunikacijske kvalitete, ki jih spodbujajo in telesijo najmožatejši športi (npr. boks – gl. Jefferson, 1998, 83). Telesa, ki ne smejo čutiti bolečine, tako fizično zatrdevajo.

Spodbujanje k otrdelosti in hkrati k večjemu tveganju v življenju je precej usodno za moško populacijo, ki svoje prizadevanje za doseganjem hegemonskega ideala moškosti plača s hitrejšo umrljivostjo (v primerjavi z ženskami). V svojem pregledu zdravja in bolezni zahodnih moških je Will Courtenay pomenljivo zapisal, da moški ravno s tem, ko škodujejo svojemu zdravju (ali recimo – dolžini svojega življenja), pridobivajo oblast in privilegije nad ženskami in drugimi moškimi, ki si škodujejo v manjših merah (Courtenay po Stibbe, 2004, 32)! Courtenayevo povezavo telesne izrabljenosti s konvencijami dominantne moškosti (s pozicijo moči) seveda brez težav preslikamo na šport – kjer se telesa uničujejo tem močnejše, bliže so utelešenju hegemonske moškosti in bliže, ko se prebijejo k *zmagi*. V športu je pač »zmaga« cilj, ki opravičuje sredstva. In kaj drugega zmaga pravzaprav pomeni, če ne neposredne dominacije nad nekom, ki postane podrejen?

Športna epistemologija moškosti ne zadeva samo osebnih izkušenj moških, ki se na pot testiranja dominantnosti (pot nadgrajevanja večšin, borbeno-

svojo žensko vlogo izpolnjevale moteče za okolico (npr. kvarile zakonsko zvezo) – v čemer je uvidel upor proti pasivni vlogi, ki jim jo je namenjala družba.

- 12 V svoji raziskavi nasilja med hokejisti je Nick Pappas ugotovil, da se trenerji raje ogrejejo za borbenega hokejista kot za dobrega drsalca, enako pa reagirajo tudi gledalci, ki močno spodbujajo pretepe (posebno tiste iz »samoobrambe«). Velik del pritiska na hokejiste prihaja tudi iz lastnih vrst, saj si član ekipe, ki ne premore poguma za nasilno konfrontacijo z »izzivalcem« (in torej za tveganje lastnega zdravja za dobro skupine), ne zasluži biti član ekipe (Pappas, McKenry in Skilken Catlett, 2004, 300–304).

sti in mišične mase) podajo poklicno. Velika večina moških lastne športne izkušnje iz otroštva¹³ v odrasli dobi dopolni, vendar predvsem z gledanjem drugih eksemplaričnih teles. Večina teles, ki redno požira moškostne vrednote športa, ob tem »pasivno« greje naslanjače in električne kable. Športni programi televizijskim gledalcem, zavito v celofan »zabave«, sporočajo, da je »pravi moški močan, trd, agresiven in kar je najpomembneje, še vedno zmagovalec v svetu, ki je še vedno moški« (Messner, Hunt in Dunbar po Stibbe, 2004, 48).

Praksa *gledanja* športa je ena redkih, kjer lahko moški brez občutka slabe vesti uživajo ob pogledu na drugo moško telo. Užitka seveda ne interpretirajo kot erotičnega, saj institucija športnega komentarja gledalčevo pozornost spretno usmeri na izvedbo in tehnične detajle, gibajoče se krásno telo pa prej postane subjekt identifikacije kot objekt seksualne želje. Prestopiti prag identifikacije in tovarništva je v športu – vsaj dokler je ta zvezan s procesiranjem hegemonске moškosti, ki prisega na heteronormativnost – v glavnem hudo prepovedano. Kot pravi Gary Whannell, se pogledu gledalcev (pogledu, ki je lahko privilegij in hkrati instrument moči (Adams, 2005, 68), pogledu, ki *objektivira* (Irigaray po Copeland, 1993, 139)) športniki trudijo izogniti s »kulturo trdosti« oziroma z »mišično neranljivostjo« (v Adams, 2005, 69).

Mogoče je reči, da se v *pogledu* v veliki meri skriva odgovor na vprašanje, zakaj so »najmožatejši« športi tudi najbolj agresivni. Iz česar pa lahko sledi tudi sklep, da je šport arena, ki je, v Adlerjevem (1989) besednjaku, dobresedno namenjena »protestiranju moškosti«. Saj, ali šport brez gledalcev sploh obstaja? *Zmage* pred gledalci so po pravilu daleč bolj adrenalinske in nasilne (v športih, ki stavijo na merjenje telesnih zmogljivosti, pa npr. rekordne), kot bi bile brez njih. Kot se tako zdi, se prav z izgubo določene avtonomije – s pogledom drugega – in s prizadevanjem po pridobitvi izgubljene moči (ki jo v družbi enačijo z moškostjo) konvencije hegemonске moškosti ne le »kompenzirajo«, pač pa tudi *ustvarjajo*.

13 Športna aktivnost v šolah (ki je v zadnjih dveh desetletjih vsaj po večini evropskega kontinenta, vključno s Slovenijo, nadomestila pouk »telesne vzgoje«) je po eni strani dejavnost, ki v instrumentalno (tako rekoč »moško«) rabo telesa uvaja tako fante kot dekleta, po drugi strani pa ostaja prav tista šolska dejavnost, ki najočitneje vleče črto med spoloma in z ločenimi praksami kreira in inkarnira tako blagoslovljene moške kot zaželene ženske lastnosti.

Če se v odnosu med gledalci in športniki z agresijo slednjih premaguje pogled, ki je lahko erotičen, športniki možnost homoerotike med svojimi vrstami uspešno preganjajo skozi diskurze in prakse, ki objektivirajo ženske. Objektivacije so lahko precej krute, nasilje fizično, vendar družba seksistične izpade športnikov rada tolerira (Pappas, McKerny in Skilken Catlett, 2004, 306–307) – saj gre za vzore moškosti oziroma ideale, h katerim sloni večina (ki se sama seveda ne spusti tako daleč). Tozadevno je zelo zanimiva raziskava, ki jo je med univerzitetnimi kolegi opravila Sharon Bird (1996) in z njo zelo jasno pokazala na seksualno popredmetenje žensk v družabnih pogovorih moških visoko izobraženih krogov. O ženskah (kot še o športu, politiki, alkoholu in o poslih) je sredi *homosocialne družbe*¹⁴ pač veliko lažje razpravljati kot o »sebi«. ¹⁵ Razgaliti se drugemu moškemu pomeni pristati na ravni ranljivosti. Ta pa lahko nevarno vodi v izgubo lastne dominantnosti ali – v intimnost.

Šport moškim idealno omogoča, da drug drugega ne obsipavajo s čustvi »toplega« značaja – vsaj ne neposredno. Omogoča jim, da si medsebojno naklonjenost izražajo na podlagi (skupne) ljubezni do zmage, ekipe ali kar do države, ki jo zastopajo.¹⁶ Ni nenavadno, da so v času med svetovnimi vojnami šport v Evropi imenovali kar za »vojno v miru« (Mosse, 2005, 260). Saj so se tudi v vojnah, na podlagi skupnega ideala, za »višje« namene (za dobro nacije) zbirali moški, ki so skupaj izpolnjevali ne le naloge, delili hrano, pijačo in mesta v jarkih, pač pa so v vojni izkusili tudi nekaj, kar se v

14 »Homosocialnost« je termin, ki označuje neseksualno privlačnost, ki jo eden do drugega čutijo pripadniki istega spola (moški do moških oziroma ženske do žensk). Homosocialnost s pomočjo ostre segregacije v družbenih institucijah promovira distinkcije med moškimi in ženskami (Bird, 1996, 121).

15 Sharon je med »svojimi« moškimi opazila, da je med njimi zelo nezaželeno govoriti o občutkih in govoricah. »Čustvena odcepitev« – je poimenovala vedenje, ki gradi na opozicioniranju ženskam – materam. V diskurzu opazovancev je »pravi moški« predstavljal tistega moškega, ki se zmore s težavami spopasti sam in je torej »neodvisen« (Bird, 1996, 125–127). Morda bi prav v takšnih nazorih lahko koreninila »pogosta moška praksa« (kot jo je opazil Martin Pumphrey), da notranje konflikte postavljajo ven, na druge osebe in jih rešujejo tam (v Burt, 1995, 17).

16 V mislih imam predavanje Ulle-Britt Lilleås na 2. nordijski konferenci o moških in moškostih v Turkuju 2006, ki je s svojo sociološko raziskavo med poklicnimi rokometiši pokazala, da je športna arena lahko tudi arena za izražanje globokih čustev, ki jih ti moški zunaj športnih dvoran v glavnem ne kažejo. Poleg agresije in čustev sovraštva so tu prisotni tudi močni izrazi ljubezni – izraženi npr. celo s poljubom na usta.

hegemonskem diskurzu dihotomnega pogleda na spol nikakor ne postavlja v moško domeno: skrb za drugega. Topla skrb se je po I. svetovni vojni (kot je proces v Nemčiji analiziral Mosse) prevedla v sinonim tovarištva, ki je še okrepil ideal medmoških odnosov kot čistih, neseksualnih, nadtelesnih – s koristjo za vso nacijo. In kot so v vojni moški (paradoksalno) izkušali izraze medsebojne naklonjenosti, tako se je šport razvil v področje, kjer si smejo moški na podlagi skupnih idealov podeljevati izraze zaupanja in sprejemanja – seveda posredno. Medmoška ljubezen (pa s tem ne mislim samo erotike, mislim na intimno priznavanje drugega, ki ga v predodjipski fazi otroku telesi mati) je tolikšen tabu, da v vsakdanu potrebuje posrednike. Ideja oziroma dogodek »zmage« lahko med športniki (pa tudi med gledalci) uspešno zmanjša razumsko in celo telesno distanco, ki je norma. Žal se to zgodi na način, ki nekoga v procesu potlači.

Homosocialnih moških (z)druže(va)nij, kot je športno, je v moderni družbi še kar nekaj (politika, gospodarstvo, vojska ipd.), vendar se ob vseh nima smisla podrobneje ustavljati. Kar sledi, bo skok k hegemonski praksi, ki najmočneje simbolizira telesenje drugega dela kompetentnosti za patriarhalno dominanco – večinskosti, in ki po mojem mnenju tudi občutno marginalizira moško plešoče telo.

Tehnika in moški

Sherry Ortner je leta 1974 opisala patriarhat tako, da je moški odnos do žensk izenačila z vladavino kulture nad naravo. Sledi vprašanje: katero je najočitnejše polje kulture, polje, s katerim kultura nadvlada naravo? In odgovor se glasi: tehnika oziroma tehnologija.¹⁷

17 Po *Velikem slovarju tujk* beseda »tehnika« (ki izhaja iz grške besede *tehne* – spretnost, ume tnost, (praktična) veščina), pokriva področja, kot so: 1) ustaljeni način izvajanja kakega opravila, obvladovanje metod in sredstev, potrebnih za doseg kakega cilja; 2) širok izbor sredstev in naprav, ki se uporabljajo za proizvodnjo materialnih dobrin; 3) veda, ki se s tem ukvarja. Beseda »tehnologija« stoji na pomenih, kot so: 1) veda o pridobivanju surovin, obdelavi, predelavi od začetka do končnega stanja; 2) skupek postopkov od pridobivanja surovin do izdelave končnega izdelka (dani primeri: kemijska tehnologija, tehnologija lesa, prodajna tehnologija) (*Veliki slovar tujk*, 2002, 1142). Oba koncepta pokrivata proces ustvarjanja kulture iz narave oziroma oba označujeta neko večinsko delo, ki vključuje tudi

Da enačenje tehniki podrejene narave in žensk ni kritika enodnevnica, je v osemdesetih potrjevala Cynthia Cockburn, ki je pisala, da je »moška polastitev mišic, sposobnosti, orodij in strojev /.../ pomemben vir podrejanja žensk« (Cockburn, 1981, 44). To se ujema s kasnejšim teoretiziranjem Boba Connella, ki je med formiranjem dominantnih moškosti skozi zgodovino opazil delitve na moškosti, ki so se in se oblikujejo okoli neposredne dominacije (npr. znotraj korporativnega menedžmenta, vojaškega poveljstva ipd.), in na moškosti, ki se oblikujejo okoli tehničnega znanja (Connell, 1995, 164–181).¹⁸ Judy Wajcman slednjo skupino moškosti razdeljuje na tiste oblike, ki se zvežejo s fizično žilavostjo in z obvladovanjem mehaniških veščin, ter na tiste moškosti, ki gnezdijo v večji racionalizaciji oziroma specializaciji tehničnega znanja (v Mellström, 2002, 462); kar predstavlja nekakšno delitev telesnega in umskega dela, ki imata v različnih kulturah različno vrednotenje (v zahodni umsko vsekakor prednjači pred fizičnim), vendar je zanimivo, da, kot v svojih raziskavah ugotavlja antropolog Ulf Mellström (2002; 2004), *obe* »vrsti« tehnične moškosti temelj svojih, tako ali drugače zavitih vej, koreninita v telesu.

V splošnem družbenem razumevanju je telo najpogostejša referenčna točka za identificiranje moških identitet. Po eni strani nanj gledajo kot na produkt narave, po drugi pa naj bi imel ta produkt tudi »naravno sposobnost za kulturo«. Kar se sliši – priznajmo si – trapasto, čeprav nič bolj trapasto od prevladujočih diskurzov, ki postavljajo v center te kulture moške, in to na način, da jim pripisujejo »naravno sposobnost za tehnologijo oziroma tehniko«, s katero ženske po pravilu nis(m)o obdarjene (Mellström, 2004, 369). Vez med moškimi in tehniko naj bi se pretakala po skupnih žilah – s čimer se po svoje strinja tudi Ulf Mellström, vendar z razliko, da on na telo ne gleda kot na stroj in zato tudi vezi med moškimi in tehniko ne vidi kot »danosti«, pač pa kot družbeni »proces«, ki je lahko precej dolgotrajen.

teoretske uvide. Izraz »tehnologija« je v tem smislu novodobna tautologija »tehnike«, ki skuša telesnemu znanju dodati komponento »razuma« (*logos*). Osebnostno se torej bolj nagibam k rabi besede »tehnika«.

18 Formacijski skupini si kdaj pa kdaj sicer pogledata iz oči v oči, vendar njun odnos v glavnem zaznamuje avra toplega sodelovanja.

Mellströmovo delo razkriva skupne značilnosti moških iz različnih kultur, ki si s tehniko (različnih ravni) služijo kruh. V spominih tako malezijskih mehanikov kot švedskih inženirjev zgodnje telesne izkušnje s tehniko zasedajo posebna mesta:

»Čutno zadovoljstvo in močna čustva, ki so izšla iz interakcije s stroji, so izrednega pomena za samozavest in veselje tako pri mehanikih kot inženirjih /.../ in takšno zadovoljstvo in čustva kulturno kodirajo kot moška.« (Mellström, 2004, 371–372)

Že takoj v začetku so ti fantje z brkljanjem po aparatih ali pa s čiščenjem orodja očetov prejeli tudi informacijo o svoji moški identiteti. Pozitivna telesna izkušnja se je s časom zlila v telesno urjenje (v glavnem dolgotrajen proces ponavljanja za vzorom in ponavljanja lastnih dejanj), z njim pa so se telesa naučila, kako iz umetnih mehanizmov razbrati sporočila in kako na njih izvesti pomenske fizične spremembe.

Občutek »obvladovanja materije« se pri tehničnem delu nikoli ne utrjuje zgolj z verbalno komunikacijo in gledanjem. Prav tako so pomembni tipanje, poslušanje, vonj, pa tudi lasten mišični napor, kar seveda vodi v večjo osebno vključenost oziroma, kot pravi Douglas Harper: »Pridobitev kinestetičnega čuta zmanjša prepad med subjektom-delavcem in objektom-delom« (Harper po Mellström, 2004, 374; kurziv Z. P.). Omenjeni »kinestetični čut« (ki ga družba postavlja med posesti moškosti) komunikacijo med subjekti in objekti toliko poenoti, da se lahko, kot so Mellströmu poročali malezijski mehaniki in švedski inženirji, nekateri stroji in orodja spremenijo v podaljšek posameznikovih praks.

»Moškost« čuta za tehniko iz specifične kinestetike izloča ženske.¹⁹ Paradoksalno so ženske v svetu tehnike kljub temu prisotne, in sicer na simbolni ravni: tehniki in tehnologiji svoje stroje – »mašine« – pogosto naslavlajo z ženskimi atributi. So *one*. Ne zgodi se redko, da mašina transgresira v subjektovo »najboljšo prijateljico« in da postane rama za velik in raznolik

19 Govorim o hegemonskih predstavah. Da je realnost drugačna, je v osemdesetih letih preteklega stoletja pisala Cynthia Cockburn, ki je pokazala, da so ženske prav toliko uporabnice tehnologije kot moški in so ob tem tudi prav toliko fizično (u)sposob(lje)ne. Razlika obstaja v tem, da tehnologija moškim predstavlja drugačno identifikacijsko točko v življenju kot ženskam (v Mellström, 2004, 369–370).

spekter moških čustev, zgodi pa se tudi, da se ob frekventnem (telesnem) ukvarjanju z mašino in ob vestni skrbi zanjo med »njo« in »njim« zgodi ljubezen. V zgrajenem prostoru intimne mašine brez problemov poosebijo lastnosti, ki si jih moški želijo, da bi jih izražale njihove ljubljene osebe (Mellström, 2002, 473–475).

Mašina lahko postane podaljšava sebstva, lahko dobi ženske attribute, a v obeh primerih moški zasede funkcijo, ki se imenuje »določanje (*njene*) usode«. Dominiranje nad stroji in njihova feminizacija pomagata ohraniti heteronormativnost znotraj tehničarskega ceha, hkrati pa v spolni sliki tega sveta reproducirata homosocialnost. Moško dominantnost torej. Kje vse to najbolj razveljavi moškost telesu, ki svojo kinestetiko uri v plesu?

Videti je, da je za moške najsprejemljivejše, če čustev oziroma svojega »notranjega« stanja ne delijo z drugimi moškimi v svoji okolici, pač pa da z njimi delijo skupno izkušnjo intimne s predmeti. Tako imajo (spet) posrednika, ki uspešno preprečuje neposredno moško-moško intimnost. In prav predmetni posrednik čustev je po mojem mnenju tisti element, ki močno pripomore k razveljavljanju moškega baletnega telesa. Zakaj bi bilo sicer na področju umetnosti – področju »umetelnega izražanja« – najmanj moškostnega prestiža dodeljenega prav plesalcem, ki so praktično edini, ki za svoje izražanje ne potrebujejo predmetov? Brez besed, brez glasbenega instrumenta (skozi katerega lahko glasbenik javno »joka«, »se jezi« in »se smeji«), brez platna in barv. Plesalec se v času urjenja svojega telesa prav tako poda na razvijanje videnja, slišanja, na pot mišičnega napora, analiziranja in *čutenja*, kot mehanik, pa vendar ob tem ne razvije zavezanega odnosa do neke umetne tvarine, pač pa se dihotomija subjekt/objekt podre v odnosu do lastnega telesa (govorim o delitvi um/telo)! In seveda tudi do teles drugih. Manko predmeta, ki bi dokazoval racionalnost in torej »trd(n)ost« čustvujočega osebka, moškega stane moškosti.

Meje hibridnosti

Teorija moškostih in *hegemonske moškosti* (v veliki meri delo Raewyn Connell – kot se pravzaprav zdaj imenuje sociologinja, še ne dolgo nazaj sociolog R(obert) W(illiam) alias Bob Connell), je bila odločilna za kritično

pristopanje k moški moči in k hkratni senzibilnosti za raznolikost moških življenj in patriarhalnih koristi. Hkrati je pomembno pomagala pri etabli-ranju specifičnega področja raziskav, ki so moške zbezale iz spolizacijske sence (ob čemer so se ob sociološkem vodstvu začeli združevati pristopi različnih družboslovnih in humanističnih disciplin), in ga danes krovno velikokrat zaznamuje ime »kritične raziskave moških« (*critical studies on men*) (podrobnosti glej v Hearn, 2004). Zdaj, ko se omenjenim raziskavam ponekod že ni več potrebno boriti za priznanje, čas zahteva, da se konceptualni okviri prečistijo – pravi Jeff Hearn, ki prav tako sodi med vidnejše snovalce omenjenega polja.

Teorija moškostih in hegemonске moškosti je potrebna pretresa, saj se družba ves čas spreminja (z njo moškosti), moškim pa kljub temu vedno nekako »uspe«, da ostanejo na dominantni poziciji, česar teorija moškosti do zdaj še ni uspela razložiti in je vprašanje, če to sploh lahko stori. Poleg tega nastali opus raziskav po svoje celo reproducira spolno dihotomijo, ki jo ves čas neposredno ali posredno napada, trdi Marie Nordberg (2003 in 2006).

Problematičen je sam koncept moškosti. Kot je zapisal sociolog John MacInnes, oba termina – moškost in ženskost – premočno zamejujeta, saj sta po definiciji vezana na patriarhat in modernost (in torej na nacionalnost – kot piše Hearn, 2004, 64). Gre za koncepta 19. stoletja, ki ju je ustvarila liberalna in moderna družba kot odgovor na obstoj spolne neenakosti. MacInnes o moškosti meni tudi, da je dvoumna, saj po eni strani nekako lebdi v družbi (jo lahko telesi kdorkoli), po drugi strani pa se veže na moško telo. Ves čas se bolj kot od žensk pričakuje, da jo bodo izvajali moški, kar pomeni, da jo še vedno vidijo kot *naravnejše* vezano na moške:

»Razlike med moškimi in ženskami, ki so jih v predmodernem patriarhalnem kontekstu lahko opredeljevali kot naravno determinirane (rezultat biološkega spola), so morale zdaj postati družbeno producirane – kot moškost in ženskost (rezultat kulturnega spola).« (MacInnes po Nordberg, 2003, 3)

Vezanje moškosti (pojmovanih kot specifičnih osebnostnih lastnosti) na moške je kamen spotike, s katerim novi kritični akademiki reproducirajo spolno dihotomnost. Marie Nordberg se slabosti prav dobro zaveda in za potrebe lastnih raziskav namesto »moškosti« rajši uporablja koncept, ki ga je v *queerovskih* raziskavah ob koncu devetdesetih let uvedla Judith Halberstam.

Kot ponazarjajo analize Lise Adkins, ljudje sodobnega časa vse bolj telesijo spolno fleksibilnost, kakršno od njih zahteva trg delovne sile. »Novi načini izvajanja spola konstruirajo nove hierarhije, pogosto skrite pod domnevno spolno enakost.« (Nordberg, 2003, 6) Kot pravi Adkinsonova, moške na modernem trgu delovne sile spodbujajo, da naj bodo družabni, empatični, neavtoritarni in da uporabljajo čustva – kar se po konsenzu kodira kot ženske karakteristike – od žensk pa po drugi strani pričakujejo, da se bodo v precejšnjem številu okoliščin vedle moško. Pri tem naj bi moško izvajanje ženskosti veliko bolje nagrajevali od ženskega izvajanja moškosti (recept za uspešno reprodukcijo patriarhata, torej), vendar Marie Nordberg opozarja, da v tovrstnih sodbah ne gre pretiravati, saj nekateri načini ženskega bivanja še vedno nikakor ne sodijo v sprejemljivi repertoar moškega vedenja. Androgenost je v današnjem času zaželena karakteristika, vendar ima meje, ki so pomenljive.

Po terenu med moškimi, ki se udeležujejo na »ženskih« področjih (predšolska vzgoja, frizerstvo in zdravstvena oskrba²⁰), je Nordbergova dekonstruirala govor o ženskosti, kot so koncept uporabljali mošje. Ugotovila je, da je bila ženskost kot »osebnostna lastnost« pri njih pogosto zaželena, medtem ko so ženskost kot telesno govorico, specifično oblačenje in kot druge navezave na stereotip »poženščenega homoseksualnega moškega« istočasno konstruirali kot problematične. Moški delavci so lahko integrirali ženskost, vezano na »ženski način bivanja«, a ženskost, ki naj bi bila po njihovem dojemanju povezana s homoseksualnostjo, jim ni predstavljala sprejemljivega telesjenja. Marie Nordberg je lahko ugotovila, da je zaradi *heteroseksualne hegemonije* ena oblika ženskosti v moškem izražanju bolj problematična od drugih (Nordberg, 2003, 12). Kategorija moškega je tista vsakdanja in vztrajna stvar, ki najbolj zadošča kriterijem koncepta hegemonije (Hearn, 2004). Kategoriji moškega in ženske pa domala neločljivo prepaja kategorija heteroseksualnosti.

20 V mislih imam seveda poklic »zdravstvenega tehnika« – po domače »medicinske sestre«. Že igra besed v slovenščini dovolj pove o spoliziranosti poklica in specifičnih besed: medtem, ko nam gre ženska oblika besede »tehnika« (»tehnica«?) po navadi težko z jezika, »medicinski brat« sicer tu in tam komu pade iz ust, a v večini ni termin, ki bi ga zdravstveni diskurzi priznavali.

Čisto na koncu eksplicitnega pisanja o spolih in spolnosti naj se zazrem v plesno dvorano – ki je iniciator vsega do sedaj napletenega. Moški plesalci, kot kaže, družbene kode ženskosti telesijo do mere, ki prestopa videz heteroseksualnosti.

Moško plešoče telo

Homoseksualnost (ta precej mlada mestna identiteta) se je z odrskim plesom na zahodu zvezala v začetku 20. stoletja, ko je pariške odre prevzela skupina *Ballets Russes*, ki je balet vrnila v sodobnost in v moško telo. Da so ga ruski baletniki »vrnili« plesni umetnosti, pomeni, da je moralo omenjeno telo prej »izginiti«. Kar nas pripelje do idej 19. stoletja, brez katerih ne morem nadaljevati.

Romantika predstavlja čas, ko so podobe moških teles – tistih bolj razgajenih – izginile iz umetnosti, kot sta slikarstvo in kiparstvo. Istočasno se je moška (mestna) moda zreducirala na »sivo« črnino in konfliktno je postalo vse, kar je dišalo po spektaklu moškega telesa (Burt, 1995, 13).²¹ George Mosse sicer ugotavlja, da so se podobe moških teles z 19. stoletjem znašle v nadčutnem, simbolnem oziroma nacionalno-ikonografskem svetu, vendar njegove ugotovitve ne pomenijo drugega kot potrditev tabuiziranega statusa omenjenih teles (statusa, ki ga poleg nečistih konotacij vedno obdaja tudi sij svetosti). Kot piše Ramsay Burt, je prav tabu na *spektakel moškega telesa* ogromno prispeval k izginotju moških nog z baletnih odrov v 19. stoletju: telo kot točka pogleda se nekako ni več moglo pobahati s svojo moškostjo. Kar mi v misli pripelje del Foucaultovega pisanja o oblasti – ki pravi, da se oblast po eni strani (po gledališko) uprizarja in razkazuje, po drugi pa svojemu pogledu izpostavlja telesa drugih, podrejenih (Dolar, 1991).²²

21 Beseda »spektakel« izhaja iz latinskega samostalnika *spectaculum* – pogled, prizor – oziroma iz glagola *spectare* – gledati, opazovati, raziskovati. V slovenščini izraz najpogosteje uporabljamo kot sinonim za dogodek, ki vzbudi veliko (vizualne) pozornosti (*Veliki slovar tujk*, 2002, 1077).

22 Foucault dva principa sicer razporeja v različni fazi zgodovine. Medtem ko javna obglavljanja (kot zadnja instanca odstranjevanja iz družbenega pogleda) in šopirjenje dvora predstavljata prvo omenjeno manifestacijo oblasti – vezano na čas fevdalizma, zapiranje sistemskih tujkov (ne več njihovo izločevanje, pač pa izpostavljanje pogledu kontrole), predstavlja dru-

Balet je pred 19. stoletjem zelo uspešno služil kot promocija in šopirjenje oblasti, telešene v dvoru,²³ s preходом v dobo dominacije (trgovskega) meščanstva, pa se je (telesno) razkazovanje očitno preneslo drugam – sama menim, da v institucijo športa. Kot sem omenjala, je danes šport arena za kreiranje in razkazovanje hegemonске moškosti *par excellence*, in glede na to, da telesi tako dominantnost dominantne opozicijske spolne kategorije kot dominantno ideologijo kapitalističnega (meščanskega) sistema – tekmovalnost – lahko rečem, da šport je tisto področje, kjer se oblast dobesedno razkazuje in uprizarja (zdrava, močna in lepa, kjer oči ne zaznajo hendikepa).²⁴ Balet je v sozvočju z dogajanjem izgubil ceno (se pravi: svoje zveze z oblastjo). Postal je celo prostor nadzora, saj so se, izpostavljene pogledu moških, na odru znašle ženske, ki niso bile tudi katerekoli ženske, pač pa tiste nekonformistke, ki so si življenja začrtale stran od domačih ognjišč, popolne denarne odvisnosti in telesne zastraženosti. Pogled iz auditorija in pogled za odrom sta emancipacijo oklestila na nadzor. Če se zdaj vrnem na Burtovo ugotovitev, da je »dejavnost«, ki je v 19. stoletju močno zdesetkala moški ples, slišala na ime »prepoved spektakla moškega teleša«, s svojim nadaljevanjem po Foucaultu lahko dodam, da se v tem kažeta predvsem meščanski prevzem baletne umetnosti in moški protinapad na žensko emancipacijo v 19. stoletju.

Poleg tega je bilo na baletu tudi nekaj konkretnih partikularnosti, ki so neposredno zbadale hegemonijo moških – takrat teleseno v meščanskem razredu. Moške vloge v baletih 19. stoletja so po večini poosebljale »dvorne funkcionarje« oziroma so bile reminiscenca na moškega *danseur noble* iz

gi nivo oblasti – pri Foucaultu 19. stoletje. Kakorkoli omenjeno delitev priznamo za resnično, pogled na ritualno dogajanje v sodobnosti prav tako lahko potrjuje prvo in drugo obliko delovanja oblasti. Oblast se še vedno samopromocijsko izpostavlja družbenemu pogledu in ob tem iz vidnega polja čisti nekompetentneže, po drugi strani pa prav »taista« oblast s svojimi očmi tudi nadzoruje. Gre za dva principa, ki po mojem težko predstavljata razvojni fazi v zgodovini človeštva, pač pa se skozi čas morda spreminjata v svoji intenzivnosti in mediaciji.

23 To si poglej npr. v Lawson (1973) ali Au (1995).

24 Telesna promocija oblasti je bila bojda veliko kristalnejša v času množičnih – najprej nacionalističnih, potem pa nacističnih in komunističnih – gimnastičnih manifestacij po Evropi (za primer glej Roubal, 2003), vendar prav gotovo ne do mere, kot je to danes mogoče videti z distance, saj vsaka oblast pač deluje le toliko časa, kolikor jo »podložniki« jemljejo za samoumevno, za normalo.

predromantičnega obdobja, kar meščanom, ki so se zgražali nad pokvarjeno aristokracijo, seveda ni dišalo po možatem (»človeškem«) idealu. Poleg tega je iz pisanja takratnih »kritikov« (še posebno Gautierja) mogoče razbrati, da je moško telo na odru vse preveč spominjalo na telo delavca (opisi ogromnih, robustnih teles v nasprotju z drobnimi, lahkotnimi in okretnimi vilinskimi, so moško telo na odru označevali za precej grozljivo prikazen). Kot je seveda jasno, delavski razred prav tako ni sodil med priljubljene teme za meje občutljivega meščanskega razreda (Burt, 1995, 25–27). Tako so se torej daleč pred kamnom homoseksualnosti na moška pleča v baletu obesili predsodki, ki so jih označili za napačen element v umetnosti (Mary Douglas (1993) bi jim rekla packa na sistemu) in za nekaj grdega. Prav tako »grda« homoseksualnost se je plesalcem le odlično podala. In z dejanskimi homoseksualnimi primeri v 20. stoletju so se homofobne strukture samo izrazile v polni luči.

Ples kot tak je v 19. stoletju padel najnižje med umetnostmi (celo v sklopu bohemskih – gledaliških). Burt pravi, da gibanje po odru očitno ni veljalo za ugledno sredstvo (samo)izražanja – kar, če spomnim na svoje minulo pisanje o hegemonski možatosti v izražanju s predmeti, za 19. stoletje, ko je družba na novo doživela tehnološki prelom in vodstvo industrije, zveni precej logično. Moški brez prisotnosti (takrat vzpostavljenih) »kultivacijskih materialov« niso bili pravi moški. Telesna tehnika, ki je prej kot spremembi »zunanjega« materiala namenjena telesu samemu, je morala nekako izpasti iz kulture in se znajti v predkulturnem. Če upoštevamo psihoanalizo Nancy Chodorow (1974; 1997), ples kot *neverbalna komunikacija* močno asociira na prvo komunikacijo, ki jo otrok telesi ob materi, ko njuna vez (in otrokova identifikacija) še ni očetovsko prekinjena. Predojdipska faza je potem tista moška skrb, ki mora biti v kulturah, kjer se spola opozicijsko ločujeta, zatrta. Lacanovska psihoanaliza nam s svojega zornega kota pravzaprav ponuja tudi generalno razlago za nizek status plesne umetnosti na Zahodu sploh: kajti ples kot telesna/gibalna in torej neverbalna dejavnost v moško dominirajoči in spolno dihotomni kulturi (v kateri je – po principih psihoanalize – moški vzpostavitelj besednega (abstraktnega/oddaljenega) jezika in s tem kulture) tipično zgrmi po vrednostni lestvici navzdol (Burt, 1995, 14–16).

Seveda ne smemo pozabiti še zadnjega večjega razloga, zaradi katerega je moško telo, ki je od začetkov v 16. stoletju dalje z institucijo plesa potrje-

valo svojo družbeno moč, v 19. stoletju izginilo z baletnih odrov (in je balet *alias* odrski ples hkrati izgubil ceno). Moški baletni plesalec se je prenevarno približal krhki meji med homosocialnostjo in homoseksualnostjo. Ob pogledu na moškega plesalca so se gledalci (po večini moški) počutili neprijetno. Kar je popolnoma razumljivo, saj se je pogled iz avditorija dejansko velikokrat nadaljeval po zasebnih rezidencah nastopajočih (plesalk) in njihovih bogatih ljubiteljev (nizka plača je plesalke v to prisilila, glej Adair (1992)), kar pomeni, da se je v pogledu znašla (ali pa razkrila) neka erotična senzibilnost, ki je moški moškim takrat že niso več smeli kazati. Moški, ki občuduje delo drugega moškega, je klasična enota, ki omogoča moško homosocialnost in s tem patriarhat. Pa vendar po 19. stoletju to občudovanje ni smelo več vsebovati seksualnih elementov.²⁵ In plesni nastop za razliko od športnega ne pozna institucije komentarja, ki bi gledalski pozornosti onemogočila objektivacijo.

Telešenje v plesni dvorani

S prakso in v telesni areni se gradi subjektivnost – ves čas. Pri tem telesa niso le objekti, pač pa so tudi tvorci procesa. Natančneje, kot je v začetku devetdesetih dvajsetega stoletja opozarjal antropolog Thomas Csordas (s pretresom Merleau-Pontyjevega in Bourdieujevega pogleda na telo in kulturo), sta človekova percepcija in praksa – kot dva kulturna temelja – že od vsega začetka *telešeni* (1990). Poglejmo si nekaj telesitvenih primerov iz vsakdana baletnih plesalcev.²⁶

V večjih baletnih šolah pouk baleta navadno poteka ločeno za dekleta in fante. Plesalec, ki ga imenujem Maarten, mi je povedal, da so njega balet vedno poučevali moški pedagogi, medtem ko so dekleta na šoli poučevale ženske: »*In potem se resnično naučiš, kot naj bi tvoj spol... moral biti. Ne da te učijo, kako se gibati bolj moško..., to kar postaneš.*« Ker imaš moškega vzornika.

²⁵ Več o tem v Pezdir (2008).

²⁶ Kar sledi, je fragment etnografskih zapisov, ki so nastali po antropološkem opazovanju in intervjuvanju baletnih plesalcev SNG Opera in balet Ljubljana med oktobrom 2005 in marcem 2006. Več v Pezdir (2008).

Seveda ne gre kar samo od sebe, balet je neprikrta disciplina telesa. Je dolgotrajni trening, s katerim se telesita natančnost in vztrajnost – bi rekla Lejla, ki mi je povedala, da so ji nenehni *»boji s svojim telesom«* in ukvarjanje z detajli pri baletu dali neko disciplino oziroma vztrajnost in pozornost na detajle, ki se poznata tudi zunaj baletnega sveta. Gre za veliko mero discipline, ki baletno gramatiko in zgoraj omenjeni perceptivni kvaliteti telesi na prav poseben način – Mihaly bi mu rekel *»kultiviran«*.

Za razliko od športne dejavnosti poučevanje tu ne poteka z motivacijo zmage, pač pa balet še vedno v glavnem velja za področje lepote in človekovega (čustvenega in čutnega) izražanja. Na področju baleta je zelo pomembno, *kako* se izvajajo koraki, ne samo kateri ti so. Ta *kako* seveda ni popolnoma prepuščen posameznikom, ampak v njem odzvanjajo konceptualizacije lepega skozi zahodno moderno zgodovino.

Mihaly mi je o motivaciji za balet ob svojih začetkih povedal npr. tole: *»Bil sem ponosen, da sem bil drugačen od vseh ... Baletna šola je zelo čista, ljudje tam so zelo prijazni, lepo so oblečeni, izgledajo dobro, dekleta, fantje, vsi izgledajo dobro, vsi so prijazni ...«* Veliko bolje seveda kot umazana šola, v katero je hodil do svojega dvanajstega leta (država: Madžarska; režim: realsocialistični). Baletna šola je bila tista, ki je bila *»elegantna«*, kar pomeni, da je Mihaly že v povezavi s prostorom in ljudmi, ki so ga obkrožali, pri sebi telesil občutek večvrednosti. Takšni občutki niti meni niti komu drugemu, ki ga v slovenskem baletnem svetu bolje poznam, med šolanjem niso bili tuji.

Kot osnovnošolka sem sama na svoje sošolce gledala kot na nezrele in kričave plebejce – moj odmik nad njihova obzorja pa je bil po eni strani seveda moja obramba (obramba pred norčevanjem iz mojih – njim slabo poznanih – aktivnosti). Ne bi rada lastne izkušnje posplošila na vse druge plesalce, vendar je res, da smo se pri baletu mimogrede učili tudi vedenja. Prijaznosti in spoštovanja. Nasilnih izpadov se tu ne tolerira (kot se jih v športni areni).

Kljub temu, da se pomeni in vrednotenja baleta ustvarjajo vedno znova, pri tem vedno znova dialogsko sodeluje tudi zgodovinski kup pomenov, ki so ples na zahodu povzdignili v *»civilizacijski dosežek«* oziroma v *»umetnost«*. Ples (balet) je na evropskih dvorih sprva predstavljal odlično

tehniko za telesenje nenasilne komunikacije, pa tudi za telesenje razredne večvrednosti. Specifično samoobvladovanje telesa naj bi, kot je v šestnajstem stoletju pisal Castiglione, odlikovalo dobrega dvorjana, ki je v svojih lepih dejavnostih utelešal *sprezzatura*, kar pa ni pomenilo drugega kot delovati nonšalantno oziroma z videzom lahkotnosti prekrivati trud, ki je sicer asociiral na spodnje razrede (Filmer, 1999, 6). Iskanje lahkotnega videza, ki prekrije težko pridelano virtuoznost, se zdi sestavni del umetniškega diskurza, ki ga je kot takega v odnosu do popularnega in ljudskega diskurza v glasbi prepoznal tudi Simon Frith (1996). Tak pogled v analizah plesa večina piscev seveda določa »klasičnemu baletu«, je pa potrebno poudariti, da gre res za zgodovinsko določeni romantični in klasični balet,²⁷ saj se je že s *Posvetitvijo pomladi* Vaclava Nižinskega tež(av)nost dogodila tudi meščanskemu odru.²⁸ Dobrih sto let nazaj. In realizirala se je tudi zato, ker je sledila vzoru šamanskih ritualov in v trudu ter težnosti zaznala dodatne načine za doseganje transcendentalnega stanja – ki je druga značilnost umetnosti (nadaljevanje po Frithu). Transcendentalna izkušnja v umetnosti ostaja aktualna vse do danes, o čemer so na različne načine poročali tudi moji sogovorniki. Je užitek prepuščanja »višjim silam« (telesu, adrenalinu, gledalski energiji ipd.), potem ko je telo samo za to naredilo ogromno.

Med plesom telo, ki je hkrati neodtujeni jaz, obvladuje prostor in čas. »Pri plesu, pesmi in glasbi gre kljub različnim gibalnim in zvokovnim strukturam bolj za kultivacijo intuitivnega, neeksplicitnega in neizrazljivega, za spoznavanje, izražanje in podoživljanje ritma človekove biti v svetu, kot pa za iskanje neke dokončne, z besedami izražene resnice,« dalje meni antropolog Borut Telban (2002, 28–29). Čeprav ples lahko omogoča različne vrste transcedentalnosti (psiho-fizično, nad-subjektivno) ali telesi družbene norme (z besedami npr. imenovane spol), to še ne pomeni, da se

27 Prvega uvrščamo v prvo polovico 19. stoletja, drugega pa v drugo polovico 19. stoletja.

28 *Posvetitev pomladi*, za katero je glasbo napisal Igor Stravinski, je premiero doživela v Parizu leta 1913. Temo predstave so zaznamovala stara slovanska plemena, delovanje množic in žrtvovanje izbranega dekleta, kar je Nižinski skoreografiral z zoperstavitvijo dotedanjim baletnim kodom. Stravinskijeva partitura in Nižinskijeva koreografija sta povzročili škandal, tako, da se do danes koreografija ni ohranila. Po rekonstrukcijah sodeč je bila Nižinskijeva koreografija prej kot »podaljšek« telesu »ovira« – v svoji nesimetrični postavitvi telesa in razkrivanju težnosti (gl. npr. Les Printemps du Sacre, 1993).

plesalci s tem ukvarjajo na verbalno-artikulativni ravni. Telešenje je predvsem izkustvena reč.

V institucionaliziranem plesnem svetu, kakršen je balet danes, popolnoma brez objektivacijskih besed seveda ne gre. Ko sem v SNG opera in balet Ljubljana opazovala vaje za predstavo, sta koreograf in asistent kar precej razlagala pomene gibov, ki naj bi jih plesalci posvojili v lastna telesa. Kljub temu sem imela sama občutek, da so razlage prihajale predvsem naknadno, kot interpretacijska pomoč za hitrejšo telesno posvojitve, in ne kot ideje, ki bi gibe tudi ustvarile. Kasneje mi je koreograf Mihaly to tudi potrdil, rekoč: več ubesedenih razlogov za izvedbo specifičnih gibov kot jih bo plesalec spoznal, prej bo lahko posvojil koreografovo zgodbo in jo (po najboljšem možnem scenariju) tudi nadgradil. Mihaly mi je povedal, da se njemu impulz za postavitve baleta zgodi bodisi v dobri literaturi (zgodbi), za katero potem poišče glasbo, ali pa v glasbi, za katero poišče zgodbo, vendar pa se mu gibi sami ob tem rodijo »z improvizacijo« – iz *telesa*. In nobenega celovečernega baleta do sedaj še ni naredil drugače, kot skozi oblike in občutja lastnega telesa. V njegovem primeru lahko zelo jasno in glasno govorim o *telesnem tvorcu* (agentu), ki na podlagi občutenj (percepcij) začetnega impulza (glasbe ali zgodbe) oblikuje vsebino baletne predstave. Kar pa počne tudi Ajda, ki jo v glavnem »*inspirira glasba*«, iz katere potem sledijo telesni gibi, odnosi med telesi in zgodba (elementi, ki potem drug drugega motivirajo dalje), ali pa koreografinja, s katero sem enkrat sodelovala sama, ki je ne zmotivirata niti obstoječa glasba niti zgodba, pač pa trenutna atmosfera med plesalci in njeno lastno telesno počutje. Vsak plesni ustvarjalec si najde neki svoj impulz, motivacijo. A vsebina privre skozi njegovo oziroma njeno lastno telo. V tem primeru lahko govorimo o telesu kot agentu.

Koliko tvornosti pri vsem skupaj odigrajo telesa plesalcev, je v veliki meri odvisno od volje in načina dela koreografa. Nekateri koreografi pustijo svojim plesalcem več, drugi pa manj eksperimentalnega prostora v določeni vlogi. Vsekakor telesa izvedejo tisto, kar zmorejo sama. Meja tvornosti se v najbolj surovi obliki pozna v telesnih poškodbah.

Sklepne misli

Vrnimo se k spoznanju, da moška sebstva preko tehnike in športa telesijo silo in veščost, s pomočjo katerih se patriarhalni sistem v glavnem še vedno močno obnavlja. Kakšno sliko družbe nam takšne telesne prakse moških naslikajo?

»Govorimo o problemih nasilja na splošno, o kriminalu in mladinskih tolpah, ne da bi specifizirali, da v večini te statistike reprezentirajo fantje in moški. Pričakovana življenjska doba moških je nižja od ženske, moški imajo več nesreč, moški polnijo zapore in najvišje kriminalne statistike in moški so tisti, ki skoraj ekskluzivno sprejemajo odločitve, ki vodijo v obožene spopade in vojne.« (Breines, Connell in Eide, 1999, 12)

Avtorji zgornjega citata se v članku *Moške vloge in moškosti v perspektivi kulture miru* ('Male Roles and Masculinities in the Perspectives of a Culture of Peace', 1999) resno sprašujejo, če deklice socializiramo v kulturo miru, dečke pa v kulturo vojne. Primerov ni iskati samo v intimnih prostorih družin, pač pa tudi v nacionalnih institucijah, kakršna je npr. šola.

Šola je arena, ki ima na procese oblikovanja spoliziranih osebnosti izredno velik pomen. Pri njej ne gre samo za telešenje storilnostnih idealov, pač pa tudi za razvoj dihotomije spolnih identitet, kar se najkristalnejše zrcali prav v urah športne vzgoje. Edini šolski predmet, pri katerem se telo lahko giblje, poteka v strogi spolni delitvi in v duhu doseganja točno določenih meril ter tekmovanja. Stran od kompleksnosti in pluralnosti teles. Glede na ugotovitve, da je naše telo tudi naša percepcija, tako v zaznavnem kot spominskem smislu (Csordas, 1990; Anttila, 2004) in da je v bistvu medij, skozi katerega se dobesedno (z)gradimo in komuniciramo dalje, šolsko favoriziranje »umskega dela« nad »telesnim« na eni strani in stiskanje preostalega telesnega izraza v okvire tekme in sužnosti tehničnim pripomočkom (štoparici, metrom ipd.) na drugi strani, odraščajočemu potencialu sprememb povzroča neprecenljivo škodo. Devetdeseta 20. stoletja so »telesno vzgojo« v šolah zamenjala s »športno«. Zakaj ne bi mogli namesto v/zga(n)janja »boja proti sovražniku« v šole uvesti npr. tehnike za »spoznavanje lastnih meja in meja drugih« ter namesto »telovadbe« uvesti *ples*?

Hudo je, da se ples v šoli pojavi šele kot terapija za zdravljenje nasilnega vedenja.²⁹ Zakaj se ta »preventiva« ne bi mogla uvesti kar v sistem sam?

Moški plesalci, ki sem jih spoznavala na terenu, so se na eni ravni kar precej identificirali s hegemonскими diskurzi (diskurzom športa, diskurzom tehnike), vendar so lahko kljub temu ob situacijah, ki so se zdele »varne«, zaživel marsikatero od praks, ki nikakor ne sodijo v polje patriarhalno uspešnih moškosti. Najpomembneje se mi je pri njih zdelo to, da pri svojem umetniškem prizadevanju sodelujejo z ženskami,³⁰ da njihov vsakdan poteka v fizični bližini tako žensk kot drugih moških,³¹ ter da za potrebe svojega poklica uporabljajo celoten izrazni korpus, ki ga imajo na voljo – svoje telo, s čuti in občutki vred.

Telešenje v plesu je lahko telešenje svobode, meni Eeva Anttila (2004). Vendar tu ne sme iti za tisto svobodo, ki smo jo z veseljem posvojili v liberalnem kapitalizmu, s sloganom »uresniči svoje sanje« (»in pojdi preko trupel«). Kot že dostikrat skozi moderno zgodovino zahoda, mora pač tudi tokrat pojem »svobode« doživeti svojo redefinicijo (podobnosti s prizadevanjem po redefiniciji hegemonске moškosti na zahodu so tu izjemne!): ozavestiti bo potrebno, da kot družbena bitja sanje uresničujemo šele v komunikaciji z drugimi ljudmi (Anttila, 2004, 25). In kot rečeno, učenje tovrstne svobode (oziroma *svetu prijaznejše moškosti*, dodajam sama) Anttila prepozna v telesni udeležbi v plesu:

»Učenje plesa se lahko razume kot praksa svobode, ko plešoč subjekt, oziroma telo/subjekt, med doseganjem telesnih in izraznih veščin, ostaja odprt in fleksibilen v smislu njenih/njegovih osebnih plesalskih kvalit in v smislu njenega/njegovega koncipiranja teh kvalit. Učenje plesa kot prakse svobode

29 V ZDA so se po vse več nasilnih tragedijah, kakršno je bilo npr. streljanje v šoli Columbine v Littletonu, v novem tisočletju šole začele zanimati za »preventivne« programe za zmanjšanje nasilnega vedenja, kjer so se zaenkrat kot zelo uspešni izkazali plesni terapije/terapevkinje (za primer gl. Koshland in Wilson B. Wittaker, 2004).

30 Raewyn Connell je slednje označila za izredno pomemben faktor uspešnega izvajanja politike spreminjanja moškosti (Connell, 1995, 237).

31 Avstralski psihoterapevt Kerry Cronan pri svojem terapevtskem delu z moškimi npr. ugotavlja, da tabu bližine oziroma zaupnega stika med moškimi (tabu, ki ga poganja kolesje homofobije, velja pa samo za moške, ženske ga vztrajno presegajo) povzroča tako frustracije, bolezni kot moško pehanje za uspehi oziroma nezaupno tekmovalnost v odnosu z drugimi moškimi (Cronan, 2005).

pomeni tudi to, da se plesalec/plesalka krepi, se pravi, da je sposoben/sposobna izbirati in se med plesom ravnati po lastnih izbirah in da so te izbire in akcije zavestne in odgovorne v odnosu do drugih. Telesna občutljivost, združena s premišljenostjo lahko uenoti telo in um v času in prostoru in ustvari prostor za simultana srečevanja lastnega sebstva z drugimi.« (Anttila, 2004, 58.)

Naj gre za »klasični balet« (po pristopu, ki ga je preizkusila Paula Salosaari (2001)) ali »sodobni ples«, ples je lahko tvorno telesno delo, ob katerem se zrušijo dualnosti um/telo, razum/čustvo³² in subjekt/objekt, kot je o telešenju sklenil Thomas Csordas (1990). Ciklično sodelovanje v tvornih telesnih procesih spreminja sebstvo, spreminja spolnost in spreminja spol.

VIRI IN LITERATURA

Adair, Christy, 1992, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*. London: Macmillan.

Adams, Mary Louise, 2005' »Death to the Prancing Prince«: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men's Dancing.' *Body and Society* 11(4): 63–86.

Adler, Alfred, 1989, *Individualna psihologija*. Novi Sad: Matica srpska.

Anttila, Eeva, 2004, 'Dance Learning as Practice of Freedom.' V: *The Same Difference?: Ethical and Political Perspectives on Dance*. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen in Teija Löjtönen, ur. Helsinki: Theatre Academy: 19–62.

Au, Susan, 1995 (1988) *Ballet and Modern Dance*. London, New York: Thames and Hudson.

32 Čustvo, ki ga sistem šolstva npr. precej potiska v stran, gre pa za (kot je pojav opisala Michelle Rosaldo) nekakšno kognicijo, ki za razliko od »hladnega razuma« vsebuje večji občutek zavezanosti, vključenosti (Csordas, 1990, 37). Brez čustev procesi identifikacije bolj težko nastopijo (s katerimi procesi empatije) in prav isto lahko zatrdimo za nastop osebne zavzetosti oziroma politične akcije.

- Bird, Sharon, 1996, 'Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity.' *Gender and Society* 10(2): 120–132.
- Breines, Ingeborg, Robert Connell in Ingrid Eide, 1999, 'Male Roles and Masculinities in the Perspective of a Culture of Peace.' *Mannsforskning* 2: 8–14.
- Burt, Ramsay, 1995, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. London, New York: Routledge.
- Butler, Judith, 1997, 'Excerpt from »Introduction« to Bodies That Matter.' V: *The Gender/Sexuality Reader*. Roger N. Lancaster in Micaela di Leonardo, ur. New York, London: Routledge: 531–542.
- Chodorow, Nancy, 1974, 'Family Structure and Feminine Personality.' V: *Woman, Culture and Society*. Michelle Zimbalist Rosaldo in Louise Lamphere, ur. Stanford: Stanford University: 43–66.
- Chodorow, Nancy, 1997 (1978), 'The Psychodynamics of the Family.' V: *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Linda J. Nicholson, ur. New York, London: Routledge: 181–197.
- Cockburn, Cynthia, 1981, 'The Material of Male Power.' *Feminist Review* 9: 41–58.
- Connell, R. W., 1982, 'Class, Patriarchy, and Sartre's Theory of Practice.' *Theory and Society* 11(3): 305–320.
- Connell, R. W., 1995, *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W., 2002, *Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Copeland, Roger, 1993, 'Dance, Feminism and the Critique of the Visual.' V: *Dance, Gender and Culture*. Helen Thomas, ur. London: Macmillan: 139–150.
- Cronan, Kerry R., 2005, 'What is Homophobia?: Men and Vulnerability.' Referat na konferenci International Association for Relationship Research. Julij 2005, Vitoria, Brazilija.
- Csordas, Thomas J., 1990, 'Embodiment as a Paradigm for Anthropology.' *Ethos* 18(1): 5–47.

- Dolar, Mladen, 1991 'Spremna beseda.' V: Michel Foucault, *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt: vii–xxxv.
- Douglas, Mary, 1993 (1966), *Čisto i opasno*. Beograd: Plato.
- Gender/Sexuality Reade, The, 1997, *The Gender/Sexuality Reader*. New York, London: Routledge.
- Filmer, Paul, 1999, 'Embodiment and Civility in Early Modernity: Aspects of Relations between Dance, the Body and Sociocultural Change.' *Body & Society* 5(1): 1–16.
- Foucault, Michel, 1993 (1984), *Zgodovina seksualnosti 3: Skrb zase*. Ljubljana: ŠKUC.
- Foucault, Michel, 1998 (1984), *Zgodovina seksualnosti 2: Uporaba ugodij*. Ljubljana: ŠKUC.
- Foucault, Michel, 2000 (1976), *Zgodovina seksualnosti 1: Volja do znanja*. Ljubljana: ŠKUC.
- Frith, Simon, 1996, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University.
- Hearn, Jeff, 2004 'From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men.' *Feminist Theory* 5(1): 49–72.
- Jefferson, Tony, 1997, 'Muscle, »Hard Men« and »Iron« Mike Tyson: Reflections on Desire, Anxiety and the Embodiment of Masculinity.' *Body and Society* 4(1): 77–98.
- Koshland, Lynn in J. Wilson B. Wittaker, 2004, 'PEACE Through Dance/Movement: Evaluating a Violence Prevention Program.' *American Journal of Dance Therapy* 26(2): 69–90.
- Laland, Kevin N. in Gillian G. Brown, 2002, *Sense and Nonsense: Evolutionary Perspectives on Human Behaviour*. Oxford: Oxford University.
- Lawson, Joan, 1973, *A History of Ballet and Its Makers*. London: Dance Books.
- Mellström, Ulf, 2002, 'Patriarchal Machines and Masculine Embodiment.' *Science, Technology and Human Values* 27(4): 460–478.

- Mellström, Ulf, 2004, 'Machines and Masculine Subjectivity: Technology as an Integral Part of Men's Life Experience.' *Men and Masculinities* 6(4): 368–382.
- Mosse, Georg L., 2005 (1985), *Nacionalizem in seksualnost*. Ljubljana: *cf.
- Muršič, Rajko, 2006, 'Nova paradigma antropologije prostora: Prostorjenje in človeška tvornost.' *Glasnik SED* 46(3–4): 48–54.
- Nordberg, Marie, 2003, 'I'm Not so Masculine. I Try to Use More of My Feminine Sides: Reproductive and Subversive Gender Formations Among Male Swedish Pre-school Teachers, Hairdress and Nurses.' Referat na konferenci Gender and Power in the New Europe. Avgust 2003, Lund, Švedska.
- Nordberg, Marie, 2006, '»To Be or Not To Be?«: Some Thoughts On and Research Experience, Bodies and Masculinity.' Referat na konferenci Nordic Conference on Men and Masculinities: Experiences of Men. Maj 2006, Turku, Finska.
- Ortner, Sherry B., 1974, 'Is Female to Male as Nature is to Culture?' V: *Women, Culture, and Society*. Michelle Zimbalist Rosaldo in Louise Lamphere, ur. Stanford: Stanford University: 67–87.
- Pappas, Nick T., Patrick McKenry in Beth Skilken Catlett, 2004, 'Athlete Agression on the Rink and off the Ice: Athlete Violence and Agression in Hockey and Interpersonal Relationships.' *Men and Masculinities* 6(3): 291–312.
- Pezdir, Zala, 2008, *Moški in balet – misija mogoče?* Maribor: Ruslica.
- Printemps du Sacre, Les, 1993, 'Les Printemps du Sacre.' Dokumentarni film. Jacques Malaterre, režija. La Sept/Arte in Telmondis.
- Redman, Peter, 2001, 'The Discipline of Love: Negotiation and Regulation in Boys' Performance of a Romance-Based Heterosexual Masculinity.' *Men and Masculinities* 4(2): 186–200.
- Roubal, Petr, 2001, 'Politics of Gymnastics: Mass Gymnastic Displays under Communism in Central and Eastern Europe.' *Body and Society* 9(2): 1–25.

- Rubin, Gayle, 1997 (1975), 'The Traffic in Women: Notes on the »Political Economy« of Sex.' V: *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Linda J. Nicholson, ur. New York, London: Routledge: 27–62.
- Salosaari, Paula, 2001, *Multiple Embodiment in Classical Ballet: Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. Helsinki: Theatre Academy.
- Snoj, Marko, 1997, *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sperling, Susan, 1997, 'Baboons with Briefcases vs. Langurs with Lipstick: Feminism and Functionalism in Primate Studies.' V: *The Gender/Sexuality Reader*. Roger N. Lancaster in Micaela di Leonardo, ur. New York, London: Routledge: 249–264.
- Stibbe, Arran, 2004, 'Health and the Social Construction of Masculinity in *Men's Health Magazine*.' *Men and Masculinities* 7(1): 31–51.
- Telban, Borut, 2002, 'Ples kulture in kultura plesa: Primeri iz Nove Gvineje in širšega Pacifika.' *Poligrafi* 7 (27–28): 7–30.
- Veliki slovar tujk, 2002, *Veliki slovar tujk*. Miloš Tavzes, ur. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- West, Candace in Don H. Zimmerman, 1987, 'Doing Gender.' *Gender and Society* 1(2): 125–151.
- Wittig, Monique, 1997 (1981), 'One is Not Born a Woman.' V: *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Linda J. Nicholson, ur. New York, London: Routledge: 265–271.
- <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v2il/Connell.htm>
- <http://www.bruehlmeier.info/adler.htm>
- <http://www.beepworld.de/members79/izbran/adler.htm>

THE EMBODIMENT OF MASCULINITY: FROM TECHNIQUES TO DANCE

Keywords: body, embodiment, men, masculinities, sport, techniques, theater dance

Abstract

This article surveys a palette of various theories of the body – from biology to cultural determinism – and it anchors itself in the concepts of body agency and the gendered body. The gender theme reduces its focus to the male body and those practices that continuously confirm this body's masculinity; special attention is dedicated to the embodiment of masculinities in sports and techniques. An examination of dance follows. To reveal why the masculinity of dancing men is so often questioned in Western culture, certain aspects of Western theater dance history are discussed and there is a brief commentary on the SNG Opera and Ballet. This article reveals where embodiment techniques of hegemonic masculinities restrain the dancing male body, and it points to their wider social consequences, which the author believes are worth changing.

Andreja Rakovec

LEPOTNI IDEAL V UPODABLJANJU MARIJE V FLORENTINSKEM SLIKARSTVU DRUGE POLOVICE 15. STOLETJA

Ključne besede: lepotni ideal, florentinska renesansa, Marija, renesančno slikarstvo

Florentinsko slikarstvo 2. pol. 15. st. predstavlja enega od vrhuncev v tradiciji marijanskih upodobitev. Temu botruje priljubljenost Marijinega čaščenja, ki je dediščina gotskega obdobja, ko Marijo predstavljajo v verniku bližji vlogi ljubeznive in usmiljene matere ter ponižne in skromne device, ki sprejema Božjo voljo. Ob malone nepregledni množici Marijinih podob se zastavlja vprašanje slogovnega razvoja in z njim povezanega lepotnega ideala v florentinskem slikarstvu zgodnje renesanse. Marijanske upodobitve v florentinskem slikarstvu 15. st. se delijo na idealizirane in manj idealizirane oz. realistične. Realistične interpretacije nastajajo zlasti v 1. pol. 15. st., v 2. pol. pa prevlada idealizirana Marijina podoba, zato se v tem času realistična podoba pojavlja v manjšem obsegu. Zastavljajo se vprašanja, zakaj prevlada idealizirana Marijina podoba, kakšna so izhodišča slikarjev in kakšen je razvoj lepotnega ideala.

Za razumevanje idealizirajočega toka v marijanski umetnosti 15. st. moramo poznati tudi realistični tok, ki predstavlja osnovo in antipod prej omenjenemu. Realizem bi lahko opredelili kot slikanje po naravi oz. čim zvestejše upodabljanje resničnosti. Realistične interpretacije upodablja Marijo kot žensko iz vsakdanjega življenja, neolepšano, preprosto, včasih celo neprivlačno. Odločitev za takšne upodobitve lahko razumemo kot reakcijo na idealizirano varianto mednarodne gotike, ki je Marijo predstavljala kot mistično, nežno in mило, zglajenega obraza in lahkotnega telesa,

torej ne kot zemeljski ampak kot nebeški lik. Ne smemo pa pozabiti na giottovsko tradicijo, ki goji bolj plastičen in voluminozen marijanski lik, vendar jo lahko razumemo le kot predstopnjo zgodnjereenesančnega realizma, ko se fiziognomije zmeščajo, telesa pa organsko zlijejo s prostorom.

Slikarji so si prizadevali ustvariti marijansko figuro, ki bi dajala vtis resničnosti, pri čemer so upoštevali opazovanje narave in najnovejša spoznanja o anatomiji, voluminoznosti, reliefnosti in z njo povezanim vprašanjem svetlobe in sence ter čustvenem izrazu, svoje znanje so opirali tudi na sočasne ali nekatere gotske kiparske rešitve. Tako je nastal pravi antipod zasanjani, elegantni interpretaciji mednarodne gotike, ki je kljub določeni meri neprefinjenosti in mestoma robotosti deloval izredno neposredno, saj je figura v svoji prepričljivi telesnosti stopila pred gledalca in ga soočila s svojo fizično prisotnostjo ter psihološko poglobljenostjo.

Vodilno ime tega toka je Masaccio, ki z upoštevanjem zgoraj naštetih izhodišč ustvari monumentalen, plastičen marijanski lik z resnim, melanholičnim izrazom, ki se izkaže za poglobljeno in večplastno predstavitev notranjega doživljanja (slika 1).



slika 1: Masaccio: Marija z otrokom, 1426, London, National Gallery
vir:<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng3046>

Voluminoznost telesa, ki je polno življenjske moči, je primerljiva z Giottom in njegovimi nasledniki. Za Masaccia je bilo pomembno sočasno kiparstvo, ki je zlasti z Donatellom odpiralo novo poglavje v upodabljanju človeškega telesa. Masaccio je občudoval njegov smisel za realistično obravnavo telesa, ekspresivnost v obrazih ter piramidalno kompozicijo. Nekaj časa je preživel v Ghibertijevi delavnici, kjer se je naučil anatomske natančnosti (Radke, 2002, 51, 54; Durant, 1953, 100). Poleg sočasnega kiparstva je potrebno omeniti toskansko plastiko 2. pol. 13. in 14. st., ki zlasti z Nicolo in Giovannijem Pisanom ter Arnolfo di Cambiem izoblikuje voluminozno obravnavo človeške figure. Lokalna kiparska tradicija je Masacciu nudila mojstrske rešitve v upodabljanju človeške figure, vpliv slednjih lahko vidimo v njegovih likih, ki delujejo kot kipi, preneseni v slikarski medij. S svojimi marijanskimi interpretacijami je vplival na Uccella, mladega fra Lippija, Domenica Veneziana in druge (Borsi, 1994; Masaccio e le origini del Rinascimento, 2002; Holmes, 1999).

Moč realizma se kaže v predstavljanju prisotnosti Matere božje v domala otipljivem telesu in lepoti duhovne globine. Lahko bi ga povezali z vero v resnično prisotnost Marije na krajih njenega čaščenja, saj omogoča vizualno izkušnjo navideznega neposrednega stika vernika z njo. Richard C. Trexler meni, da so Florentinci v 15. st. sliko razumeli kot ekvivalent resnični prisotnosti, še več, verjeli so, da hoče sveta oseba videti obraz molivca (Trexler, 1987, 32). Za Florentince 15. st. je bila vizualna predstava sakralne tematike izjemno pomembna, o čemer pričajo tudi procesije in *sacra rappresentazione* (Holmes, 1999, 23–57). Slednje naj bi bile dodaten razlog za razvoj realističnega sloga, saj so zahtevale veliko mero realističnega v uprizorjanju, da jih je gledalec sprejemal kot verjetne.

Realistični tok se je pojavil kot znanilec sprememb na florentinskem likovnem prizorišču v 1. pol. 15. st., vendar se v kasnejših desetletjih 15. st. v Firencah ni uveljavil v takšni meri, kot bi mogoče pričakovali. Razlog za to je najbrž v tem, da ni uspel zadostiti želji po idealni telesni lepoti. Ob tem se sprašujemo, zakaj je potrebno Marijo naslikati kot poudarjeno lepo žensko tudi v telesni podobi. Mar ni dovolj njena notranja lepota, ki je popolna in daleč nad človeško? Navsezadnje telesna lepota lahko vzbudi neprimerne

odzive, ki žalijo osebo Matere božje in vernika pahnejo v greh, kar je ravno nasprotno, kar naj bi z Marijino podobo želela doseči cerkev in umetnik.¹

Odgovor na to je potrebno iskati v človeški naravi kot tudi v florentinski družbi 15. st. Razlago za prvo ponuja florentinski renesančni neoplatonistični filozof Marsilio Ficino, ki pravi, da je čut za lepoto človeku prirojen in da tisto, kar se čim bolj približa temu čutu, človek opredeli kot lepo (Ficino, 2003, 277). Kenneth Clark meni, da je človekova nagona želja, ne posnemati, ampak izpopolnjevati, kar pojasnjuje kot del dediščine antičnih Grkov, ki jo predstavlja Aristotelova misel, da umetnost dopolni, česar narava ne more, in da nas umetnik opozori na neizvršene zaključke narave (Clark, 1956, 9). Torej je del človekove narave, da išče, prepozna in občuduje lepo ter ga tudi ustvarja.

Zunanja lepota je bila kot del reprezentativne podobe pomembna in močno zelena kvaliteta v tedanji florentinski družbi. Lepotna merila je bilo moč najti tako v literaturi kot poeziji, filozofiji, umetnostni teoriji, pravilih vedenja in likovni umetnosti. Vzrok za homogeno zlivanje estetskih nazorov je tudi v druženju predstavnikov teh področij, ki so se srečevali bodisi v okviru Platonske akademije bodisi na medičejem dvoru, kjer jih je gostil Lorenzo Medičejski, ki se je rad obdajal z umetniki in intelektualci. Estetski nazori so se tako izmenjevali in dopolnjevali, umetniki pa so jih prelivali v likovni jezik. V Firencah 15. st. je veljal petrarkistični lepotni ideal, vpliv katerega na likovno umetnost je bil velik, saj je svetlolasi ženski lik prisoten skozi celo 15. st. in zlasti v 2. pol. 15. st. slikarji dosledno upoštevajo poetične opise zunanosti. Toliko bolj pa so ta lepotna določila veljala za upodabljanje Marije, najlepše med ženami, saj so njeno telesno lepoto že prej dojemali kot odsev notranje, kar se je stopnjevalo z mišljenjem v tedanjem florentinskem okolju.

1 Giorgio Vasari pripoveduje o slikarju, znanim pod imenom Il Nunziata, od katerega je naročnik zahteval, naj naslika Marijo tako, da bo poštena, stara in v njem ne bo zbujala pozele. Slikar je zato Mariji naslikal brado (Vasari, *Le vite*, VI, 535–536), Leonardo da Vinci pa piše o možu, ki je kupil neko njegovo sliko s sakralno tematiko in se zaljubil v upodobljeno figuro. Leonarda je prosil, naj odstrani simbole božjega, da bi jo lahko brez skrbi poljubljal. A naposled je njegova vest premagala slo in sliko je odstranil iz hiše (Richter, 1939, 64).

Eno izmed izhodišč, ki opravičuje predstavljanje Marije kot lepe, predstavlja *Visoka pesem*, kjer je nevesta predpodoba Marije kot Kristusove neveste. Ženin večkrat nagovori nevesto kot lepo, zlasti pa so z Marijo povezovali verz »Vsa si lepa, prijateljica moja, in madeža ni na tebi« (Vp 4, 7). *Visoka pesem* podaja metaforični opis neveste, iz katerega lahko izluščimo nekaj konkretnjših detajlov (npr. škrlatne ustnice, bele zobe, rdeča lica, dolg vrat, kodraste lase, vitko postavo), ki pa dopuščajo svobodno likovno interpretacijo.

Opise Marijine zunanosti je sprožila trditev sv. Ambroža, na katero opozarja Jure Mikuž, da je njena telesna lepota odsevala lepoto njene duše (Mikuž, 1999, 37). Ti opisi izvirajo zlasti iz vzhodne cerkve, kjer so njeno zunanost dojemali kot identifikacijo z resnično Materjo božjo² (od tod izvira tudi prepričanje o verodostojnosti Marijinega portreta, ki naj bi ga naslikal evangelist Luka), medtem ko zahodna cerkev Marijinemu videzu ni pripisovala takšnega pomena, kar ponazarja misel sv. Avguština v VIII. knjigi *De Trinitate*, kjer pravi, da Marijinega obraza ne poznamo (Aurelius Augustinus, *De Trinitate*, VIII, 5.7). Iz te trditve lahko razberemo, da Marijin videz za vernike ni bil tako pomemben, prej njena ljubezen in dobrota, ki sta ključni, ko se vernik obrača nanjo v molitvi, kar pa ne pomeni, da se o njenem videzu ni razpravljalo, navsezadnje je bila to precej običajna snov pridig.³ Tako se odpre nešteto možnosti za upodabljanje Marije, a hkrati tudi spoznanje, da nobeno delo ne bo prikazovalo njene prave podobe. Umetniki so imeli dokaj proste roke, vendar so razmere v florentinskem slikarstvu 2. pol. 15. st. precej specifične, saj je ženski lepnotni ideal zelo neposredno opredeljen s strani umetnostne teorije, sočasne filozofije, poetične tradicije, teoloških del in družbenih norm. Isti lepnotni ideal se uporablja ne le za Marijo ampak

- 2 V 9. st. je grški menih Epifan podal Marijin opis v delu *Življenje Device* (gl. Epifan, cit. v: Vogtlin, A., Vita b. v. Mariae et Salvatoris rythmica, *Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart*, CLXXX, 1899), ki je služil kot vir grškemu avtorju iz 1. pol. 14. st. Nikeforu Callistusu Xanthopoulosu za njegov opis Marije (gl. *Ecclesiasticae Historiae libri decem et octo* Frankfurt, 1588, II, xxiii), od koder ga je 1570 povzel Johannes Molanus, profesor teologije v Louvainu (gl. *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, II, lvii, Louvain, 1571, 163–169). Opisi Marijine zunanosti so postali zanimivi za zahodno teološko in nabožno literaturo šele pred koncem 16. st., saj se prej za Marijino identiteto niso zanimali. Gl. Belting, H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1994, 305.
- 3 Npr. pridiga o Marijini lepoti dominikanskega meniha Gabriela de Barlette, kjer razpravlja o njeni polti. Gl. Gabriel de Barletta, *Sermones celeberrimi*, I, Benetke, 1571, 173.

tudi za druge ženske like tako iz sakralnega kot profanega konteksta. Slednje potrjuje, kako močno je bil ta ideal dodelan in vpet v tedanjo družbo.

Za renesančno pojmovanje lepega velja, da se lepa zunanost povezuje z lepo dušo – ta miselnost je prisotna tako v umetnostni teoriji, poeziji kot filozofiji, teoloških delih in priročnikih vedenja. To se v celoti ujema s predstavo o Mariji, ki je brez greha in najlepša izmed žena. Slikarji so se pri marijanskih upodobitvah ravnali po tem merilu in tako razvili jasno izoblikovano različico ženskega oz. marijanskega lepotnega ideala.

Kakšen lepotni ideal v upodabljanju figure razvije tedanja umetnostna teorija, najbolje predstavita Albertijevo delo *O slikarstvu* (1435) in Leonardov *Traktat o slikarstvu* (izšel je šele 1651), za opredelitev lepote je pomemben tudi Albertijev traktat *O arhitekturi* (1452, izšel 1485). Oba se navdušujeta nad naravo kot najboljšim možnim virom slikarske umetnosti, pri čemer je Leonardov poudarek nekoliko večji kot Albertijev. Narava jima služi kot edini pravi vir lepega, a hkrati opozarjata, naj slikar vedno izbere najlepše iz nje (Alberti, 1966², 94; Leonardo da Vinci, 2005, 50, zapis 55), kar Alberti utemelji, rekoč: »...nikdar ne najdemo popolnih lepote v enem samem telesu, temveč so le-te redke in razpršene v mnogih telesih.« (Alberti, 1966², 92–93)⁴ Leonardo priporoča slikarju, naj izbira »dobre plati številnih lepih obrazov« (Leonardo da Vinci, 2005, 79, zapis 134). Medtem ko skuša Alberti zvesti lepoto v splošno veljavno merilo, lepotni ideal, ki nastane na podlagi izbora najlepših telesnih delov več različnih figur, pa je Leonardo bolj sproščen in dopušča večjo pestrost v lepoti oz. meni, da je lepota raznolika (Leonardo da Vinci, 2005, 80, zapisa 137, 138).

Oba sta naklonjena preprosti, asketski podobi lepega, medtem ko vsakršen okras odklanjata kot pomožno lepoto, ki ni tako prepričljiva kot naravna, ki jo srečamo npr. v podobi lepih žensk (Alberti, 1966, VI, 2; Leonardo da Vinci, 2005, 181, zapis 398).

Pri presojanju lepote dajeta prednost splošno veljavnemu mnenju pred subjektivno oceno, saj utegne biti slednja zavajajoča in posledično lahko pri-

4 Antični grški slikar Zevksis, ki je v svetišču na otoku Krotonu slikal trojansko Heleno, naj bi si izbral pet najlepših domačink in najlepše dele z njihovih teles združil v podobi lepe Helene.

vede do sloga slabše kakovosti. Alberti lepoto pojmuje kot obliko »harmonije in skladnosti med telesnimi deli glede na določeno število, obris in razporeditev, kakor zahteva simetrija, temeljni in absolutni zakon narave« (Alberti, 1966, IX, 5). Oba avtorja predstavita lepotni kanon, pri čemer se naslanjata na antično grško umetnost, ki s Poliklejtom na čelu meni, da morajo človeški obliki vladati številke in harmonična številčna razmerja, saj naj bi le-te in njihova racionalna zaporedja vsebovali moralne in morda magične moči. Ena od besed za moč je bila simetrija v pomenu sorazmernosti, pod katero so si predstavljali v predmet vgrajen modul, ki narekuje vse mere v celih racionalnih številih.⁵ Albertijevska figura meri 7,5 dolžin glave oz. $8\frac{4}{7}$ dolžin obraza, leonardovska 8 dolžin glave oz. 10 obraznih dolžin, kar se ujema z Vitruvijevim sistemom telesnih proporcev (Vitruvij, 1999, 54–55). Albertijevska figura je manjša kot leonardovska, a očarljivo ljubka, leonardovska je umirjeno elegantna. Oba proporcionalna sistema so slikarji uporabljali za Marijin lik, prvega zlasti fra Lippi in mladi Botticelli, v 2. pol. 15. st. pa je prevladal drugi (npr. pri Botticelliju, Leonardu, Ghirlandaiu, Filippinu Lippiju).

Oba poudarjata pomen senčenja oz. reliefa, imata ga za pomembnejšega od barve. Senco opredelita kot »dim«, a Leonardo se razlagi sence (kot tudi postopku njene izdelave) temeljiteje posveti in sfumato predstavi kot sredstvo za upodabljanje lepote: »Mišice naj ne bodo ostro nakazane, marveč naj se mehka svetloba nezaznavno končuje v prikupnih in prijetnih sencah, iz česar nastaneta ljubkost in lepota.« (Leonardo da Vinci, 2005, 142, zapis 287) Slikarjem svetuje, naj figuro postavijo v temnejši prostor oz. na prehod iz svetlejšega v temnejši prostor: »...zaradi takšnega stopnjevanja senc je obraz zelo plastičen; v osvetljenem delu so sence skorajda neopazne in v senčnem skoraj ni zaznati svetlobe. S takšnim prikazovanjem in stopnjevanjem senc in svetlobe pridobi obraz veliko lepote.« (Leonardo da Vinci, 2005, 64, zapis 90) Takšen način senčenja je Leonardo spoznal v Verrocchievi delavnici. Ohranili sta se Verrocchievi risbi ženskih glav, od katerih je ena v Oxfordu (Christ Church College), druga v londonskem British Museum (sliki 2 in 3): obravnava polti je subtilna, kiparsko znanje je prenesel v risarski medij,

5 Beseda »kanon« ima več pomenov, v grščini pomeni trs, zaznamovan na enakih razdaljah, ki se uporablja za merjenje (Hersey, 1996, 43–44). Besedo v današnjem pomenu so uporabljali v antični grški umetnosti.

kar je razvidno iz dovršenih prehodov med svetlimi in temnimi partijami obraza, ki se zlagoma stopnjujejo z mehko megličasto senco. Tako doseže ne le plastičnost oz. reliefnost temveč tudi lepoto in milino v izrazu. Leonardo je kot njegov najbolj talentiran učenec prevzel ta način senčenja, ga prenesel v slikarstvo in razvil do popolnosti.



slika 2: Andrea del Verrocchio:
Ženska glava,
Oxford, Christ Church College
vir: Rubin, Wright (1999)



slika 3: Andrea del Verrocchio:
Ženska glava,
London, British Museum
vir: Rubin, Wright (1999)

Pri obeh avtorjih zasledimo misel, da je lepa duša pogoj za lep videz. Notranja občutenja, ki so del duše in ki jih imenujeta vzgibi duše, se navzven izražajo z gibi, notranja lepota se kaže v kretnjah figur. Leonardo je prepričan, da *»figura ne bo vredna hvale, če ne bo v največji možni meri v dejanju izražala občutenja svoje duše«* (Leonardo da Vinci, 2005, 168, zapis 364). Oba dajeta prednost razgibanosti likov in poudarjata, da morajo biti gibi figur ljubki, drže prijetne in elegantne, kar zopet potrjuje idealizacijo vzorov iz narave (Alberti, 1966², 80; Leonardo da Vinci, 2005, 167, zapis 356). Za Marijo so bili primerni dostojanstveni in umirjeni gibi, saj je bila takšna tudi njena duša. Walter Simons opozarja na zapis sv. Avgušтина o Marijinem značaju: *»Ničesar prevzetnega ni bilo v njenem bežnem pogledu, ničesar žaljivega v govoru, ničesar nespodobnega v njenih dejanjih. Ni bilo objestnih gibov, ne razbrzdanega koraka, niti ni bil njen glas čemerem; ker narava telesa odseva dušo, je bila prava podoba skromnosti.«* (Simons, 1994, 10–23). Takšna podoba je tradicionalna v teološkem pogledu, lahko

jo povežemo s svetopisemskimi opisi njenih dejanj, ki so izraz ponižnosti, ljubezni in usmiljenja. Florentinsko slikarstvo 2. pol. 15. st. jo predstavlja na ta način, Marija je kot ideal miline in ljubezni dober primer povezave telesa in duha, njen duh preveva dobro, kar se izraža v mirnih, preudarnih kretnjah. Običajno je upodobljena kot ideal nesebične materinske ljubezni, kar se kaže v srečnem žarenju njenega obraza, ki zrcali ponotranjeno doživljanje milosti, biti mati. Mestoma jo upodobijo nemirno, predvsem v motivu oznanjenja, ki se v tem času ikonografsko razdeli na pet Marijinih stanj, *conturbatio* oz. nemir ustreza prvemu izmed njih.⁶

Leonardo in Alberti v shemo lepotnega ideala umestita tudi pričeske. Medtem ko Alberti zagovarja valovanje las, ki ga primerja z drevesnimi vejami, kačami in plameni, je Leonardo zadržanejši in predlaga, da so lasje spleteni v kite, le rahlemu vetrcu dovoli, da se ujame v kakšne kodrčke (Alberti, 1966², 81; Leonardo da Vinci, 2005, 181, zapis 398). Slikarji so Marijo upodabljali tako z valovitimi kot spetimi lasmi in kodrčki, enako situacijo srečamo na sočasnih ženskih portretih in drugih ženskih likih.

Medtem ko se umetnostna teorija ukvarja z vizualnim predstavljanjem lepote, pa se florentinska neoplatonistična filozofija osredotoča na opredeljevanje lepote kot duhovne kategorije. Marsilio Ficino lepoto razlaga v okviru platonske tradicije kot idejo, ki biva v svetu idej in se v čutnem svetu kaže kot telesna lepota. Lepota teles ni popolna, saj so le posnetki ideje, ki je prva po vrsti in kot taka popolna, vse, kar nastane po njej, pa te dovršenosti ne doseže, ampak je zgolj njen približek. Ficino lepo povezuje z dobrim, »*kajti duše in umi so v sebi grdi, razen če jih ne oblikuje dobro, čigar sijaj je lepota*« (Ficino, *Platonic Theology*, XI, iv, 2), še več, izenači ga z bistvom dobrega oz. z Bogom. Bog je vrhovna lepota, lepota, ki je obstajala že v začetku (Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, VI, 17), svet kot njegova stvaritev pa je odsev njegove podobe: »*Senca Boga je takšna, da je najlepša izmed čutnih stvari*.« (Ficino, *Platonic Theology*, IX, iii, 4) Zato je v vidnem svetu narava podoba lepega in umetnost, ki črpa iz narave, približuje dušo njenemu božanskemu izvoru. Na tem mestu pridemo do stične točke z Leonardom, ki prisega na naravo kot edini pravi vir lepote oz. jo pojmuje kot lepoto.

6 Več o tem gl. Baxandall (1996, 65–66, 70).

Posebno mesto v Ficinovi filozofiji zavzema duša, ki v sebi nosi čut za lepoto kot nekakšen pečat, s katerim je zaznamovana že ob stvarjenju. Ideja lepote bi bila sama sebi namen, če se ne bi uresničila v materialnem, čutnem svetu, saj jo le tako duša, ki je ujeta v snovno telo, lahko prepozna in zahrepeni po vzvišeni lepoti. Ficino v lepoti vidi privlačno silo, ki dušo vabi k sebi (Ficino, *Opera*, 297). Hrepenenje duše po lepoti je ljubezen, ko se hoče dvigniti k Bogu in zreti njegovo lepoto (Ficino, *Opera omnia*, II, 1362), se v njej izgubiti. Duša v združitvi z Bogom vidi smoter svojega obstoja: »*Lepoto bi lahko imenovali en in isti krog, saj se začenja v Bogu in Bog jo privlači* [zopet nazaj k sebi].«⁷

Svoj prispevek k marijanskemu lepotnemu idealu je dala tudi sočasna poezija medičejskega kroga, ki predstavlja idealizirano podobo ženske. V delih najpomembnejših pesnikov, kot so Luigi Pulci, Agnolo Poliziano in Lorenzo Medičejski, najdemo podrobne opise junakinj ter hvalo njihove telesne in duhovne lepote. Tovrstna pesniška tradicija ima svoje začetke v trubadurski liriki, kjer so opisi žensk sorodni, a običajno manj natančni, v posameznih detajlih se ujemajo z mlajšimi (npr. lepa ženska ima zlate oz. svetle lase, mil obraz, mil in kreposten značaj). Trubadurska lirika za razliko od mlajših pesniških tradicij izpostavlja čutni aspekt ljubezni, kamor sodi tudi telo opevane dame. Kasneje čutna komponenta postane bolj vzvišena, kar za seboj potegne tudi sublimnost pesniškega izraza.⁸ Spremembe v pogledu na opevano žensko prinesejo pesniki sladkega novega stila, ki svoje gospe povzdigujejo v angelska bitja in občudujejo njihovo plemenito srce. Posebno mesto zavzema Dantejeva Beatrice, pri kateri sta pomembni njena krepost in ponižnost oz. duša, medtem ko o njenem videzu ne izvemo veliko. To tradicijo nadaljuje Petrarca, ki svojo Lauro predstavi kot krepostno damo, njeno zunanost opiše metaforično, kar poudari vzvišeno, distancirano pozicijo. Ti metaforični opisi (npr. »*Zlato bilà je glava, sneg vroč lice, / eben obrvi, dvoje zvezd oči* [...], / *biseri v rožah usta* ...« [Petrarca, *Soneti in kancone*, 49]) postanejo osnova za nadaljnji razvoj idealizirane podobe ženske, saj petrarkistični lepotni ideal prevzamejo in dopolnijo mlajši pesniki.

7 Ficino, cit. v: Panofsky, E., *Renaissance and renaissances in Western art*, New York, 1972, 185.

8 Gl. Pintarič, M., *Trubadurji*, Ljubljana, 2001, 131, 143, 150.

Konkretnejše opise prinese Boccaccio, njegova ženska je še vedno idealizirana, vendar je dostopnejša, njena zunanja lepota je natančno podana.⁹

Iz te dediščine črpajo poeti medičjskega kroga. Ženske, ki jih opevajo v svojih delih, imajo precej skupnega: lepa ženska je svetlolasa in bele polti, ima široko čelo, temne obrvi, oblikovane v loku, sijoče temne oči, ljubek nos, rdeča lica, majhna usta in rdeče ustnice, bele zobe, okroglo, čvrsto brado z jamico na sredi oz. zarezo, dolg vrat, ozka in okrogla ramena, dolge roke, vitek pas, dolge noge in majhna stopala. Njena postava je skladna in ljubka. Je prijetnega značaja, dobrosrčna, usmiljena in krepostna. Njen smehljaj priča o radosti in ljubeznivosti. Lepa ženska je razumna, modra, inteligentna ter pobožna. Njene besede so sladke in prijetne ušesom. Celoten vtis je ljubek oz. sladek.¹⁰

Ena od značilnosti poezije medičjskega kroga je povezava lepote z melanholično noto, ki jo pozna petrarkistično pesništvo. Zasledimo jo zlasti v Polizianovem delu *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*, ki je nastalo kot spomin na viteški turnir, prirejen 28. januarja 1475 v Firencah. Ena izmed likov je nimfa Simonetta, mila lepotica, ki pa umre, kar globoko užalosti njenega viteza, junaka turnirja Iulia. Poetična lika se nanašata na Simonetto Vespucci in Giuliana Medičjskega ter njuno platonično ljubezen. Simonetta je umrla leta 1476, njena smrt je sprožila val pesmi, ki so opevale njeno lepoto in krepost (Dempsey, 1992, 117).⁴

Petrarkistični lepotni ideal je predstavljal močan impulz v likovni umetnosti, saj je prevladoval na marijanskih upodobitvah v 2. pol. 15. st. v Firencah, gojili so ga vsi vidnejši florentinski umetniki. Močno je zaznamoval tudi sočasno portretno umetnost (slika 4), ki dokazuje, da so ženske prilagajale svoj videz tem lepotnim merilom (lase so si svetlile z belilom ali so jih izpostavljale sončnim žarkom, da bi bilo čelo elegantno, so si brile lase, pulile so si obrvi ter posegale po rdečilu za ustnice).

9 Gl. Boccaccio, G., *Teseida delle nozze d' Emilia* (ed. Roncaglia, A.), XII, 53–63, Bari, 1941, 356–359.

10 Prim. Pulci, *Morgante*, XV, 99–104, Poliziano, *Stanze per la giostra*, I, 43–45, 50, Poliziano, *Ballate*, VI, Lorenzo de' Medici, *La Nencia da Barberino*, 3–5, 7, 9–10.



slika 4: Filippo Lippi: Portret ženske in moškega, ok. 1438-1444,
New York, The Metropolitan Museum of Art
vir: Ruda (1993)

Lepa zunanost pa je bila odsev notranje lepote, za najvišjo žensko vrlino je v tedanjih Firencah veljala krepost. Florentinski ženski portreti 15. st. so večinoma nastajali ob poroki ali rojstvu otrok, ki sta bili najpomembnejši prelomnici v življenju tedanjih Florentink, zato je bila krepost izpostavljena kot njihovo najodličnejše znamenje. Pod pojmom kreposti razumemo deviškost, sramežljivost, poštenost, skratka čistost telesa in duha, v širšem kontekstu tudi intelektualno moč, odličnost, nadarjenost. Veljalo je, da je krepostna ženska lepa na pogled, kar pa je lahko slikarjem predstavljalo težavo, saj je morala biti upodobljenka naslikana kot lepa, četudi morda ni bila, sicer bi se zdelo, da ne premore lepe duše (Brown, 2001, 13).¹⁵ Portretiranke so večinoma upodobljene v strogem profilu, na kar vplivajo aristokratski ženski portreti, kjer takšna postavitev poudarja vzvišen položaj portretiranke, hkrati pa je pri strogem profilu pogled upodobljenke odvrnjen od gledalca, kar velja za znamenje kreposti po tedanjih družbenih merilih, ki so spuščeni ali odvrnjeni pogled pojmovala kot znak ženske zmernosti, čistosti in pokornosti.¹¹ Poročni

11 Origo, I., *The World of San Bernardino*, London, 1964, p. 68; sv. Antonin, *Opera a ben vivere con altri suoi ammaestramenti* (ed. Palermo F.), Florence, 1858, 164; Simons, P., Women in

portreti v profilu so služili kot promocija nevestine kreposti in lepote ter ženinovega bogastva in ugleda, ki so ga predstavljala draga oblačila (najdragocejši kos je bil rokav, na katerem so bili največkrat izvezeni heraldični motivi ženinove družine ali simboli rodovitnosti, kot je npr. granatno jabolko, ki je bila močno zaželena lastnost neveste) in nakit oz. dragi kamni, izmed katerih so bili v tedanjih Firencah najpriljubljenejši biseri, ki so s svojo okroglo obliko in belino simbolizirali popolnost in čistost. Slednje so pogosto vključevali na marijanske upodobitve.

Pomemben zasuk v florentinski ženski portretistiki 15. st. predstavlja upodabljanje v tričetrtinskem profilu, ki ga začne v sedemdesetih letih 15. st. Botticelli z *Žensko na oknu* (London, Victoria and Albert Museum), zakorenini pa ga Leonardova Ginevra de' Benci (slika 5). Odpre se pogled na obrazne poteze, zlate kodre, prsi, izrez se poveča, saj je upodobljenka naslikana v dopasni postavitvi, ki vključuje tudi roke, na kar vpliva kiparska umetnost (npr. Verrocchieva *Dama s šopkom*).



slika 5: Leonardo da Vinci: Portret Ginevre de' Benci, 1475-80,
Washington, National Gallery of Art
vir: Zöllner (2003)

Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, *The Expanding Discourse. Feminism and Art History* (eds. Broude, N., Garrard, M. D.), New York, 1992, 50; Casagrande, C., *The Protected Woman, A History of Women in the West. Silences of the Middle Ages* (ed. Klapisch-Zuber, C.), Cambridge, London, 1992, 95.

V telo je vneseno gibanje, glava se obrne za devetdeset stopinj, sledi ji pogled, kar se sklada z umetnostno teorijo. Dama lahko gleda gledalca ali vstran. Če so oči obrnjene h gledalcu, se odpira vprašanje kreposti. Rešitev prinaša izraz pogleda, ki je resen, ponižen in nikakor ne zapeljiv. Z njim se ujema resni izraz na obrazu, ki ni nobena novost, saj je tak tudi na profilnih portretih. Druga rešitev je detajl cvetja, ki ga portretiranka drži v rokah in ga poklanja gledalcu oz. možu – takšna interpretacija pride v poštev pri poročnih oz. zaročnih portretih. Bistvena razlika s profilnimi portreti je v tem, da je sedaj bolj kot reprezentativna vloga poudarjena osebnost ženske. Njena obleka je običajno preprostejša, nakita je manj, slikarji pa se bolj osredotočajo na žensko samo.¹² Ženska tako dokončno nastopi kot individuum.

Omeniti je potrebno tudi portrete idealiziranih lepotic, ki se povsem skladajo s poetičnim lepotnim idealom in prikazujejo ženske kot florentinske nimfe: zasnova je enaka kot na profilnih portretih, vsebinski poudarek pa je drugačen, saj v nasprotju z ženskimi portreti, ki predstavljajo krepost, izpostavljajo zapeljivo podobo ženske z erotičnimi poudarki (npr. s poudarjenimi prsmi, ustnicami, razvihranimi lasmi).

Takšni estetski normativi so botrovali nastajanju marijanskih upodobitev. Prehod iz realističnega v idealizirani marijanski lik se zgodi v opusu fra Lippija. Sprva njegova Marija ne deluje kot klasična lepotica petrarkestičnega ideala, slikar spretno ubira srednjo pot med idealno lepim in realnim (slika 6). Na obraz ji nadene melanholičen izraz, s čimer ustvari povsem svojstveno izpovedno polje lepote in žalosti, materinske ljubezni in trpljenja. Melanholija je element, ki skupaj z realističnim obrazom izriše osebnostni pečat in Marijo predstavi kot žensko iz verniku poznanega sveta in zato dostopno. Takšno interpretacijo Miklós Boskovits razlaga kot vpliv karmeličanske tradicije na Lippija kot karmeličanskega meniha, za katero je bila značilna neposredna, živa verska vizija (Boskovits, 1986, 240).

Fra Lippi slika v tehniki tempere, ki je bila zakoreninjena v florentinskem slikarstvu, tudi mlajše generacije jo uporabljajo, šele Leonardo jo zamenja z oljem. Tempera ohranja distanco med podobo in gledalcem, saj ne

12 Posamezni profilni portreti ravno tako prikazujejo preprosto opravljene ženske, jih ne idealizirajo in se bolj posvečajo značaju (npr. Botticellijev *Portret ženske* iz ok. 1485 [Firence, Galleria Palatina]).

zmore pričarati takšnega realističnega vtisa kot oljne barve, ki so jih v tem času uporabljali na Severu in ki Marijo predstavijo prepričljivo živo oz. realistično. Ker ne preseže okvirov imaginarnega likovnega sveta, je primerna za razvoj lepotnega ideala kot nerealne kategorije.



slika 6: Filippo Lippi: Marija z otrokom, angeli in svetnikoma (Barbadorijev oltar), 1437-39, Pariz, Musée du Louvre (detajl)
vir: Ruda (1993)

Prelomnico v njegovem marijanskem opusu predstavlja tondo *Marija z otrokom*, ki je verjetno nastal leta 1451 (Firence, Galleria Palatina) (slika 7). Mati božja je upodobljena kot nežno dekle z melanholičnim podolgovatim obrazom, kakršen zaznamuje Marijine podobe v poznem Lippijevem opusu. Ujema se s petrarkističnim lepotnim idealom, pred nami je svetlost laska bele polti, rjavih oči, elegantnih rok z dolgimi, tankimi prsti. Marija nosi broško z biseri, tančico dekorativno povija rdeč okrasni trak z zlatimi pikami, zelenkasto modri plašč in rdeča obleka sta obšita z zlato nitjo. Dokončno zapusti realistične okvire in postane idealno lepa. Marijanski tip,

ki z bogato oblikovano pričesko in okrasom posega na področje profanega lepotnega ideala, je sveža pridobitev ne le za Lippija ampak za florentinsko slikarstvo 2. pol. 15. st., ki ta tip posvoji kot izhodišče idealizirajoče linije, ki doživi vrhunec z Botticellijem.



slika 7: Filippo Lippi: Marija z otrokom, ok. 1451,
Firenze, Galleria Palatina
vir: Ruda (1993)

Kot prototip marijanskih upodobitev v florentinskem slikarstvu 2. pol. 15. st. lahko izpostavimo *Marijo z otrokom in dvema angeloma* (Firenze, Uffizi) (slika 8). Obraz in postavitev sta enaka pri sv. Marjeti na sliki *Marija izroča pas sv. Tomažu* iz 1455–65 (Prato, Galleria Comunale di Palazzo Pretorio), kjer je Lippi sodeloval s Fra Diamantejem. Marija je upodobljena v razkošni opravi kot Kristusova nevesta, spominja na sočasne ženske portrete. Eleganco poudarjajo linija glave, ki se nadaljuje v dolg bel vrat in okrogla ramena, ter dolgi tanki prsti. Spremembo lepotnega ideala povezujejo z Lucrezio Buti, redovnico iz samostana Santa Margherita v Pratu, ki jo Vasari opisuje kot dekle čudovite miline in videza, v katero se je slikar

zaljublil, ko mu je pozirala za sliko *Marija izroča pas sv. Tomažu*¹³ (Vasari, *Le vite*, II, 620–621, 629). Mnenja o tej zgodbi so deljena, vendar se Marija iz galerije Uffizi časovno ujema z njunim razmerjem. Četudi ne moremo povsem zanesljivo povezati Lucrezie z Marijino podobo, pa se vendarle srečamo z mikavno hipotetično razlago, ko naj bi slikar, prevzet od lepote resnične ženske, prenesel poteze njenega obraza na Marijin lik.



slika 8: Filippo Lippi: Marija z otrokom in dvema angeloma, 1465-69,
 Firenze, Galleria degli Uffizi
 vir: Ruda (1993)

Ob tem se zastavlja vprašanje, koliko so se slikarji pri upodabljanju idealizirane Marije opirali na resnične ženske, se morda v kakšni Mariji skriva prikriti portret. Opozoriti velja na Savonarolovo pridigo o Amosu in Zahariji na soboto po drugi postni nedelji leta 1496, v kateri ošteje slikarje, da v likih svetnikov in Marije upodablajo resnične ljudi in da »*mladina govori tej in oni gospe: tole je Magdalena, tisti sv. Janez, glej, tale Devica; zakaj v cerkvah ste naslikali figure, ki so podobne tej ali oni ženski, kar je zelo slabo*

13 Prim. Bandello, M., *Le Novelle. La prima parte de le novelle del Bandello*, III, London, 1791, 434–440. Nekateri avtorji so to zgodbo upoštevali, drugi so jo zavrnili kot plod domišljije. Gl. Ruda (1993, 40); Van Marle (1928, 430–432).

in veliko zaničevanje Božjih stvari» (Savonarola, *Prediche e scritti*, 387). Ta praksa je bila očitno prisotna, vendar konkretnjših dokazov, žal, ni.¹⁴ Če tudi najdemo posamezne sorodne poteze med kakšnim ženskim portretom in Marijo, se izkaže, da so idealizirane in posplošene, tako da gre za prenos lepotnega ideala na portrete in ne obratno (npr. Lippijev portret Angiole Sapiti [New York, Metropolitan Museum of Art], ki v obraznih potezah spominja na Marijo z *Vizije sv. Bernarda* [London, National Gallery]).

Lippijeva značilnost je melanholični izraz na Marijinem obličju, ki ga spremlja skozi celoten marijanski opus. Melanholija odpira večplastno razlago notranjega doživljanja, saj jo lahko interpretiramo kot modro, poduhovljeno figuro, lahko izraža materinsko ljubezen oz. skrb v slutnji prihodnosti. Otožnost, ki se mestoma povezuje z zasanjanim pogledom, močno vpliva na slikarska in kiparska dela z marijansko motiviko v 2. pol. 15. st.

To linijo razvoja nadaljuje Verrocchieva delavnica, v kateri se izobražujejo Botticelli, Leonardo, Ghirlandaio, Credi. Umetnikom je dala skupno izhodišče, ki ga opazimo v njihovih zgodnjih obdobjih, kasneje pa večinoma krenejo v lastno smer. Verrocchiev lepotni ideal predstavlja risba ženske glave iz Londona (British Museum), ki ga prevzamejo tudi učenci za časa učne dobe. Okrogli obrazek kasneje zamenja ožje obličje, za katerega se ne ve točno, kdo iz Verrocchieve delavnice ga razvije. Možno bi bilo, da začetni impulz predstavlja Leonardov angel s *Krsta v Jordanu* (Firence, Uffizi), izpopolni pa ga z *Marijo v skalni votlini* (Pariz, Louvre). Uporabljajo ga slikarji Verrocchievega kroga (Botticelli, Ghirlandaio) in Verrocchio na svojih reliefnih in kiparskih delih.

Botticellijev lepotni ideal obsega več razvojnih faz. Zgodnje obdobje zaznamujejo vplivi fra Lippija in Verrocchia, omenimo le *Marijo z otrokom in dvema angeloma* iz ok. 1468–69 (Neapelj, Museo di Capodimonte) (slika 9), kjer Botticelli povsem sledi poetičnemu lepotnemu idealu tako v obliki kot resnem, otožnem izrazu. Pred nami je utelešena Boccaccieva Emilia,

14 Tudi Botticellijevo domnevno upodabljanje Simonette Vespucci v njegovem idealiziranem ženskem tipu iz osemdesetih let 15. st. se je izkazalo za prenagljeno sodbo angleških avtorjev 19. st. Zgolj omenimo primer marijanskih upodobitev iz rimskega slikarstva za časa papeža Aleksandra VI., kjer je kot Marija upodobljena Giulia Farnese (npr. na fragmentu freske iz njegove spalnice, na freski nad vhodom v refektorij).

manjkajo le kodrčki, saj so svetli lasje po Lippijevi maniri spleteni in zakriti s tančico. Slikar s senčenjem ustvarja elegantno voluminoznost ter razkrija poznavanje anatomije, s pravo mero združuje trdnost kostne podlage z mehko mišic in gladko kožo. Sledi Albertijevemu načelu reliefnosti, s katerim izpolnjuje sočasni slikarski ideal.



slika 9: Sandro Botticelli: Marija z otrokom in dvema angeloma, ok. 1468-69,
Neapelj, Museo di Capodimonte
vir: Vecchi, Arasse, Nelson (2004)

Z nagibom glave je slikar poudaril milino ter čustveni odnos matere do otroka in slutnjo Božjega načrta. Ta gib je Botticelli uporabljal tudi za druge ženske like (npr. za Fortitudo in Judito, Venero), je dediščina fra Lippija in Verrocchia. Otožnost je domala nepogrešljiva v vseh Botticellijevih obdobjih: prvotne Lippijeve vplive zamenja intenzivnejši obrat v melanholijo v osemdesetih letih, ki se stopnjuje do eterične duhovnosti in skupaj z distanciranostjo tvori jedro Botticellijeve interpretacije lepote.

V zgodnjem obdobju nastane tudi *Evharistična Marija* (*Madonna Chigi*) iz ok. 1470–72 (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) (slika 10).



slika 10: Sandro Botticelli: Evharistična Marija (Madonna Chigi), ok. 1470-72,
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
vir: Vecchi, Arasse, Nelson (2004)

Marijin obraz je daljši, bolj reliefen oz. plastičen, saj je senčenje bolj dovršeno, ob strani ustnic se riše črta, ki daje obrazu ekspresiven, resen podton. Prefinjena modelacija obraz približuje kiparskemu značaju – takšen tip obličja predstavlja tudi Verrocchiev relief *Marije z otrokom* (Firence, Museo Nazionale dell Bargello), soroden je Verrocchievi risbi ženske glave iz Oxforda (Christ Church College) tako v postavitvi kot izrazu in senčenju, čeprav so razlike v detajlih.

Ok. 1480 se začne pojavljati lepotni ideal, ki zaznamuje vrhunec Botticellijevega opusa in ki ga najdemo na tondih *Marija z otrokom in s petimi angeli* (*Madonna del Magnificat*) iz ok. 1480–81 (Firence, Uffizi) ter *Marija z otrokom in s šestimi angeli* oz. *Marija z granatnim jabolkom* (*Madonna della Melagrana*) iz ok. 1487 (Firence, Uffizi) (sliki 11 in 12).



slika 11: Sandro Botticelli:
Marija z otrokom in s petimi angeli (Madonna del Magnificat),
ok. 1480-81, Firenze, Galleria degli Uffizi
vir: Zöllner (2005)



slika 12: Sandro Botticelli:
Marija z otrokom in s šestimi angeli oz. Marija z granatnim jabolkom
(Madonna della Melagrana), ok. 1487, Firenze, Galleria degli Uffizi
vir: Zöllner (2005)

Obličje je ožje, rahlo podaljšano, čelo je gladko in široko, ovalno formo zaključuje ozka brada z jamico. Svetli lasje sedaj zasijejo v zlatih odsevih, s čimer slikar izpolni merila poetičnega lepotnega ideala. Postava je vitka, telesno razmerje sledi merilu 1 : 8, dolg vrat se steka v zaobljena ramena, dolge in vitke roke delujejo elegantno, kar se ujema s pesniškim lepotnim idealom. Postave figur se zgledujejo po Veneri z *Rojstva Venere* (Firence, Uffizi), ki uteleša najbolj izpopolnjen Botticellijev lepotni ideal. Elegantno podobo dopolnjujejo roke, ki se po velikosti enačijo z višino obraza: prefinjeno formo podaljšanih proporcev zaključujejo dolgi tanki prsti. Slednji element je značilen za Verrocchievo delavnico in Leonarda, možen bi bil njun vpliv na Botticellija. Tako oblikovane roke se ujemajo s poetičnim lepotnim idealom. K prefinjenosti prispeva tudi mehko senčenje, ki ne ustvarja poudarjenega *chiaroscuro* in s katerim slikar zabriše prehode med obraznimi deli in da polti bleščeč, zglajen mladostni videz. Koža je svetla in nežna, kontrastirajo ji rožnato nadahnjena lica in nos ter majhne rožnate ustnice in rjave oči, temne obrvi, oblikovane v loku. V tej fazi ni več verrocchievske reliefnosti, žrtvuje jo na račun zglajene polti. Spremembi lepotnega ideala bi utegnila botrovati Leonardova *Marija v skalni votlini*.

Botticelli uspe s povezavo lepe forme, miline in melanholije kot idealnega temperamenta v renesančni miselnosti oblikovati idealno marijansko figuro, ficinovski prototip lepote: Marijina lepota ni zgolj zunanja, gledalec v obličju oz. liku prepozna bistvo njene osebnosti – ljubezen je temelj njene lepote, je odsev ideje lepote, Boga. Preko Marijine zunanosti zahrepenimo po vzvišeni ideji lepote. Marija vodi gledalca od vidne, to je čutne zaznave lepega, h kontemplativnemu zrenju, hrepenenju po združitvi z Lepoto oz. Bogom, ki ga Ficino imenuje Ljubezen. Na te marijanske interpretacije lahko zremo tudi v smislu projekcije neoplatonistične filozofije v slikarski slog: Botticelli se oddaljuje od resničnosti, saj ne slika v realističnem slogu, temveč razvija umetelne like, ki ostajajo na nivoju imaginarnega sveta lepote, miline in sijaja. Idealiziranje bi lahko primerjali z neoplatonističnim svetom idej, saj uteleša popolnost, ideal zmaguje nad resničnim, umetelno nad naravnim. Botticelli je v tem smislu idealni neoplatonistični umetnik, njegovo delo je vizualizirana Ficinova filozofija.

V devetdesetih letih 15. st. se lepotnost in milina umikata dostojanstvu in hierarhični vrednosti. Marija je osrednja figura kompozicije, običajno je

večja od ostalih, s čimer Botticelli poudari njen pomen in duhovno veličino (slika 13). Telesni proporci se v nekaterih primerih spremenijo, razmerje med višino glave in telesa znaša lahko tudi 1 : 6,5, zato Marija deluje groteskno. Slikar se bolj kot na zunanjo lepoto osredotoča na ekspresivnost – obrazi so polni meditativne zamaknenosti, mestoma asketske melanholije. Marija postane simbolna figura, ki izžareva moč Božje oblasti in prerašča v personifikacijo Eklezije.



slika 13: Sandro Botticelli: Mistično rojstvo, 1501, London, National Gallery (detajl)
vir: Vecchio, Arasse, Nelson (2004)

Fra Lippi in Botticelli vplivata na Filippina Lippija, ki nadaljuje linijo idealiziranega marijanskega tipa, vendar že v zgodnjem obdobju išče lastne rešitve v oblikovanju ženskega lepotnega ideala. Njegove Marije lahko umešimo v skupino, na katero vpliva petrarkistični lepotni ideal, vendar nekatere odstopajo v posameznih detajlih (npr. temnorjavih laseh). Večinoma so elegantne, sloke figure, upodobljene v telesnem razmerju 1 : 9 (mestoma uporablja telesno razmerje 1 : 8), kar se razlikuje od Albertijevega in Botticellijevega sistema telesnih razmerij (slika 14). Filippinov slog temelji na risbi, ki pa ni tako poudarjena kot pri Botticelliju, in nežnem modeliranju, rezultat česar je gracilna figura, ki deluje nezemeljsko. Tudi njegova Marija

je melanholično zasanjan lik, upodobljena je kot resna mlada žena, ki ponižno in ljubeznivo izpolnjuje svojo vlogo Odrašenikove matere. Filippino zaključuje tisto smer idealizirajočega toka v florentinskem slikarstvu 2. pol. 15. st., ki jo začne fra Lippi, nadaljujeta Verrocchiev krog in predvsem Botticelli: je nežen in umirjen lik, s svojo sladkostjo uteleša ženski lepotni ideal iztekajočega se 15. st.



slika 14: Filippino Lippi: Marija z angeli, ok. 1482-83,
 Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze
 vir: Vecchio, Arasse, Nelson (2004)

Leonardo sprva posnema Verrocchiev ideal, kakršnega vpelje z risbo ženske glave iz Londona (npr. *Marija z nageljnomo* iz sedemdesetih let 15. st., München, Alte Pinakothek), nato lepotni tip postopoma razvija, vmesno stopnjo predstavlja *Madona Benois* iz 1478 (Sanktpeterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž) (slika 15), kjer je obraz v zasnovi okrogel, vendar v detajlih brade, ust in nosu ter nagnjene glave kaže nadaljnji razvoj obraznega tipa. Leonardo raziskuje tudi sfumato, s katerim doseže izredno mehko polti, k čemur doprinese tudi oljna tehnika, ki jo uporablja do konca opusa.



slika 15: Leonardo da Vinci: Madona Benois, 1478,
Sanktpeterburg, Gosudarstvennyj Ermitaž
vir: Zöllner (2003)

Vrhunec predstavlja *Marija v skalni votlini* iz 1483–86 (Pariz, Louvre) (slika 16). Ozko obličje z dolgim tankim nosom in visokimi ličnicami deluje blago in ljubeznivo, k čemur prispeva povezava sfumata, nagnjene glave, spuščenega pogleda in latentnega nasmeška. Sfumato razprši senco in kožo naredi svilnato, Marija deluje večno mlada, vendar ni več dekliški lik, kot je bila v zgodnjem Leonardovem obdobju, ampak postane zrelejša. Njena duhovna podoba se kaže v izrazu na obrazu, drži in odnosu do otroka, do katerega goji materinsko ljubezen, hkrati pa se zaveda njegovega poslanstva in s tem tudi svojega.



slika 16: Leonardo da Vinci: Marija v skalni votlini, 1483-86,
Pariz, Musée du Louvre (detajl)
vir: Zöllner (2003)

Leonardo upošteva lastna teoretična izhodišča v telesnih proporcih (1 : 8), senčenju, razgibanosti figure, psihološkem izrazu, oblikovanju pričesk (lasje so ukročeni) in preprosti opravi (mestoma Marijin plašč spenja broška z dragimi kamni, kakršno pozna Verrocchieva delavnica). Njegova Marija je rjavolaska, kar odstopa od petrarkističnega lepotnega ideala, ohrani kodre, ki zasijejo na svetlobi. Bistveno novost predstavlja sfumato kot sredstvo za upodabljanje miline, zato Marijina podoba deluje bolj mistično, eterično. Oljna tehnika je ključnega pomena za sam način senčenja kot tudi tehnika slikanja s prsti,¹⁵ saj se na ta način dosežeta mehkoba in gracilnost polti. Spremenjen obrazni tip vpliva na Marijin izraz, deluje bolj elegantno in poduhovljeno in ne le kot sladka Devica, ki pripada nebeški sferi.

Svojstven prispevek prinesejo Ghirlandaiove marijanske upodobitve, ki se razlikujejo od sočasnih predvsem v realistični obravnavi figure, ki jo s stopnjevanim senčenjem predstavi izredno plastično, voluminozno (sli-

15 Konservatorska dela so pokazala, da je Leonardo na marsikateri sliki (npr. na *Oznanjenju* iz florentinske galerije Uffizi, londonski *Mariji v skalni votlini*) za upodabljanje sfumata uporabljal prste, saj naj bi nežno tkivo prstnih blazinic služilo kot najnežnejše orodje za ustvarjanje odtenkov, ki jih je želel naslikati. Gl. Gage, J., *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London, 1995, 135. V Verrocchievi delavnici je slikanje s prsti povezano z uvedbo oljne tehnike, vendar učinka prosojnosti barv niso takoj obvladali. Če je Leonardo začel s to tehniko, je bil razlog v tem, da bi čim hitreje izkoristil značilni sijaj oljnih barv, a dolgoročno je bila to le zasilna rešitev. Takoj ko je znal s čopičem doseči vibriranje svetlobe, se je dokončno odpovedal slikanju s prsti. Gl. Arasse (2003, 318–319).

ka 17). V tem se približuje sočasnemu nizozemskemu slikarstvu, ki vpliva nanj z realistično podanimi kompozicijami in natančnimi detajli, vendar ostaja Ghirlandaio v mejah omiljenega realizma.



slika 17: Domenico Ghirlandaio:
Marija v slavi s svetniki (Pala Tornabuoni), ok. 1490-96,
München, Alte Pinakothek (detajl)

vir:http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/kuenstler/kuenstler_inc_en.php?inc=bild&which=4432

Voluminoznost oz. plastičnost lahko primerjamo z Masaccievo, skupni so jima tudi jasni obrisi cele figure in detajlov (npr. obraznih delov). Ghirlandaio upošteva določila poetičnega in teoretičnega lepotnega ideala, pomembno izhodišče predstavlja Verrocchieva delavnica, vendar se kasneje slikar omeji le na njene posamezne značilnosti (ornament, nakit), slogovno pa razvije lasten lepotni tip. Za razliko od svojih sodobnikov in predhodnikov se v večini primerov odpove melanholičnemu značaju Matere božje oz. ga močno omili. Njegove Marije kot razumne žene predstavljajo nasprotje emocionalno izraznim figuram verrocchievske in botticellijske usmeritve, zato večkrat dobimo vtis, da kljub uporabi značilnih elementov za predstavitev miline (spuščenega pogleda in nagnjene glave) Marijina duhovna podoba ni docela razvita in je zato poudarek predvsem na formi.

Morda zato nekatere njegove Marije delujejo manj intimno zaupljivo, v nasprotju z Botticellijem, in je njihovo vrednost potrebno iskati v slovesni reprezentativnosti.

Idealizirani marijanski tip je v florentinskem slikarstvu 2. pol. 15. st. povsem prevladal, nekoliko se stanje spremeni v devetdesetih letih, ko se družbene razmere spremenijo in se poudarja teološka vsebina, vendar je le pri nekaterih slikarjih opaziti manj idealiziran, ekspresiven lik (npr. pri Botticelliju in Filippinu Lippiju). Omeniti velja tudi realistične interpretacije Luce Signorellija in Piera di Cosima, ki pa so manj številne. Idealizirajočo maniro so slikarji, kot so Leonardo, Filippino Lippi in Perugino, zanesli v zgodnje 16. st. in odprli vrata visokorenesančnim marijanskim upodobitvam z Rafaelom na čelu.

Florentinskim slikarjem 2. pol. 15. st. je uspelo spretno povezati notranjo in zunanjo lepoto ter vernikom predstaviti Marijo kot najlepšo med ženami. Z Marijino lepoto so uspeli seči v srce gledalcu in ga spodbuditi k razmišljanju o presežnem. Tako lahko še danes z nekoliko nostalgичnim pogledom doživljamo te marijanske upodobitve kot odsev časa, ki je častil lepoto ne le kot najvišji umetnostni ideal temveč tudi kot temeljni cilj človekovega bivanja.

VIRI

Alberti, L. B., *L'architettura [De re aedificatoria]. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portoghesi*, II, Milano, 1966.

Alberti, L. B., *On painting. Translated with introduction and notes by John R. Spencer*, New Haven, London, 1966².

Aurelius Augustinus, *De Trinitate*, VIII–XI, XIV–XV, Anhang: Buch V. *Neu übersetzt und mit Einleitung herausgegeben von Johann Kreuzer. Lateinisch-deutsch*, Hamburg, 2001.

Ficino, M., *Commentary on Plato's Symposium on Love* (prevod Jayne, S.), Woodstock, Connecticut, 1999.

- Ficino, M., *Opera* (ed. Pelé, G.), Pariz, 1641.
- Ficino: *Opera omnia* (ed. Sancipriano, M.), Torino, 1959.
- Ficino, M., *Platonic Theology*, III, IX–XI (prevod Allen, M. J. B., Warden, J., eds. Hankins, J., Bowen, W.), XI, iv, 21, Cambridge, London, 2003.
- Lorenzo de' Medici, *Ausgewählte Werke. Opere scelte*, Tübingen, 1998.
- Petrarca, F., *Soneti in kancone* (prevod Gradnik, A.), Koper, 1954.
- Poliziano, A., *Stanze per la giostra. Orfeo. Rime* (ed. Maier, B.), Novara, 1969.
- Pulci, L., *Morgante* (ed. Ageno, F.), Milano, Neapelj, 1955.
- Savonarola, G., *Prediche e scritti. Con introduzione, commento, nota bibliografica e uno studio sopra 'L' influenza del Savonarola su la letteratura e l' arte del quattrocento' di Mario Ferrara*, Milano, 1930.
- Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1906.
- Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu* (prevod Jurca, T. in Žlender, M.), Ljubljana, 2005.
- Vitruvij, *Deset knjiga o arhitekturi [De architectura libri decem]* (prevod Lopac, M. in Bedenko, V.), Zagreb, 1999.

LITERATURA

- Arasse, D., *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Pariz, 2003.
- Baxandall, M., *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja. Začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila* (prevod Zabel, I.), Ljubljana, 1996.
- Bellosi, L. (ur.), *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Milano, 2002.
- Borsi, F. in S., *Paolo Uccello*, London 1994.
- Boskovits, M., Fra Filippo Lippi, i Carmelitani e il Rinascimento, *Arte cristiana*, LXXIV, 1986, 235–252.
- Brown, D.A. (ur.), *Virtue & beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Oxford, 2001.

- Brown, D. A., *Introduction*, v: Brown, D.A. (ur.), *Virtue & Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Oxford, 2001.
- Clark, K., *The nude. A study of ideal art*, London, 1956.
- De Vecchi, P., Arasse, D. in Nelson, J.K. (ur.), *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, Milano 2004.
- Dempsey, C., *Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, New Jersey, 1992.
- Durant, W., *The Renaissance. A History of Civilization in Italy from 1304–1576 A. D.*, New York, 1953.
- Hersey, G. L., *The evolution of allure. Sexual selection from the Medici Venus to the Incredible Hulk*, Massachusetts, 1996.
- Holmes, M., *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven, London, 1999.
- Van Marle, R., *The development of the Italian schools of painting*, X, Haag, 1928.
- Mikuž, J., *Kri in mleko. Sugestivnost podobe*, I, Ljubljana, 1999.
- adke, G. M., Masaccio's City, v: Ahl, C.D. (ur.), *The Cambridge Companion to Masaccio*, Cambridge, London, 2002, 40–63.
- Richter, J. P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, I, Oxford, 1939.
- Rubin, P.L., Wright, A., *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, London, 1999.
- Ruda, J., *Fra Filippo Lippi. Life and Work*, London, 1993.
- Simons, W., *Reading a Saint's Body, Rapture and Bodily Movement in the Vitae of Thirteenth-Century Beguines*, v: Kay, S., Rubin, M. (ur.), *Framing Medieval Bodies*, Manchester, New York, 1994, 10–23.
- Trexler, R. C., *Ritual Behaviour in Renaissance Florence: the Setting, Church and Community 1200–1600: Studies in the History of Florence and New Spain*, Rim, 1987, 11–36.
- Zöllner, F., *Leonardo da Vinci 1452-1519. The Complete Paintings and Drawings*, Köln, 2003.
- Zöllner, F., *Sandro Botticelli*, München, 2005.

IDEAL BEAUTY IN DEPICTING THE VIRGIN MARY IN FLORENTINE PAINTING IN THE SECOND HALF OF THE FIFTEENTH CENTURY

Keywords: ideal beauty, Florentine renaissance, Virgin Mary, renaissance painting

Abstract

An idealized type of Virgin Mary prevails in Florentine painting of the second half of the fifteenth century. Painters depicted Mary according to Florentine art theory, philosophy, and poetry of the fifteenth century as a woman of physical and spiritual beauty. Ideal female beauty was very precisely defined and it was used not only for images of the Virgin but also for other female figures in art – and, as can be seen from contemporary female portraits, it was also followed by Florentine women (and women from some other Italian regions as well) in the fifteenth century.

Treatises on painting by Leon Battista Alberti and Leonardo da Vinci were very important for the development of the idealized human figure in Florentine fifteenth-century art theory. Both authors agreed that nature is the only true source of beauty, but they urged painters to select the most beautiful parts of nature and create a new, ideal whole. They emphasized the significance of shading, and da Vinci considered *sfumato* a means of beauty. Both authors connected body movements with inner feelings, “movements of the soul,” movements must coincide with inner feelings. They presented the ideal proportions of the human body: Alberti’s figure measures 7.5 head heights and Leonardo’s 8, and both proportional systems can be found in Florentine fifteenth-century painting.

Marsilio Ficino, the leading Florentine renaissance Neoplatonist, defined beauty as an idea that dwells in the world of ideas and shows itself in the terrestrial world as beautiful bodies. He connected beauty with good, and considered beauty as a splendor of good.

Poetry of the Medici circle presented idealized women with much in common: they had blonde hair with shiny curls, pale skin, dark sparkling eyes, a long neck, round shoulders, a slim waist, long elegant arms and legs, and small feet. The ideal woman was virtuous, intelligent, and pious. She smiled so lovingly that she could open the gates of Heaven. Descriptions of female beauty originate in earlier poetry, such as troubadour lyrics and the works of Dante, Petrarch, and Boccaccio. These descriptions influenced Medicean poets such as Luigi Pulci, Agnolo Poliziano, and Lorenzo de' Medici.

Fra Filippo Lippi represents an important starting point in depicting the idealized Virgin Mary in Florentine painting of the second half of the fifteenth century. His ideal beauty was based on poetics, and the painters of Andrea del Verrocchio's workshop followed it. One of these painters was Sandro Botticelli, who represents the peak of the trend in idealized depictions of Mary. Botticelli connected the beautiful form, grace, and melancholy into an ideal figure of Mary. His paintings of the Virgin can be understood as an allusion to Ficino's philosophy: the Virgin is complete in form and spiritual beauty; she is an image of the ideal that embodies perfection and rises above terrestrial beauty. This idealizing manner was concluded by Botticelli's pupil Filippino Lippi with a sweet and gentle Virgin.

Leonardo da Vinci initially followed Verrocchio's ideal beauty of a round face and ornamented hairstyle, but later developed his own ideal beauty of a narrow face, high cheekbones, and a gentle smile. *Sfumato* is used to depict the soft skin and her ethereal expression.

Domenico Ghirlandaio developed his own ideal of female beauty. He concentrated on plastic form, and his Virgin is less melancholy than his contemporaries'.

Florentine painters of the second half of the fifteenth century succeeded in connecting the spiritual and physical beauty in Virgin Mary and depicting her as the most beautiful woman that ever lived.

Ilina Jakimovska

A LIFE WITHOUT HEALTH IS A USELESS LIFE:¹ COMPARING FOLK AND BIOMEDICAL INTERPRETATIONS OF DISEASE IN MACEDONIA

Key words: body, health, disease, illness, folk culture, Macedonia, epidemics, European history, biomedicine, psychosomatic illness

Normal versus Pathological

The changes our bodies experience throughout our lifecycles can threaten our feeling of who we are and shake the balance of our sense of self. The existence of a framework for interpreting these changes therefore plays a key role in maintaining the integrity of not only individuals, but also the social structure that they are part of. This would otherwise collapse if there were not a conceptual binding tissue that harmonized the principles of dynamism and randomness with those of continuity and certainty, as a basis of stability.

The conceptual framework, the instrument for interpreting the changes experienced by our bodies, is health (or disease).² Which signs are treated

1 A Macedonian folk proverb.

2 Following Kleinman's dichotomy (1982, 72), wherever applicable this article tries to differentiate between *disease* (referring to malfunctioning of biological and/or psychological processes) and *illness* (referring to psychosocial experience and the meaning of perceived disease). However, the primary and secondary ethnographic material used in this research did not show that the same distinction is made in the frameworks of folk interpretation of health-related phenomena. This article shows that these two concepts (one emphasizing the biological aspect, and the other the social aspect of the disease) form an integral whole in Macedonian folk culture. Moreover, the social environment can be sometimes considered a source of the (biological) malfunctioning of the organism. At such points in the text I there-

as symptoms of a certain disease, whether these changes should be considered normal or pathological, what the list of potential diagnoses is like, what the gradation of the seriousness of the diseases is, and, consequently, how the social treatment and status of an ill person is defined – all of this depends on the criteria of a certain culture for how the healthy body should look and function; that is, what makes a healthy person. This ideal model is a criterion for defining a certain change in the organism in the sense of its divergence from the optimal equilibrium (homeostasis), as well as a criterion for estimating the level of this divergence that influences its normal function. Thus, the concept of health defines, but also excludes, the concept of disease (i.e., illness) and vice-versa. In fact, it is quite simple: a healthy person is one that is not ill, and an ill person is one that is not healthy.

Folk medicine, which is defined as a model of recognizing and treating diseases that have historically appeared and which was developed in past rural communities, identifies a certain condition as pathological, diagnosing it and treating it based on a combination of traditional knowledge of anatomy (structure), physiology (function), and pathology (deviation of structure and function) of the human body, as well as knowledge of methods for curing it. Here folk medicine is considered only one of the branches of the great tree of (in the words of Geertz) “local” or “intimate” knowledge (2000), produced by and referring to the everyday life of village communities in a certain geographical and historical setting – in this case, Macedonian villagers at the beginning of the twentieth century. As the remainder of this article shows, this field of knowledge is closely interconnected with all other aspects of these people’s culture, which is therefore termed “folk.” The ultimate aim of both folk medicine and contemporary biomedicine is the same: based upon external signs and symptoms, both try to determine which of the known diseases is involved and to offer appropriate treatment. This article analyzes the potential overlap between these two systems of knowledge about the human body, the ways they function, the reasons one becomes ill and how one is cured, and the possible implications of both models (especially of the folk model) on the contemporary perceptions of these phenomena. At the same time, this article focuses on the social status

fore favor the term *illness*.

and treatment of the person that is ill, an aspect that goes beyond medicine and extends into the wider social context.

Both folk and contemporary medicine (i.e., the western biomedical model for interpreting disease) agree that disease is a divergence from the normal condition of the body that could result in nuisance, pain, general dysfunction, or death. However, the primary difference between these two models lies in the agent that defines what is and what is not normal – the one that possesses socially verified knowledge about the interpretation of symptoms and identification of disease, the one that possesses the skill to cure – as well as in the actual place where these processes occur (i.e., the social sphere to which they belong). Specifically, in folk culture, interpretation of disease and its cure lies in the intimate sphere of the individual and it takes place in one's home or immediate surrounding. At home, women were the ones responsible for the health of the family: healthcare, especially when it came to children, was one of the many aspects of women's domestic work. This situation was identical in most of Europe until the seventeenth century: "Prior to the seventeenth century, orally transmitted and written systems of belief and practice often remained entirely within the private sphere, being passed down through generations of women, to be modified in turn by each woman's practical experience" (Billington, Hockey, and Strawbridge, 1998, 121).

When domestic remedies did not solve the problem, assistance was sought from local healers, mostly women, who possessed a great range of knowledge and skills regarding healing plants, preparation of balms, and especially magical curative procedures. In the sense of primary field data as well as analyzing this data, the most useful and richest material on the concept of illness in Macedonian folk culture comes from Józef Obrębski, a Polish anthropologist that worked in Macedonia in the 1930s, and his ethnographic materials from Poreče in central Macedonia. This material was chosen because it is relatively old. In comparison, recent research (including my own fieldwork on this topic, collected during summer 2006 in southwestern Macedonia in villages around Bitola and Ohrid from informants 45 to 75 years old), even when it involves older informants, still reflects the influence of the medicalized perception of the body and illness. Thus, results obtained using such recent material are not authentically "folk" in

the previously established sense of this word. For example, although contemporaries know old names of diseases such as *čuma* 'plague' or *crvenica* 'measles', and are aware of the magical procedures for treating evil spells, they simultaneously use terms such as 'high blood pressure', 'thrombosis', or 'cancer' – concepts that are a result of their experience with official biomedicine and/or its lay form. This article examines the attitudes and models of interpretation of disease that still have not been touched by the hand of official medicine. Such attitudes were found in the work of Obrębski, and to a lesser extent in the works of other authors cited below.

The Shift from Private to Public: Symbolic Barriers

The chapters dedicated to folk medicine in Obrębski's *Makedonski etnosociološki studii* (Macedonian Ethno-Sociological Studies, 2001a) register the domination of women in this area, and even proclaim it as their monopoly. The fact that women played a major role in curing was also reported by Stevan Tanović in his study of the Gevgelija area (in southeast Macedonia), published in 1927:

The one that takes care of the ill person, if he is a man – it is his wife; if it is a child – the mother, if she is a woman – another woman. A man would seldom take care of his ill wife. When the illness starts to become serious, relatives are sought out, so that their wives come for a visit and bring *punuda* [some food or other necessities for the ill person]. (Tanović, 1927, 76)

When these two authors conducted their research (at the end of the 1920s), major cities in Macedonia already had doctors and hospitals – the first hospitals were opened in the first decade of the twentieth century for military needs. However, the terrain for establishing official medicine as the only relevant authority for health started to take shape even earlier: in 1869, the Ottoman Empire passed a law on the organization of medical service, forbidding nonprofessionals from practicing healing. This is also more or less the time when the first educated doctors from the local popu-

lation appeared in Macedonia. These were sons (less often daughters) of well-off citizens, merchants, craftsmen, and economic migrants that had the opportunity to be educated abroad and formed the basis of the Macedonian intelligentsia of that time.

At roughly the same time (during the Balkan wars, and the first and second world wars), foreign medical doctors arrived in the large cities. They either had private practices or were part of military health units. By the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, the treatment of disease in Macedonia slowly started to be transferred from the private to the public sphere of official medicine and its institutions. Trust in the knowledge of folk medicine, based on life experience, built and transmitted through centuries, could not be replaced overnight with the same level of trust towards official medicine. Moreover, at least initially, official medicine was to a great extent based on folk wisdom, and it recognized its relevance. People sought medical help from urban professionals only in serious cases, after they had tried all other options available in their immediate surroundings.

This process started much earlier in the rest of Europe: the development of medicine in Europe in the sense of a professionalized space is registered after the seventeenth century, when individuals and their bodies for the first time became open to the public gaze of the authoritative representatives of the state (i.e., medical doctors). Ever since, medicine has been a specialized corpus of knowledge based on scientific advancements, and at the same time a high-status profession dominated by men. Foucault's book *The Birth of the Clinic* (2003) examines the modern, medicalized concept of the body and the world. Foucault asserts that the power inherent to medicine and the medical profession is constructed through knowledge, which one obtains not through books, but through medical practice, which on the other hand consists of observing patients' bodies, and even their minds. Introducing the term "medical gaze" to describe this method, at the same time he alludes to the power of this gaze to conduct surveillance and discipline those at whom it is directed – human bodies and minds, which thus become potential objects of manipulation, not only of the medical profession, but also the state. The methods implemented by its representatives, medical doctors, are only part of the multitude of instruments of state control and repression. One of the consequences of this is that the process of curing, in

addition to bringing relief to those that suffer, became “an ideological practice that helps in the reproduction of social relations through which the disease becomes real” (Young, 1982, 280). This historical transition from treating diseases based on knowledge and practices of the narrow community, to the professionalized, medical model, is surely related to changes in the wider structure of social relations.

Medical knowledge draws its convincing nature from the power that people ascribe to it, and whose basis is again knowledge as such. It is a matter of a cyclical relation of power and knowledge whose aim is to be eternally reproduced. This does not mean that medical institutions are the only source of disciplinary manipulation – the same is true of the army, educational institutions, and so on, which (like medicine) apply, as Foucault terms it, “the anonymous strategy of domination,” which includes “a number of mostly minor processes, with a different origin and location, that overlap, repeat, or imitate each other, find support in each other, and differ according to the area of implementation, they converge with one another and slowly draw a diagram of a general method” (Foucault 1975, 142; translation: author).

The explanation of why a certain model of interpreting changes in the mind and body suddenly started to dominate and be considered “truer” (or, more precisely, the sole truth), repressing previously existing models of interpretation, lies in the power structure characteristic of western societies, whose basis is gender, class, and ethnic affiliation. Official medicine lies mainly in the hands of (white) middle- and upper-class males, in contrast to traditional medicine, which is dominated by village women. An equally important source of power of official medicine is its scientific basis – chronologically, the rise of medicine overlaps with the development of the sciences and the gradual domination of rationality and the scientific world-view, at the expense of the irrational and magic. Scientific rationality goes hand-in-hand with emphasizing the relevance of objective phenomena, numeric measurements, and the notion of diseases as individual entities, as well as reductionism, mechanicism, and dualism. According to this world-view, the body is a machine and illness is interpreted as a defect of one or more of its parts. This metaphorical notion of the body is reflected in the doctor-patient relationship, which now becomes a relationship of

domination and subordination. The patient is not perceived as a person, as a human being, but is reduced to a “sum of abnormal physiological parameters” (Helman, 2000, 81).

Whereas domination is exercised through specialized, scientific knowledge, subordination presupposes being powerless, passive, and ignorant:

The patient comes to believe in the “truth” of an anatomical map of his/her body and a medical model of the changes it undergoes as a result of surveillance by the medical practitioner. This gaze is exemplified in the stethoscope applied to the chest of the passive patient, yielding sounds which the patient neither hears nor can interpret. As the object of medical surveillance, the patient comes to “know” their body and their disease through their encounter with the medical practitioner. (Billington, Hockey, and Strawbridge, 1998, 118)

Contemporary medical practices often contain elements that do not have a practical or a technical goal – their symbolic function should induce trust in norms, values, and beliefs regarding the body and healthcare. Such symbolic objects or forms include the white coat of the medical practitioner, his huge desk, framed diplomas, the use of Latin, and so on. The sum of symbols that we face during the ritual time and at the ritual place, during the examination at the doctor’s office, which would not have the same effect if faced in another context and individually, should evoke professionalism and authority:

... we believe that the wearer of the white coat encountered in a hospital or surgery has had medical training, is a professional, has the power to examine our body and ask about intimate details of our lives, is reliable, clean and respects confidences and has a high social status ... Moreover, in recognizing the power of medical practitioners and their diagnostic capacities we simultaneously recognize ourselves as altered in terms of our social identity. Personal or private social identities – bank manager, cellist, union leader, market gardener – are set to one side once admis-

sion to the public space of the hospital marks entry to the more dominant identity of patient. (Billington, Hockey, and Strawbridge, 1998, 119)

As a means of bridging both the symbolic and real barriers that are erected between the highly specialized knowledge of medical practitioners and common people, popular layperson's notions of the human body and the ways it functions are formed. These notions are in fact a filtered, simplified, and often distorted interpretation – in fact, a quasi-medical model of interpretation of the disease – containing scientific elements mixed with elements of traditional knowledge that in most cases are based on magical (non-scientific) notions. In the best-case scenario, this “popular science” approach to medicine is promoted especially by media offering advice on solving certain health-related problems. This knowledge becomes a part of the therapeutic network, and starting from the individual it spreads in concentric circles to the family, neighbors, friends, doctors, and medical institutions. On the one hand, such a therapeutic model illustrates the historical development of healthcare – which, as already seen, started to move from people's homes and communities to public, professionalized spheres. On the other hand, the fact that both spheres still function simultaneously, overlapping and complementing each other, in spite of the theoretical incompatibility of their approaches, is an indicator that people still prefer to have control over their health in their own hands (or to give it away to those closest to them), and that they give up such control in favor of a doctor's help only in cases when the process of detecting the problem (or the problem itself) is too difficult, unclear, and unsolvable for them. Official medicine is thus seldom consulted when it comes to less serious and more common health-related problems that can be solved using empirical knowledge (i.e., lay medical knowledge), but it is also the first choice for symptoms that are more difficult to interpret and diseases that require treatment that cannot be obtained in domestic conditions (e.g., complicated diagnostic procedures or surgery).

In folk culture, less serious health-related problems are also solved in the home, but for more complex injuries and diseases assistance is sought from “specialists.” For swollen ankles or broken bones, such specialists are men, especially shepherds, who hone their skills through daily treatment

of broken animal bones as well as their own injuries. Obrębski calls these injuries “professional diseases” with regard to shepherds and villagers in general (2001a, 116). On such occasions, folk medicine offers concrete, efficient solutions. With accumulated experience in mind, changes that occur in and on the body, initiated by an outer agent, are not regarded as a mystery. Thus, for treating mechanical injuries whose cause is known, health magic is not considered relevant or necessary. However, for internal organ dysfunctions, psychiatric disorders, and all types of infectious diseases whose causes lie in the supernatural, one needs a “specialist” whose secret knowledge (or talent) lies in the ability to communicate with those forces and successfully fight them, which is in fact the key to healing.

Communication is established through oral formulae and the use of specific instruments such as deer’s antlers, wolf’s claws, small knives, horse-shoes, spinning wheels, and so on. The existence of such healing methods and belief in their effectiveness can be explained only if one takes into account the wider context of their function, the context of folk culture, in which the notions of man and nature are closely related to beliefs in the supernatural and the power of magic. In folk culture, the corpus of knowledge related to health and disease is an integral part of notions related to life and death. Characteristic magical thinking is so deeply rooted that even today its echo is an obstacle in establishing the biomedical model as the only relevant one.

Between the specialized, scientific knowledge of official medicine and the popular notion of the human body and how it functions, there is a barrier that is sometimes erected with full awareness, to maintain the untouchable nature of the “secret” knowledge of doctors, which is the source of their power. However, such a barrier exists by itself because these two world-views – the scientific and the popular – are of a different nature. What makes the second one popular, quasi-scientific, or completely non-scientific is precisely the fact that it contains elements of the irrational and magic. At first glance, these two approaches exclude one another: the scientific nature of Darwin’s theory of evolution, for example, excludes Creationism, and bacteria and viruses exclude the existence of evil spirits and spells. Paradoxically, however, this theoretical incompatibility is not an obstacle to their practical coexistence, which results in the existence of two

parallel healthcare systems. People turn to them either successively (first to the former and, in case of failure, to the latter), or simultaneously, thinking they can thus maximize their chances of successful recovery.

Despite the attempt to impose the contemporary biomedical model as dominant, especially through education, even today most people's notion of the human body and nature of disease is quite close to that described by Obrębski in the 1930s, when he wrote the following about the inhabitants of Poreče:

The whole corpus of knowledge regarding anatomy and physiology is a strange mixture of exact [i.e., scientific] observation concerning nature on the one hand and, on the other hand, notions about which riddles of life and death are explained in the frameworks of the belief system and views of a religious nature. (2001b, 116)

The fact that belief in the effectiveness of magical healing procedures is still vibrant is illustrated by recent field research that treats this topic in both rural and urban contexts (Risteski, 2002; Buldioski, 2003).

So far I have tried to define the main features of folk versus official medicine (i.e., the contemporary model of interpreting and treating diseases), trying to detect points of potential overlap and/or differentiation. Those that perform this interpretation and treat diseases in the first instance are mainly old village women, and in the second instance (especially at the beginnings of official medicine) mainly middle- or upper-class men.

Regarding social space (i.e., where interpretation and treatment are carried out), the place of disease in folk culture was located in the home and its immediate surroundings, in the intimate and private sphere of the ill person.

On the other hand, official medicine is a publicly institutionalized space, symbolically and physically separated from the home of the patient by hospital walls. The "governors" of this space are "scientists" – medical doctors whose almost esoteric, elitist, and specialized knowledge accords them high professional and social status and/or power. The power-knowledge relation-

ship exists even when it comes to folk healers – those that are skilled in using healing plants, making balms, and healing swollen parts of the body possess specific knowledge and skills that are highly appreciated. Special respect is paid to those that possess knowledge of magical healing procedures, and who have a talent for communication with the “other side.” However, the power of such healers, in contrast to that of doctors, is not fed by the symbolic barriers between them and others in the sense of their professionalism, formal education, and physical isolation in separate public institutions. Those that seek assistance do not change their identity during the healing procedure – these persons are not even labeled with a special term to illustrate their role, as in official medicine, in which the person suffering from a certain disease is labeled a *patient* – a term associated with being submissive and passive. Official medicine, regardless of whether it comes from the public or private sector, charges for its services, and patients’ financial ability is often directly connected with the chance of receiving the necessary treatment and care, and even with the chance of survival!

Although they do not directly require it, folk healers receive a certain reward so that the cure is effective, but there is no fixed pricelist – everyone gives as much as they can and find appropriate. Some even avoid direct, physical contact with money and do not want to take it from the hands of the client. From my own experience, a healer (a folk chiropractic) from a Skopje settlement asked me to put the money after treatment on the bed; her father, from whom she inherited the skill, made her swear not to practice for financial gain, for otherwise she would lose the talent. In addition, folk healers perform individually, but their number (especially today) is relatively small, so that competition regarding the territory and problems that they cover is almost impossible.

At the same time, in the framework of the medical profession, in addition to obvious competition there is still the principle of a kind of guild solidarity. Such an attitude was formed at the very beginning, when medicine was established as science and practice, but even today this is a foundation upon which it functions globally. This is also one of the few elements that, contrary to a number of others that went through a certain transformation, survived in identical form through the centuries of transmitting and

modifying the Hippocratic Oath, which has different versions in different medical, religious, and social settings.

Stigmatization, Isolation, and Fear

The negative discrimination and stigmatization of the ill, especially those suffering from infectious diseases, can be followed through the entire history of mankind. What is considered a serious disease by folk and official medicine is almost the same – a disease that is long-lasting and has a fatal outcome. There are a number of identifying signs of the seriously ill in folk culture: bodily changes (the eyes “drop” and change color, the mouth dries out and cracks, weight loss, etc.), lack of appetite, high fever, and unconsciousness: “If his tongue fattens he will not rise in due time,” “If his eyes are covered with a white curtain, he will die” (Cepenkov, 1980). Such symptoms create fear for the life of the ill person.

However, when a serious disease is also contagious, the problem and the fear become collective. Those that are ill now also become dangerous, and contact with them is not desirable. Isolated and stigmatized, they die in a social sense, before the disease marks their physical end.

As already mentioned, it is precisely contagious diseases, their causes, and the methods for curing them that are the biggest riddle of folk medicine and the folk world-view in general. In this area, as well as in other areas of life, knowledge related to everyday life experience and the awareness of natural processes are interrelated with beliefs concerning the supernatural – both models of interpreting different events in people’s lives, including the causes of falling ill, create a coherent whole, in which duality (and thus the effect of contradiction) between the rational and irrational in fact does not exist.

Thus, potential causes of accidents (in this case, diseases) could with an equal degree of probability belong to one of the following spheres: individuals themselves (e.g., health disorders resulting from changes in food consumption or behavior), nature (e.g., injuries caused by animals or disorders due to climate changes and influences), the social environment (e.g., evil spells and black magic), and the supernatural (e.g., evil spirits and God).

Graphically, the location of responsibility with regard to diseases is represented in Figure 1:

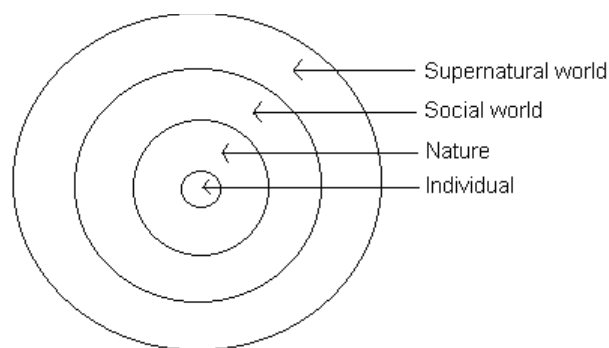


Figure 1: The potential location of disease sources
source: Helman (2000, 91)

Analysis of available materials shows that in Macedonian folk culture the responsibility for disease depends on the type of disease itself – for example, if it is a broken bone, then the responsibility lies in the sphere of nature; if it is impotency, then the problem lies in the social environment, and so on. However, the individual as a potential location – that is, as the source of disease and his or her responsibility – seems to be absent. Certain studies have examined people's opinions about who is responsible for their impaired health – whether it is a result of their own behavior, food consumption, or perhaps emotions. These studies indicate that the basic and decisive element upon which people base their opinions is their economic control over their own lives: those with better economic control over their lives assumed more responsibility for their own health (Pill and Stott, 1982). Those that thought of themselves as socially and economically disadvantaged believed that disease was the result of external forces over which they had no control, and that they therefore did not bear any personal responsibility. Such results would be acceptable when it comes to contemporary culture – however, in folk culture not only economic but also more general control over one's life (which is considered managed by forces outside one's own body, forces that do not take the individual's will

into account) can be a reason for locating the source of diseases further from (or more precisely, *outside*) the individual's body.

Such is the case in interpreting the etiology of diseases affecting both individuals and the community. Epidemics that have devastated entire villages and regions in Macedonia were not rare. In eastern Macedonia, when a certain disease would spread through a whole settlement or through the whole village, people said that there was *poreduška* or *porazija* 'catastrophe'. The same phenomenon was called *purdija* in the Gevgelija and Dojran areas. However, quite often a synonym for serious epidemics is 'the plague'. This term has a multitude of meanings that are often not easy to detect in a given context – sometimes it is a matter of a serious contagious disease that informants have heard of being like something that existed in the past, other times it is a common name for a number of different serious diseases, and most often it is a personification of an abstract but destructive force – an evil that strikes the community and can be overcome only if the community strikes back with mutual efforts. In addition, 'the plague' also refers to any kind of misfortune that can harm individuals, through magic, if they are cursed with a formula that contains this term. Such curses include: *Čumata da go stigni na mestoto da go ostave* 'May the plague catch him and kill him on the spot', *Čumata da go zatrie* 'May the plague devastate him', *Čumo, deka odiš, deka šetaš, ta da ne dojdeš da go grabneš* 'Oh plague, where do you go, where do you stroll, why don't you come get him', and so on (Kitevski, 1997, 63).

The plague as a metaphor for a dangerous enemy is a frequent motif in heroic poems, in which individual heroism is proved through fighting this evil force that threatens the community. This is probably why these poems also call the plague a "heroic disease." Such a metaphorical use of the term 'plague' is well known in the European context, in which it is associated with social chaos and dissolution of religious and moral fabric. Jean Delumeau, a researcher of medieval European history, in his renowned book *Le Peur en Occident (Fear in the West)*, asserts that the plague was one of the greatest fears of mankind during the Middle Ages in Europe. Analyzing the typology of collective behavior at the time of the plague, he follows the dissolution of the social tissue that falls under the much stronger instinct for survival: "Relations between people are totally misbalanced: at the very

moment when the need for others is indispensable and when they would usually assist you, now they let you down. The time of the plague is a time of enforced loneliness” (Delumeau, 1978, 156; translation: author). The body of the community and the body of the medieval city vanish the same way as the body of the one that caught the disease – his death is depersonalized and desacralized. Such a destruction of the social order created an atmosphere of despair and madness – according to Delumeau, this is mostly a result of the absence of collective ritual activities, especially those related to death, which up to that very moment had brought the community stability, dignity, and identity: “In the period of the plague, as well as during wars, the human end occurred in circumstances of unbearable disorder, outside customs that were deeply rooted in the collective unconsciousness” (Delumeau, 1978, 157; translation: author). In addition to the plague, such a metaphorical meaning in the twentieth century was ascribed to other diseases such as tuberculosis, syphilis, and especially cancer, which in the media, literature, and popular discourse of the twentieth century was described as an entropic evil force, specific to the modern world, which consists of primitive, atavistic, and chaotic cells that go out of control and thus destroy the natural order of the body (and society). Criminality, terrorism, drug use, strikes, and immigration are all described as cancers of contemporary society – a demonic force that slowly crushes the established order (for more on illness as a metaphor, see Sontag, 1978).

Following the trail of the plague as a separate disease, but also as a mythological trope in Macedonian folklore, I started with an analysis of the possible presence in Macedonia of the disease with which it is primarily associated – the Black Death or the Black Plague, one of the most devastating pandemics in human history, responsible for the deaths of over 75 million people. In its first appearance alone (1346–1350), it killed around one-third of the European population (Tuchman, 1984, 137). Although the plague disappeared from Europe in its virulent form in the eighteenth century, there are still memories of its presence preserved in many European languages – for example, the term ‘plague’ in Macedonian above; in some other languages it is also often used in a metaphorical sense to describe a phenomenon that spreads rapidly, causing great danger.

In Macedonia, the Black Death was registered during the Turkish-Austrian war (at the end of the seventeenth century), when the Austrian general Piccolomini, aiming to stop the spread of the epidemic, burned the city of Skopje:

According to various archived writings, Skopje suffered the most during the Austrian rule of the city (1689). This fire destroyed the beautiful and developed city of Skopje and much time passed before it could be resurrected. Even worse, at the same time the plague devastated its inhabitants. According to these writings, only a handful survived the disaster. (Todorović, 1927, 61)

The memory of Skopje being affected by the plague is preserved in a number of folk songs. For example, in the song “Mitre and the Plague,” Mitre returns home after working in Istanbul for three years, staying overnight in a hostel in Skopje. In the morning he meets an old woman:

And said Mitre, the hero:
 “Oh grandmother, old grandmother!
 What a strange scene,
 I stayed in Skopje overnight,
 I kept hearing the roosters crow,
 The roosters crowed, the dogs barked,
 But I did not see a single living soul.”
 Then the old woman said:
 “Oh Mitre, my dear son!
 I am not an old woman, son,
 I am the Black Plague!
 Everyone, son, has escaped.”
 Then Mitre said, “Please grandmother
 Look inside this book of yours,
 See if I am in it!” The old woman looked in the book,

She looked at him and said:

“You, son, you are also in it!”

(Miladinovci, 1983, song no. 195,

“Mitre and the Plague”; translation: author)

This notion of the plague as an old woman that carries a list of names of people that will die is one of the personifications of this disease. It is represented as a woman that has the power to turn into an animal (a bird, cat, or dog), who has long, tangled hair, a terrifying face, long hands, and a basket containing a needle, a knife, a stone, a razor, an axe, or a scythe, which she uses to commit her murders (Vražinovski, 1998, 201).

Filipović, in his study of the Skopje Basin, says that both the Muslim and Orthodox population in this area imagine the plague as an old disheveled woman that wants to enter houses and comb her hair. According to his informants, she “beats people under the arms, creating a swelling that bursts after some time” (Filipović, 1939, 245). This resembles the symptoms of the bubonic type of plague that manifests itself through swelling of the lymph glands under the arms, on the throat, and in the groin.

Attempts to explain causes of evil are attempts to rationalize it, and should lead towards an effective solution and final victory over it. According to one such “explicative schema” (as Delumeau calls them), constructed to explain the emergence and spread of the plague in the Middle Ages, death was caused by contaminated air and water – but contaminated by Jews, beggars, and lepers. The plague was an excellent way to direct collective aggression towards those that were already treated with distrust, those that were on the margins of the community. The stigmatization of the Other as a source of disease, evil, and ugliness is reflected in Macedonian folklore as well, and it is in this sense that one can interpret the representations of the plague not only as a woman, but also as a Gypsy or Vlach woman. The “unclean” disease (and disease is such by default) is related to “unclean” Others. In the contemporary context, for example, such is the association of HIV-AIDS (the “plague” of the twentieth century) with homosexuals.

The perception of this disease as exclusive to the gay population is exactly the result of association of unclean sexuality with unclean disease.

Among the legends about the origin of the plague, one is especially morbid and unclean. The story "How the Plague was Born" in the collection by Cepenkov (1980, 125) tells how in a kingdom over nine seas there lived an emperor who was the most evil in the whole world. His greatest pleasure was to dishonor every woman he saw. However, one girl, a poor one, dedicated to God, put up great resistance, so the emperor, after torturing her for some time, finally killed her. The girl died, but the damned emperor raped the dead body and then threw it in a cellar. After nine months of waging war outside his kingdom, he returned and found the girl's body in one piece, but her heart was swollen and inside it something moved as though it were alive. The emperor kicked the heart and the plague came out of it. This origin of one of mankind's most serious diseases is thus associated with a combination of two major human sins – rape and necrophilia. The misogyny represented when speaking about the plague personified as woman is softened here. The disease is really "born" from a girl's dead body (out of her pure heart), but the vengeful mission is justified by its traumatic conception from a sinful father: here the sinful deeds of the man, and not a woman, are the true reason for the devastating nature of this disease – which, according to this legend, started to spread after it killed the evilest one of all: its own father.

This article has mostly referred to epidemic diseases because they represent an excellent illustration of a collective response to a collective threat. Contrary to the semi-intimate character of other types of diseases or disorders that could remain isolated (both as news and treatment) within the home of the ill person and his or her family, remaining relatively invisible, a contagious disease is paradigmatic regarding the treatment of disease in a social context. Metaphorically speaking, if a less serious, non-contagious disease whispers, then a serious contagious disease screams – and its terrible voice echoes in every corner of shared space, which becomes an arena of a common fight for survival and salvation. Life reduced to its marrow – this is how the atmosphere of the village or the city struck by epidemics could be described. The chaos characteristic of a ritual time, in which social bonds are deliberately revoked (but only temporarily, until order is established

again) in the case of epidemics is imposed unexpectedly and unwillingly. According to Delumeau, what is called into question, in addition to biological survival, is the concept of the future, without which life simply becomes worthless: in normal times even an old man acts in accordance with the future, and he not only builds but also plants fruit trees. It is inhuman to live without an idea of the future. Epidemics force man to perceive each moment as a temporary postponement of punishment, while at the horizon there is nothing other than death approaching (Delumeau, 1987, 159).

Although it seems like a paradox, epidemics, in addition to being responsible for such an essential breakdown of social order, are at the same time the reason for its consolidation and even stronger establishment. The medical institutions and obligatory vaccination systems (which often, as in the case of Macedonia, are part of state responsibilities) that also include announcing epidemics and reacting to them are a result of the very processes that were already mentioned by Foucault, of the strategies that are raised every time there is a need for response to a certain unexpected and thus often dangerous phenomenon that needs to be brought under control. “Microorganisms enter in interaction not only with our organic bodies, but also with our institutions,” says De Landa, “putting selective pressure upon them and thus acting as an instrument for establishing their routines” (1997, 12). From the ashes of destructive disease (influencing the body of the individual as well as the “body” of the community) rises a new, empowered, and enriched social structure.

According to supporters of the “theory of constructed fear,” which is in fact a variation of conspiracy theory (e.g., movie director Michael Moore in *Fahrenheit 9/11* or *Illo*, or linguist Noam Chomsky – see especially Chomsky, 1999), such a mechanism of control over a potentially dangerous situation is often misused by ruling structures to reproduce their power. The main motive for an intentional policy of spreading fear is increasing social control, so that in such situations the frightened population, persuaded that it has no other choice, places its trust in “responsible” institutions (politicians, doctors, the army, and the police). Thus, creation of health-related fear (e.g., the fear of secondary nicotine poisoning, vaccines that could lead to autism, toxic water, or real or fictitious epidemics) is one of the most effective bases for activating such a mechanism, involving the spreading if

disinformation or semi-truths, and manipulating statistics, words, sources, or data – and all of these for someone's economic and/or political interest.

It has been shown how diseases can first demolish and then regenerate the collective psyche. However, in addition to being a result, an “ill psyche” can also become a reason for individual diseases. Psycho-somatic or psycho-physiological disorders are diseases that are induced by mental rather than physiological causes. The body reacts to stressful emotional conditions such as fear, depression, guilt, and anxiety, and this can cause a wide spectrum of physical symptoms, such as headaches, vertigo, hair loss, stomach pain, skin reactions, and so on. Such an attitude according to which psychological conditions (or the conditions of the spirit) can cause material manifestations – that is, bodily changes – is relatively new in official medicine. However, in addition to its promotion at a formal level, in practice the treatment of disease is again partial and directed towards physical symptoms, without taking into account individuals' personalities or their current psychological situation, which in certain situations is a key factor for interpreting causes of diseases and thus their cure.

This is a result of the gap between the biological and psychoanalytical interpretation of the body – the former promotes a biological approach and deduced psychological life from neurology, whereas the latter asserts that the laws of biology are total fiction (Miller, 2001). However, there is no such dilemma in folk culture and medicine. The stressful psychological condition, in Macedonian most often called *strav* ‘fear’ or *uplaf* ‘anxiety’, is considered a cause of a number of diseases that are manifested through various physical symptoms. Thus, in Obrębski's materials, fear or anxiety are a cause for nine potential forms of the disease called *dalak* ‘splenitis’, which can be “thrown” – that is, physically manifested in the mouth, the eye, the nose, under the tongue, or in the nose: “*dalak*, this comes from fear” (Obrębski, 2001b, 122).

The same is true of fever, which can be caused by spoiled food and water, unripe fruits, and also by fear: “It will shake him, from fear, from food. Someone will have too much food, or someone will be scared, and thus come down with a fever” (Obrębski, 2001b, 125). The informant is even more precise when it comes to the disease called *palajca*. It is manifested through small

measles that can spread over the entire body, create a rash, and appear due to *gajle* 'worry': "If you weep for your mother, your sister, if you are sad about something. If you crave something, if someone is chasing you, if he yells at you" (Obrębski, 2001b, 124). Fear is said to be the reason for a few other diseases: *jeftika*, a type of respiratory disease ("No one knows where it comes from. Some say from fear: when you get scared;" Obrębski, 2001b, 126); *majasil* 'piles' ("If you are worried, or if you are scared you'll catch *majasil*;" Obrębski, 2001b, 127) and *sekajca*, manifested through severe headaches ("If you get scared, your head will start hurting;" Obrębski, 2001b, 127).

These are totally different diseases that can be caused (to use the language of contemporary psychology and medicine) by stress! In medical literature, stress is defined as a physical or psychological reaction to a strong external stimulus that could lead to disease, or distortion of the organism's homeostasis caused by stressful experiences, regardless of whether these are real or imaginary (*The World Book Medical Encyclopedia*, 1991, s.v. *stress*). This definition seems quite close, if not identical, to those inner experiences described by Obrębski's informants when they speak about their *uplaf*. Although the sources of stress in a village community and in an urban setting could be different, the response of the organism to it in both cases (acknowledging individual differences in stress management) is quite similar. The difference, which is more a question of form, lies in the methods for dealing with it: official medicine prescribes medications, popular psychology prescribes various self-help techniques, and the folk healer prescribes magic.

Disease as Social Disequilibrium

At the beginning of this article, disease was defined as a distortion of an organism's homeostasis (or equilibrium) that could cause its general dysfunction. In fact, there are two types of dysfunction that disease causes, which are interrelated: distortion of the normal function of the body and its organs and, as a result of this, distortion of the individual's functioning in a social sense. Ill persons can become partly or completely unable to participate in social life, but can also be forcefully excluded, as a result of physical

isolation (quarantine), but also stigmatization and social quarantine that happens regardless of the actual health condition and the person's feeling in relation to his or her own health. "Participation in social life" means that individuals are capable of and fulfill common social roles and responsibilities that they had up to the moment of becoming ill; in this sense, disease can be considered a distortion of both bodily and social homeostasis.

The more serious a disease is, and the longer it lasts, the more severe the imbalance seems; in the case of a less serious disease, balance is reestablished sooner, both bodily and socially. Disease damages individuals' working ability, which is highly valued in both folk and contemporary culture. However, contrary to contemporary urban settings, in which technology can compensate for some loss of working ability, in rural agrarian or stock-breeding economies, especially in the past, health and physical strength are directly related to working ability. In the hierarchy of folk values, health ranks higher than working ability, but also higher than any type of material possession: health is simply the highest life priority. Work and life quality depend on it: a person that is ill cannot work and cannot get rich; he lives "without God's blessing;" in a word, an ill person is miserable.

Fear of disease is identical to fear of death. For humans, who are aware of their mortal nature, this has been and will remain the greatest primal fear – the basis of almost all others. In this sense, people today do not differ from those in the past; the development of science and technology provide a deep and detailed view of bodily processes and help rationalize the phenomenon of disease, but this does not seem to influence our irrational fear of it. Disease is a threat to the health and life of healthy persons, as well as the social life of those that are ill: to be ill, especially with a serious contagious disease today, in all contemporary societies, means to be marginalized and discriminated against to a greater or lesser degree.

There is even a special term that describes this practice of discrimination against the ill by the temporarily healthy: "disease." Efforts to change attitudes towards the ill as being unclean, dangerous, and socially useless find a basis in language – in English, for example, a number of euphemisms are used to describe diseases, such as "condition," and persons ill with HIV-AIDS are politically correctly referred to as PLWA 'Persons Living With

AIDS'), a term that is preferred because "it emphasizes the positive concept according to which AIDS is something that one can live with" (Beard and Cerf, 1993, s.v. *PLWA*).

Such intellectual constructions do not soften or change reality; they only illustrate the discomfort of contemporary western culture in which disease is a taboo, the same way death is a taboo. Contrary to contemporary culture, folk culture – in addition to the universal, deeply rooted human fear of the unknown and the dangerous – categorizes disease in phenomena that are an integral, "natural" part of human life, which consists of phenomena that can, hardly can, or cannot be explained. Health is something to be safeguarded, and thus it is wished to others as the most precious gift. Blessings and toasts as sacral texts present a wish for fertility, and for a good life in general – but as a condition for them both, above all, "good health!"

REFERENCES

- Beard, H., and Cerf, C., *The Official Politically Correct Dictionary and Handbook*, New York, 1993.
- Billington, R., Hockey, J. and Strawbidge, S., *Exploring Self and Society*. Basingstoke, 1998.
- Buldioski, D., *Narodna medicina kaj mladi vo urbani sredini*. Undergraduate thesis, Skopje, 2003.
- Cepenkov, M., *Makedonski narodni umotvorbi* Vol. 8 and 9, Skopje, 1980.
- Chomsky, N., *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*, Boston, 1999.
- De Landa, M., *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York, 1997.
- Delumeau, J., *Le Peur en Occident (XIVe–XVIIIe siècles)*, Paris, 1978.
- Filipović, M., Običaji i verovanja u Skopskoj kotlini, *Srpski etnografski zbornik* 54, 1939, 280-566.
- Foucault, M., *Surveiller et punir*, Paris, 1975.

- Foucault, M., *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*, 2003.
- Geertz, C., *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, 2000.
- Helman, C.G., *Culture, Health and Illness*. 4th ed., Oxford, 2000.
- Kitevski, M., *Makedonski narodni kletvi*, Skopje, 1997.
- Kleinman, A., *Patients and Healers in the Context of Culture*, Berkeley, 1981.
- Miladinovci, D. and Miladinovci, K., *Zbornik na narodni pesni*, Skopje, 1983.
- Miller, J.-A., Lacanian Biology. *Lacanian Ink* 18, 2001.
- Obrębski, J., *Makedonski etnosociološki studii*, Skopje, 2001.
- Obrębski, J., *Folklorni i etnografski materijali od Poreče*, Skopje, 2001.
- Pill, R. and Stott, N.C.H., Concepts of Illness Causation and Responsibility. Some Preliminary Data from a Sample of Working Class Mothers, *Social Science and Medicine* 16, 1982, 43–52.
- Risteski, L.S., Narodnite iscelitelki vo Poreče od vremeto na Jozef Obrembski do denes, In: Tanas Vražinovski (ed.), *Zbornik: 70 godini od istražuvanjata na Jozef Obrembski vo Makedonija*, Prilep, 2002.
- Sontag, S., *Illness as Metaphor*, New York, 1978.
- Todorović, Č.J., Skoplje i njegova okolina, *Južni pregled – posvećeno Kongresu jugoslovenskih učitelja*, 1927, 61–71.
- Tuchman, B.W., *Daleko zrcalo. Zlosretno XIV stoljeće*, Zagreb, 1984.
- Vražinovski, T., *Narodna mitologija na Makedoncite*, Institut za staroslovenska kultura Prilep, Skopje, 1998.
- World Book Medical Encyclopedia*, Chicago, 1991.
- Young, A., The Anthropologies of Illness and Sickness, *Annual Review of Anthropology* 11, 1982, 257–285.

»ŽIVLJENJE BREZ ZDRAVJA – ŽIVLJENJE BREZ VREDNOSTI«: PRIMERJAVA LJUDSKE IN BIOMEDICINSKE RAZLAGE BOLEZNI V MAKEDONIJI

Ključne besede: telo, zdravje, bolezen, ljudska kultura, Makedonija, epidemija, evropska zgodovina, biomedicina, psiho-somatska bolezen

Povzetek

V članku poskušamo orisati idejni okvir razlage telesnih sprememb, povezanih z zdravjem, na podlagi etnografskih primerov iz makedonske ljudske kulture in ga primerjati z biomedicinskim »uradnim« znanjem v zvezi s tem pojavom. Pri tem želimo ugotoviti, ali se ljudsko in uradno znanje prekrivata. Poudarek je na družbenem položaju človeka, ki trpi za določeno boleznijo, še posebno za vrsto nalezljive bolezni, kot je bila v srednjem veku kuga in kot je v današnjem času aids.

Alenka Spacal

OD GOLOTE INGRESOVE ODALISKE DO NAGOTE NA PODOBI S PLAKATA GUERRILLA GIRLS

Ključne besede: žensko telo, pogled, golota, spolna razlika, akt

Kako drugačna je nagota na ženskem aktu s plakata *Morajo biti ženske nage, zato da bi prišle v Metropolitanski muzej?* (*Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*) skupine Guerrilla Girls od golote Ingresove *Velike odaliske*, na katero so se sicer sklicevale umetnice? Zastavljeno vprašanje se ne nanaša le na razlikovanje med pojmom nagota in golota, kakor ga je v kontekstu akta uvedel umetnostni zgodovinar Kenneth Clark, temveč še bolj na spolno razliko glede načinov gledanja, dožemanja in prikazovanja golote ženskega telesa ob temi akta. Gre za dihotomijo med pogledom, ki se je ponavadi nahajal bolj na strani moškosti, in telesom, ki se je temu nasproti postavljalo bolj na stran ženskosti. Večino aktov zahodne likovne umetnosti so ustvarili moški umetniki, kajti ženskam je bilo vse do konca 19. stoletja zaradi moralnih razlogov onemogočeno ustvarjanje po golem modelu.¹ Ženske so bile zaradi omejenih možnosti izobraževanja in

1 Na diskriminacijski aspekt v zvezi z nemogočostjo izobraževanja žensk na likovnih akademijah in onemogočanjem risarskega učenja po golem modelu je v svojem znanem eseju »Zakaj ni bilo velikih umetnic?« pokazala Linda Nochlin. Risanje in slikanje po živem modelu je bilo namreč v središču akademskega izobraževanja od osnovanja akademij v drugi polovici 16. stoletja pa vse do konca 19. stoletja. Obvladovanje človeškega telesa je bilo v tem času pomembno za nastanek vsakega dela, ki je težilo po veličini. Avtorica je ob tem pokazala na paradoksalno situacijo takratnih pravil spodobnosti, po katerih se je ženska, seveda iz nižjega razreda, kot model lahko gola razkazovala skupini neznanih moških, čeprav tudi to šele od druge polovice 19. stoletja dalje. Po drugi strani je bilo ženskam zaradi moralnih razlogov prepovedano prisostvovati pri aktivnem preučevanju in risanju modela, ne glede na to, ali je šlo za goloto moškega ali ženske (Nochlin, 2004, 9).

zaradi popolne nemožnosti upodabljanja aktov že v osnovi diskriminirane tudi glede slikanja velikih mitoloških, bibličnih ali zgodovinskih tem. Na kakšne erotične motive z upodobitvami golih podob pa niso smele niti pomisliti, kaj šele da bi si jih tudi res drznile predstaviti na platnu.

Feministične teoretičarke so od sedemdesetih let 20. stoletja dalje začele opozarjati na dejstvo, da je bil pogled, ki je zaznamoval večino zahodne umetnosti, prevladujoče moški. Pogled, ki se je nahajal na strani moškosti, je določal vse aktivne gledalske vloge, in sicer od umetnika kot kreatorja umetniškega dela, in s tem najbolj aktivnega v verigi gledalcev, do vseh drugih predvidenih gledajočih subjektov, na primer naročnikov, umetnostnih zbiralcev, kupcev oziroma lastnikov umetniških del. Tudi v galerijah so moški dolgo predstavljali večinsko gledalstvo. Ženske, ki so skozi zgodovino na področju likovne umetnosti ostale diskriminirane v kontekstu izobraževanja in institucij ter posledično s tem tudi glede aktivnega ustvarjanja in profesionalnega vstopa v družbo, so bile do 20. stoletja omejene tudi v smislu pogleda. Redko so se nahajale v vlogah gledalk in še redkeje v vlogah umetnic, ki bi lahko ustvarjale dela, namenjena pogledu drugega. In vendarle je, vsem težavnim okoliščinam navkljub, v vsakem zgodovinskem obdobju obstajalo tudi nekaj redkih posameznic, ki so umetnostno zgodovino zaznamovale z ženskim pogledom. Ko govorimo o konceptu ženskega pogleda, moramo poudariti, da na spolno razliko bolj kot biološki faktorji vplivajo določeni družbeni dejavniki, pogojeni z vzgojo ter posebnimi kulturnimi in zgodovinskimi situacijami, v katerih so se v vsakem posameznem obdobju znašle ženske. Seveda je dela umetnic glede stila in tudi vsebin bolj smiselno primerjati z deli njihovih kolegov posameznega obdobja ne glede na spol, na kar je opozorila že Linda Nochlin (2004, 9). Vsekakor pa so na umetniško produkcijo žensk skozi celotno umetnostno zgodovino vplivale tudi določene omejitve, ki so bile povezane prav z njihovim biološkim spolom. Poleg tega so obstajali žanri in motivi, ki so ostali umetnicam dolgo povsem nedostopni. Mednje sodi tudi akt in vse tematike, ki so se navezoval na golo človeško telo. Pristop ženskih umetnic k temi telesa in še posebej h goloti se je zato skozi vsa zgodovinska obdobja dokaj razlikoval od pristopa njihovih moških kolegov.

Spolna razlika se ob temi akta po eni strani kaže v različnih pogledih moških in žensk na golo telo, po drugi pa v različni zastopanosti golih žen-

skih in moških figur. Moško telo je bilo v kontekstu akta znotraj zahodne likovne umetnosti do 20. stoletja redko predstavljeno, čeprav so seveda obstajale tudi izjeme.² Na tem mestu se bom tudi sama omejila predvsem na žensko telo, ki je bilo v celotni tradiciji akta pogostejše izpostavljeno in je tako predstavljalo prevladujočo temo. John Berger je v delu *Načini gledanja* leta 1972 preko kritike objektiziranega golega ženskega telesa pokazal na enosmerno upodabljanje le-tega znotraj žanra, kakršen je v likovni umetnosti akt. Po njegovem so bile ženske vodilna, nenehno vračajoča se tema v eni kategoriji evropskega oljnega slikarstva: »Ta kategorija je akt. V aktih evropskega slikarstva lahko odkrijemo nekatere kriterije in konvencije, po katerih so bile ženske videne in presojane za poglede.« (Berger, 1972, 47).

Na delih večine moških avtorjev so bile ženske povečini pretirano izpostavljene na enostranski način, po katerem je bilo njihovo telo največkrat popredmeteno na ravni objekta, in sicer tako v primerih, ko so bile poniževane, kot tudi v nasprotnih primerih poveličevanja in čaščenja. Čeprav je bilo žensko telo v tradiciji akta nenehno upodabljanje in skoraj pretirano eksploatirano, je bilo po drugi strani hkrati paradokсно vključeno v neka- kšno tradicijo izključitve oziroma v tiranstvo nevidnosti, kakor to imenuje Lynda Nead (1992, 60). Umetnice so temu nasproti poskušale pokazati na drugačne vrste obstoj ženskih teles ter s tem opozoriti na drugačno vrsto lastne prisotnosti in vidnosti v družbi. Znotraj feministične umetnosti sicer spet prevladujejo podobe telesa, vendar z bistveno razliko, ki je v tem, da žensko telo ni več razgaljeno na ponižujoč in seksističen način, temveč je golota predstavljena z novega zornega kota.

V pričujočem besedilu bom na spolno razliko glede prikazovanja in načina gledanja golote ženskega telesa ob temi akta pokazala skozi primerjavo Ingresove slavne slike *Velika odaliska* iz 19. stoletja in enega najbolj znanih feminističnih posterjev 20. stoletja, dela aktivistične umetniške skupine Guerrilla Girls³ z naslovom *Morajo biti ženske nage, zato da bi prišle v Me-*

2 Moški akt je prevladoval le v antični umetnosti, ko je moško telo tudi sicer predstavljalo lepotni ideal. Kasneje so se moške figure kot erotični objekt pojavljale predvsem v delih homoseksualno orientiranih avtorjev, na primer Donatella in Michelangela, pa še to le dokler ni postala homoerotičnost obsojana in preganjana.

3 Guerrilla Girls se je imenovala feministična skupina anonimnih aktivističnih umetnic, ki so delovale v New Yorku v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih 20. stoletja. Pro-

tropolitanski muzej? (slika 1). Besedilo plakata iz leta 1989 se v originalu glasi: »Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female.«



slika 1: Guerrilla Girls,
Morajo biti ženske nage, zato da bi prišle v Metropolitanski muzej?
(Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?), 1989
vir: <http://www.shamelessmag.com/media/content/2008/02/guerrillagirls.jpg>

Plakat s pomočjo osupljive statistike ironično razodeva, da je v modernih umetniških sekcijah med umetniki manj kot 5 % žensk, hkrati pa je 85 % aktov ženskih. Gre za zgovorno dejstvo, ki razkrinkava absurdno razmerje glede prekomerne izpostavitve golih ženskih teles v prevladujoči tradiciji akta na eni strani in hkratne odsotnosti žensk kot umetnic v umetniškem svetu na drugi strani. Pretirano izpostavljenost ženskega telesa pogledu je v likovni umetnosti skozi zgodovino hkrati spremljal problem nezastopanoosti in s tem nevidnosti žensk na področju umetnosti. To je tudi ena glavnih tem, s katero so se od sedemdesetih let prejšnjega stoletja ukvarjale teoretičarke in umetnice s tega področja.

testirale so proti institucionaliziranemu seksizmu in rasizmu, ki so ga prepoznale v muzejih, v galerijah, na razstavah, na gledaliških predstavah in v umetniških publikacijah. Leta 1985 so začele z razobešanjem posterjev okrog newyorškega Soha. Vizualno so bile prepoznavne po ogromnih črnih gumijastih gverilskih maskah. V svojih kampanjah so kot politična sporočila uporabljale posterje, kartice, letake in podoben grafični material. Prim. Chadwick (1996, 421).

Poster predstavlja značilen primer feministične subverzije v umetniški praksi, ki so jo avtorice zasnovala tako preko vizualne podobe kot tudi preko jezikovnega sporočila. Z izpostavljeno figuro, sicer sposojeno iz tradicije akta, so razkrinkavale seksističen pomen golote v zvezi z ženskim telesom prevladujoče umetnostne zgodovine. Preko šokantnih statističnih dejstev so v besedilnem delu plakata pokazale na odsotnost žensk kot umetnic v javni sferi. S tem so opozorile na še vedno prevladujoče patriarhalne pozicije znotraj umetnosti, kjer je mesto ženske zvedeno bolj na razkazovano telo, ki predstavlja predmet pogleda, kot pa na vlogo aktivnega umetniškega subjekta.

Plakat tako izpostavlja in hkrati tudi že uspešno presega klasično binarno razmerje med spoloma v umetnostnem svetu, po katerem so moški opredeljeni kot subjekti in ženske kot objekti. Gre za nasprotje med tistimi, ki gledajo, delujejo, ustvarjajo, nadzorujejo ali posedujejo, ter tistimi, ki se razkazujejo, ki so gledane in ki se jih upodablja. Po takšni delitvi naj bi bili moški ustvarjalni in aktivni, ženske pa nedejavne, pasivne in popredmetene ali postvarele. John Berger je v tretjem poglavju dela *Načini gledanja* na osnovi analiziranja konkretnih primerov iz tradicije akta prvi pokazal na binarno opozicijo med moškimi, ki delujejo, in ženskami, ki se razkazujejo (Berger, 1972, 47).

Ena ključnih avtoric, ki je v sedemdesetih letih dalje razvijala binarizem med žensko kot podobo in moškim kot nosilcem pogleda, je bila filmska teoretičarka in umetnica Laura Mulvey. V svojem eseu »Vizualno ugodje in pripovedni film« (»Visual Pleasure and Narrative Cinema«) iz leta 1975 je objektivizacijo ženskega videza povezovala z nezavednimi fetišističnimi praksami, ki so jih moški vključevali v umetniško produkcijo. Njena teorija se je s filmskega področja prenesla na velik del feminističnega raziskovanja, osredotočenega na vizualne umetnosti. Podobe žensk in njihovo središčno mesto v klasičnem hollywoodskem filmu je obravnavala v navezavi na psihoanalizo, s pomočjo katere je pokazala, da so določeni dogovori v popularnem pripovednem filmu strukturirani skozi patriarhalno nezavedno, kar postavlja ženske, ki so reprezentirane v filmih, za objekte »moškega pogleda«.⁴ Ob konceptih voajerizma, fetišizma in skopofilije je skozi analizo filmov izpostavila ženske like, ustvarjene za moški užitek v gledanju.

4 Laura Mulvey je ena prvih teoretičark, ki je začela uporabljati sintagmo »moški pogled«, danes sicer že paradigmatičen pojem za koncept pogleda v feministični teoriji.

Tako kot je že Berger postavil opozicijo med moškim, ki deluje oziroma gleda, in žensko, ki je gledana, je tudi Laura Mulvey nasproti aktivnemu moškemu pokazala na pasivno žensko: »V svetu, ki temelji na spolni neuravnoteženosti, se je ugodje v gledanju razcepilo na aktivno/moško in pasivno/žensko. Določujoči moški pogled projicira svoje fantazije v žensko figuro, ki je oblikovana v skladu s tem.« (Mulvey, 2001, 278).

Tudi pri Lauri Mulvey se moški nahaja na strani pogleda, ženska pa na strani telesa. Če je moški lik »nosilec pogleda«, je ženska temu nasproti označena za »objekt moškega pogleda«. S tem se ženska figura kot razkazovana podoba oziroma erotični objekt umešča na stran telesa. Pomemben poudarek, ki ga je ob omenjeni dihotomiji izpostavila prav Laura Mulvey, sicer po sledi Freuda, je tudi nasprotje med aktivnostjo in pasivnostjo, pri čemer se spolna razlika kaže tako, da je moški pojmovan za aktivnega in ženska za pasivno.

Danes postaja sicer res že nekoliko dolgočasno ponavljati notorični binarizem, po katerem so bile ženske ob motivih akta ponavadi prikazane kot pasivni objekti v vlogah modelov, medtem ko so se moški na drugi strani nahajali v aktivnih vlogah umetnikov in gledalcev. Vendar pa ostajajo dalje aktualni primeri številnih mitov in prevladujočih umetniških motivov tradicionalne umetnostne zgodovine, ki postavljajo ženske na stran telesa in moške na stran pogleda. Prevladujoče figure čutnih Vener, kopajočih se Suzan, lepotic z ogledali in žensk ob toaletah, prostitutk, vampirk, deviških mladenk, usodnih žensk v stilu *femme fatale* ter vseh ostalih klišejskih podob žensk, ki so jih skozi več stoletij zahodne umetnosti vedno znova upodabljali moški, v veliki meri celo v sodobnosti vplivajo na pojmovanje ženskih likov ob temi akta.

Omenjena opozicija predstavlja znotraj feministične kritike že kar nekakšno paradigmatično formulo za obravnavo vlog po spolu. Še vedno pogosto prisotno binarnost uspeva najbolje presegati tistim feminističnim umetnicam, ki se na svojih delih kritično zoperstavljajo pozicijam ženske kot zgolj objekta. To je odlično uspelo skupini Guerrilla Girls s plakatom *Morajo biti ženske nage, zato da bi prišle v Metropolitanski muzej?*, ki predstavlja kar najboljši primer aktivističnega delovanja v umetniški praksi, saj

se zoperstavlja prevladujočim družbenim razmerjem, ki so tudi v umetniškem svetu jasno določena po spolu.

Avtorice so v poster kot vizualno parodijo vključile zamaskiran akt, ki so si ga sposodile iz klasične tradicije zahodnega slikarstva. Uporabile so podobo golega modela z znane Ingresove slike *Velika odaliska* (1814; slika 2).



slika 2: Jean Auguste Dominique Ingres, *Velika odaliska*, 1814
vir: http://img.photobucket.com/albums/v201/VioletK/ingres-odalisque-louvre_1814_haremw.jpg

Jean Auguste Dominique Ingres je haremsko lepoticco naslikal v ikonografski tradiciji klasičnih, napol ležečih golih Vener. Model je upodobil od zadaj, pri čemer je telo elegantno podaljšal. Nekateri kritiki so mu sicer očitali anatomsko deformacijo nemogoče razpotegnjenega hrbta in desne roke. Vendar je očitno, da si je slikar takšno nepravilnost telesa namenoma privoščil prav zaradi estetskega učinka, ki še bolj poudarja idealizirano lepoto naslikane ženske figure. Ingres je ženske akte pogosto upodabljal s hrbta. Tako je naslikal tudi *Venero iz Valpincona* / *Veliko kopalko* (1808) in kasneje *Majhno kopalko* (1826). Njegove podobe niso zaradi prikaza od zadaj nič manj erotične od tistih Vener, ki pogledom razkazujejo oprsja in v nekaterih primerih celo spolovila. Pravzaprav delujejo s svojo sramežljivo zadržanostjo, ki ne razkriva glavnih erotičnih predelov, še posebej vznemirljivo. Na *Veliki odaliski* se razen desne dojke, prikazane rahlo od zadaj in s strani, sicer neposredno ne vidi upodobljenkinih najbolj intimnih delov telesa. Ero-

tično vzdušje nekoliko bolj poudarja orientalsko okrasje, ki jo obdaja. Leži na bogati posteljnini draperijsko nagubanih belih, zlatih in zelenih pregrijal ter ob še bogatejših brokatnih zavesah modrikasto turkiznih odtenkov v ozadju. Okrašena je z zapestnicami, na glavi ima turban, v roki pa drži bogato pahljačo iz pavovih peres. Pav naj bi še posebej v povezavi z žensko figuro predstavljal simbol nečimrnosti in napuha.⁵ Kasneje bom pokazala, kako je postala omenjena pahljača pomemben detajl v seksualnem smislu na reinterpretirani verziji pri podobi plakata skupine Guerrilla Girls.

Ingres je svoj model umestil v oddaljeno orientalsko vzdušje, podobno kot tudi nekatere druge svoje figure, na primer na slikah *Odaliska in sužnja* (1839) in na že omenjenih *Venera iz Valpincona* / *Velika kopalka* in *Majhna kopalka*, katerih sintezo predstavlja njegovo zadnje in najbolj poznano delo *Turška kopel* (1862), sicer ena najbolj erotičnih slik zahodne umetnostne zgodovine nasploh. Poleg poudarjenega erotičnega vzdušja služi orientalski kontekst tudi na sliki *Velika odaliska* predvsem za odmik upodobljenke od realnih žensk tedanjega okolja in časa, zaradi česar lahko omogoča večji in bolj brezskrben voajerski užitek ob pogledu na goloto idealizirane in nedostopne lepote. Peter Webb meni, da je Ingres realnost želje pogosto prikrival z orientalskim kontekstom, s čimer se je zaščitil tako pred lastnimi kot tudi javnimi moralnimi pomisleki (Webb, 1975, 164). Tudi Uwe Fleckner je pisala o tem, kako se Ingres s svojimi golimi figurami ni želel izpostavljati pred kritiko, zato jih je zaščitil z legitimno orientalsko vsebino. Ob njegovih slikah harema in kopeli je poudarila, da so bila ta dela navdahnjena z orientalizmom 19. stoletja, ki se je pojavljal tako v literaturi kot tudi v likovni umetnosti. Njegovo *Turško kopel* je označila za portret imaginarnega Orienta, v katerega je bilo mogoče zaradi distance do tujega

5 Kot opozarja Tine Germ v knjigi *Simbolika živali*, se danes simbolika pava veže bolj na negativne lastnosti, čeprav naj bi imel pav pozitivne simbolne pomeni v starejših mitologijah, v antiki in v srednjem veku. V grško-rimski mitologiji je bil pav nebeška ptica, posvečena kraljici neba, grški Heri oziroma rimski Junoni. Takrat je veljal za simbol nebeške lepote. V krščanski ikonografiji je pav prav tako predstavljal nebeško ptico, podobo rajske blaženosti in večnega življenja. Kot pravi avtor, so negativne vsebine prevladale razmeroma pozno. »Danes ob omembi pava najprej pomislimo na samovšečnost, nečimrnost, domišljavost, zagledanost vase ali nadutost. Sami negativni pomeni torej, ki pa vsi po vrsti izvirajo iz nedolžne navade pavov, da razkazujejo svoj čudoviti rep in poskušajo s tem pritegniti pozornost samic.« (Germ, 2006, 169).

sveta prenesti evropske ideje, kar je lahko nadomeščalo pravico do slikanja erotičnih fantazij (Fleckner, 2000, 129).

Na sliki *Velika odaliska* gleda ležeča priležnica preko svoje desne rame proti gledalcu, tako da je njen obraz viden rahlo s strani, v klasično lepem profilu. Njen pogled je odsoten, medel in zdolgočasen, kot je brezizrazen in neoseben tudi celoten izraz na njenem obrazu. Kot večina Ingresovih naslikanih figur deluje hladno in nezainteresirano. Haremska priležnica naveličano čaka na moškega, kateremu mora biti njeno telo brezpogojno na razpolago za seksualne usluge. Zdi se povsem razosebljena in pasivizirana v popolnem pomenu te besede. Edino, kar počne, je to, da čaka. Gre za vrsto dejavnosti, ki pravzaprav sodi med nedejavnosti. Čakanje na moškega klienta oziroma v tem primeru na njenega haremskega gospodarja, zaradi katerega je nameščena v ležečo pozo, je povsem primerljivo z dolгим poziranjem v vlogi umetniškega modela, namenjenega kasnejšim voajerskim užitkom gledalcev slike. Tako kot služi žensko telo v vlogi prostitutke moškemu za njegove seksualne užitke, je tudi v vlogi umetniškega modela namenjeno moškemu za uživanje v ogledovanju in s tem za razvnevanje domišljije. Naj gre za prostitutko ali umetniški model, v obeh primerih je žensko telo podobno posedovano, nadzorovano in na specifičen način uporabljeno za drugega. Moškemu je v celoti namenjena tudi ženska seksualnost. Iz večine aktov zahodne tradicije je mogoče razbrati, da žensko telo ni v oblasti samih žensk, temveč predvsem moških. In tudi ni naključje, da so bile ženske, ki so jih slikarji najemali za svoje modele, povečini prostitutke. One so bile edine, ki so lahko pozirale, kar kaže tudi na razredno razslojevanje in s tem na razlike v vlogah med samimi ženskami. V podobah ležečih Vener so umetniki tako pogosto slikali resnične prostitutke oziroma kurtizane, ki so jih sicer bolj ali manj idealizirali. Največkrat so jih upodobili v pozah, v katerih so zapeljivo čakale na svoje moške kliente. Takšne so poleg obravnavane Ingresove *Velike odaliske* tudi Tizianova *Urbinska Venera* (1538), Goyeva *Gola Maja* (1800–1805) in Manetova *Olimpija* (1863), če omenim samo najbolj znane podobe iz tradicije golih Vener. Naslikane so v državah, ob katerih je očitno, da čakajo na svoje stranke. Pri tem je vsaka od njih obrnjena proti svojemu predpostavljenemu, ne-upodobljenemu moškemu obiskovalcu, ki postane ob kasnejšem ogledovanju dela pravzaprav lahko sam opazovalec oziroma gledalec slike.

V prevladujoči patriarhalno naravnani kulturi je bilo žensko telo očitno najpogostejše upodabljano predvsem za užitek moških gledalcev in lastnikov slik. Na to je opozoril tudi John Berger v delu *Načini gledanja*, kjer je skozi primere pokazal, kako so bile ženske v dolgi tradiciji meščanskega slikarstva prikazovane kot seksualno blago, ki je služilo za užitek moškega gledalca, zbiratelja in lastnika slik oziroma gledalca-lastnika [*spectator-owner*] slike, kakor ga je označi Berger z eno besedo. Moški je bil lastnik tako žensk kot slik. Hkrati je zato, ker se je zanj upodabljalo gola ženska telesa, veljal za glavnega protagonista slike, tudi če ni bil upodobljen na samem delu. Takšnega predpostavljenega moškega gledalca, proti kateremu so obrnjene zgoraj omenjene Venere, je Berger označil takole: »Glavni protagonist ni bil v povprečnem evropskem slikarstvu aktov nikdar naslikan. On je gledalec pred sliko, za katerega se predpostavlja, da je moški. Vse je usmerjeno proti njemu. Vse mora izgledati kot rezultat njegovega obstajanja tam. Zaradi njega figure dopuščajo svojo goloto. Toda on je po definiciji neznanec, ki ima svoja oblačila še vedno na sebi.« (Berger, 1972, 54).

Tudi Lisa Tickner meni, da seksualnost, prikazana ob temi akta, ponavadi ni pripadala upodobljenemu modelu, temveč lastniku slike. Kajti lastništvo naj bi v evropskem aktu veljalo za primarno in kot tako je bilo seveda na strani moških. Avtorica je pri obravnavi ženske seksualnosti ob politikah telesa poudarila tudi pomen besede erotika, ki naj bi v takšnem kontekstu pomenila zgolj »erotiko-za-moške«, in sicer celo v primerih, kjer je bila tema del lezbištvo ali ženska masturbacija (Tickner, 1987, 263).

Pri tem gre očitno za soodvisnost odnosov med družbenimi razredi in razmerji moči med spoloma, na kar je ob primerih kanonskih del modernističnega slikarstva pokazala Griselda Pollock v besedilu »Modernost in območja ženskosti«. Po njenem dela modernizma pogosto obravnavajo moško seksualnost in njen prepoznavni znak, ženska telesa. Avtorica je pokazala, da se številna modernistična dela ukvarjajo s seksualnostjo oziroma s potrošništvom, in sicer še posebej ob pogostih prizorih iz bordelov, v katerih moški svobodno iščejo užitke, ženske, ki tam delajo, pa so jim razredno podrejene (Pollock, 2004, 19).

Takšna enostranska situacija glede prikazovanja golote ženskega telesa in posledično tudi spolnih razmerij v seksualnosti je na delih zahodne umetno-

sti prevladovala vse do 20. stoletja.⁶ Glede reprezentacij ženske seksualnosti se je v evropski tradiciji marsikaj spremenilo šele v zadnjih desetletjih, ko so k temi golega telesa končno lahko svobodneje pristopile tudi same ženske. Vendar pa feministične umetnice golote niso navezovalle zgolj na seksualnost tako kot večina moških, temveč so preko podob golega telesa pogledom razkrile pestro paletu različnih vsebin, vezanih na specifično ženske izkušnje, kakršne so na primer menstruacija, nosečnost, splav, rojevanje, materinstvo, bolezni, motnje hranjenja in podobno. Lastna telesa so tako prikazale na nove načine, preko katerih so podale tudi drugačno podobo ženske nasploh, saj so pokazale na vse tiste izkušnje v zvezi z ženskim telesom, ki so v preteklosti na delih moških avtorjev ostale nereprezentirane, nevidne, skrite, hkrati pa so lahko predstavljale celo neke vrste tabu. Nekatere avtorice so pogledom izpostavile telesa, ki večinoma niso bila v skladu s prevladujočim lepotnim idealom in zato do tedaj večinoma niso bila upodabljana. Kar naenkrat so postala vidna telesa žensk, ki so pred tem največkrat ostala onstran polja vidnega, skrita pred umetniškim pogledom in javnostjo nasploh.

Omenim naj le še, da so šle v zvezi z izpostavitvijo lastnih teles ob motivih seksualnosti najdlje lezbične avtorice. Sicer pa ostaja v zvezi z lezbičnimi podobami znotraj umetnostne zgodovine paradoksalno dejstvo, da so večino lezbičnih aktov do 20. stoletja tako ali tako ustvarili moški in ne same ženske. Seveda je ob tem jasno, da so bili erotični prikazi lezbičnih parov na delih umetnikov namenjeni bolj moškim voajerskim pogledom kot ženskim gledalkam. Poleg tega so nekatera dela nastala celo po naročilu, kot na primer ena najbolj znanih slik lezbičnega para, *Speči ženski*, naslovljena tudi *Spanje*, ki jo je leta 1866 naslikal Gustav Courbet. Delo, ki je nastalo namensko za užitek moškega gledalca, je naročil Khalil Bey, turški diplomat v Parizu, sicer znan umetniški zbiralec erotičnih del.⁷

6 John Berger opozarja, da golota v drugih, ne-evropskih tradicijah, na primer v indijski, perzijski, afriški in predkolumbijski, ni bila nikdar obsojana na takšen način kot v evropski umetnosti. Ob tem tudi omenja, da so v teh tradicijah drugače pristopali k temi seksualnosti. Na umetniških delih je bila seksualnost med dvema osebama prikazana enakovredno, tako da je bila ženska enako aktivna kot moški (Berger, 1972, 53).

7 Khalil Bey je leta 1866 plačal vstopnico za obisk Courbetovega ateljeja in najprej naročil sliko lezbičnega para *Speči ženski*, nato pa še sliko *Izvor sveta*, ki sicer predstavlja eno najbolj razvpitih erotičnih del zahodne umetnostne zgodovine. Prim. Nochlin (1989, 137) in Nochlin, L., *Courbet Reconsidered*, New York, 1988, 176.

Že večkrat sem poudarila, da v preteklosti umetnice na svojih delih niso smele prikazovati nikakršne golote. V času, ko je Courbet po naročilu drugega moškega lahko svobodno slikal dve goli speči lezbijki, si ženske niso mogle niti zamišljati, da bi lahko naslikale zgolj posamičen gol ženski akt, kaj šele dve goli telesi skupaj. Romaine Brooks je posamezne ženske figure, povečini lezbijke, lahko upodabljala šele pol stoletja po Courbetovi sliki razgaljenih ljubimk. Za prvo polovico 20. stoletja je bilo že to dovolj drzno, tako da je slikarka veliko pripomogla k večji vidnosti lezbijk v družbi ne le z lastnim stilom in načinom življenja, temveč tudi z upodobitvami drugih lezbijk, pa čeprav večinoma oblečenih.

A vrnimo se nazaj k posterju *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*, na katerem so aktivistične umetnice glavo Ingresovega modela z neosebним, naveličanim in celo otopelim izrazom obraza nadomestile s strašljivo gverilsko masko, ki je tudi sicer zaščitni znak skupine Guerrilla Girls. Z ogromno črno gumijasto glavo so zamaskirale in s tem hkrati tudi poudarile prav tisti del telesa, ki naj bi simbolično predstavljal razum in pozicijo subjekta, ter je zato ponavadi stereotipno pripisan moškosti. Za moške umetnike in gledalce je glava na ženski figuri pogosto predstavljala najbolj nepomemben del podobe, kar lahko opazimo po tem, kako so nekateri slikarji na ženskih aktih glavo prikazali kot manj poudarjen, komaj opazen ali celo neviden in s tem odvečen del telesa. Za vzbujanje užitka v gledanju, kar naj bi bil eden od glavnih namenov upodobljenih golih likov, je bila glava gledalcem ponavadi še najmanj zanimiva. Če so avtorice brezizrazen obraz Ingresove lepotice nadomestile z masko močno poudarjenega, agresivnega in grozljivega izraza, so s takšno gesto očitno želele še posebej izpostaviti pomembnost ženske aktivne drže. Njihov akt se s svojim telesom pogledu drugega ne predaja več kot pasivna in nemočna lutka, temveč ga prav nasprotno opominja na status in vlogo žensk kot aktivnih subjektov v umetnostnem svetu. Lahko bi zapisala, da podoba na plakatu postane figura moči, ki ima stvari pod lastnim nadzorom oziroma v svojih rokah. In kaj pravzaprav res drži gverilska upornica v svoji elegantno podaljšani roki?

Na originalni Ingresovi sliki ima odaliska v roki pahljačo iz čudovitih pavjih peres, ki je kot okras lepo vidna in razpoznavna. Prav ta element je postal na plakatu Guerrilla Girls nekoliko zatemnjen, tako da se barvno ne vidi dobro in ne razpozna pisanega perja. Dobro je viden le svetlejši in

nekoliko poenostavljen ročaj pahljače, ki v novi verziji dokaj očitno spominja na falično obliko, kar celotno podobo sprevrača v povsem drugačen erotični kontekst. Ingresove slikarsko bogate barvne odtenke so avtorice na plakatu grafično obdelale in spremenile v črno-belo tiskarsko različico prvotne podobe z rahlo zaznavnim kožnim odtenkom. Barvna struktura je sicer za koncept sporočila na prvi pogled manj pomembna, čeprav vendarle vpliva na vidnost nekaterih detajlov podobe, na primer na omenjeni ročaj pahljače. Če je Ingresova ležeča upodobljenka, ob kateri je bilo povsem jasno, na koga čaka in komu mora biti njeno telo na voljo, jasno izražala klišejsko vlogo podrejene in pasivne ženske v seksualnosti, pa enaka figura na posterju takšnemu heteroseksističnemu kontekstu odločno nasprotuje. Sporočilo je ob tem povsem jasno. Ženska seksualnost je v prvi vrsti namenjena sami ženski. Čeprav akt tudi v novi različici leži v enaki pozi kot Ingresova pasivna in razpoložljiva figura, sta za učinek aktivne poze na novi podobi dovolj dve spremembi, in sicer glava z gverilsko masko in dvoumen ročaj v roki. Ob novi figuri je očitno, da mora imeti ženska lastno telo in s tem predvsem lastno seksualnost povsem v svojih rokah oziroma pod lastnim nadzorom. Vendar pa je bil takšen poudarek na osvobojeni ženski seksualnosti za širšo javnost New Yorka v osemdesetih letih očitno še vedno preveč izzivalen, zato je plakat doživel cenzuro. Aktivistke so za poster najele oglasni prostor v newyorških avtobusih, kjer so plakati tudi viseli, vse dokler ni avtobusno podjetje razveljavilo njihove zakupne pogodbe, češ da je podoba, ki temelji na znani Ingresovi sliki, preveč sugestivna zaradi falične oblike ročaja pahljače.⁸ Ob tem velja še posebej izpostaviti, da ni ob prepovedi izobešanja plakata nikogar zmotila sama golota ženske figure. Problematična je bila le oblika držala, ki je sicer podobna kot pri Ingresu, le da je manj okrašena in morda zaradi bolj enostavne oblike ter enobarvnosti res lahko videti bolj falična. Toda kakšen škandal bi šele bil, če bi reprezentirana figura v roki držala neki konkreten seksualni pripomoček in ne le okrasnega držala? Zanimivo je, da ročaj pahljače na Ingresovi sliki v 19. stoletju na gledalce ni deloval tako asociativno. Približek realnosti na posterju pa je konec 20. stoletja kar naenkrat postal preveč moteč. Za avtobusne potnike, sicer verjetno vajene najširše eksploatacije ženskega telesa v

8 <http://womhist.alexanderstreet.com/ggirls/doc13.htm>.

reklamnem oglaševanju in zahodni umetnosti nasploh, gol ženski akt v javnem prevozu ni mogel predstavljati nič nenavadnega. Klasična idealizirana golota za voajerske gledalce ponavadi ni bila problematična. Za težavnega se je vedno znova izkazal vstop v realno. V zgodovini likovne umetnosti je problem vedno nastopil takrat, ko se je upodobitev preveč približala realnosti oziroma dejanskim ženskam z vsemi njihovimi individualnimi značilnostmi, kot se je to pokazalo v primeru Manetove *Olimpije* ali še prej Goyeve *Gole Maje*. Obe deli prikazujeta realni ženski z njunimi karakternimi portretnimi potezami, samozavestnih drž in izzivalnih pogledov ter brez kakšne mitološke, zgodovinske ali orientalske distance. V času, ko se je občinstvo pariškega Salona zgražalo nad Manetovo *Olimpijo* do te mere, da so morali delo pred napadalci zaščititi s posebno ograjo in dvema policajema, so se ti isti gledalci navduševali nad Cabanelovimi fantazijskimi akti morskih Vener in Ingresovimi oddaljenimi orientalskimi lepoticami.⁹ Manetova *Olimpija* je bila obsojana predvsem zato, ker je bilo žensko s slike mogoče resnično srečati na pariških ulicah. Goya, ki je po *Goli Maji* naslikal tudi oblečeno različico enake figure, *Oblečeno Majo* (1800–1805), pa se je moral zaradi obscenosti in nemoralnosti obeh del zagovarjati pred špansko inkvizicijo. Dve različni verziji enake figure, ki je bila enkrat upodobljena kot gola in drugič kot oblečena, kažeta na to, da so za slikanje aktov veljala jasna pravila glede prikazovanja golote že v preteklosti in da nagost s strani publike vendarle ni bila vedno tako enostavno sprejeta.

Pri aktu Guerrilla Girls sicer ni šlo za nobeno dejansko žensko, temveč za namig na svobodno žensko seksualnost. In očitno je bilo za širšo javnost že to preveč. Vsi zgoraj omenjeni primeri kažejo na pravo podobo hinavskega občinstva, ki nima težav z voajerskim uživanjem ob goloti idealiziranih lepotic, preoblečenih v takšne ali drugačne mitološke kontekste, problematično pa lahko postane, če se preko prikazane realne golote hkrati razstre tudi njihova želja. Več stoletij se je bilo možno brez težav naslajati nad goloto umetniških aktov evropskega oljnega slikarstva, zavito

⁹ Peter Webb omenja, da je bila na pariškem Salonu leta 1865 visoko spoštovana Cabanelova slika *Rojstvo Venere* (1865). Kljub pretkano naslikanim nogam figure je bila pred kritiko nemoralnosti zaščitena z mitološkim naslovom in konvencionalnim načinom slikanja. Sliko je kupil Napoleon III., ki je sicer surovo napadel Courbetove *Kopalke* leta 1853 in deset let kasneje tudi Manetov *Zajtrk na travi*. Prim. Webb (1975, 168).

v tak ali drugačen, bolj mitološko ali bolj orientalsko obarvan kontekst. Že v renesansi je bilo mogoče voajersko uživati nad skoraj razprtimi mednožji nekaterih od Tizianovih Vener. Hkrati pa njegova sodobnica Sofonisba Anguissola na avtoportretu same sebe ni smela upodobiti niti z nasmeškom, kajti kaj takega že ni bilo več v skladu s strogimi moralnimi pravili glede vedenja plemenitih renesančnih dam. Medtem ko je na svojih slikah nadvse pazila, da je sebe in druge ženske slikala kot resnobne in olikane meščanke, so njeni moški kolegi začeli ne le razpravljati o lepoti in čutnosti, temveč tudi slikati konkretne erotične prizore. Kar poskušajmo si zamisliti, kako bi lahko kot ženska sredi 16. stoletja, ko so se gola telesa na erotičnih slikah začela prebujati v vsej dražestni seksualnosti, lahko naslikala glasbenico, ki igra na orgle in se čez ramo obrača k povsem golemu moškemu, pri čemer svoj pogled usmerja v njegovo mednožje? To si je Tizian seveda lahko privoščil kot nekaj najbolj samoumevnega.¹⁰ Anguissolina glasbenica je bila lahko predstavljena le kot uglajena plemkinja, ki igra na kakšen klavikord ali spinet, saj je bilo v skladu s humanističnimi ideali dobre vzgoje zaželeno, da obvladuje tudi nekaj glasbene veščine.¹¹ Seveda se zdi absurdna že sama pomisel na to, da bi si slikarka kot ženska sploh drznila naslikati moški akt, kaj šele, da bi ga umestila med bele rjuhe in ga prikazala, ko si z roko v stilu sramne geste prekriva svoj ud in se smehlja proti voajerskim gledalkam. Na takšne feministične paradije je bilo potrebno počakati še nekaj stoletij.

Za konec si pogledjmo še izrazoslovno plat plakata, ob katerem lahko med drugim opazimo tudi razliko med izrazoma »to be naked« in »nudes«, kar je možno povezati z razlikovanjem med pojmom »nagost« in »golost«. Omenjeno distinkcijo je uvedel umetnostni zgodovinar Kenneth Clark v knjigi *Akt: Študija idealne oblike*. Avtor je razločevanje med pojmom »nagota« (»nakedness«) in »golota« (»nudity«), ki jo ponuja angleški jezik, oziroma med »biti nag« (»to be naked«) in »biti gol« (»to be nude«) označil takole: »Biti nag pomeni biti prikrajšan za oblačila, pri čemer že sama beseda namiguje na nekakšno zadrego, ki jo večina od nas čuti v takšnih

10 Pri tem mislim na Tizianovo delo *Venera z orglarjem* (1550), ki ga je slikar tako kot vsa svoja uspešna erotična dela naslikal večkrat.

11 Sofonisba Anguissola se je na svojih avtoportretih pogosto prikazala v vlogi glasbenice. Za mlade ženske je bilo tedaj glasbeno znanje na splošno precej bolj cenjeno od obvladovanja slikarske veščine, zato so se renesančne umetnice raje kot slikarke upodabljale ob glasbilih.

okolščinah. Po drugi strani pa beseda golota nima nikakršnega neudobnega prizvoka.» (Clark, 1956, 23). Pri Clarku gre za razliko med nagimi telesi, ki so brez oblačil in so tako na nek način nezaščiteni, ter golimi telesi, ki so oblečena skozi umetnost. Akt naj bi predstavljal preoblikovano telo, telo v reprezentaciji, telo, ki je oblečeno v umetnosti. Gre za estetsko preobrazbo konkretne nagosti telesa v idealizirano goloto akta, ki pri Clarku predstavlja, kot zapiše Lynda Nead, premestitev od dejanskega k idealu oziroma od neoblikovane, materialne snovi v idealno umetniško obliko (Nead, 1992, 14).

Za motiv akta je že tako ali tako značilno, da prikazuje golo telo, zato je sopomenska raba, ki jo omogoča angleščina, nekako smiselna. Pri plakatu *Guerrilla Girls* je beseda »naked« uporabljena v kontekstu nagih žensk, torej žensk brez oblačil, pri čemer gre očitno za opozarjanje na stereotip, da pridejo ženske do institucij lahko predvsem preko lastnih golih teles. Po drugi strani so ženske v umetnostnih ustanovah večinoma prisotne le kot podobe, kot gole figure na umetniških delih, na kar kaže tako vizualni kot jezikovni del plakata. Na to se nanaša tisti del sporočila, ob katerem so avtorice uporabile besedo »nude«, za katero angleščina ponuja sopomensko rabo v smislu akta kot umetnostnega motiva in tudi kot nekoga, ki je gol.

Clarkovo razlikovanje med nagoto in goloto bi lahko prenesli na razločevanje med golo figuro z Ingresove slike in predelano golo figuro s plakata *Guerrilla Girls*, ki je bližje pojmu nagosti. Lahko bi rekli, da je ob Ingresovi podobi idealizirane lepotice golota predstavljena kot nekakšna oblika obleke. Pri odaliski ne gre za nikakršno konkretno nagost določene realne ženske, ki bi jo slikar realistično prenesel od modela k figuri na platno. Namesto tega je slikar še posebej poskrbel za idealizacijo podobe tudi s tem, da je modelu na sliki elegantno podaljšal hrbet. Njegova upodobljenka je idealizirana domišljajska podoba, ki zaradi tega, ker nima na sebi nobene obleke, ne kaže prav nikakršnega sramu. Po drugi strani njena golota zaradi idealizirane oblike telesa in celotne umestitve v fantazijsko zamišljen orientalski kontekst tudi ne more vzbujati nikakršnega občutka krivde glede voajerskega opazovanja ne pri umetniku ne pri kasnejšem predvidenem moškem gledalcu. Potemtakem ni prav nič moralno sporna, saj je idealizirana do te mere, da verjetno ni imela več kaj dosti skupnega z izvirnim modelom.

V čem je torej glavna razlika med goloto Ingresove odaliske in goloto na reinterpretiranem aktu, ki so ga na svojem plakatu uporabile *Guerrilla*

Girls? Čeprav gre na obeh delih za podobo enake gole ženske figure, vidne od zadaj, je vendarle očitna razlika v celotnem kontekstu, v katerega je akt umeščen. Bistvena razlika nastopa v vsebinskem načinu podajanja golote in posledično s tem tudi v načinu gledanja oziroma dojemanja razkrite golote. Pri Ingresovi podobi je očitno, da je slika nastala za voajerski pogled predpostavljenega moškega gledalca. Feministične umetnice so ta isti akt reinterpetirale tako, da so preko tematike golote pokazale na problematiko v zvezi z izpostavljanjem nagosti ženskih teles ob motivu akta in v umetniškem svetu nasploh. Hkrati so aktivistično opozorile tudi na odsotnost žensk kot aktivnih udeleženk na področju umetnosti, in sicer še posebej na njihovo neprisotnost znotraj umetnostnih ustanov. Njihova podoba ni nastala z namenom vzbujanja kakršnegakoli voajerskega ugodja ob pogledu na podolgovato telo lepotice, prikazane s hrbtne strani v napol ležečem položaju, temveč ravno nasprotno, kot kritika uveljavljenega načina gledanja, dojemanja in uporabljanja ženskih teles za upodabljanje na umetniških delih. Pogled na razgaljen ženski hrbet nikakor ne more nuditi užitka voajerskim gledalcem ob hkratnem pogledu na grozečo gverilsko masko. V novem kontekstu kaže podoba žensko figuro, ki ni več pasivna, temveč ima lastno telo in s tem tudi lastno seksualnost pod svojo oblastjo. Na plakatu poleg vizualnega dela pozornost hkrati pritegnejo tudi poudarjene črke jezikovnega dela sporočila, ki ironično poudarja paradoksnost situacijo v zvezi z nagostjo v umetniškem sistemu. Umetnice so k imenu skupine Guerrilla Girls dodale tudi pripis »Conscience of The Art World«. Delovale so torej kot »vest umetniškega sveta«. S svojim delom so v vlogi vesti poskušale vzbuditi občutek za moralno odgovornost glede položaja žensk v umetnostnih ustanovah. Hkrati so potrskale tudi na vest tistih, ki ženske vidijo in pojmujejo le v kontekstu zunanjega videza oziroma golote njihovih teles. Njihova podoba ni bila namenjena le ozkemu segmentu predpostavljenih moških gledalcev, kakor je to sicer veljalo v tradiciji akta, ali specifično orientiranim feminističnim gledalkam, temveč je poster z močno poudarjeno aktivistično noto poskušal nagovarjati širše občinstvo tudi zunaj umetnostnih in strokovnih inštitucij, na kar kaže njihov vstop v oglaševalsko področje javnega prostora. Avtorice so z opozarjanjem na problematiko nevidnosti žensk v javni sferi umetnostnega sveta in hkratno prekomerno izpostavljenostjo golega ženskega telesa poskušale ozaveščati tudi najširšo publiko.

Po drugi strani se v času, ko se ženske lahko že nekaj časa enakopravno izobražujejo na likovnih akademijah in ko naj bi bile tudi v širši družbi obravnavane vse bolj enakovredno, pogosto zastavlja vprašanje, zakaj so v umetniški praksi sploh še potrebne takšne radikalne feministične geste, kakršne izvajajo članice skupine Guerrilla Girls. Res je, da so danes umetnicam dostopne vse tematike, tudi tiste, ki se navezujejo na gola telesa, in vsaj zdi se, da je celo v zvezi s seksualnostjo že padla večina tabujev. Vendar pa ostaja spolna razlika na področju umetnostnega sistema, tako kot tudi pri vseh drugih dejavnostih, še vedno dokaj očitna. Na to dovolj zgovorno kaže tudi primer ene od zadnjih akcij skupine Guerrilla Girls. Avtorice so leta 2005, ko so razstavljale na beneškem bienalu,¹² na posterju *Morajo biti ženske nage, zato da bi prišle v Metropolitanski muzej?*, ki še vedno velja za enega njihovih najbolj provokativnih del, nekoliko predrugačile statistične podatke. Po mnogih letih svojega delovanja so znova preštele razmerje umetnic in umetnikov v modernih in sodobnih umetnostnih sekcijah Metropolitanskega muzeja v New Yorku, ker so bile prepričane, da so se vmes stvari spremenile. A namesto tega so presenečeno ugotovile, da je bilo zastopanih celo manj umetnic kot pred šestnajstimi leti. Zato so na posodobljenem plakatu statistiko petih spremenile v še bolj ponižujoče tri odstotke umetnic: »Less than 3% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 83% of the nudes are female.« In kot ob tem same pravijo na svoji spletni strani: »Kar uganite, zakaj še vedno ne moremo odvreči mask!«¹³ Sama menim, da so tovrstne aktivistične poteze še vedno nujne,

12 Naj omenim, da je bil poster *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?* leta 2005 razstavljen tudi na 51. beneškem bienalu sodobne umetnosti. Skupini Guerrilla Girls je bila namenjena ena cela galerijska sobana v razstavnih prostorih Arzenala. To najstarejšo bienalsko prireditev s področja sodobne umetnosti sta takrat prvič v 110-letni bienalski zgodovini zasnovali ženski, in sicer Maria de Corral in Rosa Martinez. Seveda je pomembno že samo dejstvo, da sta bili prvič izbrani dve umetniški vodji. Vsekakor je to bistveno vplivalo na samo zasnovu bienala, na katerem ni bilo nikdar prej zastopanih toliko ženskih umetnic. Učinki so bili očitni tudi ob podeljevanju nagrad, saj so kar tri od štirih možnih nagrad prejele ženske (nagrado zlati lev za življenjsko delo je dobila ameriška feministična umetnica Barbara Kruger). Po drugi strani se zdi presenetljivo, da je umetniška stroka za kaj takega postala zrela šele leta 2005, čeprav je bil feminizem na področju vizualne umetnosti na zahodu na višku svojega razcveta v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja. To samo kaže na dejstvo, kako počasi se v kontekstu enakopravnosti med spoloma in večje vidnosti ter zastopanosti umetnic v javni sferi, spreminja tudi širša družba.

13 <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnakedupdate.shtml>.

in sicer ne le zaradi neenakih možnosti in neenakopravne zastopanosti obeh spolov na področju umetnosti, temveč še bolj zaradi opozarjanja na vsebinske razlike pri obravnavanju del umetnic in umetnikov ter dvojnih meril, ki veljajo glede razkazovanja golote. Kajti še vedno se nahajamo v svetu pretirano izpostavljene golote popredmetenih ženskih teles, ki velja za neproblematično, medtem ko lahko po drugi strani razlog za cenzuro predstavlja že nedolžna falična oblika v ženski roki.

LITERATURA

- BAHOVEC, Eva D., »Žensko telo in oblast v mediju vizualnega«, *Delta*, 1995, 3–4.
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation in Penguin Books, London in Harmondsworth, 1972.
- CHADWICK, Whitney, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, 1996.
- CLARK, Kenneth, *The Nude: A Study of Ideal Form*, Doubleday Anchor Books, New York, 1956.
- FLECKNER, Uwe, *Masters of French Art: Jean-Auguste-Dominique Ingres: 1780–1867*, Könemann, Cologne, 2000.
- GERM, Tine, *Simbolika živali*, Modrijan založba, Ljubljana, 2006.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Erotizam u umetnosti zapada*, Svet umetnosti, Jugoslavija, Beograd, 1973.
- MULVEY, Laura, »Vizualno ugodje in pripovedni film«, v: Vidmar, Ksenija H. (ur.), *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi*, Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije, ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana, 2001.
- NOCHLIN, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London, 1989.

- NOCHLIN, Linda, »Zakaj ni bilo velikih umetnic?«, *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 2004, 69–70, 2–15.
- NEAD, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London in New York, 1992.
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–85*, Pandora, An Imprint of Harper Collins Publishers, London, 1987.
- POLLOCK, Griselda, »Modernost in območja ženskosti«, *Likovne besede*, Teoretska priloga: Feministična teorija umetnosti, izbrani teksti, 2004, 69–70, 16–35.
- TICKNER, L., »The body politic: female sexuality and women artists since 1970«, v: Parker, R. in Pollock, G., *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–85*.
- WEBB, Peter, *The Erotic Arts*, Secker & Warburg, London, 1975.

FROM THE NUDITY OF INGRE'S *ODALISQUE* TO THE NAKEDNESS OF THE GUERRILLA GIRLS POSTER

Keywords: woman's body, view, nudity, sex difference, nude

Abstract

This article is based on sex difference in ways of seeing, perceiving, and representing nudity and the theme of the nude. A sex difference is seen in different representations of female and male nudes on the one hand, and on the other hand in the different ways men and women view the naked body. Until the twentieth century, male figures were represented less often than female images. Female nudes have been the main subject in the tradition of western painting. This reflects the sexual dichotomy between viewing, more connected with the male side, and the body, more connected with the female side.

Sex differences are highlighted through a comparison of Ingre's famous nineteenth-century painting *Grande Odalisque* and one of the most popular feminist posters of the twentieth century: *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?* by the activist artistic group Guerrilla Girls. The question is how the nakedness of the female nude in the poster by Guerrilla Girls differs from the nudity of Ingre's *Odalisque*, to which the women artists referred. The Guerrilla Girls work indicates how it is possible to oppose the established binary structures of men as subjects in the roles of artists, spectators, collectors, and owners of artworks on the one hand, and women as objects in the roles of passive and nude models on the other.

Lidija Tavčar

TELO (V PODOBO) UJETO

Ključne besede: portretna fotografija, fotografski atelje, Aleksandrinke, poklicna dojlja, discipliniranje telesa

Pojem »telo« uporabljamo v najrazličnejših povezavah, v tem prispevku bo le-to v tesni navezi z videzom in trenutkom, če pa o njima razmišljamo skozi fotografijo, je potemtakem telo »zamrznjeno« v času. Ali z Barthesovimi besedami: »Fotografija reproducira v neskončnost nekaj, kar se je zgodilo samo enkrat: mehanično ponavlja, kar se eksistencialno ne more nikoli ponoviti.« (Barthes, 1992, 12). Da bi bolje razložili naravo fotografskega medija, povejmo, da je predmet treh praks: »Operator je fotograf. *Spektator* smo mi vsi, ki si po časopisih, knjigah, albumih, arhivih kopičimo zbirke fotografij. In tisti ali tisto, ki je ali kar je na fotografiji, je tarča, referent, nekakšen majhen simulaker, *éidolon*, ki ga izžareva predmet, ki bi ga prav rad imenoval *spektrum* fotografije, saj beseda v korenu ohranja povezavo s 'spektaklom'.« (Barthes, 1992, 15). In ker se bomo ukvarjali s portretno fotografijo, nikakor ne moremo mimo analize istega avtorja: »Portretna fotografija je zaprto polje sil. Na njem se križajo, soočajo, iznakažajo štirje imaginarni registri. Pred objektivom sem hkrati: tisti, za katerega se imam, tisti, za katerega bi hotel, da me imajo, tisti, za katerega me ima fotograf, in tisti, katerega uporablja, da razkazuje svojo umetnost.« (Barthes, 1992, 18). Ker pozornost v nadaljevanju namenjamo tudi posnetku, ki je nastal na Reki, ne bo odveč, če citiramo še hrvaškega poznavalca:

»Fotograf ne slika, ampak odslikava, zrcali stvarnost. Njegov izdelek se v hrvaščini imenuje 'kipeć'. Življenje na fotografiji je namreč obstalo kot kip, nekaj nestalnega je postalo stalno. Kar se je enkrat zgodilo, se ne more ponoviti. Fotografija je torej resna igra, pri kateri se od fotografa zahteva

vrhunska napetost čutil, velika prožnost duha, ki mora bliskovito razložiti opaženo gradivo, ga urediti v ravnovesje kadra, izenačiti kontraste ali svetlobne tone in nazadnje vse to opraviti v odločilnem trenutku ekspozicije, ki vsemu daje pomen.» (Maleković, 1996, b. p.)

Po drugi strani pa je telo, kot beremo v leposlovju, »posoda življenja« in če na fotografskem posnetku pozorno opazujemo v trenutku »zamrznjena telesa«, ali po Barthesu »tarče«, nas sociološki, psihološki, zgodovinski, antropološki in še kakšni vzgibi spodbujajo k odkrivanju življenjskih zgodb, ki so »ovekovečene« in navadno hranjene v družinskih albumih. Ta v času zamrznjena telesa – posode življenj lahko različnim raziskovalcem ponujajo vpogled v individualno življenje le-teh in s pomočjo ustreznih metod odstirajo zgodovino na »mikro« ravni, hkrati pa razkrivajo tako imenovano neoprijemljivo, nematerialno, neotipljivo kulturno dediščino. Kultura se ne manifestira samo v materialnih oblikah, v predmetih, temveč tudi skozi neoprijemljive elemente. Ti se prenašajo iz generacije v generacijo s pomočjo jezika, s spomini ljudi, glasbo, gledališčem, vedenjem, gestami, navadami, šegami itd. in se manifestirajo skozi oblačilno kulturo, prehrano, bivalno kulturo, zdravilstvo, vedenjske vzorce ...

V zasebni zapuščini na Goriškem sta se ohranili fotografiji s preloma 19. v 20. stoletje, ki sta hkrati zanimivo sociološko pričevanje in pogled v zgodovino fotografije oz. fotografskih ateljejev, enega v naši neposredni bližini, na Reki, drugega mnogo dlje, namreč v Egiptu.

Na fotografiji (slika 1), ki je starejša po datumu nastanka, je fotografski aparat zabeležil dvojni dopasni portret, v ozadju stoji Jožef Šavor, rojen leta 1865, pred njim je njegova izvoljenka Katarina Stefanović, rojena leta 1877. Oba sta praznje oblečena in ozaljšana s pripetim cvetjem, kar nedvomno potrjuje, da gre za izjemen dogodek v njunem življenju: poročno fotografijo. Jožef strmi predse v gledalca, Katarinin obraz je rahlo zamaknjen v našo desno in njen pogled zre v daljavo. Najbrž je na fotografovo sugestijo zaradi bohotnih rokavov stopila v ospredje in z enim od njiju skoraj prekrila polovico Jožefovega telesa. Drugi rokav ji je fotograf »odrezal«, kakor je na desni tudi Jožefovega, v kar je *operatorja* prisilil izbrani pokončni format fotografije.



slika 1: Ilario Carposio, *Katarina Stefanović, poročena Šavor in Jožef Šavor*, 1895/1896, 10 x 15 cm, zasebna last.

Najbrž je fotografija nastala 1896 na Reki, kjer sta se mladoporočenca tudi spoznala. Siromašno in nepismeno Katarino (po enem pričevanju je bila rojena v Čičariji, po drugem pa na otoku Krku)¹ so reški sorodniki povabili k sebi, da jim je pomagala v gospodinjstvu, Jožef pa je prihajal kot sezonski delavec z Goriške (vas Vogrsko) in v hrvaškem obmorskem mestu vrtnaril. Povečan razvoj turizma je prinašal na Reko tudi modne novosti, ki jih je Katarina očitno poznala oziroma jih je nedvomno morala njena šivilja, kajti ko primerjamo nevestino bluzo z ilustracijami v knjigah, ki raziskujejo modo, najdemo iz tega časa prav take rokave »a *prosciutto*« (Black,

1 Iskreno se zahvaljujem naslednjim pričevalkam: Angeli Šavor (Tinina in Jožefova tudi že pokojna snaha) in njunima vnukinjama: Zorki Tavčar in Margariti Vanrechem. Prav tako sem dolžna zahvalo kolegu Luki Hribarju za pomoč pri skeniranju in kolegici Alenki Klemenc za vse tehtne predloge pri nastajanju članka.

Garland, 1983, 218; prim. Ivoš, 2000, 361–362). To je hkrati dokaz, da si je Katarina prizadevala za družbeno promocijo, ki bi jo vsaj približala po zunanem oblačilnem videzu premožnejšim slojem. Tu prepoznavamo enega izmed štirih Barthesovih v uvodu naštetih imaginarnih registrov, namreč pred objektivom je Tina tista, »za katero bi hotela, da jo imajo« (Barthes, 1992, 18). V tem primeru nam telo rabi kot nekakšen obešalnik za modno muho, ki se je pojavila okoli leta 1895 in posredno potrjuje prej omenjeno datacijo poroke. Tudi ustno izročilo pritegne tej dataciji: »Pet let nista ime-la otrok, prvorojenec je prišel na svet komaj leta 1900.« Po poroki je Jožef svojo ženo pripeljal iz obmorskega mesta v popolnoma ruralno področje, na vogrinsko kmetijo, kjer se je sčasoma naučila slovenščine, bolje rečeno vogrinskega narečja. Ker njeno drobno telo dalj časa ni moglo zanositi, ji je vaška zdravilka priporočila uživanje zelišč. Iz pripovedovanja njene snahe izpred več kot tridesetih let ni bilo mogoče zvedeti, katere ji je zdravilka



slika 2: Fettel&Bernard, *Katarina Šavor in otrok*, 1906/8, 10 x 14,8 cm, zasebna last.

svetovala. Katarina, po domače Tina, je za prvorojencem leta 1902 rodila deklico, dve leti pozneje dečka in leta 1906 ponovno dečka. In v tem času nastane druga fotografija (slika 2), na kateri je Tina okoli enajst let starejša. Fotografirana je skupaj z majhnim otrokom.

Njeno telo je še vedno vitko, kljub štirim porodom. Na glavi ima belo nagubano čepico, okoli vratu bel ovratnik s pentljo, oblečena je v temnejšo obleko, čez katero je od pasu navzdol prepasan bel predpasnik. Desno od nje na visoki omarici sedi enoleten ali dvoleten otrok, ves v belih oblačilih, z nadvse bogato okrašeno kapico, okoli vratu mu visi verižica z ogromnim križem, izpod dolgega krila pa mu kukata podplata mehkih čevljev. Po Tinini opravi, ki prej spominja na uniformo kakor na kmečko obleko, in po otrokovih bogatih oblačilih je takoj jasno, da slika ni nastala v vaškem okolju, kjer je Tina živela po poroki. Ker iz ustnega izročila vemo, da je bila ena izmed mnogih žena in deklet z Goriškega, ki so odšle na delo v Egipt, otrok na fotografiji torej ni njen, prav tako fotografija ni bila posneta v Avstro-Ogrski, temveč v Aleksandriji. Iskanje dela v tako oddaljeni deželi je bilo povezano s tamkajšnjim načrtovanjem in zatem gradnjo obsežnega kompleksa, kajti:

»Selitev bogatejših in bolj izobraženih evropskih družin (zdravniki, gradbeniki, inženirji) v Egipt se je začela ob izgradnji Sueškega prekopa (1869) in prva dekleta z Goriškega so spremljale italijanske družine iz Trsta in Milana, pri katerih so tedaj služile, potem pa so skupaj z njimi odšle v Aleksandrijo ali Kairo. /.../ Že v osemdesetih letih 19. stoletja je odhod deklet in žena z Goriškega dobil množično obliko, saj se po dosedanjih zgodovinskih virih ocenjuje, da je bilo pred drugo svetovno vojno v Aleksandriji 4500 Slovenk in v Kairu 1500.« (Koprivec, 2006, 97–98; prim. Makuc, 1990, 221)

Kot rečeno, so goriška dekleta in žene delale pri premožnih evropskih družinah kot dojlje, sobarice, varuške otrok, kot guvernante in spremljevalke žena bogatih poslovnežev. Že njihovi »poklici« kažejo na to, da so bile *Aleksandrinke* glede na zaposlitev socialno razslojene (Koprivec, 2006, 105).

Tina je postala poklicna dojlja, svoje telo, svoje mleko, je kmalu po porodu četrtega otroka ponudila novorojencu bogatih staršev in odstavila od prsi

lastnega otroka, vse zaradi družinske ekonomske stiske. Vogrinska kmetija bi šla »na kant«, njena družina bi ostala brez strehe nad glavo, tako pa je za svoje telo, ki ga je prepustila »trgu delovne sile«, v zameno prejela mezdo, privarčevala je sredstva in preprečila najhujše, kar bi jih sicer doletelo. Doma je ob možu zapustila 6-letnega sina, 4-letno hčer, 2-letnega sina in novorojenca. Na tujem je bila potemtakem izvržena iz domače, tradicionalne skupnosti in bila brez zaščite družine in zakonskega moža, kar je bilo v kontradikciji s skoraj sočasnim Mahničevim razumevanjem podrejenosti ženske moškemu in skregano prav gotovo ne samo z njegovim pojmovanjem:

»Sicer je pri ženski še druga okoliščina, katera jo telesno podrejuje možu. Ženska je roditeljica otrok. Kot taka pa pride večkrat v stan, v katerem si telesno ne more opomoči. Žena je vže v nosečnosti šibka, da ne sme prevzemati težkih del, po porodu pa je tako onemogla, prve mesece sploh tako navezana na odgojo otroka, da je skoro nezmožna sama si skrbeti za hrano. Doba materinstva je pa sploh tudi doba, ko je ženska telesno najbolj razvita in najkrepkejša; in ravno v tej dobi ona najbolj pogreša pomoči in – odvisnosti od moža. Zatorej je tudi Bog vže v sodbi, katero je izrekel nad prvo ženo, njeno odvisnost od moža nekako vtemeljil z razlogom, da bo porodnica: '... v bolečini boš rodila otroka in pod moževo oblastjo bodeš.'« (Mahnič, 1998, 3–4, 110; ponatisnjeno po Mahnič, 1893, 317–321)

Mahnič govori o »ženskah na sploh«, vendar so morale kmečke in delavske matere kmalu po rojstvu otroka poprijeti za delo in že s tem dejstvom je pisec prišel v nasprotje z realnostjo.² Še več, neizprosna ekonomska nuja

-
- 2 Opozoriti je potrebno na zgodovinska dejstva (ne sicer iz naših krajev in tudi ne iz istega obdobja) o izjemno težkih razmerah, v katerih so delale nosečnice in porodnice: »Delavke v hitro rastočem industrijskem mestu Manchester, ki so morale v tridesetih letih 19. stoletja delati dvanajst do šestnajst ur na dan, da so zaslužile za eksistenčni minimum, so kljub bolečinam delale do dneva – ali celo do ure – poroda; potem so lahko v najboljšem primeru dva tedna ostale doma, mnoge pa zaradi pomanjkanja časa in podhranjenosti niso mogle dojeti otrok. Za varstvo dojenčkov so imele na voljo več možnosti. Lahko so jih prepustile starejšim otrokom, sorodnikom ali sosedom, in jim za to pogosto namenile del svoje borne plače. Ali pa so dajale otroku opij in lavdanum, da bi ga umirile, in ga pustile doma ali ga, če je bil še dojenček, med delom za statvami držale v naročju. V Angliji je bil zelo razširjen pojav *baby-farming*: revne ženske, ki si niso mogle privoščiti otroškega varstva, so novo-

je pretrgala zakoreninjeno vlogo žensk in jih pričela osvobajati ne le izpod oblasti zakonskih mož, temveč tudi izpod vaškega nadzora župnikov. Prav slednji so v izseljevanju videli nevarnost za obstoj tradicionalne družine in verskega življenja. Goriška dekleta in žene so prevzele aktivno vlogo, postale so delavke, ki so iz tujine preživljale svoje družine in so zato tudi morale premagati marsikatero oviro. Če razčlenimo Mahničovo in tudi v takratni družbi zakoreninjeno razmišljanje, je Tina – poklicna dojlja – »prekršila« kar nekaj ustaljenih prepričanj: prvič, je takoj po porodu samostojno odpotovala v Aleksandrijo; drugič, »odpovedala« se je novorojencu in ga prepustila domači oskrbi; tretjič, poskrbela je ne le za lastno preživetje v tujini, temveč še več, tudi za preživetje domačih. Zato je nastal velik preobrat: zakonski mož je bil »priklenjen« na domačo kmetijo in postal odvisen od zakonske žene – poklicne dojlje in njene poslane mezde ter je ob obdelovanju zemlje moral poskrbeti še za nego in vzgojo otrok, ki je do tedaj tradicionalno pripadala ženi.

Ni natančno znano, koliko let je Tina služila v Aleksandriji. Vsekakor se je morala vrniti pred letom 1910, kajti takrat je doma rodila petega, zadnjega otroka. Morda pa je aleksandrijska fotografija z otrokom nastala ob slovesu, tik pred Tinino vrnitvijo v domovino? Kot je že bilo rečeno, ima fotografirani otrok eno ali dve leti, in vprašanje je, ali zgornja hipoteza zdrži, kajti ali je Tina v enem ali dveh letih dovolj zaslužila, da so doma poravnali vse terjatve, čeprav je po drugi strani znano, da so bile v Aleksandriji najbolj plačane prav dojlje. Ne na to ne na marsikatera druga vprašanja ni zanesljivih odgovorov. Pomisel, da če star Afričan umre, odnese s seboj del zgodovine, velja tudi za Tino – *Aleksandrisko*. Glede na križec, ki ga nosi otrok na fotografiji, lahko posredno sklepamo, da so bili Tinini delodajalci kristjani. Ker se Tina ni naučila pisati – tudi v visoki starosti se je podpisovala s križcem – se sprašujemo, kako je vzdrževala stike z domačimi. Najbrž ji je kdo po nareku napisal pismo, in ko ga je prejela od doma, so ji vsebino prebrali. Če je torej preko posrednikov sporočala domačim novice, so te seveda najbrž ostajale na površinski ravni, nikakor pa ni mogla izražati svojih notranjih

rojenčke oddajale v posebne domove, kjer pa so z njimi tako slabo ravnali in je bila stopnja umrljivosti tako visoka, da je prišlo okoli leta 1870 do javnega škandala in do zakonodajnih reform.« (Bock, 2004, 154).

stisk. Nobeno pismo ni ohranjeno, zato ni znano, kako je Tina doživljala geografske, klimatske, prehranske, oblačilne, komunikacijske spremembe; morda ji je bilo nekoliko lažje kot mnogim drugim dekletom in ženam z Goriške, ker je v zgodnji mladosti vendarle živela v jezikovno in kulturno raznolikem mestnem, reškem okolju. Zato predvidevamo, da se je v novem okolju sporazumevala s pogovorno italijanščino. Samo slutimo lahko, kaj je občutila do dodeljenega ji otroka, ki je sesal njeno mleko. Ponujajo se tri opcije: prvič, da je drobno telesce sprejela z odporom, drugič, da je bila do dojenčka ravnodušna, in tretjič, da ga je morda celo vzljubila. Vprašanje je, ali je pri negovanju in dojenju vsaj za trenutek pozabila na doma zapuščene otroke, ali jih je obratno ob teh opravilih še bolj pogrešala.

Nedvomno ji je delodajalec predpisal posebne higienske in prehranske zahteve, ker je tako želel zavarovati otrokovo zdravje. V tem času so se v Evropi uveljavili ukrepi, povezani s »higienizacijo« – družbeno higieno ali, kot pravi M. Foucault, medicino socialnega prostora. »V ta sklop sodijo tudi ukrepi za preprečevanje epidemij, predpisi o stanovanjskih pogojih, skupaj z vse večjo težnjo po administrativnem uvajanju reda in nadzora nad populacijo« (Drglin, 2003, 35; prim. Foucault, 1984), ki se je s selitvijo premožnejših in izobraženih evropskih družin prav gotovo uveljavila tudi v Aleksandriji in Kairu. Prav tako ni znano, ali je bila Tina potrjena zdravniškim pregledom, če pa je bila, je to bilo prej zaradi skrbi za otrokovo, ne pa toliko za njeno zdravje. Če ta hipoteza drži, je bilo njeno telo v tem pogledu »na razpolago« delodajalcu. Nedvomno pa so dojiljo poučili o različnih režimih umivanja dojk, kajti v tem času so pričeli tiskati vse več tovrstnih navodil:

»Priprava na dojenje je bila stalnica: nasveti za utrjevanje bradavic so navzoči celo stoletje /.../, čeprav preverjeni podatki dokazujejo, da prsi ni treba posebej umivati z mrzlo vodo, razkuževati z različnimi razkužili, vsak dan vsaj enkrat frotirati z grobo brisačo in tako dalje. Navedene izjave lahko beremo v luči trditev, da uveljavitev medicine kot znanosti neizogibno poveže povečano pomoč ljudem z določenimi učinki gospodstva in da ob prepoznavanju enega ne smemo spregledati drugega. Taka navodila lahko razumemo kot discipliniranje telesa /.../ Navodila in kodiranje gibov pri negi prsi pa bi lahko umestili v poizkus discipliniranja ženskih teles (podobne primere v drugačnem kontekstu našteva M. Foucault v Nadzo-

rovanju in kaznovanju). /.../ *Discipliniranje telesa in duha hodita z roko v roki.*« (Drglin, 2003, 29; prim. Foucault, 1984).

Kot bomo videli nekoliko pozneje, se je Tina z otrokom fotografirala v prestižnem ateljeju in iz posnetka lahko razberemo, da je njeno telo oblečeno v nekakšno uniformo, ki jo je morala nositi tudi zunaj bivališča. Tako je bil njen status takoj razpoznaven in hierarhično razločevalen. V nasprotju s poročno fotografijo, kjer smo Tino prepoznali za tisto, »za katero bi hotela, da jo imajo« (Barthes, 1992, 18), jo pri tem posnetku prepoznamo kot tisto, »kakršno jo je hotel imeti delodajalec«. Tinina obleka – uniforma je slehernemu očesu kazala klasiranje, kot bi rekel Foucault: »Delitev po položajih ali stopnjah ima dvojno vlogo: zaznamuje odmike, hierarhizira lastnosti, zmožnosti in spretnosti; pa tudi kaznuje in nagraduje.« (Foucault, 1984, 181). Obleka je nekakšna »meja med sebstvom in ne-sebstvom, telesnim in socialnim« (Bahovec, 1995, 3–4, 37).

Za fotografiranje v aleksandrinskem ateljeju se je nedvomno odločil delodajalec, da bi ohranil spomin predvsem na otroka, posredno pa tudi na njegovo dojljo in posnetek shranil v družinski album. Izvod fotografije je podaril tudi dojlji. Tina je fotografijo v *baulu* (potovalnem kovčku) prinesla na vogrinsko kmetijo in je ni razkazovala svojcem. Po prihodu v domovino se je morala spet prilagoditi, zdaj prav gotovo mnogo slabšim materialnim standardom, in v družini o njenem aleksandrinskem bivanju niso govorili. Njena vnukinja se spominja, da je kot deklita naskrivaj občudovala izredno lepo oblikovano in poslikano pahljačo, ki jo je Tina hranila kot spomin na aleksandrijske dni. Že to dejstvo priča, da niso ne Jožef ne Tina in ne njuni otroci hoteli obujati spominov na ta del njihovega življenja, zato so jih raje potlačili vase.

Od trpke življenjske zgodbe preidimo k ustvarjalcem obeh fotografij. Čeprav sta bila tako Tina kot Jožef Šavor pripadnika delavsko-kmečkega sloja, sta izbrala takrat pomemben in prestižen fotografski atelje kljub temu, da jih je v tem obdobju na Reki delovalo še kar nekaj. Fotografiral ju je Ilario Carposio (Trento, 1852 – Reka, 1921), ki je vrata svojega studia odprl leta 1878 in je kmalu postal priznan in spoštovan. Fotografovo ustvarjanje je dočakalo strokovno obravnavo in je bilo deležno posebne pozornosti, saj so mu v letu 2004 pripravili razstavo tako na Reki kot pozneje v Zagrebu in

ugotovitve strnili v razstavnem katalogu (Smokvina, 2004, 5).³ Pred tem je nanj med drugimi opozorila tudi Marija Tonković in ga omenila med pomembnimi fotografi, ki so delovali na ozemlju Hrvaške (Tonković, 1996, b. p.). Ista avtorica je takole opredelila njegove in fotografske posnetke nekaterih kolegov, ki so se morali zaradi porajajočega turizma in izključno elitnih gostov meriti po kvaliteti svojih fotografij z velikimi središči: »Svetli, uglašeni 'platinotipijski' portreti s popolnoma čistim ozadjem prihajajo v tem obdobju iz Carposijeve, Verderberjeve in Letiševe delavnice ali iz delavnice Antonia d'Ancone.« (Tonković, 2003, 150). Po mnenju Miljenka Smokvine je Carposio po letu 1890 postal najboljši fotograf na Reki in tako rekoč ni imel prave konkurence (Smokvina, 2004, 9). Njegov fotografski atelje je bil v ulici St. Andrea, leta 1898 so jo preimenovali v čast dolgoletnemu županu v ulico Ciotta (Smokvina, 2004, 11). Gotovo sta Tina in Jožef o njegovem ateljeju, ki je bil lociran v bližini varieteteja Riccottijevih, pozneje gledališča Fenice, slišala govoriti druge ali pa sta ga ob sprehodih tudi sama opazila. V tedanjem času je bil obisk pri fotografu del družbenega »glamourja« (Smokvina, 2004, 5), ta je zajel, kot dokazuje tudi naš dvojni fotografski portret, širok krog prebivalcev. Ime ulice, v kateri je bil Carposijev fotografski atelje, je za nas pomemben, saj na hrbtni strani posnetka natisnjena prvotna ulica, to je St. Andrea, dodatno dokazuje, da sta se mladoporočenca fotografirala pri njem pred letom 1898, torej pred preimenovanjem ulice. Carposio je nekako od 1894 do približno leta 1907 vse svoje fotografije opremil s kartoni, ki so imeli na hrbtišču natisnjene vse medalje, ki jih je avtor prejel.

Tako so tudi na portretu mladoporočencev na hrbtni strani fotografije predstavljene vse Carposijeve nagrade (slika 3). Pod njegovim grbom se vije na napisnem traku napis: *Grande medaglia d'oro Napoli 1886*, krožno od leve proti desni je natisnjen venec dvanajstih kolajn z napisnimi trakovi prepletenimi zolistanimi vejicami, z navedbami mest in letnicami pridobljenih nagrad.⁴ V osrednjem prostoru beremo: »PREMIATO STA-

3 Avtor domneva, da je imel Carposio ob prihodu na Reko 26 let. Najprej je delal pri G. Luzzattu, nato pa je kupil njegov studio. Prvič se je javnosti predstavil leta 1878 z oglasom v »La Bilanci«, kjer je samozavestno sporočal o svojem fotografskem znanju in ponudbi: »/.../ z maksimalno natančnostjo, ostrino /.../ in se ne boji izzivov /.../« Zahvaljujem se gospodu Goranu Crnkoviću, ravnatelju Državnega arhiva na Reki, za podarjeni in hitro poslani razstavni katalog *Riječki fotografski studio Carposio 1878–1947*.

4 Glej hrbtišče dvojnega portreta mladoporočencev Šavor. Carposio je bil za svoje fotografije

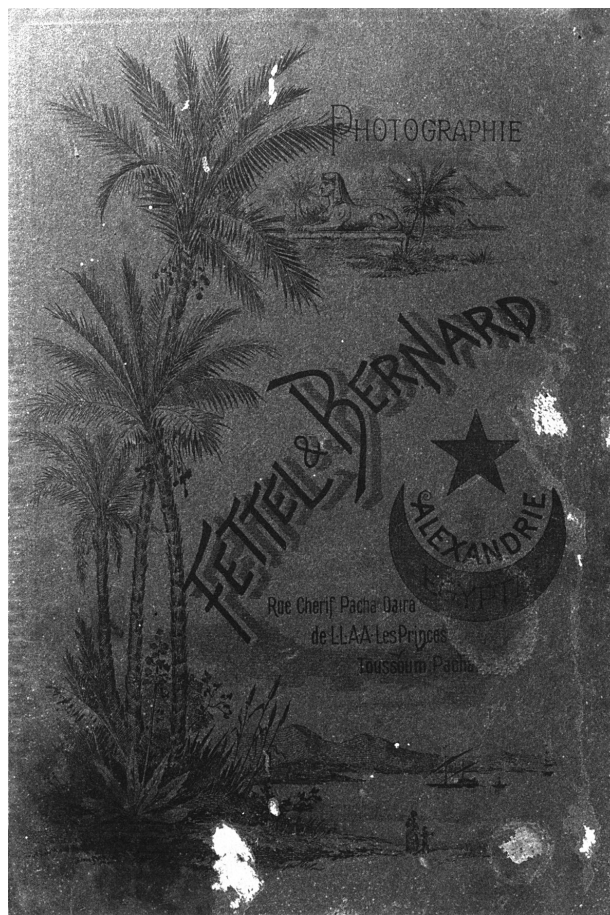
BILI – MENTO FOTOGRAFICO – CARPOSIO FIUME – SITO IN PIANO TERRA VIA ST ANDREA». Potrebno je tudi zapisati, da so na našem dvojnem fotografskem portretu kar štirikrat natisnjeni (recto, verso) Carposijev podpis ali njegovo ime in priimek v verzalkah oziroma njegove inicialke, kar je bilo v skladu, s takratno opremo posnetkov, o čemer je tudi za slovenske fotografe pisal Mirko Kambič: »Svoje stvaritve so opremljali z žigi in napisi ter drugimi podatki, obvezno seveda z imenom mojstra oziroma lastnika ateljeja.« (Kambič, 1989, 18). Avtor dvojnega portreta se je podpisal poševno spodaj na desni strani – na Jožefov portret z: *I. Carposio*. Na isti strani spodaj je odtisnjen žig: *J. Carposio Fiume* in na levi, prav tako spodaj v grbu, ki ga sestavljata krilata leva in med njima postavljena krona, sta v osrednjem ščitku natisnjeni iniciali: *JC*.



slika 3: Hrbtna stran reške fotografije.

večkrat nagraden: leta 1882 je prejel medaljo v Trstu; leta 1885 v Budimpešti; leta 1886, zlato nagrado v Neaplju; naslednje leto je prejel v istem mestu medaljo prvega razreda; leta 1887 je dobil veliko zlato medaljo v Nici; leta 1887 so mu podelili nagrado v Firencah, kjer je razstavljal v dobri družbi. Glavna atrakcija razstave je bil pariški fotograf Nadar (Smokvina, 2004, 9).

Ta poročna fotografija, ki se je »skrivala« v družinskem albumu okoli 113 let, ni samo izsek iz zgodovine neke družine, temveč tudi dokument o tedanji reški fotografiji in prebivalcih mesta, čeprav samo sezonskih, ki pa so kljub vsemu soustvarjali podobo obmorskega, jezikovno in kulturno raznolikega kraja.



slika 4: Hrbtna stran aleksandrinske fotografije.

Aleksandrinska fotografija je nastala v fotografskem ateljeju Fettel & Bernard, ki je glede na ohranjene fotografije deloval nekako od leta 1885⁵ in vsaj do leta 1906/8, kot je predlagana datacija obravnavane fotografije. Za sedaj o ateljeju ni mogoče kaj več povedati. Primerjava kartonastih hrbtišč zgodnejših posnetkov (glej elektronski naslov) z našo fotografijo (slika 4) dokazuje, da so se sicer vsebinsko isti napisi oblikovno spreminjali in v našem primeru dopolnili z ilustracijo palm, drugega rastlinja, z obalo in sprehajalcema ter hribovjem v ozadju, čolnom na vodni gladini, zgoraj s sfingo. Napis, že spet natisnjen z drugimi črkami, pa je vsebinsko isti: PHOTOGRAPHIE FETTEL&BERNARD ALEXANDRIE EGYPT. V ateljeju so ohranjali iste rekvizite daljše obdobje, kar nam dokazuje primerjava fotografije, nastale v istem ateljeju leta 1896, z našo. Na starejšem posnetku je predstavljen grški pesnik Constantine P. Cavafy (1863–1933), ki je v tem času živel v Aleksandriji in je ob nastanku fotografije služboval v vladni pisarni na enem izmed ministrstev.⁶ Mladi pesnik je predstavljen v elegantnem oblačilu, kot *gentleman* tistega časa, v desnici drži sprehajalno palico in klobuk. Naslanja se ob omarico, ki je identična tisti, ob kateri stoji Tina in objema na omarici sedečega otroka. Sicer je v drugem primeru fotograf zajel le zgornji del tega pohištvenega kosa z izrezljanim fantičem na vogalu in s cvetličnim tihožitjem na osrednjem delu, medtem ko je pesnikovo telo zajeto celopostavno s celotnim ateljejskim rekvizitom, na katerem sta razločno vidna isti izrezljani fantič in tihožitje. Na omarici sloni pesnikova levica, pod njo pa je podstavljena knjiga, ki je prav gotovo atribut njegovega »pesniškega poklica«. Analogno njegovemu atributu je na istem mestu na drugi fotografiji postavljen atribut Tininega »poklica« – otrok, ki ga je dobro hranila s svojim mlekom, sodeč po njegovem zdravem in okrogloličnem obrazu. Kakšno naključje, da sta se ob isti omarici fotografirala pesnik in nepismena *Aleksandrinka*; in še drugi kontrast v istem ateljeju so se srečevali ljudje iz vrha in z dna družbene lestvice.

5 [Http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/F/FeBe/FeBe-art.htm](http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/F/FeBe/FeBe-art.htm). Na tem elektronskem naslovu so objavljene tri fotografije iz fotografskega ateljeja Fettel&Bernard, ki so datirane, dve v leto 1885 in ena v leto 1890.

6 Prim. <http://www.lsa.umich.edu/kelsey/galleries/Exhibits/cavafy/intro.html> in <http://cavafis.comupress.gr/cavafy18.htm>.

Pred leti je v razstavnem katalogu o fotografiji avtor uvod naslovil *Fragmenti planetarnega spomina* (Kovič, 1989, 6); naj bosta v tem prispevku obravnavani fotografiji kapljici v morje k zapolnjevanju vrzeli v tem specifičnem planetarnem spominu.

VIRI

Družinski album, zasebna last

<http://www.acgart.gr/ACG-COLLECTION/ARTISTS/F/FeBe/FeBe-art.htm>

<http://cavafis.compupress.gr/cavafy18.htm>

<http://www.lsa.umich.edu/kelsey/galleries/Exhibits/cavafy/intro.html>

LITERATURA

Eva D. Bahovec, *Žensko telo in oblast v mediju vizualnega. Degradacija pogleda v sodobni feministični misli?*, Delta, Ljubljana 1995, 3–4.

Roland Barthes, *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*, Studia Humanitatis, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1992.

Anderson Black, Madge Garland, *La moda grande storia illustrata*, De Agostini, Novara 1983.

Gisela Bock, *Ženske v evropski zgodovini*, *cf., Ljubljana 2004.

Zalka Drglin, *Rojstna hiša: Kulturna anatomija poroda*, Delta, Ljubljana 2003.

Michel Foucault, *Nadzorovanje in kaznovanje*, Delavska enotnost, Ljubljana 1984.

Jelena Ivoš, *Historicizam i moda*, v: *Historicizam u Hrvatskoj*, I., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2000.

- Mirko Kambič, *Ateljejska fotografija na Slovenskem 1859–1919*, v: *150 let fotografije na Slovenskem 1839–1919*, Mestna galerija Ljubljana, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 1989.
- Daša Koprivec, Aleksandrinke – življenje v Egiptu in doma, *Etnolog*, 16, Slovenski etnografski muzej, Ljubljana 2006.
- Brane Kovič, Fragmenti planetarnega spomina, v: *150 let Fotografije na Slovenskem*, Mestna galerija, Arhitekturni muzej Ljubljana, Ljubljana 1989.
- Anton Mahnič, Žensko poglavje: zakaj je prav in naravno, da je žena podrejena možu?, *Delta*, Ljubljana 1998, št. 3–4. Ponatisnjeno po Mahnič, A., Žensko poglavje, *Rimski katolik*, Peti tečaj, Gorica 1893.
- Dorica Makuc, Izseljenci v Egiptu, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 4, Mladinska knjiga 1990.
- Vladimir Maleković, Hrvaška kot civilizacijski in kulturni okvir razvoja fotografije 1848–1951, v: *Fotografija na Hrvaškem 1848–1951*, Narodna galerija, Ljubljana, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1996.
- Miljenko Smokvina, *Riječki fotografski studio Carposio 1878–1947*, Državni arhiv u Rijeci, Rijeka 2004.
- Marija Tonković, Oris zgodovine fotografije na Hrvaškem, v: *Fotografija na Hrvaškem 1848–1951*, Narodna galerija, Ljubljana 1996.
- Marija Tonković, Drugačije slike sjećanja: fotografija od poze do pokrenute slike, v: *Secesija u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2003.

THE BODY CAUGHT IN AN IMAGE

Key Words: portrait photography, photographic studio, Slovene women emigrants in Egypt (*Aleksandrinke*), professional wet nurse, disciplined body

Abstract

In a private collection in Nova Gorica, Slovenia, two photographs from the beginning of the twentieth century have been preserved that are interesting as both sociological evidence and documentation of the history of photography; specifically, that of two photography studios: one in Rijeka, Croatia, and the other in the faraway Egypt. The persons in these photos are “bodies frozen in time,” but at the same time they are “holders of lives.” They offer an insight into their individual lifestyles and, by applying appropriate methods, they unveil history at the “micro” level. This paper discusses the “vocation” of a wet nurse in Alexandria (born in 1877), one of numerous women from the Gorizia region that left their homeland to earn their living in a faraway country out of economic necessity. The focus is on the issue of her body, which, in the case of the earlier photograph taken on the occasion of her wedding, serves as a clothes-hanger for a fashionable dress, whereas the second photograph was taken after she had been forced to offer her body to the “labor market,” receiving wages in return for having weaned her own child and going to Alexandria to suckle the baby of rich parents there. Along with this bitter central theme, the creators of the two photographs are also studied: the older photo was taken in 1895/96 in Rijeka by Ilario Carposio (1852–1921), who received several international awards for his trade, which he also documented on the verso of the photograph. The second photo was taken at the Fettel & Bernard studio in Alexandria. By a strange coincidence, both the Alexandria wet nurse (in 1906/07) and, a decade earlier (in 1896), the Greek poet Constantin P. Cavafy (1863–1933) were photographed in the same studio, posed next to the same studio requisite, which demonstrates that people of both upper and lower classes could meet in these studios.

VARIA



Branka Kalenić Ramšak

AVTORJA VELEUMNEGA PLEMIČA DON KIHOTA IZ MANČE

Ključne besede: španska književnost, prvi moderni evropski roman, *Don Kihot*, Cervantes, apokrifni roman, Avellaneda

Uvod

Roman *Don Kihot*, prvi del je Cervantes objavil daljnega leta 1605, velja še danes v literarni kritiki za prvi moderni evropski roman, ker v koreninah spreminja tako védenje o literarnem ustvarjanju kot spoznanja o literarni recepciji. Prvič v evropski književnosti neko literarno besedilo znotraj samega sebe piše o lastnem nastajanju in se odziva na kritike o sebi. V umetnosti se pogosto dogaja, da prvo res pomembno delo neke zvrsti vsebuje tudi večino njenega ustvarjalnega naboja. Tako nekateri menijo, da je celotna filozofija, ki je nastala po Platonu, zgolj opomba k njegovim metafizičnim idejam. Mar ni tudi vsa fikcija, ki je nastala po Cervantesovem romanu, zgolj variacija na temo *Don Kihota*? Od Cervantesa so se bolj ali manj učili vsi poznejši pisatelji zahodnoevropskega literarnega kroga.

Roman *Don Kihot* je vse do današnjih dni ohranil kar nekaj »prvih« mest: je najbolj znano špansko literarno delo, je najbolj prevajano delo španske književnosti vseh časov in je tudi do danes najbolj prevajano literarno delo sploh,¹ saj je prevedeno v vse jezike, ki poznajo pisavo. Zato se zdijo Cervantesove besede, ki jih je leta 1615 zapisal v posvetilu grofu Lemoškemu na začetku drugega dela *Don Kihota*, še toliko bolj preroške: »In tisti, ki si je, kot je kazno, Don Kihota najbolj zaželel, je bil veliki kitajski cesar, ki mi je, mesec dni bo tega, pisal in po slu poslal v kitajščini napisano

1 *Don Kihot* je za *Svetim pismom* tudi najbolj prevajana knjiga v vsej zgodovini človeštva.

pismo, v katerem me prosi, ali bolje rečeno roti, naj mu ga pošljem, ker bi rad ustanovil zavod, kjer bi se učili kastilščine, in bi želel, da bi bila knjiga, ki bi jo tam brali, zgodba o don Kihotu» (Cervantes, II, 5).² Še bolj bahaški pa je Cervantes, ko skozi bakalavra Samsona Carrasca na začetku drugega dela spregovori o priljubljenosti prvega dela: »... meni pa se svetlika, da ne bo naroda, ki je [zgodbe] ne bi poznal, ne jezika, ki je vanj ne bi prevedli« (Cervantes, II, 30).

Da gre za izjemen roman, v katerem lahko znanstveniki, strokovnjaki ali navadni bralci vedno znova odkrijemo še kaj skritega, dokazuje tudi dejstvo, da je *Don Kihot* navdihnil številne poznejše pisatelje in filozofe, literarni kritiki pa so od 18. stoletja dalje, ko je Cervantesov roman postal klasično literarno delo, k *Don Kihotu* pristopali znanstveno in ga v svojih razpravah do danes še niso izčrpali. Romantika na primer vidi v don Kihotu simbol plemenitega idealista, zadnjega pravega viteza, ki se upira banalnosti vsakdana in ustaljenim družbenim normam. V 20. stoletju si ga lastijo modernisti, avantgardisti, eksistencialisti, stilisti, borgesovci, magični realisti in številni drugi. Tudi slovenska literarna kritika je k Cervantesovemu romanu pristopala različno. Vsi pa so si enotni, da gre za prvi moderni evropski roman, ki je postavil temelje zahodnoevropski fikciji.

Fjodor Mihajlovič Dostojevski je trdno verjel v njegovo neprekosljivost: »Na svetu ni globljega in odličnejšega literarnega dela, kot je *Don Kihot*. Do tega trenutka je to največ, kar je ustvaril človeški um. [...] In če bi bilo življenja na našem planetu konec in bi nas nekdo vprašal: – Dobro, ali ste sploh razumeli svoje poslanstvo na zemlji? Kaj ste se naučili iz tega življenja? –, bi mu lahko brez besed potisnili v roke roman o don Kihotu« (Gilman, 1989, 76). Mehiški pisatelj Carlos Fuentes v eseju *Cervantes ali kritika branja* (1994, 13) pripoveduje sledečo zgodbo: »Nekoč sem slišal mnenje, po katerem naj bi bila Cervantes in Kolumb duhovna brata. Oba sta umrla, ne da bi se popolnoma zavedala pomembnosti svojih odkritij. Kolumb je verjel, da je prispel na Daljni vzhod, ko je plul proti zahodu; Cervantes je mislil, da je napisal le satiro na viteške romane. Nobeden od njiju si ni

2 Vsi navedki so iz slovenske izdaje *Veleumni plemič don Kihot iz Manče*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973, prev. Niko Košir.

predstavljal, da se je izkrcal na novih celinah prostora in fikcije, Kolumb v Ameriki in Cervantes v modernem romanu.«

Naslov

Miguel de Cervantes Saavedra je prvi del svojega viteškega romana objavil leta 1605 v Madridu z naslovom *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, drugi del pa deset let pozneje, leta 1615, prav tako v Madridu, z naslovom *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Zakaj je Cervantes v drugem delu svojega romana spremenil naslov in don Kihota »hidalga« (plemiča) spremenil v don Kihota »caballera« (viteza, plemiča, jezdeca)? V slovenskem prevodu te razlike ne opazimo v naslovu, saj je prvi prevajalec celotnega Cervantesovega besedila, Stanko Leben (1935–37), oba dela prevedel z naslovom *Bistrournni plemič don Kihot iz Manče*, pozneje pa je Niko Košir, drugi prevajalec celotnega besedila, spremenil naslov v *Veleumnega plemiča don Kihota iz Manče* (1973).

Kaj se je dogajalo v desetih letih po objavi prvega dela? Literarni zgodovinarji ugotavljajo, da je bil Cervantesov prvi del večkrat ponatisnjen,³ da so ga španski bralci zelo lepo sprejeli, vendar predvsem kot zabaven viteški roman, v katerem niso videli zametkov pripovednih novosti, ki jih je Cervantes ponujal romanu kot literarni zvrsti. Sicer so bile prve kritike precej hladne, nekatere celo zelo negativne. Kritika *Don Kihota* se začne že leto pred tiskom prvega dela, ko je med takratnimi španskimi pisatelji krožilo besedilo v rokopisu. Tako ga je spoznal tudi Lope de Vega, veliki Cervantesov gledališki tekmec, ki je v nekem pismu svojemu zdravniku že leta 1614 zapisal, da še ni srečal tako slabega pisatelja, kot je Cervantes, in ne tako nepremišljenega avtorja, ki bi si upal *Don Kihota* hvaliti. Da gre vendar za zelo pomembno literarno delo, ki odpira nova obzorja modernemu romanu, so opozorili predvsem angleški in francoski kritiki, ki so se s prevodom prvega dela srečali že leta 1612 (Thomas Shelton) oz. leta 1614 (César Oudin).

3 V Madridu enkrat, v Valenciji enkrat, v Lisboni dvakrat, v Bruslju dvakrat, v Milanu enkrat.

Imitatio

V španski književnosti Cervantesovega časa, se pravi ob koncu 16. in na začetku 17. stoletja, so avtorji pogosto drug od drugega prevzemali besedila, pisali njihova nadaljevanja in jih predelovali v šaljive pesnitve, zbadljive enodejanke ali v nenavadne parodije. Baročni koncept imitiranja ni bil razumljen kot plagiatorstvo temveč kot pozitivni pristop k ustvarjalnosti, ki je ob vsem spoštovanju do originala stremel h kreativnosti in preseganju literarnih domislic prvotnega besedila.

Tudi o don Kihotu so po letu 1605 nastala številna bolj ali manj posrečena satirična gledališka besedila, v katerih so avtorji prevzeli bodisi don Kihotovo zasvojenost z branjem viteških romanov bodisi njegovo norost ali pa kakšno od številnih neverjetnih dogodivščin. Med takšne »imitatorje« lahko štejemo tudi Alonsa Jerónima de Salasa Barbadillo, Guilléna de Castra in Francisca de Ávila. Med najbolj zagrete »cervantiste« pa sodi Alonso Fernández de Avellaneda, ki je Cervantesa sovražil, *Don Kihota* pa tako ljubil, da je napisal njegovo nadaljevanje v obliki viteškega romana. Leta 1614 je v Tarragoni objavil roman *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha oz. Drugi del veleumnega plemiča don Kihota iz Manče*.

Enigma Avellaneda

Kdo se skriva za imenom Alonso Fernández de Avellaneda? Literarna zgodovina do danes še ni z gotovostjo ugotovila, kdo je avtor omenjenega drugega dela, ki predstavlja največjo literarno skrivnost v španski književnosti vseh časov. Mnogi raziskovalci imenujejo ta fenomen kar »enigma Avellaneda«. Številna ugibanja o avtorstvu niso pripeljala do dokončnega odgovora; med možnimi avtorji so: Guillén de Castro (znani dramatik iz kroga Lopeja de Vege), Tirso de Molina (avtor prvega literarnega dela o don Juanu), Juan Martí (avtor apokrifnega dela, nadaljevanja izjemno odmevnega pikaresknega romana *Guzmán de Alfarache*), Pedro Fernández de Castro Andrade (grof Lemoški, galicijski plemič, politik in mecen, ki mu je Cervantes posvetil drugi del *Don Kihota*), Lope de Vega ali kakšen dramatik njegovega kroga, pronicljivi zbadljivec, pesnik in pisatelj Francisco de

Quevedo ali celo Cervantes sam. Vsa imena so bolj ali manj rezultat literarnozgodovinskih ali jezikovnih analiz in predpostavk, vendar z gotovostjo ne moremo ničesar trditi.

V šestdesetih letih 20. stoletja se je pojavila med »cervantisti« nova teorija, ki se zdi trenutno najverodostojnejša pri odkrivanju Avellanedove identitete, najbolj podkrepljena z besedili in primeri medbesedilnosti ter v duhu renesančno-baročnega koncepta *imitatio*. Vsekakor pa zaenkrat še niso odkrili ključnega dokumenta, ki bi nedvoumno razkril pravo ime tistega, ki se skriva za vzdevkom Alonso Fernández de Avellaneda.

Martín de Riquer je v članku *Kihot in knjige* leta 1969 prvič utemeljeno postavil hipotezo, da je pisatelj Alonso Fernández de Avellaneda v bistvu aragonski vojak Gerónimo Passamontski, ki ga srečamo tudi v 22. poglavju prvega dela Cervantesovega *Don Kihota* kot znamenitega galjota, hudodelca in lopova Ginésa Pasamontskega, ki je obsojen na deset let kazni prisilnega dela na galejah. Riquer je svojo hipotezo še natančneje opredelil v Uvodu svoje izdaje Avellanedovega *Don Kihota* leta 1972, potem v knjigi *Cervantes, Passamonte in Avellaneda* (1988) ter v najnovejši študiji *Kako brati Cervantesa* (2003).

»Cervantist« Rafael Salillas je že leta 1905 v enem svojih predavanj izpostavil tezo, da morda lik Ginésa Pasamontskega vendar ni povsem izmišljen, saj ga Cervantes opisuje s takšno natančnostjo, kot bi šlo za človeka, ki ga pozna: »Za vsemi temi je hodil okoli trideset let star moški prav čedne zunanosti, le kadar je gledal, je z enim očesom malo škilil« (Cervantes, I, 194). Leta 1950 je Alois Achleitner⁴ v kratkem članku z naslovom *Passamonte*, objavljenim v reviji »Romanische Forschungen« (LXII), povezal literarni lik Ginésa Pasamontskega in realno osebo Gerónima Passamontskega, Cervantesovega soborca v bitki pri Lepantu in avtorja avtobiografije *Življenje in delo Gerónima Passamontskega*, ki je omenjena tudi v 22. poglavju: »[...] vedite, da sem Ginés Pasamontski, čigar življenje so napisali tile prsti. [...] Kakšen pa je naslov te knjige?, je vprašal don Kihot. *Življenje Ginésa Pasamontskega*, je odgovoril le-ta« (Cervantes, II, 195).

4 Drugi avtorji, ki povezujejo Avellanedo in Gerónima Passamontskega, so Olga Kattan (1970), Randolph D. Pope (1974), Margarita Levisi (1984), Daniel Eisenberg (1984), Alfonso Martín Jiménez (2001) (prim. Riquer, 2003, 442–450).

Življenje in delo Gerónima Passamontseka

Omenjena biografija *Življenje Ginésa Pasamontskega* je seveda literarna vzporednica biografije *Življenje in delo Gerónima Passamontseka*, ki jo je leta 1593 napisal Cervantesov soborec Gerónimo Passamontski. Rokopis ni bil natisnjen vse do srede 20. stoletja. Do leta 1915 je bil pred javnostjo skrit v neapeljski knjižnici Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, kjer ga je leta 1877 odkril španski kritik Marcelino Menéndez y Pelayo, vendar ga ni povezal z avtorjem apokrifnega *Don Kihota*. Prvi je rokopis delno objavil Raymond Foulché-Delbosc v reviji *Revue Hispanique* leta 1922, v celoti pa José María de Cossío leta 1956.

V *Življenju in delu Gerónima Passamontseka* avtor opisuje svoje otroštvo in mladost, vojaška leta, predvsem bitko pri Lepantu, ko se je leta 1571 združena krščanska armada (tudi španska) spopadla z Otomanskim cesarstvom, in nato osemnajstletno ujetništvo v turških ječah. Znano je, da je bil tudi Cervantes junak bitke pri Lepantu, v kateri je bil hudo ranjen v prsi in levo roko tako, da so ga od takrat dalje klicali »enoroki iz Lepanta«. Prav tako kot Passamonte je tudi Cervantes po slavni pomorski bitki preživel nekaj let v muslimanskem ujetništvu.⁵ Zdi se, da je Gerónimo Passamontski nekaj Cervantesovih vojaških junaštev pripisal sebi, kar je Cervantes z gotovostjo prebral v rokopisu. Zato ga je vključil v prvi del svojega romana in ga prikazal kot enega najbolj negativnih epizodnih junakov. V že omenjenem 22. poglavju se Cervantes večkrat norčuje iz njega, don Kihot ga imenuje »capin«, »gospod pankrt«, »velik lopov«, »razbojnik«, Passamontejevo dolgoletno častno ujetništvo v muslimanskih ječah pa spremeni v prisilno delo na španskih galejah, kot bi šlo za najhujšega kaznjenca. Razen tega pa se je hotel Cervantes tudi poigrati s Passamontejevo biografijo, zato je med 37. in 42. poglavje vrnil svoja doživetja iz ujetništva v Alžiru z naslovom *Stotnik v ujetništvu*. Tako je želel parodirati Passamontejeve vojaške dogodivščine in ujetništvo ter mu pokazati, kako se je pisanja življenjepisa treba lotiti (prim. Jiménez, 2001 in 2005).

5 Cervantesa so zajeli blizu katalonske obale in ga za pet let in pol poslali v ujetništvo v Alžir.

Apokrifni roman

Cervantes je prvi del svojega romana zaključil s povabilom k nadaljevanju, in sicer s citatom iz Ariostovega *Besnečega Orlanda*: »*Forse altri canterà con miglior plectro*« oz. »Morda kdo drug zapel bo lepšo pesem« (Cervantes, I, 544).⁶ Cervantes sam naznani, da bo don Kihot še tretjič odšel na pot: »Le sloves je v spominih Manče ohranil podatek, da se je don Kihot, ko je tretjič odšel od doma, odpravil v Zaragozo, kjer se je udeležil znamenitih viteških iger, ki so jih priredili v tem mestu, in tu so se mu primerile reči, vredne njegove veljave in bistrega uma« (Cervantes, I, 537–538). Na tem mestu je Avellaneda (oz. Passamonte) sklenil nadaljevati don Kihotovo pot tako, da je leta 1614 objavil viteški roman *Drugi del veleumnega plemiča don Kihota iz Manče*, svoj pravi obraz pa skril za izmišljenim imenom. Če bi se podpisal z imenom Passamonte, bi ga bralci z lahkoto povezali z negativnim likom Ginésa Pasamontskega.

Njegov *Don Kihot* ima skupaj 36 poglavij, ki so simetrično porazdeljeni v tri dele, od katerih ima vsak del 12 poglavij. Zunanja struktura presenetljivo spominja na kakšno Lopejevo komedijo, ki v treh dejanjih ponuja klasično strukturo zapleta, vrha in razpleta. Tudi drugače je v Avellanedovem apokrifnem romanu čutiti velik vpliv Lopeja de Vege, še posebej v zbadljivkah in žaljivkah na Cervantesov račun.

Avellanedov don Kihot se dejansko odpravi v Zaragozo, kjer se udeleži viteških iger, na svojo Dulsinejo iz Tobosa pozabi in po raznih pripetljajih konča v norišnici v Toledu. Avellanedovo izhodiščno besedilo je Cervantesov *Don Kihot*, saj se vseskozi nanaša nanj. Največ referenc navaja iz humornih Cervantesovih poglavij, veliko manj so ga zanimale don Kihotove refleksije. Na primer v prvem poglavju lahko naštejemo 13 referenc iz Cervantesovega *Don Kihota*, v drugem celo 21 in tako naprej. Vendar je Avellaneda postopoma vse bolj neodvisen in na koncu romana praktično prvotni *Don Kihot* izgine. V Uvodu apokrifnega *Don Kihota* se Avellaneda norčuje iz Cervantesovih vojnih zaslug in tudi iz njegove telesne hibe. Avellanedov viteški roman je solidno, mestoma tudi duhovito napisano literarno delo,

6 Edini posvetni avtor, ki ga Gerónimo Passamontski navaja v svojem življenjepisu, je Ariosto, ki ga je dodobra spoznal med bivanjem v Italiji.

podobno takrat modnim pikaresknim romanom, čeprav strukturno bolj sledi komediji kot romanu (prim. Riley, 2004, 111). Tudi avtor apokrifnega *Don Kihota* je morebitnim nadaljevalcem donkihotovske snovi pustil odprta vrata – zaključil je roman s parafrazo Ariostovega Orlanda: »... no faltará mejor pluma que los celebre« (Avellaneda, 2000, 721).

Drugi del Cervantesovega Veleumnega plemiča don Kihota iz Manče

Literarni spor med Cervantesom in Avellanedo oz. Passamontejem pa se ne zaključi z zadnjim stavkom apokrifnega *Don Kihota*. Cervantes je tik pred smrtjo leta 1615 objavil drugi del svojega viteškega romana (*Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*) in sedaj lahko razumemo zakaj s spremenjenim naslovom: »hidalgo« iz prvega dela se je moral preleviti v »caballero« v drugem delu. Cervantes svojega junaka tudi ni poslal v Zaragozo, tam je že bil kot apokrifni don Kihot, tretji odhod od doma ga vodi čez Aragonijo v Barcelono in nazaj.

Že uvodne *Besede bralcu* Cervantes namenja Avellanedi: »Bog pomagaj! Kako pohlepno najbrž zdajle, blagorodni ali morda preprosti bralec, pričakuješ ta prolog, prepričan, da boš v njem naletel na maščevanje, pričkanja in sramotitve zoper pisca drugega *Don Kihota* [...]. Vendar pa ti tega zadovoljstva prav res ne bom privoščil, kajti čeprav žalitve zbude jezo v najbolj krotkih srcih, se bo v mojem to pravilo moralo sprijazniti z izjemo« (Cervantes, II, 7). Tudi o skrivanju Avellanedove prave identitete, ki je bila Cervantesu zagotovo znana, izrazi takoj na začetku svoje mnenje: »... tisto pa kar pesti tega gospoda, je vsekakor nekaj hujšega, saj si ne upa priti na plano in se pokazati pod jasnim nebom, pač pa skriva ime in si izmišlja svoj rojstni kraj, kakor da bi bil z žalitvijo veličanstva zagrešil kako izdajo« (Cervantes, II, 8).

Še posebej mora bralcu poudariti, da je on pravi avtor pristnega don Kihota, ki si pridržuje vse avtorske pravice nad njim; in da ga ne bi nihče več zlorabil, ga je sklenil na koncu romana pokončati: »Vzemi na znanje, da je ta drugi del *Don Kihota*, ki ti ga poklanjam, urezal isti mojster in iz istega su-

kna kot prvi del. V njem se don Kihot še bolj na široko razčeperi, nazadnje pa umre in ga pokopljejo, da bi se nihče več ne predrznil prihajati na dan z novimi pričevanji o njem, saj je dosedanjih dovolj» (Cervantes, II, 10).

Cervantesov drugi del se pogosto spremeni v satirično repliko na apokrifni roman, npr. v poglavjih 25–27, 30–62, še posebej oster je v 59. in 72. poglavju. V 59. poglavju prvič neposredno kritizira Avellanedov roman oz. drugi del *Don Kihota iz Manče*, ki ga izkoristi za dvojno igro med resničnostjo in fikcijo. V gostilni don Kihot slučajno ujame pogovor med don Jerónimom in don Juanom, ki bereta poglavja iz apokrifnega romana: »Zakaj bi radi, cenjeni gospod don Juan, da beriva te prismodarije, ko pa je za človeka, ki je prebral prvi del pripovedi *Don Kihot iz Manče*, povsem nemogoče, da bi užival ob branju tegale drugega« (Cervantes, II, 489). Ko pa omenita, da se je don Kihot v drugem delu ohladil v ljubezni do Dulsineje Toboške, se pravi don Kihot mora oglasiti in se postaviti v bran pravih viteškim vrlinam: »Kdor koli poreče, da je don Kihot iz Manče pozabil, ali da vobče more pozabiti Dulsinejo Toboško, temu bom z enakim orožjem dopovedal, da blodi daleč od resnice, zakaj Dulsineja iz Tobosa, ki je ni enake, ne more biti pozabljen in tudi v don Kihotu ni prostora za pozabo. Njegovo geslo je stanovitnost in njegovo opravilo, da pri tej stanovitnosti vztraja z vso milino in ne da bi si delal silo« (Cervantes, II, 489).

Še bolj večplasten odnos med dvema fikcijama oz. med apokrifnim in »pravim« junakom, česar do takrat ne zasledimo v nobenem drugem romanu, naplete Cervantes v 72. poglavju, ko uporabi lik iz Avellanedovega romana, don Álvara Tarfa, ki je Avellanedovega don Kihota spremljal v Zaragoza na viteške igre. Sedaj ga pravi don Kihot sprašuje o svojem apokrifnem dvojniku: »Povejte mi še, cenjeni gospod don Álvaro, ali sem v čem podoben tistemu don Kihotu, ki ga vaša milost jemlje v misel? Ne, res da ne, je odgovoril gost, kje neki« (Cervantes, II, 585). Don Álvaro Tarfa na kratko povzame, kaj se je zgodilo z don Kihotom v njegovi zgodbi, ki se zdi kot sanje; sedaj, ko pa se je znašel v prvotni fikciji, pa se na lepem sreča s povsem drugačnim, »pravim« don Kihotom, ki mu zatrjuje: »... ako vam povem, da svoj živi dan nisem bil v Zaragoza. Še več: ko so mi povedali, da se je tisti umišljeni don Kihot udeležil viteških iger v tem mestu, nisem hotel tja, da bi vsemu svetu v brk pokazal njegovo laž. Zategadelj sem šel brez

ovinkov v Barcelono» (Cervantes, II, 586). Tako je Cervantesov don Kihot postal avtentičen, Avellanedov pa ponarejen.

Kako je Passamonte sprejel Cervantesov odgovor, s katerim ga je le-ta literarno presegel, ne vemo, kajti s Cervantesovim drugim delom se njun literarni dialog zaključi. Cervantes nekaj mesecev pozneje umre, Passamonte ali Avellaneda pa nikoli več ničesar ne objavi.

Zaključek

Cervantesov drugi del je literarna kritika vedno razumela kot neodvisno delo, tudi kot boljše nadaljevanje prvega dela. V njem so »cervantisti« videli predvsem izjemen literarni dosežek, ki je pisateljem nakazoval številne izrazne možnosti romana in ponujal nove odtenke zapletenega odnosa med realnostjo in fikcijo. Sodobna kritika pa bralcu k celi vrsti različnih pristopov ponuja še medbesedilni dialoški pogled, ki ga je potrebno razumeti v naslednjem zaporedju: *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte* Gerónima Passamontskega (1593), Cervantesov odgovor z romanom *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), Avellanedovo oz. Passamontejevo nadaljevanje z apokrifnim romanom *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614) in Cervantesov drugi odgovor z drugim delom *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). Cervantes in Avellaneda (ali Passamonte) sta se medsebojno spodbujala k duhovitejšemu in izvirnejšemu pisanju. V tej igri je prav gotovo nesporni zmagovalec Cervantes, ki je z *Veleumnim plemičem don Kihotom iz Manče* presegel vse svoje predhodnike in postal vzornik mnogim naslednikom. Tudi Passamontejeve zbadljivke in njegov apokrifni roman so Cervantesa še dodatno spodbudili k pisanju romana, ki je evropski in svetovni književnosti pokazal nova literarna obzorja.

Najnovejši pogled na *Veleumnega plemiča* dodaja še en kamenček v nepregledni mozaik različnih interpretacij in branj Cervantesovega romana in v ničemer ne zmanjšuje njegove že omenjene pomembnosti. Prav gotovo pa bodo »cervantisti« v prihodnosti razgrnili še kakšen nov aspekt, ki ga literarnovedne razprave do danes še niso zaznale.

Mario Vargas Llosa (2004, XXVII) zatrjuje, da Cervantesov roman kot labirint ogledal, v katerem odsevajo in se množijo junaki, umetniške oblike, zgodbe, najrazličnejši slogovni odtenki; njihove podobe pa z neskončno tankočutnostjo in raznolikostjo izražajo človeško življenje. »Zato nesmrtni par don Kihot in Sančo štiristo let potem, ko sta prišla na svet izpod Cervantesovega peresa, še vedno brez predaha in malodušja jahata po Manči, Aragoniji, Kataloniji, Ameriki in po vsem svetu« (Vargas Llosa, 2004, XXVII).

LITERATURA

- Avellaneda, A. F. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid 2000.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Veleumni plemič don Kihot iz Manče*, Ljubljana 1973.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona 2004.
- Fuentes, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares 1994.
- Gilman, S., *Cervantes y Avellaneda. Estudio de una imitación*, México 1951.
- Jiménez, A. M., *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte*, Alcalá de Henares 2001.
- Riquer, M., *El Quijote y los libros, Papeles de Son Armadans XIV*, 1969, 9–24.
- Riquer, M., *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona 1988.
- Riquer, M., *Para leer a Cervantes*, Barcelona 2003.
- Riley, E. C., *Introducción al "Quijote"*, Barcelona 2004.
- Vargas Llosa, M., *Una novela para el siglo XXI, v: Don Quijote de la Mancha* (Cervantes, M. de), Madrid 2004, XIII–XXVIII.

THE AUTHORS OF THE INGENIOUS HIDALGO DON QUIXOTE OF LA MANCHA

Keywords: Spanish literature, the first modern European novel, Don Quixote, Cervantes, apocryphal novel, Avellaneda

Abstract

Even today literary criticism still considers the novel *Don Quixote* the first modern European novel because it fundamentally changes both the concept of literary creation and the findings regarding literary reception. Miguel de Cervantes Saavedra published the first part of his chivalric novel in 1605 in Madrid with the title *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. He published the second part, titled *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, ten years later (i.e., in 1615), again in Madrid. Why did Cervantes change the title in the second part of his novel and thus transform *Don Quixote the hidalgo* ‘nobleman’ into *Don Quixote the caballero* ‘knight, nobleman, horseman’?

In Spanish literature of Cervantes’ time, writers often borrowed texts from one another, wrote sequels to them, and reworked them into humorous poems, jocular one-act plays, or unusual parodies. The Baroque concept of imitation was not understood as plagiarism, but rather as a positive approach to creativity. One of Cervantes’ most enthusiastic imitators was Alonso Fernández de Avellaneda. He hated Cervantes, but loved *Don Quixote* so much that he wrote a sequel to it in the form of a chivalric novel. In 1614, Avellaneda published his novel titled *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (*The Second Part of the Ingenious Hidalgo of La Mancha*) in Tarragona. Who is hidden behind the name Alonso Fernández de Avellaneda? To date, literary history has not been able to establish with certainty who the author of this “second part” was; this work represents the greatest literary mystery of all time in Spanish literature.

In the 1960s a theory developed among Cervantes experts that for now seems to be the most convincing in determining Avellaneda’s true identity.

In his article “*El Quijote y los libros*” (Don Quixote and Books) of 1969, Martín de Riquer presented the first well-founded hypothesis claiming that the writer Alonso Fernández de Avellaneda was in fact an Aragon soldier by the name of Gerónimo de Passamonte, who can also be found in chapter 22 of the first part of Cervantes’ Don Quixote in the role of the notorious galley slave, criminal, and scoundrel Ginés de Pasamonte.

Among many other interpretations, contemporary criticism also provides an intertextual-dialogue perspective, which should be understood in the following order: *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte* by Gerónimo de Passamonte (1593), Cervantes’s reply in the form of the novel *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), Avellaneda’s or Passamonte’s sequel in the form of the apocryphal novel *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), and Cervantes’s second reply with the second part of his novel titled *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615). Cervantes and Avellaneda (or Passamonte) prompted each other to write more humorous and original works. Clearly, the undisputable winner in this game was Cervantes; with his Ingenious Knight Don Quixote from La Mancha he outdid all of his predecessors and became a role model to many writers that followed him.

Maja Šabec

AMOR HEREOS: POJMOVANJE LJUBEZNI KOT BOLEZNI V CELESTINI FERNANDA ROJASA

Ključne besede: *Celestina*, srednjeveška književnost, bolezen ljubezen, mizoginija

Tragikomedija o Kalistu in Melibeji¹

Celestina je glede na njen pomen za špansko književnost v marsičem prelomno delo. Na to napeljuje že letnica prve izdaje – 1499, ki jo umešča točno na prehod iz srednjega v novi vek. Ta zvrstno neopredeljiva mojstrovina² Fernanda de Rojasa združuje v sebi nešteta nasprotja, značilna za duha časa, v katerem je nastala: po eni strani je še globoko usidrana v srednjeveškem pojmovanju človeka in področij njegovega življenja (od materialnega do duhovnega), po drugi pa že napoveduje prihajajoči renesančni humanizem in družbene spremembe, ki jih ta prinaša.

Zgodba je preprosta: postaven mlad plemenitaš Kalist nekega dne zaide na vrt someščanke, trgovčeve hčere Melibeje, in se ob pogledu nanjo nesmrtno zaljubi. A ko mladenki izpove ljubezen, se ta hudo razjezi in ga napodi. Obupanega Kalista najprej poskuša potolažiti njegov služabnik Sempronij, vendar hitro sprevidi, da ne bo kos situaciji, zato se zateče po pomoč k izkušeni zdravilki in zvodnici Celestini. Premetena starka s preizkušenimi načini posredovanja in ob pomoči Kalistovih služabnikov Sempronija in Parmena končno premaga Melibejin odpor in junaka se zple-

1 Prvotni naslov dela je bil *Komedija* oz. *Tragikomedija o Kalistu in Melibeji*.

2 Delo je izvrstni hibrid. Nekateri ga opredeljujejo kot roman ali kot dialogizirani roman, drugi kot dramsko delo.

teta v strastno ljubezensko razmerje. Toda njuna približno mesec trajajoča romanca se nesrečno konča, ko Kalisto med odhodom z nočnega skrivnega srečanja pri Melibeji spregleda klin na lestvi, omahne v prazno in se ubije. Naslednji dan umre tudi neutolažljiva Melibeja – z domačega stolpa se požene v smrt.

Ena najvidnejših značilnosti *Celestine*, ki ustvarjajo njen umetniški pre-sežek, je vsenavzoča dvoumnost, ki bralca nenehno pušča v negotovosti. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je to pri Rojasu zgolj literarna konvencija ali poigravanje, so njene implikacije veliko širše. Dvoumne namreč niso samo izjave posameznih junakov, temveč sega konfliktno prežemaje nasprotujočih si polov tako globoko, da spodmika smisel dela v celoti. Avtor na začetku sicer pove, da si je *Tragikomedijo o Kalistu in Melibeji* zamislil kot poučno grajo razuzdanih zaljubljenecv (»compuesta en reprehensión de los locos enamorados...«) in opozorilo mladim ljudem, naj se varujejo ukan zvodnic in priliznjenih služabnikov (»en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes«, C, 23),³ vendar se domnevna poučnost prav lahko obrne v svoje nasprotje. *Celestina* ponuja vsaj dve možnosti: lahko jo razumemo kot moralizirajoče delo, kakor predlaga Rojas, ali kot ironično, zabavno zgodbo, ki sprevrača vse obstoječe kánone. Hkrati je mogoče izluščiti iz besedila še nastavke za drugačne interpretacije, na primer s stališča medicine. To je tudi izhodišče za pričujoči članek, ki obravnava enega od izrazito srednjeveških vidikov *Celestine* – pojmovanje ljubezni kot patologije, ki naj bi ji podlegla glavna junaka in je morda glavni vzrok za tragični razplet zgodbe.

Bolezen ljubezen

Proti koncu srednjega veka so ob novem zanimanju za naravo in snovnost človeškega telesa zbudila pozornost tudi čustva, med njimi ljubezen. Ker se ta tiče hkrati telesa in duše, je bila civilizacijsko v presečišču interesnih področij zdravilstva, naravne filozofije, mistike, moralne in pastoralne teologije ter literature, vselej razpeta med kleriško in laično miselnostjo:

3 Vsi navedki iz *Celestine* (v nadaljevanju C) so iz izdaje Francisca Rica (2000).

prva jo je obsojala, druga pa odobraval ali celo priporočala. Razpravljajci – med njimi tudi Rojasovi sodobniki in kolegi s salamanške univerze (npr. zdravnik Ferdinanda Katoliškega Francisco López de Villalobos)⁴ – so sledili tradicionalnim antičnim in krščanskim utemeljitvam, po 12. stoletju so čedalje več črpali še iz arabskih virov, in jih prilagajali času. Zaradi sprememb, ki jih ljubezen povzroči v človeku, da ta svojega telesa ne more več krotiti z razumom, so mnogi gledali na to stanje kot na eno do oblik norosti (*alienatio mentis*), torej kot bolezen. Na tako razlago je imel velik vpliv Avicennov *Kanon medicine*, ki ga je v drugi polovici 12. stoletja prevedel v latinščino Gerard iz Kremone. Različne obravnave pojava ljubezni so se velikokrat prepletale, zato jih je danes težko ali nemogoče obravnavati posamično. Izrazi so izvirali tako iz retorike teološkega moraliziranja kot iz medicinskega slovarja in so jih brez razlikovanja uporabljali vsi učenjaki.

Izvor in simptomi bolezní *amor hereos*

Vzroke in proces obolevanja ter ustrezne metode zdravljenja ljubezni je zelo podrobno opisal ugledni zdravnik in profesor na univerzi v Montpelierju Bernard Gordonij (umrl med leti 1318 in 1320) v dvajsetem poglavju druge knjige odmevnega medicinskega priročnika *Lilium medicinae*.⁵ Španski prevod tega dela, *Lilio de medicina*, se je v 15. stoletju širil prek inkunabul, v salamanški univerzitetni knjižnici pa so hranili celo rokopisni primerek in Dennis Seniff (1986) se upravičeno sprašuje, ali ga je Fernando de Rojas v študijskih letih nemara prebiral, saj se njegova izbira virov v *Celestini*, predvsem tistih z mizoginimi podtoni, opazno navezuje na Bernardove medicinske izpeljave.

4 Njegovo delo *El sumario de la medicina* (1498) je prvo avtorsko didaktično-medicinsko delo v kastiljščini in je napisano v verzih.

5 Avtor je v njem poleg obveznega temeljitga poznavanja naravoslovcev in medicincev – Aristotela, Galena, Avicenne, Alberta Velikega itn. – združil še veliko širše znanje. Med zgodnjimi krščanskimi učitelji se enako pogosto sklicuje na Origena, Zlatousta, Avgušтина in Hieronima, med poznejšimi spisi pa predvsem na Boetijevo *Filozofsko tolažbo*, Bernarda Silvestrisa, Huga Svetoviktorskega, Bernarda iz Clairvauxa in enciklopedijo *De proprietatibus rerum* Bartolomeja Angleškega (Demaitre, 1980).

Gordonij razlaga, da se bolezen začne s pogledom, nato pa se sproži pogubna verižna reakcija: podoba ljubljene osebe prek optičnega živca doseže čutnega duha in povzroči nered v »presojevalni vrlini« (*virtus estimativa*), tisti sposobnosti, ki nagonsko presoja, čemu slediti in čemu se izogniti. *Virtus estimativa* je najplemenitejši razsodnik med različnimi dojemANJI čuteče duše, toda če zbolí, napačno usmerja imaginacijo, da zapove poželjivosti, naj si zaželi samo ta objekt, kajti poželjivost uboga imaginacijo enako kakor ta sposobnost presojanja.⁶

Tudi junak *Celestine* Kalist očitno ve, da človek zbolí zaradi okvare sposobnosti predstavljanja (imaginacije), ki se začne v očeh, saj po Melibejini zavrnitvi neutolažljivo tarna: »Oh *mis ojos*, acordaos como fuistes *causa y puerta* por donde fue mi *corazón llagado*« (C, VI, 157).⁷ Tudi naslednja etapa njegove bolezní se ujema z Gordonijevim opisom. Melibeja je »bolnika« tako obsedla, da si – ker je ne more videti – v domišljiji pričara njeno podobo: »Pero tú, dulce *imaginacion*, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente« (C, XIV, 282). Ko začne hvaliti lepoto posameznih delov njenega telesa: »Comienzo por los cabellos...« (C, I, 44 in nasl.), se spomnimo na Andreja Kaplana, ki pravi, da ljubezen ne nastane iz kakršnegakoli dejanja, ampak samo iz misli, ki jih razum ustvari na podlagi videnih stvari. Ko duh izoblikuje ljubljeno postavo, si jo začne ljubimec želeti z vsem srcem in bolj ko misli nanjo, bolj se počuti prežarjen z ljubeznijo, dokler v celoti ne obnovi njenega bitja v domišljiji. Nato začne premišljevatí o posameznih delih njenega telesa in si zamišlja njihove odzive, nazadnje pa si začne domišljati še skrite predele njene anatomije (*De amore*, 56–58).

Čeprav je veliko priročnikov predpisovalo domišljijško doživljanje delov telesa ljubljenje osebe, njenega vonja in drugih lastnosti tudi kot pripravo na spolni odnos ali za zdravljenje impotence (Solommon, 1997, 53), Gor-

6 [L]a virtud estimativa, que es la mas alta entre todas las virtudes sensibles, manda ala ymaginativa e la ymaginativa manda ala cobdiciable e la cobdiciable manda ala virtud ayrada e la virtud ayrada manda ala mouedora delos lacertos; e entonçes mueuen todo el cuerpo desperrnando la orden de la razon (*Lilio*, 521). Vsi navedki iz Gordonijevega *Lilio de medicina* (v nadaljevanju *Lilio*) so iz Dutton, B. in drugi (ur.), [*Bernard de Gordon, Bernardus de Gordonio*], *Lilio de medicina*, I, Madrid 1993.

7 Vsi poudarki v navedkih so moji.

donij svari pred njim, ker lahko povzroči »passion« (v pomenu bolezen ali trpljenje): »[La causa] desta passion es corrompimiento, determinado por la forma e la figura que fuerte mente esta aprehensionada ...« (*Lilio*, 520). Tudi Francisco López de Villalobos govori o »corrupta imaginación por quien / algún hombre se aqueixa de amores« (*Sumario*, 38) in nato našteje znamenja bolezni: raztresenost, nespečnost, neješčnost, šibkost, vzdihovanje, želja po samoti, jok, neenakomeren srčni utrip itd.⁸

Rojas je uporabil večino naštetega. Preden Kalist razglasi Melibejo za svojo boginjo, ukaže Semproniju, naj zapre okno in ga pusti samega z njegovo žalostjo, ki jo očitno tudi sam razume kot bolezen, saj v zvezi z njo omenja dva antična zdravnika:

Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡Oh bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡Oh si viniédeses agora, *Crato y Galieno médicos*, sentiríades mi mal!⁹ (I, 29)

Srednjeveško medicinsko avtoriteto Galena, ki je to bolezen v 2. stoletju prvi opisal, omenja v odstavku o simptomih tudi Bernard Gordonij, ko povzema primer, v katerem naj bi slavni zdravnik diagnosticiral obravnavano motnjo:

- 8 De las señales que se muestran quando alguno está enamorado: Verasele al paciente perder sus continos / negocios y sueños, comer y beber, / congojas, suspiros y mill desatinos, / desear soledades y llores mesquinos, / que no hay quien le valga ni pueda valer; / perdida la fuerça, perdido el color, / y quando le hablan d'amor luego llora, / y el pulso es sin orden y mucho menor, / y nunca s'esfuerça y se haze mayor / sino quando puede mirar su señora (*Sumario*, 40).
- 9 Poimenska omemba zdravnikov je polna jezikovnih, vsebinskih in zgodovinskih ugank. V različnih izdajah *Celestine* se poleg zapisa »Crato y Galieno« pojavljajo tudi različice »Eras y Crato«, »Creato e Galieno«, kar je pripeljalo pozneje do »Hipócrates e Galeno« in končno »Erasistrato y Galieno« oz. samo »Erasistrato«. Čeprav je mogoče najti v zgodovini medicine tudi imeni zdravnikov Herasa in Kratosa, je danes vseeno najširše sprejeta domneva, da gre za grškega zdravnika Erazistrata. Toda tudi ta temelji zgolj na domnevi: če je namreč v prvem stavku omenjeni zdravnik Erazistrat, bi bilo treba zvezo »piedad celestial« v naslednjem stavku brati kot »piedad de Seleuco«, torej Selevkovo usmiljenje, s katerim je v antični zgodbi o kralju Selevku pomembno povezan Erazistrat.

E por aquesta manera conosco *Galieno* la passion de vn mancebo doliente, que estaua echado en vna cama muy triste e enmagreçido e el pulso era escondido e non ordenado e no lo queria dezir a Galieno; entonçes acontecio por fortuna que aquella muger que amaua passo delante del, e entonces el pulso muy fuerte mente e subita mente fue despertado; e commo la muger ouo passado, luego el pulso fue tornado a su natura primera; e entonçes conosco Galieno que estaua enamorado; e dixo al enfermo: »tu estas en tal passion [= enfermedad] que a tal muger amas [...]«. (*Lilio*, 523)

Toda Sempronij si ne upa pustiti Kalista brez nadzora v takšnem stanju. Iz njegovega odgovora izvemo še druge bolezenske znake:

¿Cómo iré, que en viéndote solo dices desvaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento? (II, 86)

Bolezen ljubezen je imela tudi svoje ime, *hereos*, vendar je zanimivo, da Rojas v *Celestini* izraza ni neposredno uporabil, čeprav dosledno sledi vsem znakom bolezni in njenega zdravljenja. Iz besedil srednjeveških avtorjev (tudi zgoraj navedenih Villalobosa in Gordonija) je razvidno, da izraz *hereos* izvira iz stare Grčije. Takrat so zasnovali tudi razlage pojava, ki so nato preživele v arabskih in poznosrednjeveških medicinskih teorijah. Izhajajo iz epikurejskega materialističnega oziroma atomističnega prepričanja, po katerem se od vsakega objekta nenehno odleplja niz telesc, podob ali *simulacra*, njegovih reprodukcij; ta se po zraku z največjo hitrostjo vzvratno širijo na vse strani in vdirajo v oči gledajočega. Ko telesca zadenejo atome duše, človek občuti objekt (Lindberg, 1976, 2–3). Če ostanejo v telesu tistega, ki jih prejme, kot odzven še potem, ko ljubljena oseba odide, ga lahko sčasoma obvladajo in obnorijo ali povzročijo njegovo smrt. Poimenovanje *hereos* zato domnevno izvira iz grškega pojma *eros*, ujeti nekoga, oziroma tisti, ki lovi (Boase, 1977, 132). Prvo medicinsko besedilo, ki je v Evropo vneslo idejo, da je ljubezen bolezen – poglavje iz vademekuma *Viaticum* – je Konstantin Afričan (1015–1087) prevedel iz arabščine v »*De amore qui est eros dicitur*« (Carrillo, 2000).

Bolezen visokega stanu: *hereos* – *heroes*

Zapletenost vprašanj, povezanih z boleznijo ljubeznijo in izrazom zanjo, ima še širše – jezikovne, družbene in literarne – implikacije. Za vse tri vidike je ključno, da so žrtve te bolezni izključno moški visokega stanu.¹⁰

Gordonij takole razloži njeno ime: »E dize se *hereos* porque *los ricos e los nobles*, por los muchos plazeres que han, acostumbran de caer o incurrir en esta passion« (*Lilio*, 521). Arnald iz Vilanove pravi, da se bolezen (on zapiše *heroes*, ne *hereos*) imenuje tudi *dominalis*, gosposka; ne samo, ker napada gospode, ampak tudi, ker vedenje bolnikov spominja na pokoravanje služabnikov gospodarjem, tako da jih v vsem ubogajo. Ženska zaslužni dušo in telo moškega – prej gospodarja – tako neomajno, da jo zdaj priznava za svojo gospodarico (Solomon, 1997, 130). Villalobos pa je pojav povezal neposredno s trubadurji: »Amor *hereos* según nuestros autores / es una corrupta imaginación / por quien algún hombre se aquexa de amores; / y en este ques *hito de los trouadores*, / sin ser lisongero diré mi razón« (*Sumario*, 38; prim. Boase, 1997, 132 in Carrillo, 2000).

Zaradi povezave med boleznijo in družbenim statusom so raziskovalci španske književnosti 15. stoletja – Boase (1977, 1978), Whinnom (1980), Wack (1990), Castells (1993), Solomon (1997), Carrillo (2000) in drugi – usmerili pozornost na pomen medicinskih izsledkov za razvoj kulturne podobe *amor hereos* v dvorski literaturi. Moška domišljija, ki sproži bolezen, namreč povečuje žensko podobno kakor sodobna dvorska lirika, ki jo časti kot idealizirani objekt. To ga v družbenem pogledu poniža: postane uslužen in podrejen in s tem prestopi norme svojega spola in moči. Wackova (1990) sugerira, da je možna tudi kronološka in terminološka povezava. Konstantinov *Viaticum* se je namreč razširil in postal priljubljen ravno v času, ko so se v literaturi pojavile konvencije o idealizirani dvorski ljubezni. Dejstvo je tudi, da so o bolezni največ pisali zdravniki iz Montpellierja prav

10 Wackova (1990, 109–125) piše, da je bolezen v toledskih prevodih Avicenne in drugih arabskih piscev maskuliniziral Gerard iz Kremone. Zakaj je to storil in koliko ima to opraviti z novim pojmovanjem ženske, ki se je razvijalo v tistem času, ni jasno. Je pa večina piscev v srednjem veku to sprejela kot dejstvo. Vigier (1979) pa med tistim, ki so vendarle trdili, da bolezen prizadene oba spola, ali pa to možnost vsaj dopuščali, navaja Janeza iz Gaddesdena (1280?–1361), ki je v *Rosa medicinae* zapisal: »De genere melancholiae est amor *hereos* in istis mulieribus et viris qui inordinate diligunt.«

v času, ko je na bližnjih provansalskih dvorih cvetela trubadurska lirika in ko je Kaplan napisal svoj *De amore*. Če sta se medicinski in dvorski diskurz dejansko srečala in medsebojno prepajala, bi to pomenilo, kakor pravi Carrillova (2000), da besede, ki v poeziji govorijo o šibkosti in norosti, niso zgolj metafore, temveč reference na dobro poznane medicinske teorije.

A čeprav tako znanstvena kot literarna besedila ustvarjajo podobo, da je bolezen obsedala ves predstavljeni svet, so v razpravah nanizani zgolj »teoretični« zapisi o bolezni, njenih vzrokih in posledicah, o kakšnem konkretnem primeru *amor hereos* pa ni zdravniških poročil. Zato se upravičeno postavlja domneva, da bolezen sploh ni segala ne na področje družbene prakse ne ideologije in je bila torej le skupek znanstvenih in literarnih konvencij.

Zanimivo je, da je sočasno z estetiziranjem in splošnim uveljavljanjem pojmov, ki danes označujejo plemenito, dvorsko ljubezen, tudi na jezikovni ravni potekalo »poplemenitenje«, in sicer iz *amor hereos* v *amor heroes*. Tako je Arnald iz Vilanove svojo razpravo naslovil *Tractatus de amore heroico* in uporabil besede *heroicus*, *heroys* ali *amor heroyeus*. Po medicinski terminologiji so se ravnali tudi sholastični teologi in bolezen imenovali *amor heroicus*. Kako je prišlo do tega preobrata, ni povsem pojasnjeno. Carrillo (2000) povzema, da so se različice (*amor eros*, *amor heros*, *amor hereos*, *amor heroes*) oblikovale pri prevajanju iz arabščine v grščino, iz grščine v latinščino in iz arabščine v latinščino. Najverjetneje se je v grško besedo *eros* najprej zvil arabski pojem *al-'ishq* (tako je Avicenna v *Kanonu* naslovil razdelek o ljubezni in pomeni 'duševno motnja, ki se tako okrepi, da postane goreča in ekscesna ljubezen'), potem je prišlo do zmešnjave pri kontaminaciji z latinskim *herus* (gospod, gospodar), verjetno tudi s *heros* in *herous* (heroj in herojski), pri čemer je izvirni *eros* padel v pozabo. Tako naj bi zmotna etimologija spremenila arabsko »ljubezen-strast« v evropsko »herojsko ljubezen« (prim. Castells, 1993).

Zaplet v *Celestini* je dober primer takšnega srednjeveškega sinkretizma družbenih, »naravoslovnih« in literarnih elementov: oboleli Kalist je pripadnik brezdelnega plemiškega rodu (»de noble linaje«), ljubezen ga »napade« preko pogleda na Melibejo in dialogi med zaljubljenecema potekajo tako, kot je to predpisovala dvorska poezija, oziroma to maniro smešijo.

Prognoza in oblike zdravljenja

Edina rešitev za bolnika je, da ljubljena oseba sprejeme njegovo ljubezen in se tudi v njej naseli njegova podoba. Če pa ga zavrne, se razvijejo vsi psihosomatski znaki, ki peljejo v norost in smrt: »La pronosticacion es tal que sy los hereos non son curados caen en mania o se mueren,« poudarja Gordonij (*Lilio*, 523). Tudi v drugih razpravah o ljubezni je opisu vzrokov in simptomov bolezni najprej sledila alarmantna prognoza, največ prostora pa je bilo namenjeno postopkom za njeno lajšanje ali preprečevanje: od povsem praktičnih rešitev do moralističnih prijemov v smislu obsojanja ljubezni.

Kalistov služabnik presenetljivo dobro pozna to izročilo. Ko ga tožeči Kalisto pokliče k sebi, prevzame vlogo »zdravnika«. Zaveda se, da je prvi pogoj za uspešno zdravljenje diagnosticiranje bolezni: »[E]l comienzo de la salud es concocer hombre la dolencia del enfermo« (C, I, 35). V repliki vstran (C, I, 31–32) premišlja, kaj naj stori z bolnikom. Če ga pusti samega, kakor si ta želi, se utegne sam pokončati. Nesmiselno pa je tudi ostati pri njem, saj zavrača družbo. Stara modrost priporoča, naj ga pusti, da se »omedi«, in bo potem dovzetnejši za pomoč. Vendar Sempronij vseeno ne tvega, zavedajoč se, da bi mu gospodarjeva smrt povzročila hude preglavice. Zato se odloči, da ostane pri njem, saj je za prizadetega bolje, če toži v družbi: »Por otra parte, dicen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuitas llorar, y que la lлага interior más empece« (C, I, 31–32). Ve torej, da je treba bolnika najprej zdraviti z blažjimi sredstvi. Na Kalistovo željo mu poda lutnjo, a je razglašena, podobno kot gospodar, čigar hotenje ne uboga več razuma. Ko Kalist zahteva, naj mu zapoje najbolj žalostno pesem, Sempronij lahko samo še ugotovi, da je ubogi mož nor. Obljubi mu, da ga bo pozdravil: »Yo te sanaré« (C, I, 34). In tako se odloči, da mu bo z razvedrili krajšal čas, da ne bo mislil na bolečino, ki mu jo je prizadejala kruta gospodična.

»Učeni« služabnik očitno obvlada eno od mnogih metod zdravljenja, ki so jih predpisovali tedanji priročniki – da je treba trpečega zamotiti s prijetnimi rečmi. Strokovnjaki so za začetek svetovali skromno dieto z ne preveč hrane, predvsem pa brez začimb, mesa, ptičev, ostrig, torej dražilnih jedi. Zaljubljenec je moral nositi lahko obleko in se čim več gibati na svežem zraku, treba ga je bilo razvedriti z zabavami, športom, kot sta lov

in zmerno jahanje, in s potovanji v prijetne kraje. Nekateri so predpisovali tudi kopeli, spanje in rahlo (nekateri tudi močno) opitost, odsvetovali pa ples in poslušanje neustreznih pesmi (Vigier, 1979; Wack, 1990; Carrillo, 2000). Toda takšni postopki so dosegli želeni učinek le pri blažjih oblikah ali začetnih stanjih bolezni. Pri akutnejših primerih je bilo treba terapijo ustrezno stopnjevati. Za bolnike, ki si niso dali dopovedati zlepa, so nekateri predlagali drastične ukrepe, Gordonij na primer bičanje: »E sy ala rason no es obediente e es mancebo, sea castigado en tal manera que sea açotado fuerte mente e muchas vezes, fasta que comience a feder« (*Lilio*, 524).

Ker se je bolezen najavila z motnjami v imaginaciji in je šele potem začela spodjedati telo, se je namesto uporabiti telesne terapije zdelo smiselnejše usmeriti vsa prizadevanja v ozdravitev predstavnih funkcij: podobe, ki so sprožile proces obolevanja, je treba odstraniti ali zamenjati z njihovim nasprotjem. Pri tem je imela ključno vlogo beseda. Srednjeveški medicinski teoretiki so si bili enotni v tem, da na zaviranje *amor hereos* bolj kot kate-rekoli druge besede vplivajo tiste, ki se nanašajo neposredno na ljubljene objekt. Gordonij, na primer, je v priporočilih, kako zaljubljenca odvrniti od povzročiteljice njegovih težav, posebno slikovit in krut. Svetuje, naj pripe-ljejo kakšno grdo starko, da mu bo s podrobnim navajanjem skrajno odbi-jajočih lastnosti (garjavosti, pijanosti, umazanosti, božjastnosti smrdljivo-sti, mesečne čišče) očrnila in priskutila žensko, v katero se je »zagledal«:

[P]or ende, busque se vna vieja de muy feo acatamiento, con grandes dientes e ba-ruas e con fea e vil vestidura, e traya de baxo de si un paño vntado conel menstuo de la muger; e venga al enamorado e comience a dezir mal de su enamorada, dizi-endo le que es tiñosa e borracha, e que se mea enla cama, e que es epilentica e fiere de pie e de mano e que es corrompida [...] e que le fiede el fuelgo e es suzia; e diga otras muchas fealdades, las quales saben las viejas dezir e son para ello mostradas [...] (*Lilio*, 525–256; prim. Márquez Villanueva, 1993, 30–34)

Čeprav se vsi razpravljalci morda niso strinjali z njim, je s podobnimi nasveti, kako prestrašiti bolnika glede posledic njegove bolezni (bodisi na tem ali onem svetu) ali karseda očriniti vir njegovih tegob, mogoče pojasniti Sempronijev znameniti ženskam sovražni monolog iz prvega dejanja. Prav takšni »verbalni mojstri« – konfabulatorji, so namreč s svojim pretirava-

njem pri nizanju pokvarjenosti ženskega značaja in telesa, razvili srednjeveško mizoginijo do vrhunca. Zgledovali so se lahko po antiki, predvsem po Lukreciju in Ovidijevih *Zdravilih za ljubezen*.¹¹ V španskih književnih delih poznega srednjega veka je kar nekaj konfabulatorjev: v *Corbachu* je ta lik kar avtor sam, nadduhovnik alfonso Martínez de Toledo, v Roigovi knjigi *Spill* ima vlogo konfabulatorja Salomon, ki nagovarja samega avtorja, najbolj znan literarni lik pa je Tefeo, ki ga Diego de San Pedro uvede na koncu *Cárcel de amor*.

Kalist se vztrajno upira Semprinijevemu izvajanju, podobno kot pri drugih literarnih zaljubljenicah je torej konfabulatorksa metoda zdravljenja pri njem neuspešna. Ko služabnik poskuša še z zadnjim argumentom o ženski manjvrednosti: »Ansí como la materia apetece a la forma, ansí la muger al varón,« gospodar razume namig po svoje: »¡Oh triste!, y ¿cuándo veré yo eso entre mí e Melibea?« (C, I, 46). Kalistov nepoučen (morda sprenevedav) odgovor nakaže, da mu konfabulatorjevi terapevtski posegi niso pogodbo in da potrebuje nekaj drugega. Antično misel o obliki in snovi, s katero želi Sempronij poznavalsko podkrepiti žensko manjvrednost oziroma nepopolnost, si v pohotni norosti razlaga po svoje: da ženska stremi po združitvi z moškim zaradi spolnih vzgibov.¹² Služabnik dojame njegovo nestrpnost in sklene, da mu bo pomagal: »Y porque no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu deseo.« Kalist mu navdušeno obljubi nagrado in Sempronij vstran doda, da mu bo v tem primeru Melibejo pripeljal naravnost v posteljo: »Con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama« (C, I, 46–47).

Zadnja terapevtska stopnja zdravljenja, telesna združitev, izvira iz prepričanja, da je treba zaradi psihosomatskega vzroka bolezni poskrbeti tako za telo kot za dušo. Večina zdravnikov je sodila, da ima koitus blagodejne učinke in so ga predpisovali tudi s terapevtskim namenom. Avicenna poudari, da ljubezen sama po sebi ni bolezen, lahko pa to postane, kadar ni izpolnjena. Če spolno poželenje ni uresničeno, spomin apetitnim funkcijam nenehno priklicuje užitek in še povečuje željo, kar pripelje do zapletov.

11 Prim. Ovidij, v. 325–342: »Kolikor moreš grdó dekletove čare očrni ...«

12 Fothergill-Payne (1993) uporabi ta primer (zmotne) razlage Aristotelove sentence za prikaz, kako se metaforični pomen v sentenci »spusti« na dobesedno raven.

Zdravnikom svetuje, naj bolnika, če ne zaleže drugo zdravljenje, združio z žensko. Avicennovo tezo o spolnem odnosu kot najučinkovitejšem zdravilu so sprejeli vsi pomembnejši zdravniki: Konstantin Afričan, Gerard iz Kremone, Arnald iz Vilanove, Bernard Gordonij, Villalobos, Marsilio Ficino itn. Vključena je bila tudi v Konstantinov *Viaticum* (Ferrand, 1990, 59–72). Rojasov sodobnik Alfonso de Madrigal, El Tostado, ki je bolezen *hereos* opisal po Gordonijevem zgledu, je v *El libro de las diez questionnes vulgares* takole opisal škodljive posledice nepotešitve:

Si no obedescamos al su movimiento [de Cupido] executando los carnales ayuntamientos, sigue crecimiento de ardor que consume las humedades tiernas, y el cuydado cerca de esto afflige e deseca y enmagresce, y síguense algunas vezes graves enfermedades, en especial si cae el amador en la pasión llamada por los médicos amor hereos, ca trahe ésta alos hombres a punto de se perder. (nav. po Boase, 1977, 132–133)¹³

Vloga zvodnice

Treba je poudariti, kakor opozarja Vigier (1979), da so ljubimcu priporočali spolno združitev z žensko, v katero je bil zaljubljen, le v skrajnem primeru. Bilo je veliko bolj priporočljivo, da se teši z drugimi ženskami. Pri tem so sledili Ovidiju, ki je priporočal, naj se zaljubljeni moški oddalji od ljubljene ali se preda ljubezni do več žensk: »Ljubici hkrati imejte po dve, tudi to priporočam: / večji junak pa je, kdor zmore imeti jih več« (*Remedia*, 441–442). Bernard Gordonij to svetuje že v začetni fazi, med blažjimi načini: »[e] despues faz le que ame a muchas mugeres, porque oluide el amor dela vna«, in tudi on se sklicuje na Ovidija: »como dize Ouidio: 'fermosa cosa es tener dos amigas, pero mas suerte es si pudiere tener muchas'« (*Lilio*, 534). Villalobos pa omeni tudi osebo, ki lahko posreduje pri tem dejanju – zvodnico: »Noveno, *alcahuetes* le hagan querer / a otras señoras por mas distra-

13 Prepričanje, da je – ko odpovejo vsa medicinska sredstva – zaljubljenčevo zdravje odvisno samo še od izvoljenke, veje tudi iz dvorskih pesmi. Elena Carrillo (2000) kot primer navaja verze Álvara de Villasandina iz *Cancionera de Baena*, ki je izgubil zaupanje v zdravniško pomoč in spoznal, da ga lahko reši smrti le njegova dama: »Señora, cero / que d'aquesta enfermedad / tarde o nunca sanaré. / Médico nin çirugiano / non han tanta abtoridad / que me pudiesen dar sano.«

ello» (*Sumario*, 41). Zdravniki so pripisovali zvodnicam pomembno vlogo; zaljubljenega namreč zamotijo z drugimi ženskami, lahko mu pomagajo do poroke, mu priskrbijo izkušeno starejšo žensko, da ga uvedejo v skrivnosti ljubezni, mu pripravijo ljubezenske napoje, ga opijejo itn.

Poznavanje teh okoliščin je nujno za razumevanje *Celestine*. Na izvajanju metod zdravljenja namreč temelji vsa zgodba, ki jo zaplete in razplete naslovna junakinja. Moč njenega lika je tako velika, da je preglasila vse druge značaje, tudi oba ljubimca, po katerih se je delo sprva imenovalo. Njeno ime je po antonomaziji postalo v španščini eden od sinonimov za njen poklic. Sempronij Kalistu prvič omeni Celestino z besedami: »Días ha grandes que conosco en fin desta vezindad una vieja barbuda, que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay« (C, I, 47). Opis ustreza že omenjenemu Gordonijevemu nasvetu: »Busque se vna vieja de muy feo acatamiento, con grandes dientes e baruas e con fea e vil vestidura« (*Lilio*, 525–256).

A Rojasova »alcahueta« in »vieja falsa« ima drugačno nalogo tako od Gordonijeve starke kot od Villalobosove zvodnice. Celestina namreč ne črni Melibeje, da bi obsedenega Kalista odvrnila od nje, pa tudi drugih žensk mu ne priskrbi, da bi preusmerila njegovo pozornost od nje. Zvodničin poklic v tej zgodbi ni zdraviti bolezni ljubezni, ona v resnici od nje živi. Zato podpihuje Kalistovo zagledanost in svojo strategijo preusmeri še na Melibejo. Najprej ji pove, da je nekdo zbolel, in jo prosi za na njeno pomoč: »Yo dejo un *enfermo a la muerte*, que con sola una palabra de tu noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que *sanará*, según la mucha devoción tiene en tu gentileza« (C, IV, 124) in zaigra na usmiljenost do trpečih. Mladenka se takoj odzove, saj je vzgojena po krščanskih vrednotah:

Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a *compasión*; [...] Que yo soy dichosa, si de mi palabra hay necesidad para salud de algún cristiano. Porque *hacer beneficio es sembrar a Dios* [...] en alguna manera es aliviado mi corazón, viendo que es *obra pía y santa sanar los apasionados y enfermos*. (C, IV, 124–132)

Besedi »apasionados y enfermos«, prvo je v svoji tožbi uporabil tudi Kalist, sta dvoumni, kar ponovno dokazuje, da je dvogovor med Celestino in Melibejo prepreden s podteksti in sprenevedanji. Poteka namreč po predpostavkah: vem, da veš, da vem, o čem govoriš. Melibeja je pripravljena zdraviti hudo bolne, a uporaba besede »apasionados« (trpeči v medicinskem pomenu in razvneti od strasti) daje slutiti, da se zaveda, za kakšno bolezen gre, in tudi, kako jo je treba zdraviti, ter da si to tudi želi. In dejansko je Celestina hitro dosegla svoje – združila ljubimca – in s tem potrdila Sempronijeve besede: »A las duras peñas promoverá e provocará a *lujuria*, si quiere« (C, I, 47).¹⁴

Smrtni izid

Prav »lujuria«, sla, je odločila o tragičnem razpletu zgodbe. Zaradi Celestinih posegov umreta glavna junaka: Kalist se ponesreči, Melibeja pa sledi vzornim ženskam iz zgodovine – njena smrt je posledica ljubimčeve smrti. Če nadaljujemo interpretacijo z vidika *amor hereos*, je kazen, ki je ugonobila Kalista, eksemplarična, ker je za ozdravljenje svojega poželenja najel Celestino, namesto da bi upošteval nasvete profesionalcev. Bernarda Gordonija, denimo, ki je opozoril na nevarnost pri pretiravanju s terapijo (izsušitev) in jasno opredelil, komu ne koristi (zaljubljenim), pri tem pa dodal še, komu je namenjena (tistim, ki imajo zanjo »dovoljenje«):

Deuedes de entender que el coytu *demasiado deseca*, e el tal *no conuiene alos hereos o enamorados* ni alos tristes ni alos melancolicos; pero alos que es permissio el coytu *bien conuiene, sy templada mente se fiziere*, segund Auicena. E segund el

14 Tako velikega uspeha pa si ni zagotovila le s spretnim jezikom, ampak zelo verjetno tudi s čarovniškimi sposobnostmi. O tem, kako Celestina »zaljubi« Melibejo s čarovniškimi prijemi, gl. Ferrand (1990, 83–97) in Solomon (1997). Za izčrpno argumentacijo interpretacije, po kateri naj bi bila Melibeja žrtev Celestininega uroka (*philocaptio*), in ne zgolj njenih prepričevalskih sposobnosti, pri čemer od IV. dejanja naprej ni več odgovorna za svoja dejanja, gl. Russell (1978, pogl. »La magia, tema integral de *La Celestina*«, 143–276). Cátedra García (1989, 4. pogl. »Amor y magia«, 85–112) povzema polemiko v zvezi z vlogo magije v *Celestini*: nekateri menijo, da je ta ena od vsebinskih osi *Celestine*, drugi, da gre za povsem obrobno vprašanje (npr. Fothergill-Payne, 1988), nekateri pa zagovarjajo njeno dvojno, vzporedno vlogo v dogajanju.

templamiento es fecho segund Galieno, que se faga por tantos interualos que el cuerpo se sienta aleuiado, e que coma mejor e duerma mejor. Pues aquel coytu es *templado* que alegra e escalienta e faze buena digestion. Bien conuiene *alos que lo tienen permissio*, quiere dezir alos que tienen licencia para lo fazer, en tal manera que lo fagan *templada mente*. (*Lilio*, 526)

Kalist je z Melibejo pretiraval, skoraj ves mesec je ponoči hodil k njej, kar je pred smrtjo priznala tudi Melibeja: »Del cual deleitoso yerro de amor gozamos cuasi un mes« (C, XX, 333). To bi mu odsvetoval vsak šolan zdravnik. Gordonij sicer razen »splošne izsušitve« ne navaja podrobno posledic, toda Solomon (1997, 55, 185, op. 20 in 21) omenja, na primer, Alberta Veliškega, ki je zapisal tole prigodo: neki zaljubljeni menih je imel spolni odnos z lepo žensko sedemdesetkrat v eni noči in je zaradi tega umrl. Obdukcija je pokazala, da so se mu posušili možgani in skrčili na velikost granatnega jabolka, oči pa uničile. Albert sklepa, da pretirano izločanje semena predvsem izprazni možgane in sosednje organe, posledica pa je, da bolniku začne pešati vid, saj, kot piše že Aristotel, v glavi prav v področju oči nastaja največ semena. Zdravnik na dvoru Ivana II. Alfonso Chirino pa je svaril pred prepogostimi odnosi, ker da povzročajo vrtoglavico: »[L]a cabeça se anda aderedor [...] e esto conteçe de grant flema en el estómago o de vsar mucho de mugeres.« (prim. Ranke-Heinemann, 1992, 184).

Kalistov konec je grozljiv poseg v telo, saj se to raztrešči v vsej veristični absurdnosti in ironiji. O okoliščinah smrti se bralec seznani iz besed drugih likov. Najprej služabnik Tristan naroči tovarišu, naj pobere gospodarjeve možgane, ki so se razleteli po tleh: »Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro,« in nato poroča Melibeji: »Cayó mi señor Calisto del escala y es muerto. Su cabeza está en tres partes«¹⁵ (C, XIX, 324). Pozneje jih opiše še Melibeja očetu:

Y como esta pasada noche viniese según era acostumbrado, a la vuelta de su vida, como de la fortuna mudable estoviesse dispuesto e ordenado según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche oscura, la escala delgada, los

15 Verjetno zaradi treh lobanjskih vdolbin, kjer so po takratnem mnenju možgani. Prim. Agamben (1998, 113).

sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio y él bajaba presuroso a ver un ruido que con sus criados sonaba en la calle, *con el gran ímpetu que levaba, no vido bien los pasos, puso el pie en vacío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes.* (C, XX, 333)

Po Albertu Velikem bi bil vzrok Kalistove smrti torej tak: zaradi prepo-gostega druženja z Melibejo so se mu možgani začeli sušiti. Ko se je v na-glici hotel spustiti po lestvi, ga je zajela vrtočlavica in ker mu je opešal vid, je spregledal klin ter padel s takšne višine, da so se mu posušeni možgani razleteli na vse strani.¹⁶

BIBLIOGRAFIJA

- Archer, R., *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid 2001.
- Agamben, G., *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale* [1981], fr. prev. *Stanze: parole et fantasme dans la culture occidentale*, Pariz 1998.
- Armas, F. A. de, *La Celestina: An Example of Love Melancholy*, *Romanic Review*, 66, 1975, 288–295.
- Boase, R., *The Origin and Meaning of Courtly Love: a Critical Study of European Scholarship*, Manchester 1977.
- Boase, R., *The Troubadour Revival: a Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London–Henley–Boston, Mass. 1978.
- Capellanus, Andreas, *De amore: tratado sobre el amor* (ur. Creixell Vidal-Quadras, I.), Barcelona 1984.

16 Fothergill-Payne (1993) med mnogimi metaforami v *Celestini*, ki se dobesečno uresničijo in v bahtinovskem smislu predstavljajo duhovne vrednosti na konkretno telesno raven, posebej opozori prav na Kalistov padec: stanje duha, v katerem se je znašel zaljubljeni mladenič in ga označujejo metafore »robar el seso«, »salir de seso«, »sin seso«, »fuera de seso«, »perder el seso«, se je končalo v dejanski izgubi tega telesnega organa.

- Castells, R., El mal de amores de Calisto y el diagnóstico de Eras y Crato, médicos, *Hispania*, 76, 1993, 55–60.
- Cátedra García, P. M., *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanka 1989.
- Demaitre, L., *Doctor Bernard de Gordon: Professor and Practitioner*, Toronto 1980.
- Ferrand, J., *A Treatise on Lovesickness* (ur. Beecher, D. A. in drugi), Syracuse, N. Y. 1990.
- Fothergill-Payne, L., *Celestina* ‘as a Funny Book’: a Bakhtinian Reading, *Celestinesca*, 2, 17, 1993, 29–51.
- Gascón Vera, E., La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV, *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, 119–155.
- Gordonio, Bernardus de, *Lilio de medicina*, I (ur. Dutton, B. in drugi), Madrid 1993.
- Jacquart, D. in drugi, *Sexualité et savoir médical au Moyen Age*, Pariz 1985.
- Lacarra, M. E., La ira de Melibea a la luz de la filosofía moral y del discurso médico, *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas* (ur. Beltrán, R. in drugi), Valencia, 1997, 107–120.
- Lindberg, D. C., *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago, Ill. 1976.
- Lowes, J. L., The Loveres Maladye of Hereos, *Modern Philology*, 11, 1913–14, 491–546.
- Lucena, L. de, *Repetición de amores* (ur. Ornstein, J.), Chapel Hill, N. C. 1954.
- Márquez Villanueva, F., *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona 1993.
- Martínez de Toledo, A., *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (ur. González Muela, J.), Madrid 1985².
- Ovidius Naso, Publius, *Remedia amoris. Zdravila za ljubezen*, slov. prev. Barbara Šega Čeh, Ljubljana 2004.

- Ranke-Heinemann, U., *Katoliška cerkev in spolnost*, slov. prev. Tomo Virk, Ljubljana 1992.
- Rojas, F. de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea* (ur. Rico, F.), Barcelona 2000.
- Russell, P. E., *Temas de La Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, México–Barcelona–Caracas 1978.
- San Pedro, D. de, *Obras completas, 2: Cárcel de amor* (ur. Whinnom, K.), Madrid 1971.
- Seniff, D. P., Bernardo Gordonio's *Lilio de medicina*: a Possible Source of *Celestina*?, *Celestinesca*, 1, 10, 1986, 13–18.
- Solomon, M., *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: the Arcipreste de Talavera and the Spill*, Cambridge 1997.
- Vigier, F., Remèdes à l'amour en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles, *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*, Tours 1979, 151–184.
- Villalobos, F., *El sumario de la medicina, v: Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos* (ur. María Fabié, A.), Madrid 1886, 299–451.
- Wack, M. F., *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its 11Ct. Commentaries*, Philadelphia, Pa. 1990.
- Whinnom, K., Construcción técnica y eufemismo en el *Cancionero General*, v: *Historia y crítica de la literatura española* (ur. Rico, F.), 1: *Edad Media* (ur. Deyrmond, A.), Barcelona 1980, 346–349.

AMOR HEREOS: UNDERSTANDING LOVE AS SICKNESS IN FERNANDO DE ROJAS' *LA CELESTINA*

Keywords: *La Celestina*, medieval literature, lovesickness, misogyny

Abstract

One of the most evident features of Fernando de Rojas' *La Celestina* is its omnipresent ambiguity. This does not involve merely literary convention or play, but has much broader implications: the conflicts between the opposing poles are so deep that they undermine the work's entire meaning. Because *La Celestina* is a clear example of medieval syncretism of social, "scientific," and literary elements, there are a large number of possible interpretations.

This article focuses on the possibility of explaining the story's tragic resolution from the viewpoint of medicine. It discusses one of the typically medieval aspects of *La Celestina*: the understanding of love as pathology (*amor hereos*), to which the hero is supposed to succumb and which is supposed to be the main cause of his death. The description of Calisto's illness, including the causes, symptoms, methods of treatment, and the consequences of unsuccessful treatment, relies upon medieval medical works, especially *Lilium medicinae* by Bernardo Gordonio and *El Sumario de medicina* by Rojas' contemporary Francisco López de Villalobos; these works combine medical knowledge from Classical Antiquity and Arabic tradition. Within the context of *La Celestina*, the role of the procuress, also mentioned in these medical manuals, is especially important; the power of this character in Rojas' novel is so great that it overpowers all other characters, including both lovers, after whom the novel was first named.

Surprisingly, the main features of *amor hereos* match the role and discourse of a lover in courtly literature: in both cases, the main characters come from the ranks of nobility; they fall in love at first sight, idealize the beloved woman, fall ill because of their unfulfilled (sexual) desire for the

woman, and may even die. Although both scholarly and literary texts create the idea that this illness occupied the entire representational world, the discussions merely list “theoretical” records on the illness, its causes, and its consequences; however, there are no medical reports on any concrete cases of *amor hereos*. Therefore, the assumption legitimately arises that this illness was not part of social practice and ideology at all, and was thus merely a set of scholarly and literary conventions.

Robert Simonišek

SLOVENSKI ARHITEKT CIRIL METOD KOCH V EVROPSKI PERSPEKTIVI

Ključne besede: arhitekt Ciril Metod Koch, historicizem in secesija v ljubljanski ter dunajski arhitekturi, arhitekt Karl von Hasenauer, reviji *Ver Sacrum* in *Der Architekt*, knjige ornamentov, Franz Sales Meyer.

Most med Ljubljano in Dunajem, med starim in novim

Slovenski arhitekt in urbanist Ciril Metod Koch (1867, Kranj–1925, Ljubljana; slika 1), predhodnik slovenske moderne arhitekture, ki je skoraj tri desetletja deloval v ljubljanskem gradbenem uradu, je načrtoval profane stavbe v Ljubljani, Celju, Kamniku, Novem mestu in Opatiji (javne zgradbe, privatne meščanske hiše, vile). Dotaknil se je tudi province (podeželske vile, cerkev v Vipavi, Bohinjski most). Njegovo življenje in delo sta znana iz pisem, na podlagi katerih mu lahko pripišemo več kot petdeset zgradb.¹ V pismih zasledimo, da gre za načelnega, strogega in iznajdljivega arhitekta, ki si je zaradi številnih pomembnih naročil nakopal tudi zavist tekmecev. Pisma so edini zanesljivi pisni vir, kjer je možno izslediti njegovo profesionalno pot, manj pa je podatkov o njegovem zasebnem življenju, temperamentu, prijateljskih stikih ipd.² Kljub dejstvu, da je bil oče šestim otrokom, in relativno kratki življenjski dobi je njegov opus obsežen.

1 ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

2 Celotna arhitektova korespondenca je na voljo v Ljubljanskem zgodovinskem arhivu, v elektronski obliki pa je na voljo v celoti kot priloga magistrske naloge (Simonišek, 2007, 183–226).



slika 1: C. M. Koch z družino (arhitekt je skrajno desno)
vir: arhiv Jaka Bonča

Burckhardt razdeli spremembe na Dunaju v obdobju dvojne monarhije v tri skupine; prvo obdobje, ki traja od 1867 do 1897, zaznamujejo družbene spremembe, rast buržuazije in historicizem v umetnosti; drugo obdobje, ki traja do leta 1906, zaznamujejo upori slovanskih narodov, transcendentalna miselnost in secesija; tretje obdobje, ki traja do začetka prve svetovne vojne, je čas, ko podvomijo v ornament, v arhitekturi se uveljavlja funkcionalizem (Burckhardt, 1985, 57–69). Kochov razvoj sicer lahko razumemo v omenjenih intervalih, z nekajletnim zamudništvom, pri čemer je treba poudariti, da se ga zadnje obdobje ni dotaknilo, kar nenazadnje spregovarja estetika njegovih stavb. Vendar njegovo slogovno pot ni možno poenostaviti, saj se je tudi v zrelem obdobju loteval zgradb, ki se ozirajo po historicizmu in so presenetljivo bolj doživete kot zgodnje; ta pojav je treba kvečjemu pripisati željam naročnikov. Historicizem, ki se mu je iztekala zlata doba, se je še vedno opiral na tradicijo antike, gotike, renesanse ali baroka. Koch ga je neposredno doživljal za časa svojega študija v prestolnici monarhije. Ko se je vrnil, je začel risati načrte za zgradbe v tem duhu, še največkrat se je približal renesančnemu občutenju: npr. hiša Policije, Zhubrova hiša, vila Koch–Pribil, ubožnica. Nekaj let kasneje, za časa delovanja ljubljanskega župana Ivana Hribarja, pa se je močno

zgledoval po secesijski modi, ki je preplavila naše mesto. Tedaj so tudi nje-ga kot številne druge arhitekta, ki so delovali v Ljubljani, dosegli impulzi karizmatičnega Otta Wagnerja, najvplivnejše osebnosti v arhitekturnem pogledu na takratnem Dunaju, pod okriljem katerega sta se šolala Jožef Plečnik in Maks Fabiani. Ni potrebno poudarjati, da je Koch avtor mnogih najkvalitetnejših secesijskih stavb v Sloveniji (npr. Čudnove, Pogačnikove, Vodnikove, Hauptmannove hiše, hranilnice v Radovljici idr.), ki v dekora-tivnem pogledu zrcalijo dunajske vplive.³ Študijsko srečanje s prinašalcem moderne arhitekture, ki je začel svoja predavanja leta 1894, je Koch za štiri leta zgrešil, vendar je »wagnerjanski estetiki« skozi posredništvo prisluh-nil kasneje v Ljubljani.

Mladega Kocha je na dunajski akademiji moral zaznamovati arhitekt baron Karl von Hasenauer, ki je bil v pedagoškem pomenu Wagnerjev predhodnik. Glede na potek študija (1888–90) se je morebiti udeleževal njegovih predavanj, ki so se vrstila na akademiji vse do leta 1894.⁴ Tu naj bi prišel v stik z mojstrovimi pedagoško-filozofskimi smernicami, zago-tovo pa se je navduševal nad estetiko historicizma, ki so jo na akademiji takrat še trezno zagovarjali. Koch se je za razliko od drugih dveh pionir-jev slovenske arhitekture, ki sta prišla v prestolnico nekaj let za njim, po končanem študiju nemudoma vrnil v Ljubljano. Edini projekt, ki je izpod njegovih rok nastal na Dunaju, je mavzolej Ginzelmayer, ki pa ga žal za-radi pomanjkanja podatkov ni možno natančneje locirati.⁵ Po vrnitvi je sprva nekaj let sodeloval s priznanim ljubljanskim gradbenikom Filipom Supančičem, ki je aktivno prevzemal pomembna naročila na našem oze-mlju.⁶ V nasprotju s Plečnikom in Fabianijem ni nikoli poučeval, večino življenja je bil zaposlen kot arhitekt v mestnem gradbenem uradu. Tukaj se je v času popotresne Ljubljane soočal z dinamičnim, včasih birokrat-

3 V strokovni literaturi so Kocha obravnavali kot secesijskega arhitekta, čeprav slogovno temu pripada približno polovica njegovih zgradb. To je treba pripisati dejstvu, da je dolgo bil znan le secesijski del njegovega opusa. Pri prestrezanju secesijskih novosti se Koch ni oprl le na novosti, ki jih vpeljeval Wagner; zanemarljiv ni vpliv Josepha Marie Olbricha in Friedricha Ohmanna. Več o tem Simonišek (2007, 156–173).

4 ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

5 ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

6 ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

sko napornim delom (pregledovanje načrtov, nadzor nad stavbami ipd.). Podobno kot njegov slikarski sodobnik Ivan Vavpotič, ki je bil slogovno razpet med meščanskim realizmom in sprejemanjem secesijskih prvin na likovnem področju, je Koch ves čas lovil ravnotežje med starim in novim, akademskim in modnim (Komelj, 1987, 15). V slovenskem prostoru takrat ni bilo pogojev, da bi arhitekt sodeloval zgolj z enim naročnikom. Zagotovljeno mecenstvo, kot ga je npr. bil deležen katalonski arhitekt Antoni Gaudi, ki ga je podprl bogat kapitalist Eusebi de Güell, je bilo izjema (Zerbst, 1997, 24).

Koch se je povezoval z mnogimi vplivnimi osebnostmi v Ljubljani: poznal je vse tri župane, ki so se menjali za časa njegovega življenja (Grasselija, Hribarja in Tavčarja), družino Auer, ki je bila lastnica in ustanoviteljica pivovarne v Ljubljani, nemškega barona Friedricha von Borna, uspešne ljubljanske tovarnarje, povzpetne obrtnike, ki so gradili udobne meščanske vile, ustanovitelje posojilnic in bančnike.⁷ V nadaljevanju bom poskušal nakazati odgovore na tri vprašanja, ki so vezana na mednarodne vplive: prvič, kakšna je povezava med Kochom in enim od vodilnih predstavnikov historicistične struje na Dunaju, torej njegovim učiteljem; drugič, ali je morda Koch ideje za ikonografske kompozicije na fasadah črpal iz mednarodnih revij; in tretjič, v kolikšni meri je Koch pri dekoraciji ljubljanskih stavb upošteval knjigo ornamentov Franza Salesa Meyerja?⁸

Aristokratski historicizem dvornega arhitekta in profesorja Karla von Hasenauerja

Karl von Hasenauer (1833–1894; slika 2) je bil na dunajski Akademiji za upodabljajoče umetnosti, kjer se je Koch specializiral za arhitekturo, med najvplivnejšimi osebnostmi. Predpostavimo, da je dejansko bil njegov učitelj, torej, da sta se kot učenec in učitelj srečevala v predavalnicah (Wacha

7 ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

8 Gre za knjigo, ki jo je imel arhitekt na svoji knjižni polici. Priročnik je eden izmed redkih predmetov iz arhitektove zapuščine in je v lasti družine Bonča. Priročnik je podpisan in datiran: Koch ga je kupil na Dunaju za časa študija leta 1889.

in Prašelj, 1969, 156).⁹ Podatek o Kochovem šolanju potrjuje korespondenca, kjer je med drugim omenjeno tudi spričevalo pridobljeno na tej instituciji.¹⁰ Skupaj z nemškim arhitektom in teoretikom Gottfriedom Semperjem je Hasenauer odigral osrednjo vlogo pri prenovitvi cesarskega foruma.



slika 2: Arhitekt Karl von Hasenauer
vir: <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.h/h234020.htm>

Za časa poučevanja je bil uveljavljen zastopnik poznega historicizma na Dunaju, v javnosti so ga imenovali kar »stavbeni Makart«,¹¹ sicer najbolj znan in uspešen slikar v drugi polovici 19. stoletja na Dunaju (Huici, 1989, 10).¹² Dinamično dunajsko okolje, čeprav z vidika evropske perspektive v marsičem tudi neliberalno in utesnjujoče, v katerem je Koch zorel, in prenašanje tovrstnih vzgibov v Ljubljano lahko razumemo skozi Hasenauerjevo posredovanje. Tudi če izključimo možnost srečanja, ne moremo mimo dejstva, da je Koch v prestolnici videl reprezentativne stavbe, ki so takrat (na)stale, in da ga je dunajsko umetniško ozračje močno zaznamovalo. Občudoval je lahko Hasenauerjeve projekte, nastale v sodelovanju s Semperjem, ki jih je bilo pred letom 1890 dovolj (Mallgrawe, 1996, 351–352). Ko

9 Ni povsem jasno, ali avtorja leksikona to ugotovitev skleneta na podlagi časa Kochovega študija ali se morda na podlagi dokumenta (kot je npr. spričevalo) opirata na kaj bolj empiričnega.

10 V pismih se spričevalo sicer večkrat omenja, ni pa priloženo, zato tudi ni podatkov o predmetih in profesorjih. Več o tem: ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

11 Vir podatka: <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.h/h234020.htm>.

12 Primerjava med Hasenauerjem in Hansom Makartom zgolj dokazuje popularnost prvega.

je leta 1888 prispel v metropolo ob Donavi, so odprli neobaročno zgradbo *Burgtheater*, ki je bila zgrajena po baronovih načrtih.¹³ V centralno zasnovani stavbi mestnega gledališča si je Koch že lahko ogledal zgodnje Klimtove poslikave, v katerih še ni bilo klasičnega secesijskega vzdušja. Klimt, ki je že leta 1890 prejel cesarsko nagrado za alegorične poslikave v teatru, je postajal vse bolj cenjena osebnost (Huici, 1989, 10). V poslikavah notranjščine dunajskega teatra se pojavljajo tudi zgradbe, ki so jih tedanji arhitekti imeli za vzor historicizma in so bile predmet neformalne študije; npr. Klimtova slika *Taeter v Taormini* (Huici, 1989, 29).

Še bolj impozantno sta se vzpenjali neorenesančni stavbi *Kunsthistorisches* in *Naturhistorisches Museum*, ki so ju pod pokroviteljstvom cesarske družine odprli leto za tem, ko se je Koch vrnil v Ljubljano.¹⁴ Zgradbi umetnostnozgodovinskega in naravoslovnega muzeja, zgrajeni med leti 1872 in 1891, sta postali vzor za mnoge obetavne arhitekta, Semper in Hasenauer pa sta se kot sodelavca pri gradnji muzejev zapletla v spor. Končni izid egocentričnosti je bil, da sta si razdelila naloge in podpisala sporazum, ki je določal različne vloge pri gradnji muzejev: Semperju so bile zaupane naloge, povezane z umetniškim delovanjem, medtem ko je Hasenauer nadziral gradnjo in skrbel za administrativna dela (Mallgrawe, 1996, 352). Za oblikovanje izjemno nadarjen mož je prezgodaj umrl, da bi lahko doživel revolucionarne spremembe v arhitekturi, ki so se razcvetele s secesijo. Bil je blizu peripetijam na habsburškem dvoru, kajti osebno je poznal cesarja Franca Jožefa I. in bližnje sodelavce. Poleg omenjenih naročil je njegov opus relativno skop. Leta 1867 je zgradil Avstro-Ogrski paviljon za svetovno razstavo v Parizu, leta 1873 paviljon za razstavo na Dunaju. Je tudi avtor intimnih stavb na Dunaju: npr. *Azienda-Hof* in *Palače Lützow*.¹⁵ Zadnje pomembno naročilo je uresničil v bližini Schönbrunn leta 1881, kjer je postavil *Hermesvilla*. Sredi vrta stoječi romantični dvorec, poimenovan po bogu Hermesu, je bil darilo soprogi Elisabethi.

Preden razgrnemo povezave med njima, je treba vedeti, da je Koch eklektik, ki je črpal ideje iz različnih virov. Od svojih vzornikov je vedno povzemal

13 Vir podatka: <http://www.stadt-wien.at/index.php?id=burgtheater-wien>.

14 Vir podatka: <http://www.khm.at/homeE107.html>.

15 Vir podatka: <http://www.artnet.com/library/03/0368/T036837.asp>.

redukcijsko.¹⁶ Osredotočil se je na določen fragment in ga postavil v nov kontekst. Zaman je pričakovati, da bi Koch v Ljubljani z eklatantnim zamahom preslikal učiteljev dunajski historicizem, kajti naročila so bila manj pompozna, dimenzije stavb manjše, denar za bogatejšo dekoracijo vil redkost. Iz teh razlogov se je pri »preslikavanju« posluževal rešitev, ki so ustrezale realnim izhodiščem. Za začetek naj služi primerjava dveh njegovih stavb z dunajsko Palačo Lützow, ki se nahaja se na Bösendorferstrasse 13 (slika 3).



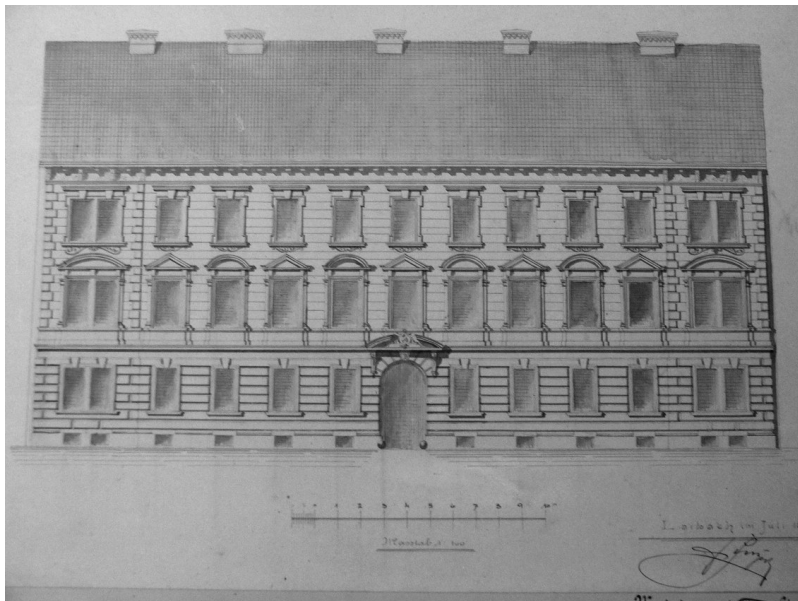
slika 3: Palača Lützow

vir: <http://www.planet-vienna.com/spots/Palais/luetzow/luetzow.htm>

Vplivni umetniški kritik Carl Lützow je leta 1870 naročil palačo, ki se na zunaj ravna po merilih italijanske renesanse.¹⁷ Hasenauerjev princip oblačenja fasadne ploskve je tukaj izveden klasično, skoraj »michelangelovsko«. Analiza palače pokaže številne sorodnosti z nekaterimi ljubljanskimi zgodnjimi stavbami, načrtovanimi še pred Kochovim vstopom v secesijo. Za izhodišči lahko vzamemo Kochov načrt za nekdanjo Stubenbergovo ubožnico na Dunajski cesti iz leta 1900 (slika 4) in bivšo Kmetško posojilnico na križišču Dunajske in Dalmatinove iz leta 1906 (slika 5).

¹⁶ Arhitekt Ivo Spinčič je poudarjal Kochovo vplive s strani dunajskega arhitekta Friedricha Ohmanna (povzeto po pogovoru z dr. Jakob Bončo).

¹⁷ Vir podatka: <http://www.planet-vienna.com/spots/Palais/luetzow/luetzow.htm>.



slika 4: Načrt za nekdanjo Stubenbergovo ubožnico
vir: arhiv Robert Simonišek



slika 5: Bivša Kmečka posojilnica
vir: arhiv Robert Simonišek

Obe stavbi še stojita, njuna namembnost je spremenjena. Kombinacijo polkrožnih in trikotnih zaključkov nad okni je Koch uporabil večkrat, ne le pri ubožnici. Kompozicija girland na vrhnjem delu fasade Palače Lützow je sorodna ornamentu tik pod streho nekdanje Kmetske posojilnice. Podobnosti med palačo in slovensko posojilnico, ki sodi že v zrelo secesijsko Kochovo obdobje, najdemo tudi na zaključku strehe, kjer sta oba arhitekta uporabila priljubljen toskanski tip rešitve. Koch je v zgodnji fazi intenzivneje črpal znanje iz dunajskega kroga, kjer se je znašel v šolskih letih. V zrelosti je pridobljeno znanje vedno bolj potiskal v ozadje in se prilagajal sodobnejšim trendom secesije, čeprav eksplicitnih nagnjenj do zgodovinskih slogov ni nikoli zanikal.

Vpliv mednarodnih revij na dekoracijo Kochovih stavb

Okoli leta 1900 so bile revije glavni medij obveščanja o aktualnih dogodkih na umetniških področjih. Krojile so okus v strokovnih krogov, arhitektom, ki niso bili na Dunaju, so omogočale seznanjanje z novostmi. Vloga mednarodnih revij v ljubljanski secesijski arhitekturi je bila med raziskovalci že nakazana (Prelovšek, 1996, 597–600), zato bom na tem mestu opozoril na dvoje. Za Kocha so revije in fotografije, ki jih je verjetno tudi dobival od svojih dunajskih kolegov, bile še toliko usodnejše, ker po študiju ni več potoval v tujino.¹⁸ Ustavil bi se pri dunajskih revijah *Ver Sacrum*, katere izhajanje med leti 1898–1903 zaznamuje višek secesije in *Der Architekt*, ki je izhajala med leti 1895–1919. Reviji sta bili dostopni arhitektom, ki so delovali na ozemlju današnje Slovenije (npr. Plečnik jih je poznal, saj so nekateri izvodi so del dane njegove zapuščine).¹⁹

Ime prve nosi simbolne konotacije, saj v latinščini pomeni »sveto pomlad« (*heiliger Fruhling*).²⁰ Prispevke zanjo so pripravljali pomembni ume-

18 V pismih ni nobenega podatka o potovanjih v tujino po študiju. Več o tem: ZAL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

19 Številni izvodi revij se danes nahajajo v knjižnicah Plečnikovega muzeja in Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

20 Klaus Zelewitz, Barbara Schober, *Ver Sacrum-Das Ebenbild der Secession, Auswanderung der Kunst? Secession-Klimt, Schiele, Kokoschka, Literatur der Wiener Moderne*, vir podat-

tniki secesije. Poleg teksta je vsebovala originalne barvne grafike. Teme so bile različne: objavljali so skice, načrte stavb, mostov, vrtov, razstavnih paviljonov, prispevke o modi, poezijo, eseje, spise in umetniško kritiko. *Ver sacrum* je pritegnila več sodelavcev, uveljavljenih literatov, kot so bili npr. Herman Bahr, Reiner Maria Rilke, Hugo von Hofmannstal, Richard Schaukal. Teksti so bili razporejeni v skupine: pamfleti, memorandumi, umetnostnozgodovinski prispevki, literarni fragmenti, spisi o članih gibanja *Secesija*, poročila o razstavah, novice o izhajanju revij, časopisov in knjig ipd. Revija je poročala o težavah, o nespornostih v avstrijskem umetniškem življenju, spopadla se je s konkretnimi problemi umetnikov, ki so izkazovali proteste na umetniškem področju. Tarča kritik so bili birokratski postopki, način izobraževanja umetnikov, financiranje umetniškega dela, načini uveljavljanja umetnikov v družbi ipd.²¹



slika 6: Hiša Secesije
vir: [http:// www.GreatBuildings.com](http://www.GreatBuildings.com)

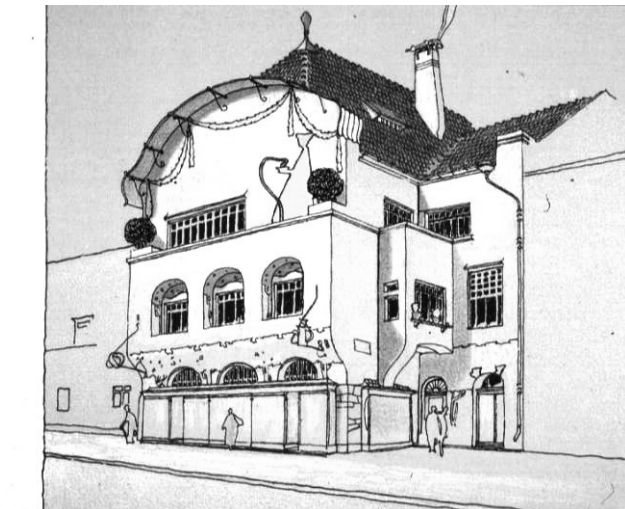
ka: <http://www.sbg.ac.at/ger/zelewitz/liwimo/docu/frei-old/generated/pdf/lecture.pdf>, 2000, 267–269.

21 Opis je nastal s pomočjo izvodov revij, ki se nahajajo v Plečnikovem muzeju.

Ver sacrum v ikonografskem pogledu ponuja številne namige, ki so se materializirali v ljubljanski secesijski arhitekturi, saj je to revija, ki je poosebljala ideale tega evropskega gibanja. Ko je Koch izrisoval načrte za glavne secesijske stavbe, je moral biti seznanjen vsaj z nekaterimi izvodi. Pri načrtovanju Čudnove hiše leta 1902 (sliki 7 in 8) se je oprl na dve stavbi Josepha Olbricha. Poleg Josepha Hofmanna in že omenjenega Wagnerja je bil Olbrich vodilni arhitekt dunajske secesije. Pri tem se je Koch lahko zgleđoval kar po fotografijah slavne *Hiše secesije*, simbolne stavbe iz leta 1896 (slika 6), ki so bile prikazane v večih izvodih. Najbrž je bil seznanjen tudi s skico hiše Hermanna Stohra (slika 9) v avstrijskem St. Poltnu iz leta 1899 (*Ver Sacrum*, 1899). Slovenski arhitekt je iskal vzpodbude v obeh zgradbah, vendar jih je močno modificiral in prilagodil želji slovenskega naročnika (Prelovšek, 1996, 600).



sliki 7 in 8: Čudnova hiša
vir: arhiv Robert Simonišek



slika 9: Hiša Hermanna Stohra
vir: revija Ver Sacrum, Wien, 1899

Revija *Der Architekt* je vsebinsko presegala teme, ki so bile vezane zgolj na arhitekturo: načrti za hotele, banke ali stanovanjske hiše, skice parkov, opisi stanja dvorcev, vil ipd. Za razliko od prve v ospredje ni postavljala le secesije. Kljub številnim poskusom po decentralizaciji umetnosti v monarhiji, političnim nasprotovanjem ter naraščajočim nacionalnim gibanjem je z estetsko neobremenjenostjo, pestrostjo pogledov in s strokovno kritičnostjo širila nove poglede. Mnoge zamisli, ki so bile nakazane, so ponovno zrasle, zaživele so v spremenjeni varianti na povsem drugem koncu Evrope. Če so se zgodnji zvezki še ukvarjali z značilnostmi imperialnega sloga, so ti poudarki z leti bledele, se selili v objave kritičnih prikazov, refleksij, povezanih z moderno arhitekturo in novimi tipi stavb. Občuten in pomenljiv vsebinski premik, ki sta ga zaznamovala kriza 1. svetovne vojne kot tudi smrt Otta Wagnerja, se je v reviji kazal v zmanjšanem številu strani. Poleg velikih pionirjev moderne arhitekture (Loos, Bahrens, Kotera) so se začeli pojavljati tudi članki o manj znanih osebnostih na področjih grafike in slikarstva.²² Revija je bila zaslužna za seznanjanje z novostmi, ki so prihajale

²² Pri tem splošnem opisu vzdušja revije se opiram na izvode, ki so dostopni na Umetnostnozgodovinskem inštitutu Franceta Steleta ZRC SAZU.

iz Anglije in Amerike. Poskušala je ovrednotiti in rehabilitirati kulturno dediščino, ki je bila zapostavljena (rusko gradbeništvo, hrvaška podeželska arhitektura, švedska arhitektura ipd). Arhitekti so se lahko seznanjali s prevodi Stendhalovih opisov italijanskega tipa lepote, s skicami, ki so nastajale na potovanjih arhitektov ipd. Prispevkom so sledili aforizmi vplivnih mož kot so bili Auguste Rodin, Arnold Böcklin, John Ruskin, Walter Crane, William Morris in Henry van de Velde.

Koch je moral poznati tudi to revijo. Ko se je leta 1902 spraševal, kaj naj doda nad glavnim vhodom skoraj klasicistično ploskovite fasade Pogačnikove hiše (slika 10), je pri tem lahko izbiral med mnogimi motivi.



slika 10: Pogačnikova hiša
vir: arhiv Robert Simonišek

Odločil se je za relief sedeče ženske figure, z dolgimi spetimi lasmi, ki ima v rokah vejici. Gre za elegantno figuro v razvihrani draperiji, ki z majestetično postavitvijo spominja na srednjeveške upodobitve Marije na prestolu. A tukaj gre za meščanske ideale, za idealizirano, profanizirano podobo ženske iz ulice, eno izmed osrednjih secesijskih tem, ki je zaživela v nešteto variantah. Motiv ženske, ki je povezana s floro, so oživljali evropski literati in slikarji vseh narodnosti in ga postavljali v različne, nasprotujoče si simbolne kontekste. Poleg Gustava Klimta je največ pozornosti temu ikonografskemu motivu takrat posvečal češki slikar in oblikovalec Alphonse

Mucha. Na plakatih, razglednicah in naslovnicah različnih revij je z močno izrazno risbo upodabljal mlade, sanjave ženske enigmatičnega videza, ponavadi ovite v valovita oblačila (Fahr-Becker, 2007, 89–91). Identičnim motivom je Koch lahko sledil v sami reviji *Der Architekt*, morda kar na naslovnici iz leta 1896 (slika 11). Dejansko gre za tako izrazito razširjen secesijski motiv, da bi ga lahko kot predlogo zasledil tudi kje drugje.



slika 11: Naslovnica *Der Architekt* 1896
vir: arhiv Robert Simonišek

Ornament in Meyerjev priročnik

Secesijski motivi večinoma izvirajo iz rastlinskega sveta, pogosto so geometrični, lahko pa so tudi živalski ali figuralni. Narava je za časa secesije postala prevladujoč filozofski ideal; dejansko lahko številne geometrične ornamente izpeljemo iz naravnih form (Greenhalgh, 2000, 59). Zanimanje za arhitekturni ornament kot konstitutivni element stavbe so kazali že antični pisci, v srednjem veku je odgovore na to ponudilo okraševanje gotških katedral, kasneje, v renesančnih cerkvah in palačah, je ornament doživljal svojevrstno preobrazbo. Vsako umetnostnozgodovinsko obdobje je v ospredje postavilo določene dekorativne detaje. Številni pisci od antike dalje so razmišljali o najustreznejših, nenavadnih oblikah dekoracije in iskali nove možnosti okraševanja. Seznam vseh vplivnih priročnikov, ki so izšli na evropskih tleh, iz katerih so črpali arhitekti ideje in jih polagali na fasade zgradb v svojevrstne ikonografske kompozicije, je preobsežen. Med 15. in 19. stoletjem so bili objavljeni številni priročniki, ki so omogočali enciklopedičen dostop do znanja ornamentov. V drugi polovici 19. stoletja so razprave o ornamentu postale intenzivnejše in kontroverznejše. Evropski arhitekti, teoretiki in kritiki se nikakor niso strinjali z odgovorom na vprašanje o najbolj idealni obliki ornamenta (Burckhardt, 1985, 57–69). Zanimanje za dekoracijo ni doživelo s secesijo vzpona le v arhitekturi, ampak tudi v slikarstvu in oblikovanju. Spomnimo se, koliko bogato okrašenih stavb v različnih barvnih odtenkih je dobila Ljubljana, koliko sveže okrašenih knjig smo dobili Slovenci z nastopom modernistov, ki so večinoma dobile bogato dekorirano platnice, iniciale ali ilustracije (Komelj, 2008, 117–146). Slovenska arhitektura je sledila dunajski secesiji tudi v smislu okraševanja, saj se je najbolj uveljavil geometrični ornament, medtem ko je recimo v Franciji bilo več navdušenja nad floralnimi prvinami (Moravanszky, 1998, 8).

V nadaljevanju se bom posvetil priročniku *Handbuch der Ornamentik*, ki ga je napisal Franz Sales Meyer (1849–1927). Koch ga je kupil leta 1889, zgolj eno leto po prvi izdaji. Meyer je svoj vsestranski, pedagoški, pisateljski in risarski talent dokazal s številnimi teksti ter risbami. Od leta 1879 in vse do konca 1. svetovne vojne je poučeval ornamentiko na obrtni šoli v Karlsruheju. Objavil je knjige, ki se večinoma ukvarjajo z ornamentom: *Han-*

dbuch der Ornamentik (1888–90), *Handbuch der Schmiedekunst* (1888), *Handbuch der Liebhaberkünste* (1889), *Musterbuch moderner Schmiedeeisenarbeiten* (1888) in skupaj s Theodorjem Krauthom *Schreinerbuch* (1890).²³ Meyer in Koch se nista nikoli srečala, gre za posreden vpliv. Priročnik je v osnovi bogata zbirka ornamentov iz vseh stilnih obdobj. Pregled je razdeljen na arhitekturno in ostalo dekoracijo, ornamenti so razvrščeni glede na tip: geometrični, sadni in floralni, umetni, mitološka bitja, trakovi, cizelirani/izrezljani ipd. V njem lahko med drugim zasledimo kvalitetne risbe stolov, kron, oltarjev, heraldičnih emblemov, oklepov iz različnih obdobj. Knjiga bibličnih razsežnosti vsebuje več kot 3000 primerov najrazličnejših dekoracijskih elementov (Meyer, 1993, 1–615).²⁴ Ob primerjanju intuitivno naletimo na podobnosti med motivi in dekoracijo ljubljanske historicistične ali secesijske arhitekture. Natančnejša primerjava med detajli, ki jim je Koch lahko sledil v priročniku in tistim, kar je dejansko vključil na fasadne ploskve kaže, da detajlov ni kopiral: največkrat gre za povzemanje, za spreminjanje značilnosti posameznega ornamenta.

Če pretresemo celoten Kochov opus, ugotovimo, da sta na njegovih secesijskih stavbah v največji meri prisotni rastlinska in geometrična dekoracija. Žival kot motiv nastopa redkeje, izmed figuralnih postavitev je najbolj razširjen fragment ženskega obraza, medtem ko je celopostavna figura pri njem bolj izjema kot pravilo. Za ponazoritev ornamenta, kjer gre za ujemanje med risbo v priročniku in fasado, nam lahko služi meander na Kochovi prulski šoli. Risba meandra v priročniku poteka v isti smeri, kot je na pročelju ljubljanske stavbe. V posebnem poglavju Meyer razvrsti meandre v skupine: nesimetrične ali tekoče meandre povzete po grških vazah, simetrične, tiste z dvema ali več linijami. Razlaga v priročniku se nanaša na zgodovinski razvoj, vključno z etimologijo; kot ornament je ta specifično grški, ki ima prednike v asirski in egipčanski umetnosti; najbolje se je formuliral v grškem vaznem slikarstvu in arhitekturi; v rimski umetnosti se je podredil talnim mozaikom; srednjeveški meander se je bolje izrazil v kitajski in japonski umetnosti kot na evropskih tleh; v novih kombinacijah se je revitaliziral v renesansi in se od tega obdobja dalje razvijal v povezavi

23 Vir podatka: <http://home.eol.ca/~props/bookshelf.html>.

24 Splošen opis vsebine priročnika je nastal na podlagi pregleda posameznih poglavij.

z rastlinskimi motivi (Meyer, 1993, 144). Za ponazoritev modifikacije nam bo služila Meyerjeva stran iz poglavja o skupini ornamentov, ki jim je skupen človeški organizem, in sicer podpoglavje o maskah in spakah (Meyer, 1993, 108–115; slika 12).



slika 12: Stran iz Handbuch der Ornamentik
vir: arhiv Robert Simonišek

Meyer opiše kontinuiteto tega tipa ornamenta, ki se je pojavljal v likovni umetnosti v številnih variacijah. Začetki segajo v čas nastanka grške tragedije; nov val svežine v razvoju so pomenile pompejanske freske; ornament maske je bil znova obujen na različnih koncih Evrope z renesanso;

bil je prisoten v vseh kasnejših stilnih obdobjih. Bogastvo in raznovrstnost mask, ki jih je Koch uporabil na fasadah hiš, je na tem mestu težko zajeti. Večinoma so to kiparski dodatki žensk različnih obraznih potez, z dolgimi lasmi, ki krasijo vhode ali višja nadstropja meščanskih hiš. Čeprav Koch ni edini slovenski arhitekt, ki se je pogosto posluževal tovrstne dekoracije, je maska eden izmed njegovih prepoznavnih emblemov in dominanten figuralni ornament: če se na posamezni fasadi pojavlja zgolj en tip maske, druge zasledimo po več tipov hkrati. Za primerjavo z Meyerjevim priročnikom nam lahko služijo maske na fasadah nekdanje Čudnove, Frischove (slika 13), Zhubrove, Vodnikove hiše in hiše Policijske uprave. Pri teh stavbah je kvaliteta mask izrazitejša. Tudi analiza tega tipa ornamenta pokaže, da maske niso kopirane po priročniku. Venomer so povzeti le detajli, posamezni poudarki so postavljeni v nov ikonografski kontekst in kot celota izzvenijo drugače.



slika 13: Frischova hiša
vir: arhiv Robert Simonišek

VIRI

Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, II. Jahrgang, Wien, 1896.

Ver Sacrum, Wien, 1899.

ZL, LJU/494, Zbirka personalnih spisov.

SPLETNI VIRI

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.h/h234020.htm>

<http://www.artnet.com/library/03/0368/T036837.asp>

<http://www.planet-vienna.com/spots/Palais/luetzow/luetzow.htm>

<http://www.sbg.ac.at/ger/zelewitz/liwimo/docu/freiold/generated/pdf/lecture.pdf>

http://www4.karlsruhe.de/kultur/stadtgeschichte/biographien/f_s_meyer/

<http://home.eol.ca/~props/bookshelf.html>

<http://www.khm.at/homeE107.html>

<http://www.stadt-wien.at/index.php?id=burgtheater-wien>

LITERATURA

Burckhardt, R., *Ornament und Mythos, Ornament und Askeze*, Dunaj 1985.

Fahr-Becker, G., *Art Nouveau*, Cambridge 2007.

Greenhalgh, P., *Art Nouveau 1890–1914*, London 2000.

Huici, F., *Klimt*, New York 1989.

Komelj, M., *Ivan Vavpotič*, Narodna galerija, Ljubljana 1987, 11–56.

- Komelj, M., Med svetlim polmrakom in konturami življenja, *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*, Narodna galerija, Ljubljana 2008, 117–146.
- Mallgrawe, H. F., *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century*, London 1996.
- Meyer, F.S., *Illustriertes Handbuch der Ornamente*, Stuttgart 1993.
- Moravanszky, A., *Competing visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central Europe Architecture 1867–1918*, Massachusetts 1998.
- Prelovšek, D., Ljubljanska arhitektura Hribarjevega časa, *Grafernauerjev zbornik*, Ljubljana 1996, 597–606.
- Simonišek, R., *Arhitekt Ciril Metod Koch*, Ljubljana 2007 (magistrsko delo, Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, tipkopis)
- Wacha, G., Prašelj, N., Koch Ciril Metod, *Osterreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, VI. Band, Wien, 1969, 156.
- Zerbst, R., *Gaudi*, Koln 1997.

THE SLOVENIAN ARCHITECT CIRIL METOD KOCH IN A EUROPEAN PERSPECTIVE

Keywords: architect Ciril Metod Koch, historicism and Secession, architecture of Ljubljana and Vienna, Karl von Hasenauer, *Ver Sacrum*, *Der Architekt*, books of ornament, Franz Sales Meyer

Abstract

The Slovenian architect and urban planner Ciril Metod Koch (1867–1925) worked in Ljubljana's town office for almost three decades. He received his degree in Vienna, where he probably studied under the architect Karl von Hasenauer. Especially at the beginning of his career, Koch was influenced by Baron Hasenauer, who was one of the most important architects of the Vienna court. Hasenauer was very close to Emperor Franz Joseph I (with plans for the Art History Museum, Natural History Museum, Imperial Court Theater, Lützow Palace, etc.), and had already established his name when Koch came to Vienna. This article also addresses some specific similarities between these two architects, which can be seen on the facades of some buildings today. After Koch finished his studies, he immediately returned to Ljubljana, where he first worked in a private office for the successful builder Filip Supančič. After the 1895 earthquake, he designed many secular buildings in Ljubljana (inns, apartment buildings, detached houses) and also worked in the countryside (detached houses, a church, and a bridge). Today his life and work is known only from letters; on the basis of archival reports, more than fifty buildings can be attributed to him. He started with buildings, where he remained committed to the more conservative tradition of historicism. A characteristic feature of his architectural activity is stylistic variety and eclecticism. While Ivan Hribar was mayor of Ljubljana at the turn of the century, Koch was ambitiously developing his sensitive and original form of expression. In his modern works, Koch took international European currents as a model, thereby considerably moving towards the esthetics of the Viennese Secession. At that

time Koch probably followed modern trends with the help of international journals: *Ver Sacrum* (a leading and very popular Austrian journal, the mouthpiece of Vienna Secession) and *Der Architekt* (an important journal for art and architecture). In iconographic terms, he used a mixture of historical ornamentation (he followed the very popular *Handbook of Ornament* by Franz Sales Meyer, a German architect and professor) in combination with geometrical, floral, and figurative decorative forms.



RECENZIJÉ



Vesna Merc

TATJANA GREIF
ARHEOLOGIJA IN SPOL. PODOBE SPOLOV V INTERPRETACI-
JI PRAZGODOVINSKIH KULTUR V SLOVENIJI

Ljubljana: Škuc, 2007, Zbirka Vizibilija 16, 280 strani.

Monografija je objava avtorične disertacije, ki jo je obranila na Oddelku za arheologijo Filozofske fakultete v letu 2005. V njej se je avtorica posvetila vprašanju arheologije spolov in njenim osnovnim konceptom, nato pa preko raziskave spolov v prazgodovinski arheologiji v Sloveniji in njenih aplikacij utemeljila potrebo po novih pristopih.

Knjiga je razdeljena na več sklopov, uvodnega s predstavitvijo teme in metode, nato je v prvem poglavju analitično predstavljena arheologija spolov, ki ji sledi poglavje o arheologiji in tolmačenju spolov. V naslednjem sklopu poglavij pod naslovom Androcentrizem: starejša prazgodovina so od tretjega do devetega poglavja predstavljeni različni interpretativni modeli (človek – prednik, človek – lovec, delitev dela in družbena razmerja, izdelava in uporaba orodij, reprodukcija, monogamija in družina, umetnost, načini razlikovanja in izključevanja). V nadaljevanju je odnos arheologije in spola

predstavljen v kontekstih poljudno znanstvene literature, medijev in popularne kulture ter v šoli in muzejih. Sledijo zaključki in razprave.

Preko diskurzivne analize širokega spektra virov je avtorica skušala identificirati in klasificirati primere arheoloških interpretacij spolov, ki jih je izčrpno ilustrirala s primeri. Obravnavani so bili različni izbrani viri iz obdobja zadnjih petih desetletij, npr. strokovna arheološka periodika, strokovne arheološke monografije in arheološka poglavja v sorodnih monografijah, z enim primerom tudi poljudnoznanstvena arheološka literatura ter množični tiskani mediji.

Preko predstavitve zgodovine arheologije spolov, ki ima začetke v skandinavski arheologiji v sredini 70. let 20. stoletja in se navezuje na feministične teorije ter na poprocesno arheologijo, je predstavljen kontekst in potreba po raziskovanju odnosov med spoli v preteklih druž-

bah. Izpostavljeno je tudi dejstvo, da je interpretacija vedno dvosmerna, saj se dogaja v sedanjosti in je z njo tudi »obarvana«.

Avtorica je identificirala tri osnovne metodološke napake pri določanju ali ugotavljanju spola – posedanje, posploševanje (generalizacija, univerzalizem) in androcentrični ali moško-centrični pristop. Slednjega najbolj ilustrirajo sporne rekonstrukcije življenja hominidov ter model moški-lovec (*Man the Hunter*).

Prav androcentrizem po avtoricinem mnenju najbolj zaznamuje sodobno arheologijo v Sloveniji, saj je po njem naslovljena podpoglavja o interpretativnih modelih. Identifikacija konceptov spolov, analiza in razlaga pojmovnega aparata in vsebinskih potez, ki so izoblikovale vizijo starejše prazgodovine v slovenski arheološki vedi, so predstavljene preko analiziranega vpogleda v izbran vsebinski segment ter namenško na statistično nerelevantnem vzorcu. Medtem ko je v diskurzu lova, izdelave in uporabe orodij zaznati precejšen androcentrizem, pa je v arheoloških razlagah preteklosti reprodukcijski status ženske zelo poudarjen. Ta se navezuje na spolno delitev dela in na, za večino arheologije, značilno ostro ločevanje

med »produkcijo in reprodukcijo«, prvo v domeni moških in drugo v domeni žensk. Kljub temu pa je značilna maloštevilčnost objav v zvezi z vprašanji reprodukcije, monogamije in družine, v vsebinskem pogledu pa je ženska obravnavana samostojno ali pa v odnosu do moškega. Pomenljivo pa je, da je ženska, ko in če se pojavlja kot nosilka individualne vloge, vedno pasivna. Slovenska prazgodovinska arheologija je najbolj »ospoljena« v kontekstu razlag umetnosti, vendar le skozi optiko izrazito polariziranega spolnega dimorfizma in komplementarnosti ter spolnega redukcionizma. Prazgodovinska umetnost je tako interpretirana kot izraz moškega kolektiva oziroma maskuline identitete. V diskurzih je avtorica prepoznala tudi diskurze tujosti in izključevanja, kot npr. rasizem, nacionalizem, primitivnost ali tujost (npr. v ločevanju med »domačo« in »tujo keramiko«), razlikovanje med nižje in višje razvitimi elementi ali kulturnimi pojavi. V povojni arheologiji v Sloveniji je torej mogoče zaznati določene elemente rasizma, seksizma in nacionalizma, težnjo k mitologizaciji, linearni kontinuiteti kulturnega razvoja, k harmonizaciji in idealizaciji preteklosti.

Podobno kot v znanstvenem diskurzu je tudi v poljudnoznanstvenem prepoznati razločno androcetrično noto, spolni dimorfizem in podprezentiranost žensk, ki nastopajo le posredno, preko določitve spola na osnovi nakita kot grobnega pridatka ali aktivno v le eni vlogi, s šivanjem. Tako tudi analizirana monografija *Zakladi tisočletij* vzdržuje in utrjuje sistem spolne redukcije in spolnih opozicij, posledično pa podaja pomanjkljivo in popačeno sliko življenja v prazgodovini. Uporaba oporečne interpretativne metode v arheološkem avtorstvu poljudnoznanstvenih izdelkov je po avtoričinem mnenju etično vprašljivo in podcenjujoče do splošne javnosti, ki ji je izdelek namenjen.

V analiziranih množičnih medijih je opazna tendenca k poenostavljanju in stereotipizaciji preteklosti, razvoja človeštva in prazgodovinskih obdobj ter klišejskemu videnju arheološke stroke. Slednja je predstavljena mistificirano, razpoznaven del novinarskega diskurza pa je tudi poudarek na vlogi moškega spola v opisih poklicnega vidika arheologije. Po avtoričinem mnenju je ključno, da ni globljega razkoraka med medijskimi in strokovnimi arheološkimi reprezentacijami in referencami

spolov, saj je za oba značilna visoko stereotipizirana podoba spolov.

Nadalje sledi poglavje Položaj v poklicu, kjer so predstavljene štiri faze vstopanja žensk v arheologijo, pionirska faza od formiranja vede do 1. svetovne vojne, druga faza do 2. svetovne vojne je bilo obdobje, ko so bila ženskam še nedostopna profesorska mesta, do leta 1970 je potekala faza konsolidacije in ekspanzije žensk v arheologiji, a je zanj značilna tudi izguba družbenega prestiža in zniževanje plač, šele v četrti fazi od leta 1970 pa nastopijo zahteve po enakopravnosti žensk v arheologiji. Za arheološko stroko v Sloveniji je danes značilna višja stopnja izobrazbe in višja poklicna oziroma karierna pozicija v obratnem sorazmerju z zastopanostjo žensk.

Avtorica vidi izhod iz obstoječega stanja zlasti v vpeljavah in uporabi feminističnih epistemologij, vključevanje družbenih in političnih faktorjev, ključnih za usmerjanje pozornosti na spol – v raziskave.

Z izpovednimi primeri, ki lahko vzbudijo zgražanje ali pa hahljanje, izčrpno opremljena analiza je prikazala manko ne le v ospoljenih temah, tudi v družbenih interpretacijah starejše prazgodovine v Sloveniji. Za lažje sledenje tekstu pa smo ne-

koliko pogrešali bolj jasno označevanje poglavij in podpoglavij ter slikovno opremo primerov. V času, ko so v zahodnih arheologijah, tako v raziskovalnih agendah kot v izobraževalnih programih, vprašanja spolov že desetletje, ponekod celo več, standarden del arheologije, je priču-

joče delo še dodaten opomin stroki. Predvsem v želji po vključevanju sodobnih ospoljenih interpretacij in teorij, ki jih v zadnjem desetletju ni malo niti v arheologiji v Sloveniji, v znanstvene, poljudnoznanstvene, muzejske, izobraževalne in medijske zgodbe.

Jernej Pisk

MILAN HOSTA
ETIKA ŠPORTA. MANIFEST ZA 21. STOLETJE

Ljubljana: Fakulteta za šport, 2007, 153 strani.

Etika športa. Manifest za 21. stoletje je naslov nove samostojne monografije s področja filozofije športa v Sloveniji. Knjiga s privlačnim in izzivalnim naslovom, ki obenem veliko obljublja, je nekoliko predelana in dopolnjena doktorska disertacija izpod peresa dr. Milana Hoste, asistenta pri predmetu Filozofija športa na Fakulteti za šport Univerze v Ljubljani. Dr. Hosta je športni stroki dobro znan, saj ji – v filozofskem slogu – pogosto nastavi ogledalo, tudi tam, kjer bi le-ta raje zamižala na eno ali kar obe očesi. S to knjigo pa si na stežaj odpira vrata tudi na področje filozofije, ki je, žal, navkljub izvornemu antičnemu idealu oziroma celo zahtevi, naj v ljubezni oziroma iskanju prave modrosti nikdar ne pozabi na celoto, pogosto izpustila in pozabila na danes (kot tudi v antiki) pomemben fenomen športa.

Knjiga je sestavljena iz devetih poglavij, ki si sledijo v logičnem, celo didaktičnem vrstnem redu. To

bodo znali ceniti predvsem bralci s 'športne strani', saj sem prepričan, da bi se ob takojšnjem neposrednem skoku v globok filozofski bazen v njem hitro lahko utopili ali pa bi jim, v primeru da bi odnesli celo, a mokro kožo, negativna izkušnja le še dolila olje na že tako ali tako prevroč ogenj predsodkov o filozofiji, kaj šele filozofiji športa. Obenem pa bo vrstni red poglavij v pomoč tudi tistim s 'filozofske strani', saj jim bo nekoliko odstrl za marsikoga povsem nov in nepoznan horizont športa ter hermenevitično pozicijo športnika v njem.

Izlet v, vsaj na prvi pogled za marsikoga paradoksalno, »teoretično ukvarjanje s športom« se začne pri opredelitvi temeljnih pojmov, glavnih igralcev tj. človeka in športa. Človek in šport je tudi naslov prvega poglavja knjige. V njem avtor dobro ugotovi, da »ideologija tehnološkega napredka obvladuje tudi športno prizorišče« (str. 3). Sodobni znanstveni pristop k obravnavi športa

poskuša šport (in človeka v njem) izmeriti. Višina, teža, frekvenca srca, sekunde, metri ... Temu ne uide nihče: otroci v šoli, rekreativci pa vse do vrhunskih športnikov. S tem pa se že zarišejo izhodišča etičnih problemov športa. Prehod od znanstvenih *dejstev* do etičnih *najstev* je namreč znotraj prevladujoče ideologije nemogoč, če pa že poskuša, pa privede kvečjemu le do nove – ideologije.

Poleg tega je šport kompleksen pojav, ki ga ni mogoče zadovoljivo definirati in ki že sam po sebi nujno generira etična protislovja. Poznamo šport za vzgojo, šport za rekreacijo, (vrhunski) šport za rekord in zaslužek, če naštejemo le najbolj očitne pojavne oblike. Zaradi različnih pojavnih oblik, vsaka s svojimi pravili in (moralnimi) normami, ki obenem vzpostavljajo vsaka svoj svet športa, se moramo v športu takoj soočiti z že obstoječim moralnim pluralizmom. To pa, kot trdi in v kar nas skozi celotno delo poskuša prepričati avtor, ni opravičilo za moralni relativizem. Hoja po tanki in nejasni črti med tema dvema pozicijama pa je tudi rdeča nit celotnega dela. Ima ta pot na koncu vendarle srečen konec; mu uspe sprejeti moralni pluralizem, ne da bi zapadel v moralni relativizem? Sprehodimo se skozi delo.

Ker šport ni avtonomna dejavnost, ločena od sveta in človeka, avtor kmalu na začetku zagovarja 'mehko deavtonomizacijo športa' (str. 15), ki še omogoča teoretični prijem in etično obravnavo športa 'od zunaj'. Če povemo drugače, lahko rečemo, da 'športna etika' ne zadošča, saj se ustavi pri etičnem pluralizmu: obrniti se moramo k 'etiki športa', saj nas zanimajo univerzalna etična načela.

Tako nas pričujoče delo v sledenjem poglavju popelje preko predstavitev nekaterih pomembnejših (normativnih) moralnih teorij: kulturni relativizem, subjektivizem, emotivizem, preskriptivizem, psihološki egoizem, etika vrlin, utilitarizem in deontološka etika. To bo dobrodošlo predvsem tistim s 'športne strani', saj jim na kratko in jasno ponudi vstop v razumevanje široke pahljače sodobnih moralnih teorij. Ob sami predstavitvi moralnih teorij pa avtor že vstopa v dialoški odnos s športom, ter pokaže na mogoče praktične implikacije predstavljenih teorij v športu.

Ob tem hitro spoznamo, da je »športu etičnost nekako usojena« (str. 23). V športu pravzaprav ne moremo mimo moralno-vrednostnih sodb, ki so lastne športu samemu. *Fair play*, poštena, pravična, dobra

igra je postala sinonim za športno moralo. In že se spet srečamo s 'športno etiko', 'etosom igre'. Šport, tako kot tudi vsaka druga človekova praksa, se izvaja v skladu s pisanimi in nepisanimi pravili. Z etičnega vidika je etos igre problematičen pojem prav zato, ker ni ulovljiv v pisana pravila igre (sicer tvegamo padec v formalizem), kljub temu pa je prav ta tisti, ki igro naredi igro. Pravila so namreč zunanji okvir, ki mora igri pustiti dovolj svobode, da se igra lahko razigra.

V sklopu 'športne etike', etike inherentne športu samemu, avtor več pozornosti posveti tudi etiki maksimuma v vrhunskem športu ter etiki prave mere v rekreativnem športu. Zdi se, da je etika maksimuma vrhunskemu športu pisana na kožo. Neprestan napredek, stalna rast in preseganje sebe in drugih, vse v luči gesla *citius, altius, fortius*. Ob tem pa trčimo ob mejo, saj je »neskončno prizadevanje za novimi rekordi zgrajeno na nemogoči zahtevi po neomejeni rasti znotraj omejenega sistema«. Vrhunski šport je gibalni eksces, ki je daleč od zadovoljevanja osnovnih človekovih potreb po gibanju. Šteje zmaga, pomembne so številke; tudi športnik je zgolj *athletes* v izvirnem pomenu: neka številka, ki se bori za nagrado. Ob tem se

postavi vprašanje, ali ne bi bilo bolj primerno vrhunškega športa presojsati z drugačnega vidika, z vidika spektakla, estetike, tako kot presoja mo nastopajoče v cirkusu?

Nekoliko bolje domača in sprejemljiva je etika prave mere, zmernosti, ki jo zasledimo v rekreativnem športu. Pri obravnavi le-te se avtor v večji meri nasloni na klasično Aristotelovo etiko. Vendar pa tudi v rekreativnem športu ne moremo mimo nekaterih moralnih dilem. Rekreativni šport naj bi izhajal iz veselja do gibanja, užitka. Izhajajoč iz same besede re-kreacija pa že lahko vidimo, da ima rekreacija svoj pomen tudi v ponovni obnovitvi, kompenzaciji, ravnotežju sodobnemu načinu življenja in iskanju ravnovesja v organizmu. Kot taka pa se nam rekreacija kaže tudi kot neužitek. Danes, ko že lahko govorimo o malikovanju zdravja in mladosti, ko se je kvaliteta življenja dvignila nad svetost življenja, je rekreacija za mnoge postala predvsem nujno zlo. Je potemtakem športna rekreacija še to, kar ji tradicionalno pripisujejo mnogi: izraz 'veselja do življenja'?

Tema, mimo katere danes ne more nobena resna razprava o športu, kaj šele filozofija športa, je olimpizem – športni festival, ki je prerasel v politično, ekonomsko,

socialno, ekološko in kulturno pomembno kategorijo. Kot tak je sodobni olimpizem poln etičnih protislovij, ki se zarisujejo med na eni strani olimpijskimi igrami kot manifestacijo ter na drugi strani olimpizmom kot »filozofijo življenja, ki v harmonično celoto povezuje vrednote telesa, volje in duha.« (Olimpijska listina: Temeljna načela). Na eni strani nebrzdana tekmovalnost, na drugi vzgojne vrednote. Na eni strani nacionalistična reprezentacija, na drugi promoviranje človeštva brez nacionalističnih predsodkov ... Olimpijske igre so spektakel, ritual, festival in igra. So praznik pripovedovanja zgodb malih bogov. Prav v tej identifikaciji olimpijske igre na posebej primeren način z (instant) smislom polnijo postmoderni čas, za katerega je značilna odsotnost velikih zgodb. Že Pierre de Coubertin, začetnik modernega olimpijskega gibanja, je poudaril, da je temeljna značilnost olimpizma, da je religija: »*religio athletae*«.

Čeprav se večji del sodobne etike športa ustavi pri odnosu do samega sebe in bližnjega, pa v tem delu sledimo loku misli, ki se na koncu ustavi pri telesu, trajnostnem razvoju in z njim povezani eko etiki, kot možnem odgovoru na pereča etična protislovja sodobnega športa. V tem

pa tiči tudi glavni odgovor na zgoraj zastavljeno vprašanje o hoji po tanki črti med etičnim pluralizmom in relativizmom. Vrnitev k telesu, ki je več kot zgolj začasno orodje športnika, ki bi ga po uporabi odvrgli, nas usmeri k ideji trajnostnega razvoja. Zato je potrebno zavrniti poškodbo in proces rehabilitacije, kot normalni del prave tekmovalnosti. Na obzorju pa je potrebno zarisati novo igralno-športno kulturo, kjer je v ospredju medčloveška doživljajska kakovost in povezanost z naravo. Zanimiv predlog, ki pa bi zahteval novo, samostojno razpravo.

Kaj nam torej prinaša ta 'slovesna izjava' ali 'razglas' o etiki športa v 21. stoletju? Da je filozofija veliko bolj uspešna v postavljanju vprašanj, kot pa podajanju odgovorov nanje, je znano. Vendar pa to prevpraševanje o športu vendarle ni samo sebi namen, saj podobno kot sokratska majevtika človeka osvobodi od zmotnih mnenj ter mu s tem omogoči začetek iskanja resničnega znanja, prave modrosti. Če ne prej, se bomo bržkone preko 'pedagogike katastrofe' vendarle naučili, da ni vseeno, kakšen šport se gremo. Zato bi, izhajajoč iz predstavljenega dela, kot manifest za 21. stoletje lahko postavili naslednje geslo: Šport po meri človeka!

Irena Selišnik

**MATJAŽ URŠIČ IN MARJAN HOČEVAR:
PROTIURBANOST KOT NAČIN ŽIVLJENJA.**

Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2007, Knjižna zbirka Ost, 128 strani.

Avtorja Matjaž Uršič in Marjan Hočevar se v knjigi *Protiurbanost kot način življenja* lotevata dekonstrukcije želje povprečnega Slovenca ali Slovenke, hišica z vrtom, na samem, a vendar dovolj blizu mesta. To težnjo interpretirata kot izraz izbire življenjskega stila Slovencev, ki ga zaznamuje proti-urbanost, katera pa je rezultat kompleksnih procesov v družbi, ki so v tekstu podrobneje in zanimivo predstavljeni. Čeprav je študija namenjena analizi trendov v urbanizmu, pa ta namen preseže in spregovori o značilnostih sodobne slovenske družbe. Poglobljena analiza je tako namenjena najširšemu krogu bralcev, še zlasti pa bi morala postati obvezno čtivo vseh, ki se ukvarjajo s prostorskim planiranjem in dolgoročnim razvojem Slovenije.

V monografiji so tako sprva predstavljena teoretska izhodišča študije, koncepti, na katerih se bodo kasneje v knjigi oprla konkretna dognanja o slovenski družbi. V središču se tako

nahaja koncept urbanosti, ki pa ni več vezan na prostor, pač pa na način življenja. Uporaba in izraba prednosti in možnosti, ki jih ponuja mesto in posledično identifikacijsko pomestenje, ni več vezano izključno na kraj bivanja. Procesi uveljavljanja komunikacijskih in transportnih tehnologij naj bi krčili dihotomijo mesto-vas. Kljub fizični oddaljenosti od mesta tako lahko ljudje živijo urbani način življenja in obratno, kljub fizični prisotnosti v mestu lahko ljudje zavračajo urbani način življenja. Avtorja tako predpostavljata, da povečevanje dostopnosti v prostoru potencialno omogoča posameznikom in skupinam večjo izbiro življenjskega stila, bodisi urbanosti ali suburbanosti.

Tudi v Sloveniji se tako trenutno dogaja homogenizacija (nerazločljivost) družbeno-prostorsko enot, ki pa ima posebne specifične, ki so rezultat posebnega razvoja družbe. V nadaljevanju monografije poglavja

dajejo uvid v razloge za specifični značaj slovenske urbanizacije, ki je potekala znatno počasneje kot v primerljivih državah v istem obdobju. V slovenski urbanizaciji je umanjkala metropolizacija, ki jo je nadomestil koncept policentričnega urbanega razvoja in industrializacija podeželja. Za urbanizacijo Slovenije je tako značilen razpršen vzorec poselitve in bistveno manjša urbana področja, zaznamovala pa jo je tudi odsotnost velikega mesta. Te značilnosti slovenskega procesa urbanizacije pa so vplivale tudi na vzorce življenja in bivanja.

V poglavju *Geneza slovenske poti urbanosti* se tako avtorja lotevata ne le materialističnih razlogov za prostorski razvoj Slovenije, pač pa tudi kulturnih. Po krajšem pregledu razlogov za današnje prostorsko stanje, kot so slaba »podlaga« za razvoj industrije in periferna pozicija slovenskega prostora pred drugo svetovno vojno, sledi bolj izčrpna obravnava posebnosti urbanizacije po drugi svetovni vojni. Avtorja tako Slovenijo postavljata v širši referenčni okvir urbanističnih politik ostalih socialističnih držav, da bi prikazala slovenske specifikke. Tudi drugod so različni ukrepi zmanjšali potenciale razvoja mest in mestnega načina življenja, toda samo

na Slovenskem je izstopalo izredno počasno naraščanje mestnega prebivalstva. Kljub intenzivni deagrizaciji je velik del prebivalstva še vedno ostal na podeželju. K temu je pripomogla težka dostopnost do stanovanj v mestih, ki je imela za posledico gradnjo velikih stanovanjskih hiš na lastnih zemljiščih na podeželju, saj so ta bila lažje dosegljiva. Poleg tega je prebivalstvo našlo dodaten vir dohodka v stranskih (agrarnih) dejavnostih. V populaciji je nastal suburbani presežek, torej razlika med velikim številom delovnih mest v industriji in majhnim deležem mestnega prebivalstva. Posledično imamo tako Slovenci glede na evropske razmere nadpovprečno velike stavbne parcele z velikimi samostojno stoječimi hišami, v katerih je relativno malo stanovalcev, in razpršen vzorec poselitve, ki za seboj potegne tudi visoke stroške komunalne in komunikacijske infrastrukture. Tu samopodoba Slovencev kot varčnega in skromnega naroda odpove.

V istem sklopu so tako predstavljeni tudi vrednostni protiurbani vzorci prebivalstva, ki bi si mogoče zaslužili posebno poglavje. Vrednostne orientacije prebivalstva na Slovenskem, usmerjene k kulturnem izolacionizmu in zaščiti slovenstva

proti tujim, neslovenskim elementom, avtorja povezujeta z domačijsko naravnano nacionalno ideologijo. Glede prostorskih praks je tako opazna kulturna identifikacija slovenstva s podeželjem, medtem ko naj bi mesta bila percipirana kot tujek in tudi grožnja slovenskemu načinu življenju. Tudi mestno prebivalstvo naj bi ne bilo izvzeto iz tovrstne identifikacije in naj bi si nostalgčno želelo vrnitve nazaj, nazaj k naravi, nazaj v varno idilo.

V nadaljevanju knjige avtorja bolj podrobneje na podlagi podatkov iz različnih javnomnenjskih anket analizirata značilnosti te nostalgčne želje. Prebivalstvo prestolnice tako povsem zavrača tiste novosti, ki naj bi bile odlike velikih mest, npr. nočno življenje. V željah večine naj bi se kazale protislovne težnje Slovencev in Slovenk, ki naj bi jih zaznamoval slovenski tip avtarkičnega individualizma. Ti/e nasprotujejo novostim, ki bi spremenile njihovo neposredno okolice, čeprav bi bile sicer koristne za skupnost. Tako zavračajo tudi izrabo kmetijskih zemljišč za gradnjo naselij, hkrati pa si ne želijo živeti v strnjenih stanovanjskih soseskah.

V predzadnjem poglavju, ki mu sledi le še sklepna beseda, avtorja postavljata pod drobnogled še ne-

katere izmed formalno nezaželenih prostorskih procesov, ki so vezani na protiurbane prostorske vrednosti in so prisotni v sodobni slovenski družbi. Na procese suburbanizacije so tako po osamosvojitvi Slovenije začeli vplivati novi dejavniki, kot je individualizacija transportnih sredstev, nerazvitost trga nepremičnin ali visoke cene zemljišč v mestih. Slovenska suburbanizacija je posledično prerasla v večfaktorsko suburbanizacijo, za katero je značilno, da se iz mest ne selijo več le posamezniki, pač pa tudi gospodarska dejavnost. Avtorja ne ponujata rešitev, kako preseči soobstoj materialnih in ideoloških struktur, ki povzročajo skupni učinek suburbanizacije, nam pa prikažeta kompleksnost slednje problematike in tako opozorita na nekatere nezadovoljive odgovore, kot je ideološka konstrukcija urbanosti za potrebe turizma ali kulturne potrošnje, ki ni orientirana na zadovoljevanje potreb lokalnega prebivalstva, ki živi v mestnih središčih.

Avtorja tako razkrivata kar nekaj paradoksov slovenske družbe, ki se kažejo v protislovnih željah Slovencev in Slovenk in ki popolnoma zanemarjajo eksternalije ali latentne stroške. Ti se ne odražajo le v ceni dobrine, pač pa vplivajo na blagostanje celotne skupnosti in

brez njihovega upoštevanja, bo dolgoročen razvoj slovenske družbe še naprej peljal v degradacijo mestnih središč in slabšo kakovost življenja nasploh. S prenosljivimi vzorci bivanja in življenja, ki so nastali tokom zgodovinskega razvoja, in se odražajo v vseh prostorskih in sociokulturnih spremembah, pa kaže previdno ravnati, na kar v sklepnem poglavju opozarjata tudi avtorja.

Tako ekonomsko naravnani ukrepi za investicije v novo infrastrukturo ali priprava novih strategij prostorskega razvoja ne zadoščajo, saj je potrebno imeti tudi mehanizme za spremembo negativnih stališč do življenja v mestu oziroma preseganje protiurbane ideologije. Marsikatero ugotovitev te pronicljive študije bi se tako lahko apliciralo na prenekatero področje družbenega življenja.

BIOGRAFSKE INFORMACIJE O AVTORJIH

Asist. dr. Tomaž Krpič

Tomaž Krpič je kot asistent zaposlen na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja z vprašanji družbenih razsežnosti telesa in/ali umetnosti. Je post-fenomenolog, ki pri svojem delu prepleta fenomenološko sociološko teorijo, ameriški pragmatizem čikaške šole sociologije in kognitivno sociologijo E. Zerubavela.

Naslov: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani, Kardeljeva ploščad 5, 1000 Ljubljana

E-naslov: tomaz.krpic@guest.arnes.si

Zala Pezdir

Zala Pezdir je leta 2007 diplomirala na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo (Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani) z nalogo *Moški in balet - misija mogoče?* Leta 2007 je zanj prejela Univerzitetno Prešernovo nagrado, v rodnem mestu (Celju) pa leto kasneje za študijski uspeh v celoti kristalni celjski grb. Trenutno zaključuje pedagoški plesni študij na Danshögskolan v Stockholmu. V novi diplomi se bo Zala spustila v seciranje družinskih vezi baleta in sodobnega plesa, pri čemer bo uporabila tako znanstveni kot umetniški raziskovalni pristop.

Naslov: Partizanska 47, 3000 Celje

E-naslov: zalapezdir@gmail.com

Mag. Andreja Rakovec

Andreja Rakovec, rojena 1980 v Kranju, je leta 2005 diplomirala na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

ni. Istega leta je vpisla podiplomski študij in 2008 z uspešnim zagovorom magistrskega dela *Lepotni ideal v upodabljanju Marije v florentinskem slikarstvu druge polovice 15. stoletja* (mentor izr. prof. dr. Martin Germ, somentorica doc. dr. Katja Mahnič) zaključila magistrski študij na istem oddelku. Posveča se raziskovanju renesančne umetnosti in se hkrati ukvarja s slikanjem ter razvijanjem inovativnih slikarskih tehnik.

Naslov: Goriče 41, 4204 Golnik

E-naslov: andreja_rakovec@yahoo.co.uk

Doc. dr. Ilina Jakimovska

Ilina Jakimovska je diplomirala, magistrirala in doktorirala iz etnologije na Inštitutu za etnologijo in antropologijo Univerze sv. Cirila in Metoda v Skopju, kjer kot docentka poučuje historično antropologijo, folkloristiko in sodobne religiozne fenomene. Njena raziskovalna področja so antropologija folklora, antropologija in vprašanja spola ter antropologija telesa.

Naslov: Inštitut za etnologijo in antropologijo Univerze sv. Cirila in Metoda, Arhimedova 5, 1000 Skopje, Makedonija

E-naslov: ilina@iunona.pmf.ukim.edu.mk

Asist. mag. Alenka Spacal

Alenka Spacal je diplomirala (2001) in magistrirala (2004) s področja estetike na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Na Oddelku za sociologijo iste fakultete pripravlja doktorsko disertacijo iz vizualne kulture in feministične teorije z naslovom *Konceptualizacija spola skozi vizualne reprezentacije lastnega telesa v feminističnih umetniških praksah*, hkrati pa kot asistentka sodeluje pri predmetu Sociologija likovnih umetnosti. Deluje kot teoretičarka, umetnica in likovna kritičarka.

Naslov: Škrabčeva 11, 1000 Ljubljana

E-naslov: alenka.spacal@guest.arnes.si

Dr. Lidija Tavčar

Lidija Tavčar, diplomirana umetnostna zgodovinarica, je leta 2002 doktorirala iz sociologije. Od 1985 je zaposlena kot kustosinja v Narodni galeriji. Leta 2006 je dobila naziv muzejska svetnica. Od leta 2003 je znanstvena sodelavka Pedagoškega inštituta v Ljubljani. Je dobitnica Valvazorjeve nagrade za leto 2004.

Naslov: Narodna galerija, Puharjeva 9, 1000 Ljubljana

E-naslov: lidija_tavcar@ng-slo.si

Prof. dr. Branka Kalenić Ramšak

Branka Kalenić Ramšak je redna profesorica za špansko in hispanoameriško književnost Oddelka za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s pripovednimi tehnikami in medkulturnostjo v španskih in hispanoameriških besedilih ter s slovenskimi prevodi španskih avtorjev in njihovo recepcijo.

Naslov: Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

E-naslov: branka.kalenic@ff.uni-lj.si

Asist. dr. Maja Šabec

Maja Šabec, asistentka za špansko in hispanoameriško književnost na Oddelku za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, je doktorirala leta 2005 (*Besedilni in dejanski svet v literarnem delu Celestina (1499): dialoški princip na primeru srednjeveškega pojmovanja ženske*).

Področja njenega raziskovanja so španska književnost srednjega veka, španska dramatika, hispanoameriška književnost in prevodoslovje.

Naslov: Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta
Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

E-naslov: maja.sabec@guest.arnes.si

Mag. Robert Simonišek

Robert Simonišek je diplomiral na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Na istem oddelku je leta 2007 magistriral na temo arhitekta Cirila Metoda Kocha, trenutno pa pripravlja doktorsko disertacijo na temo slovenske secesije. V različnih slovenskih revijah in medijih se pogosto pojavlja v vlogi kritika in pesnika.

Naslov: Gosarjeva 9, 1000 Ljubljana

E-naslov: robertsimonisek1@gmail.com