

# MONITORISH

XXI/2 • 2019

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

IZDAJA:

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

PUBLISHED BY:

*Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana School of the Humanities*

## Monitor ISH

Revija za humanistične in družbene vede / *Journal for the Humanities and Social Sciences*  
ISSN 1580-688X, e-ISSN 1580-7118, številka vpisa v razvid medijev: 272

Glavna urednica / *Editor-in-Chief*

MAJA SUNČIČ

Uredniški odbor / *Editorial Board*

IGOR GRDINA (zgodovinpisje), NADA GROŠELJ (jezikoslovje), MATEJ HRIBERŠEK (antični študiji),  
KARMEN MEDICA (socialna antropologija), JURE MIKUŽ (zgodovinska antropologija),  
TADEJ PRAPROTNIK (teorija družbene komunikacije), TONE SMOLEJ (primerjalna književnost),  
NADJA FURLAN ŠTANTE (religiologija), JOŽE VOGRINC (medijski študiji)

Mednarodni uredniški svet / *International Advisory Board*

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

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

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

IBZ - INTERNATIONALE BIBLIOGRAPHIE DER ZEITSCHRIFTENLITERATUR

Lektor za slovenščino / *Reader for Slovene*

GREGA RIHTAR

Lektorica za angleščino / *Reader for English*

NADA GROŠELJ

Oblikovanje in stavek / *Design and Typeset*

MARJAN BOŽIČ

Tisk / *Printed by*

Nonparel d.o.o., Škofja Loka

Naslov uredništva / *Editorial Office Address*

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

Založnik / *Publisher*

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

*Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana School of the Humanities*

Za založbo / *For publisher*

JURIJ TOPLAK

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

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

Naročanje / *Ordering*

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

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

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

Letna naročnina / *Annual Subscription* 12,50 EUR

Naklada / *Print run* 100

[http://www.ish.si/?page\\_id=3610](http://www.ish.si/?page_id=3610)

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

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

## Kazalo / Contents

### **DIALOG Z ANTIKO / DIALOGUE WITH ANTIQUITY**

MATEJ HRIBERŠEK 7-54  
Od Komuma do Stabij: biografski oris rimskega enciklopedista  
Plinija Starejšega / *From Comum to Stabiae: A Biographical Portrayal  
of the Roman Encyclopaedist Pliny the Elder*

MAJA SUNČIČ 55-90  
Ko tragedija postane komedija: motiv posilstva pri Menandru /  
*When Tragedy Becomes Comedy: The Rape Motif in Menander*

### **ANTROPOLOŠKI POGLEDI NA PROSTOR / ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVES ON SPACE**

ŠPELA KRYŽANOWSKI 93-122  
Antropološko raziskovanje feng šuja - med percepcijo in  
apercepcijo / *Anthropological Research into Feng Shui:  
Between Perception and Aperception*

MAJA HAWLINA 123-144  
Urbane kritične intervencije v prepletu javnega prostora in družbe  
spektakla / *Urban Critical Intervention in the Interweaving of  
the Public Space and the Society of Spectacle*

ANDREJA HRIBERNIK 145-158  
The Museum between Utopia and Paradox / *Muzej: med utopijo  
in paradoksom*

BRINA SOTLAR 159-169  
A Short Review of the Historical, Cultural, and Economic Contexts  
of Modern Slavery and Human Trafficking / *Krajši pregled  
zgodovinskega, kulturnega in ekonomskega konteksta pojava  
sodobnega suženjstva in trgovine z ljudmi*

## **DIAFANIJE / DIAPHANIES**

VID SNOJ, JOŽEF MUHOVIČ

*Geneza 18,1-15 in Andrej Rubljov, Trojica / Genesis 18:1-15  
and Andrei Rublev, The Trinity*

173-220

DIALOG  
Z ANTIKO



MATEJ HRIBERŠEK<sup>1</sup>

## Od Komuma do Stabij: biografski oris Rimskega enciklopedista Plinija starejšega

**Izвлеček:** V prispevku je natančno predstavljena biografija rimskega pisca Plinija Starejšega od njegovega rojstva l. 23 ali 24 po Kr. v mestu Komum v Transpadanski Galiji do njegove znamenite smrti ob izbruhu Vezuva l. 79. V prispevku so zbrana najpomembnejša dejstva o njegovem življenju, šolanju in karieri, ki so vpeta v širši zgodovinski in kulturni okvir obdobja, v katerem je Plinij živel in deloval; ta so dopolnjena tudi s predstavitvami nekaterih Plinijevih sodobnikov, ki so odločilno vplivali nanj in zaznamovali njegovo življenje, z nekaterimi antičnimi pričevanji o Pliniju ter s prevodi izbranih odlomkov iz Plinijevega *Naravoslovja*. Plinijeva biografija je prvi v seriji prispevkov, ki bodo natančneje in z različnih vidikov predstavili Plinijevo življenje in opus, še zlasti pa njegovo najpomembnejše delo *Naravoslovje*, ki ga je objavil v 37 knjigah in je najobsežnejše ohranjeno prozno delo rimske antike.

**Ključne besede:** Plinij Starejši, Plinij Mlajši, dinastija Flavijcev, naravoslovje, *Naravoslovje*, zgodovina znanosti, 1. stoletje po Kr., rimske magistrature, prokuratura, antična Germanija, Vezuv

UDK: 929Plinius S.G.

<sup>1</sup>Dr. Matej Hriberšek je docent za latinski in grški jezik na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. E-naslov: matej.hribersek@guest.arnes.si; matej.hribersek@ff.uni-lj.si.

## From Comum to Stabiae: A Biographical Portrayal of the Roman Encyclopaedist Pliny the Elder

**Abstract:** The paper brings a detailed biography of the Roman writer, Pliny the Elder, from his birth in 23 or 24 AD in the town of Comum in Transpadane (Cisalpine) Gaul to his famous death at the eruption of Mount Vesuvius in 79 AD. The article gathers the most important facts about his life, education and career, embedded in the extended historical and cultural context of his period and complemented with the presentation of certain individuals who had a decisive influence on him, with some ancient testimonies, and with the translation of selected passages from Pliny's *Natural History*. Pliny's biography is the first in the series of articles which are to present in detail and from various perspectives his life and work, especially his *Natural History*: his *opus magnum*, published in 37 books, which is the most comprehensive preserved prose work of Roman antiquity.

**Keywords:** Pliny the Elder, Pliny the Younger, Flavian dynasty, natural science, *Natural History*, history of science, 1<sup>st</sup> century AD, Roman magistratures, procuratorship, ancient Germania, Mount Vesuvius



### Uvod

Plinij Starejši se je v zgodovino antične in svetovne književnosti zapisal kot avtor najobsežnejšega ohranjenega proznega dela rimske antike, 37 knjig obsegajočega kompendija naravoslovnih znanosti z naslovom *Naturalis historia* "Naravoslovje", ki ga sodobna literatura rada pompozno označuje kot "Encyclopaedia Britannica" antičnega sveta. Plinijevo *Naravoslovje* ni bilo zgolj to; od nastanka do



konca antike ter skozi ves srednji in znaten del novega veka je bilo ena glavnih strokovnih referenc za področje naravoslovnih ved ter najcelovitejši posredovalec antičnega vedenja o naravoslovju vse do rojstva sodobnih naravoslovnih ved. Čeprav ni bilo edino Plinijevo delo, pa je vendar v vseh pogledih zasenčilo vsa njegova druga avtorska dela. Plinijevo življenje je sicer malo znano in slabo dokumentirano; a najbolj markanten dogodek njegovega življenja je bila njegova smrt, ki ga je doletela ob eni izmed najhujših naravnih katastrof antičnega sveta, izbruhu Vezuva l. 79 po Kr. Zadnja dva dneva njegovega življenja v dramatičnem in živem opisu v enem od svojih pisem slika njegov nečak Plinij Mlajši, ki je bil osebno priča izbruhu in učeve smrt. Oba dogodka je popisal na prošnjo svojega prijatelja, rimskega zgodovinarja Tacita:<sup>2</sup>

“Gaj Plinij pozdravlja svojega Tacita!

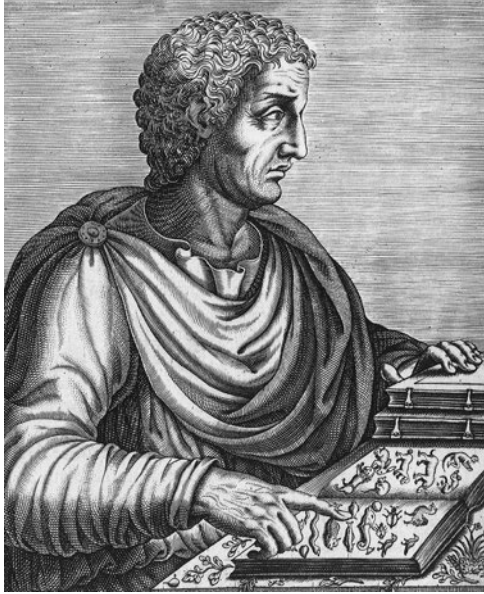
Prosiš me, naj ti opišem smrt svojega ujca, da boš lahko o tem čim verodostojneje poročal zanamcem. Hvala ti, kajti vem, da se njegovi smrti obeta neminljiva slava, če jo boš ti poveličal. Čeprav je ob opustošenju prelepih pokrajin ter ob znamenitem uničenju prebivalstva in mesta umrl tako, kakor da bo večno živel, in čeprav je sam napisal številna dela, ki se bodo ohranila, bo večnost tvojih spisov vendarle veliko prispevala k njegovi nesmrtnosti. Sploh pa menim, da so srečni tisti, ki jim je bilo od bogov dano v dar, da bodisi izvršujejo opisovanja vredna dejanja ali da pišejo o branja vrednih stvareh, pa so po moje največji srečneži tisti, ki jim je dano oboje. In med njimi bo zaradi svojih in tvojih del tudi moj ujec. Zato toliko raje sprejemem to nalogo, pravzaprav te celo prosim, da mi jo naložiš.

Bil je v Mizenu, kjer je osebno poveljeval ladjevju. Triindvajsetega avgusta ob približno enih mu je moja mati sporočila, da se po-

<sup>2</sup> Plinij Mlajši, *Pisma* 6, 16, 1–10. Prevod M. H.

javlja nenavadno velik oblak čudne oblike. Posončil se je, se nato okopal v mrzli vodi, leže nekaj prigriznil in nato študiral; zahteval je sandale in se povzpел na kraj, od koder je bilo mogoče najbolje opazovati tisti nenavadni prizor. Dvigal se je oblak – ljudje, ki so opazovali iz daljave, niso vedeli, iz katere gore se dviga; da je šlo za Vezuv, se je razvedelo šele pozneje –, ki bi bil po svoji obliki še najbolj podoben piniji. Kot na izjemno dolgem deblu se je dvignil v višavo in se nekako vejasto širil, po moje zato, ker ga je nenadni zračni tok ponesel v zrak; ko pa je veter pojenjal, je bil prepuščen sam sebi ali pa je klonil pod lastno težo in se je razprševal v šir; bil je zdaj bleščeče bel, zdaj umazan in lisast, kakor je pač dvignil prst ali pepel. Kot zelo priznanemu učenjaku se mu je pojav zdel pomemben in vreden, da si ga pobliže ogleda. Ukazal je, naj pripravijo liburnijsko ladjo; ponudil mi je možnost, če bi hotel z njim. Odgovoril sem, da bi raje študiral, in slučajno mi je prav on sam dal nekaj napisati. Ravno je odhajal iz hiše, ko je prejel pismo Taskove žene Rektine, ki je bila vsa iz sebe spričo grozeče nevarnosti – njena vila je namreč stala ob vznožju [Vezuva] in zbežati je bilo mogoče samo z ladjami; prosila ga je, naj jo reši iz te tako hude stiske. Spremenil je svoj načrt in se podviga, ki ga je sicer začel iz vedoželjnosti, lotil s plemenitim namenom. Dal je potegniti štiriveslače v vodo in se sam vkrcal z namenom, da pomaga ne le Rektini, ampak kopici ljudi, kajti ljubka obala je bila gosto poseljena. Hitel je tja, od koder so drugi bežali in krmilo je dal usmeriti naravnost proti nevarnosti; sploh ga ni bilo nič strah, tako da je vse spremembe, vse oblike tega strahotnega prizora tako, kakor jih je opazal, narekoval in jih dal zapisati.”

Tako je mineval predzadnji dan življenjske poti najbolj znanega rimskega enciklopedista in pisca *Naravoslovja*, najboljšejšega ohranjenega proznega dela rimske antike, ki se je začela dobrih petdeset let prej na severu Italije.



Plinij Starejši (vir: Mary Evans Picture Library)

## Komum

Plinij, ki je v literarni zgodovini dobil vzdevek Starejši – ta vzdevek se ga je oprijel zato, da ga ločujemo od njegovega nečaka, soimejnaka in pozneje tudi posinovljenca Gaja Plinija Cecilija Sekunda Mlajšega (61–112 po Kr.) – se je rodil konec leta 23 ali v začetku leta 24 po Kr., torej v obdobju, ko je rimskemu cesarstvu vladar Tiberij, in sicer ob Larijskem jezeru (zdaj Lago di Como) v majhnem mestu Novi Komum (*Novum Comum*, zdaj Como) v Transpadanski Galiji,<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Transpadanska Galija oz. Onstranpadska Galija, tudi Galija onstran Pada (*Gallia Transpadana*), imenovana tudi Cisalpinska Galija (*Gallia Cisalpina*, tudi Galija tostran Alp), je v antiki tvorila 11. italsko regijo (*regio XI Transpadana*); obsegala je območje severno od Pada do Alp, do reke Placencije, Apeninov in Rubikona, ki je bil tradicionalna meja Italije; večina jo je naseljevalo galsko prebivalstvo. Italiji je bila priključena l. 222, ko je Mark Klavdij Marcel Galce porazil pri Klastidiju. O zgodovini ob-

pokrajini, ki je v antiki obsegala današnjo severno Italijo severno od reke Pad. To območje je bilo poseljeno pretežno z različnimi galskimi (keltskimi) plemenskimi skupnostmi, o katerih vemo razmeroma malo. Ozemlje je bilo upravno sicer zunaj Italije, vendar so se Rimljani z nekaterimi posegi, zlasti pa s postopnim naseljevanjem trudili, da bi dobilo izrazit rimski pečat; ta proces je najbolj pospešil ukrep rimskega vojskovodje in politika Gneja Pompeja Strabona,<sup>4</sup> ki je prebivalcem Transpadanske Galije l. 89, ko je bil konzul, podelil latinske pravice.<sup>5</sup> Kot navaja rimski biograf Svetonij, je naselbino z

---

močja gl. Peyre, 1979; Grassi, 1995; Williams, 2001. Gl. tudi *Naravoslovje* 3, 123–125; 3, 130; 3, 138.

<sup>4</sup> Rimski državnik in vojskovodja iz obdobja pozne republike, sicer oče Gneja Pompeja Velikega. Proslavil se je tudi v zavezniški vojni (90–88 pr. Kr.), v kateri je poveljeval enotam na severu Italije. Po koncu vojne se je s svojimi veterani umaknil v Picen, v spopadu med Marijem in Sulo pa je l. 87 stopil na stran Sule, vendar je kmalu, še pred začetkom spopadov umrl za neko kužno boleznijo. Kot konzul je l. 89 nagradil tedanje napol keltsko prebivalstvo Transpadanske Galije s podelitvijo latinskega statusa. Gl. Elver, 2001, 110.

<sup>5</sup> Lat. *ius Latii*, *ius Latinum*, *Latinitas*, tudi “latinsko pravo” oz. “pravice po latinskem pravu”. Pravice latinskih mest so imeli prvotno prebivalci Lacija (Latini), ki so med rimskimi zavezniki uživali poseben status, pozneje pa tudi druga zavezniška mesta v Italiji in v obdobju cesarstva tudi zunaj nje, zato so jih imenovali “latinska mesta”, tj. mesta, katerih prebivalci uživajo latinske pravice. Najpomembnejše latinske pravice so bile: pravica sklepanja poslov in posedovanja zemljišč v latinskih mestih (*commercium*), pravica sklepanja zakonskih zvez s prebivalci drugih latinskih mest (*connubium*) in pravica preselitve (*ius migrationis*), ki je prebivalcem mesta z latinskim statusom omogočala, da so se lahko stalno naselili v kateremkoli mestu z latinskimi pravicami. Prebivalci z latinskimi pravicami so bili napol rimski državljani, ki so jih šteli rimski zakoni. V obdobju cesarstva je bila podelitev teh pravic spreten politični manever, s katerim so Rimljani provincialne naselbine in skupnosti hitreje politično integrirali v rimsko državo in jih romanizirali, saj so pomenile pomemben korak k pridobitvi rimskega državljanstva. Podeljevali so jih cesarji; lahko so jih podelili mestom, skupnostim ali celotnim pokrajinam. Gl. Galsterer, 1976; Sherwin-White, 1973; Vittinghoff, 1951.

novimi 5000 prebivalci povečal Gaj Julij Cezar,<sup>6</sup> ko je l. 59, v času hudih nemirov med alpskimi plemeni,<sup>7</sup> v skladu z določili t. i. Vatinijevega zakona (*lex Vatinia*), ki ga je v korist Cezarja v času prvega triumvirata pomagal izglasovati tribun Publij Vatinij,<sup>8</sup> utrdil območje severne Italije. Tedaj se je spremenilo tudi ime mesta: postalo je Novi Komum.<sup>9</sup> Podobo Plinijevega rojstnega kraja so očitno zaznamovali nekateri zanimivi naravni pojavi, kot navaja njegov nečak Plinij Mlajši, ki ga oriše v enem od svojih pisem.<sup>10</sup>

Oba Plinija sta s svojim rojstnim krajem ostala tesno povezana, še zlasti Plinij Mlajši, ki si je tu dal zgraditi eno od svojih vil, zaslužen pa je bil tudi za to, da je mesto dobilo knjižnico in terme.<sup>11</sup> V uvodu v svoje *Naravoslovje* Plinij Starejši med drugim bežno omeni, da naj bi bil njegov rojak pesnik Katul: ... *ut obiter emolliam Catullum conterraneum meum* "... da mimogrede omehčam verz svojega rojaka Katula";<sup>12</sup> in ker so nekateri raziskovalci Pliniju na-

<sup>6</sup> Gl. Svetonij, *Božanski Julij* 28.3: *Nec contentus Marcellus provincias Caesari et privilegium eripere, re<t>tulit etiam, ut colonis, quos rogatione Vatinia Novum Comum deduxisset, civitas adimeretur, quod per ambitionem et ultra praescriptum data esset.*

<sup>7</sup> O Cezarjevih ukrepih v severni Italiji gl. Agazzi, 2006, 9; Gelzer, 1968, 86–97.

<sup>8</sup> Rimski politik, kvestor l. 63 pr. Kr., l. 59 ljudski tribun, vnet Cezarjev privrženec; zanj je podal nekaj njemu koristnih zakonskih predlogov, med drugim tudi predlog Vatinijevega zakona (*lex Vatinia*), ki je bil sprejet 1. marca 59 pr. Kr., s katerim je bila Cezarju za obdobje petih let zaupana uprava Cisalpinske Galije in Ilirika. Gl. tudi Gelzer, 1928, 113–137; Williamson, 2005, 378–379. O Vatinijevem zakonu gl. tudi Apijan, *Državljanska vojna* 2, 13; Velej Paterkul 2, 44.

<sup>9</sup> Za zgodovinski oris severnoitalijanskega prostora gl. Chilver, 1941, 106–112; Roncaglia, 2018, 75–88.

<sup>10</sup> Plinij Mlajši, *Pisma* 4, 30.

<sup>11</sup> Gl. Ruffinière du Prey, 1994, *passim*.

<sup>12</sup> *Naravoslovje* 1, 1.

pačno pripisovali v Veroni najden napis,<sup>13</sup> ki se nanaša nanj, je za njegovo rodno mesto nekaj časa veljala Verona.

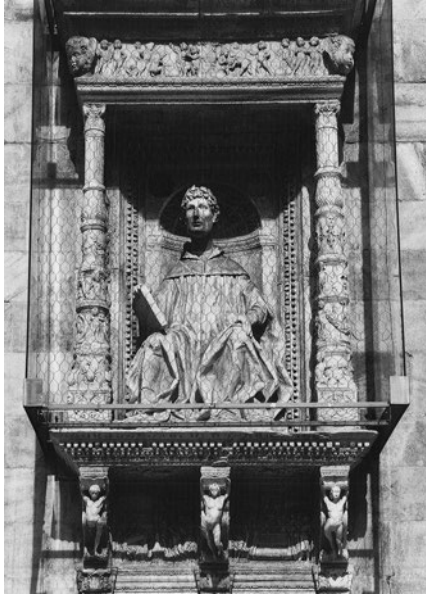
O Plinijevih starših ni nobenih ohranjenih podatkov, pa tudi o sami rodovini je malo virov, ki pa nakazujejo, da je najbrž izhajal iz razmeroma bogate družine viteškega stanu (*ordo equester*), ki je imela v lokalnem okolju municipija Komum pomembno, če ne eno od vodilnih vlog. Biti pripadnik viteškega stanu v Plinijevem času je posamezniku obetalo lepo prihodnost, če je le znal izkoristiti vse priložnosti za to, kajti viteški stan je od obdobja vladavine cesarja Avgusta postajal vse močnejši, njegovi pripadniki so dobivali vse pomembnejša mesta v državni upravi in v vojski, postajali pa so tudi vse pomembnejši dejavniki na področju gospodarstva in financ rimske države.<sup>14</sup> Arheološki ostanki razkrivajo, da je imela družina Plinijev veliko posesti in drugih nepremičnin (zlasti vil) v okolici Larijskega jezera (zdaj Lago di Como). Imena nekaterih članov Plinijeve družine so se ohranila tudi na epigrafskih napisih, najdenih na tem območju,<sup>15</sup> med njimi je tudi Plinijeva sestra Plinija, ki je bila poročena z Lucijem Cecilijem Sekundom (*L. Caecilius Secundus*), rojakom iz mesta Komum, vendar pa je zelo zgodaj, kmalu po rojstvu sina Plinija (Mlajšega), ovdovela. Njen brat Plinij ni bil poročen – noben antični in tudi poznejši vir tega ne potrjuje in tudi ne nakazuje na to –, zato je prevzel skrb za svojo ovdovelo sestro in za svojega nečaka, ker pa je bil brez svojih neposrednih potomcev, je kot uspešen karierist poskrbel tudi za nadaljevanje svojega rodu in imena: nečaka je v oporoki posvojil, ta pa je prevzel učevo ime in postal Gaj Plinij Cecilij Sekund (*C. Plinius Caecilius Secundus*). O Plini-

---

<sup>13</sup> CIL, 1, 3442 = Mommsen, 1872.

<sup>14</sup> Reynolds, 1986, 1; Beagon, 1992, 6–14.

<sup>15</sup> Npr. CIL 5, 5262; 5, 5263; 5, 5667; 1, 5272 idr.



Plinij Mlajši, kip na fasadi katedrale v Comu (vir: Wikipedia)

jevi mladosti, preživeti v rodnem mestu Komum, sicer ni nobenih podatkov in tudi sam se v svojem opusu tega obdobja nikoli ne dotakne. A njegov status svobodno rojenega rimskega državljana viteškega stanu z ustreznim družinskim in tudi premoženjskim zaledjem je Pliniju obetal solidno prihodnost in mu dajal lepe obete za potencialno uspešno kariero, prvenstveno vojaško, pa tudi upravno in politično.

## Rim

Vendar pa Pliniju provincialno okolje njegovega rodnega mesta ni ponujalo dovolj možnosti za pridobitev ustrezne izobrazbe in tudi ne za doseganje višjih ciljev na področju vojaške in politične kariere, zato ga je pot vodila v Rim kot politično središče rimske države, ki pa je že od prvih cesarjev naprej postajal ne le vse večje mesto, temveč tudi mesto z vse hujšimi in bolj opaznimi socialnimi in eko-



Napis Plinija Mlajšega (vir: Museo nazionale della civiltà romana, Como)

nomskimi razlikami, v katerem se je večina finančne in ekonomske moči kopičila v rokah peščice posameznikov, številnih med njimi novopečenih bogatašev (med temi so izstopali osvobodenci, od katerih si je nekaterim uspelo nakopičiti izjemno bogastvo), na drugi strani pa je bilo večinsko revno prebivalstvo, ki je bilo prav zato izločeno iz javnega življenja in brez političnega vpliva.<sup>16</sup> V takem okolju se je moral Plinij kot nekdo, ki ni izviral iz Rima, temveč iz municipalnega okolja severne Italije, še posebej potruditi za svoj uspeh. Kdaj je prišel v Rim, ni znano; nekaj podatkov iz njegovih del nakazuje, da je bilo to v času vladavine cesarja Kaligule (12–41, vladal v obdobju 37–41). Koliko sredstev je morala njegova družina vložiti, da mu je omogočila najboljšo izobrazbo tistega časa, ni znano; glede na očitno zelo dober socialni status to najbrž ni bilo težko. Med njegovimi učitelji izstopa Pomponij Sekund, sicer priznan rimski vojak,

<sup>16</sup> Bianchi Bandinelli, 1970, 132 in nasl.



politik in literat (tragiški pesnik),<sup>17</sup> ki je bil l. 44 nadomestni konzul (*consul suffectus*),<sup>18</sup> l. 50/51 pa legat v Germaniji<sup>19</sup> in cesar Klavdij ga je za njegove vojaške uspehe v Germaniji v bojih proti plemenu Hati<sup>20</sup> nagradil s pravico do triumfa. Pomponij je postal Plinijev prijatelj<sup>21</sup> in je kot učni mentor bdel nad njegovim izobraževanjem, ki je obsegalo vsa področja, nujna za posameznika, ki se mu je obetala kariera; Plinij se je posvečal učenju književnosti, jezika, znanosti, filozofije, prava, še zlasti pa govorništva, ki je bilo, kljub temu da je postajalo vse manj javno angažirano, še vedno nujen pogoj za vsakogar, ki se je nameraval dejavno vključiti v katero koli sfero javnega življenja tedanjega Rima. Plinij o svojem učitelju Pomponiju v *Na-*

<sup>17</sup> Kot tragiški pesnik je Pomponij Sekund užival precejšen sloves; hvali ga tudi rimski učitelj govorništva Mark Fabij Kvintilijan kot največja avtoriteta na področju rimske literarne kritike (*Šola govorništva* 10, 1, 98): "Med temi, ki sem jih sam poznal, daleč prednjači Pomponij Sekund, za katerega so nekateri iz starejše generacije menili, da je premalo tragičen, priznavali pa so mu, da ga odlikujeta izobraženost in uglajenost." (prevod M. H.) Poznamo dva naslova njegovih tragedij: *Enej* (*Aeneas*) in *Atrej* (*Atreus*). Gl. Conte, 2010, 448, 526; Ribbeck, 1892, 57–58. Za maloštevilne fragmente njegovih tragedij gl. Ribbeck, 1897, 267–269. Gl. tudi Rudich, 2005: 24, 184, 254–255, 294, 296.

<sup>18</sup> Gl. CIL 11, 3806; 14, 2241.

<sup>19</sup> Gl. CIL 13, 5200; 13, 5201

<sup>20</sup> Hati oz. Kati (lat. *Chatti, Catti, Catthi*) so bili močno germansko pleme, ki je sprva živelo na območju ustja reke Majne, pozneje pa v porečju rek Fulda, Lahn in Eder (današnji nemški pokrajini Hessen in Turingija). Sloveli so po svoji bojevitosti, fizični pripravljenosti, taktiki, vojaški disciplini, pa tudi strašljivi zunanosti; zato Tacit v svojem spisu *Germanija* z njimi začne opis bojevitih plemen (*Germanija* 30–34). Leta 15 po Kr. jih je porazil rimski vojskovođa Druz na pohodu proti Arminiju, l. 83 pa cesar Domicijan. Gl. tudi Tacit, *Anali*, 12, 27 in nasl. O Hatih gl. Strobel, 1986, 203–220; Strobel, 1987, 423–452; Neumann, 1981, 377–391; Becker, 1992; Rohde in Schneider, 2006.

<sup>21</sup> Plinij Mlajši, *Pisma* 3, 5

*ravoslovju* vedno govori zelo spoštljivo,<sup>22</sup> svojemu mentorju pa se je oddolžil tudi tako, da je napisal njegovo biografijo. Domneve, da je bil Pomponij Sekund, ki je pri študiju veliko pozornosti namenjal retoriki, morda Plinijev patron, torej, da ju je morda vezalo klientelno razmerje,<sup>23</sup> in mecen, ni mogoče potrditi z nobenimi ohranjenimi viri. Prav tako ni mogoče potrditi, da je morda prav Pomponij Sekund vplival na oblikovanje Pliniju tako lastnega sloga, pozneje dostikrat deležnega kritik, ki so ga zaznamovali kratkost, odsekanost, lapidarno izražanje, pregnantnost, miselni in slovnični preskoki, specifično izrazje in podobno.<sup>24</sup> Študij filozofije je vključeval sicer spoznavanje različnih filozofskih šol in smeri, vendar je bila filozofija v Rimu Plinijevega časa najbolj prežeta s filozofskimi idejami stoicizma.<sup>25</sup> Njegova najbolj znana in tudi najbolj priznana učitelja filozofije sta bila Tit Klodij Trazea Pet (*T. Clodius Thrasea Paetus*)<sup>26</sup> in Lucij Anej Seneka Mlajši (*L. Annaeus Seneca*), najpomembnejši imeni rimske filozofije v 1. stoletju po Kr.; ali je postal njun učenec po posredovanju skupnega prijatelja Pomponija, ni znano. Študij v Rimu je bil za Plinija predpriprava na nadaljnjo kariero; stike z uglednimi in vplivnimi posamezniki, ki jih

---

<sup>22</sup> Npr. *Naravoslovje* 7, 80; 13, 83.

<sup>23</sup> Institucija patronata je bila v Rimu način povezovanja revnejših posameznikov z bogatimi in vplivnimi meščani. Patron (lat. *patronus*) je kot zaščitnik zastopal nižje rangiranega revnejšega posameznika (klienta, lat. *cliens*) na sodiščih in mu finančno pomagal, klient pa mu je v zameno za to zastopništvo in pomoč dajal politično in splošno podporo. Gl. tudi Nicols, 2014.

<sup>24</sup> Prim. Healy, 1988, 13–18; Norden, 1898, I, 134.

<sup>25</sup> O stoicizmu v Rimu gl. Reydams-Schils, 2016; Gill, 2003; Long, 2005; Sandbach, 1994, 149–178.

<sup>26</sup> Publij Kornelij Trazea Pet iz Patavija, l. 56 *consul suffectus*, je bil Neronov kritik, ki je moral zaradi odkrite kritike cesarja in razmer narediti samomor (dal si je prerezati žile). O njem gl. Strunk, 2010; Griffin, 2001; Goulet, 2016; Eck, 1997, 41 in nasl.; Rudich, 2005, *passim*.

je navezal še kot študent, je začel najbrž vzpostavljati že v teh letih, tj. v prvih letih vladanja cesarja Klavdija (vladal v obdobju 41-54). Zelo verjetno mu je pri tem pomagal tudi njegov študijski mentor Pomponij, čeprav neposrednih dokazov za to ne najdemo.

## V Germaniji

Kot je bilo običajno za večino rimskih vitezov in aristokratov, je tudi Plinij svojo kariero začel v vojski, kjer je bil kot pripadnik viteškega stanu uvrščen v t. i. *militiae equestres*, posebne enote vitezov, ki so bile ustanovljene v začetnem obdobju vladavine cesarja Klavdija;<sup>27</sup> predvideni vojaški rok za rimske viteze je trajal deset let. Kot vojak je bil najprej nameščen v Zgornji Germaniji (*Germania superior*),<sup>28</sup> kjer je najprej dobil najnižji vojaški čin; kot poveljnik kohorte (*praefectus cohortis*)<sup>29</sup> je bil določen za poveljnika oddelka, ki so

<sup>27</sup> Prim. Svetonij, *Božanski Klavdija* 25: *Equestris militias ita ordinavit, ut post cohortem alam, post alam tribunatum legionis daret; stipendiaque instituit et imaginariae militiae genus, quod vocatur "supra numerum," quo absentes et titulo tenus fungerentur.* Vitezi so lahko v času svoje vojaške službe (*militia equestris*) dosegli štiri različne vojaške stopnje (vrste današnjih vojaških činov). Prve, najnižje (*militia I*), so bile *praefectus cohortis quingenariae*, *tribunus cohortis voluntariorum* in *tribunus cohortis ingenuorum civium Romanorum*; drugi stopnji (*militia II*) sta bila *tribunus legionis* in *tribunus cohortis miliariae*; tretja stopnja (*militia III*) je bila *praefectus alae quingenariae*; četrta, najvišja (*militia IV*) pa je bil *praefectus alae miliariae*. Za več podatkov o tem gl. Saddington 1996; Southern, 2006, 146-166; Keppie, 2005; Erdkamp, 2007; Fields, 2009.

<sup>28</sup> Germanija (*Germania*) je bilo v antiki skupno ime za območje vzhodno od Rena in severno od Donave, ki je na severu obsegalo tudi področje današnje Skandinavije. Cesar Domicijan je na ozemlju Germanije ok. l. 90 po Kr. ustanovil dve provinci: na jugu Zgornjo Germanijo (*Germania superior*) in na severu Spodnjo Germanijo (*Germania inferior*). Za natančnejši oris gl. Drack, 1988; Fischer, 2000; Furger, 2001; Carroll, 2001; Klee, 2013.

<sup>29</sup> Lat. *praefectus cohortis*. Gl. Keppie, 2005, 150.

ga sestavljale trakijske pomožne enote. Zaradi svojih vojaških sposobnosti je kmalu napredoval in si pridobil čin vojaškega tribuna (*tribunus*) in nato še čin prefekta vojaškega krila (*praefectus alae*).<sup>30</sup> V času, ko je bil vojaški tribun, je dejavno sodeloval vsaj v treh velikih vojaških operacijah v Germaniji:<sup>31</sup>

- leta 47 se je udeležil vojaškega pohoda proti germanskemu plemenu Havki<sup>32</sup> v Spodnji Germaniji, ki ga je kot vrhovni vojaški poveljnik vodil Gnej Domicij Korbulon;<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Sallmann, 2000, 1135.

<sup>31</sup> Za natančnejše orise gl. Syme, 1979–1991, II, 742–773; Reynolds, 1986, 1–10.

<sup>32</sup> Havki so bili bojevito germansko pleme, ki je živelo med rekama Ems (Amizija) in Elba (Albis), vzhodno in zahodno od reke Vezera (Vizurgis, lat. *Visurgis*), ki jih je delila na male (*minores*) in velike (*maiores*) Havke. Dejstvo, da je Plinij Havke poznal na osnovi lastnih izkušenj, dokazuje tudi njegov opis v *Naravoslovju* (16, 2–6). O Korbulonu in njegovih poročilih gl. *Naravoslovje* 2, 180; 5, 83; 6, 23. Havke je občudoval tudi Tacit, ki jih v svoji *Germaniji* (35) takole idealizirano opiše: “... so najplemenitejše germansko ljudstvo, taki, da svojo veličino raje ščitijo s pravičnostjo [kot z orožjem; op. prev.]. Niso stremuški, niso objestni, živijo mirno, odmaknjeno in nikogar vojaško ne izzivajo, ne podajajo se na roparske in plenilske pohode. Najzgovornejši dokaz njihove odličnosti in moči je dejstvo, da se za ohranjanje svojega prvenstva ne zatekajo k nasilnim ukrepom; kljub temu imajo vsi orožje pri roki, in če razmere tako terjajo, v trenutku zberejo vojsko, saj imajo na voljo ogromno mož in konj; celo v miru uživajo enak vojaški sloves.” O Havkih gl. tudi Johne 2006; Todd, 2004, 202; Neumann, 1981.

<sup>33</sup> Rimski vojskovodja Gnej Domicij Korbulon (7–67), svak cesarja Kaligule in tast cesarja Domicijana, se je v rimsko zgodovino zapisal s svojimi vojaškimi uspehi: velja za najpomembnejšega vojskovodjo svojega časa. Vojskoval se je predvsem na dveh vojnih žariščih: v Spodnji Germaniji, kjer je pomiril upor med germanskimi plemeni Heruski in Havki, ter na Vzhodu, kjer se je uspešno spopadal s Parti. Leta 67 je na Neronov ukaz naredil samomor. O Korbulonu gl. Geiser, 2007; Mehl, 1979, 220–239; Goldsworthy, 2016, zlasti 286–312 (= 11. poglavje: *Imperial Legate: Corbulo and Armenia*). O njegovih vojaških operacijah v Germaniji gl. 289–291.

- leta 50 se je udeležil vojaškega pohoda proti germanskemu plemenu Hati<sup>34</sup> v Zgornji Germaniji,<sup>35</sup> ki mu je v letih 50–51 poveljeval Pomponij Sekund (tu je Plinij poveljeval elitnemu konjenišskemu oddelku, ki so ga sestavljali pripadniki ljudstva Batavov<sup>36</sup>);
- kot osebni prijatelj Tita, sina cesarja Vespazijana in bodočega cesarja, se je udeležil tudi pohoda v Spodnjo Germanijo.<sup>37</sup> Plinijevo vojaško službo v Germaniji potrjujejo tudi ohranjeni epigrafski viri, zlasti fragmentarno ohranjeni napis, vgraviran na konjsko naprsno okrasje,<sup>38</sup> ki so ga našli v mestu Birten pri Xantenu, v antiki imenovanem *Castra Vetera*;<sup>39</sup> na okrasju, ki ga da-

<sup>34</sup> Gl. op. 20.

<sup>35</sup> Gl. op. 28.

<sup>36</sup> Batavi so bili po svojem izvoru del Hatov. Njihova domovina je bil t. i. otok Batavov (*Insula Batavorum*), zdaj pokrajina Betuwe v nizozemski provinci Gelderland med Lekom (eden od severnih Renovih rokavov) na jugu, spodnjim Renom na severu in spodnjim tokom reke Maas; zaradi spreminjanja toka reke je težko določiti tedanje stanje. Veljali so za najboljše vojake v rimski vojski, sloveli so kot odlični plavalci in bili so elitni del cesarjeve osebne straže. Rimljanom so se uprli samo med Civilisovim uporom v letih 69 in 70 po Kr. Gl. tudi Tacit, *Anali* 1, 24; 2, 8; 13, 18; 14, 29; *Zgodovina* 4, 12; *Agrikola* 18 in 36; Svetonij, *Galba* 12; Plutarh, *Oton* 12; Kasij Dion, *Rimska zgodovina* 50, 4 itn. Njihovo glavno središče je bil Noviomag (*Noviomagus*), zdaj Nijmegen. O Batavih gl. Taylor, 2016, 67; Strobel, 1987; Willems, 1981; Willems, 1984; Elton, 1996, 44–51; Slofstra, 2002, 16–38; “Bataver.” 1976, 90–91; Roymans, 2004.

<sup>37</sup> Tit (39–81) je vladal v obdobju med letoma 79 in 81. Med letoma 61 in 63 je bil vojaški tribun v Germaniji. O njem gl. Jones, 1984; Pfeiffer, 2009, 39–52, 81–92; Zissos, 2016.

<sup>38</sup> Lat. *phalerae* (izposojenka iz gr. φάλαρα /*phálara*/), vrsta vojaškega odlikovanja za izjemne vojaške dosežke. Gre za svetli naprsni nakit (okraske) v obliki kovinskih ploščic na jermenih. Gl. tudi Maxfield, 1981, 67–100.

<sup>39</sup> O Birtenu in *Castra Vetera* gl. Müller, Schalles in Zieling, 2008; Horn, 1987; Schönberger, 1985; Böcking, 2005<sup>5</sup>; Blagg in Millett, 2002; Tilmann in Willems, 1995; Gechter, 1979; Hinz, 1976<sup>6</sup>.



*Phalerae* iz Laversforta (kot primer) 1 (vir: Otto Jahn, *Die Laversforter phalerae*, 1860)

tirajo v poznejša leta Plinijevega službovanja v Germaniji, je vgraviran zapis: PLINIO PRAEF.[ECTO] EQ.[UITUM] “Pliniju, prefektu konjenikov”.<sup>40</sup> Za ugibanja, ali je bil v času službovanja v Germaniji tudi kdaj poveljnik legijskega tabora, ni potrdil, saj nobeno zgodovinsko poročilo tega ne navaja, prav tako pa tega tudi ne potrjuje noben epigrafski vir. Sam v *Naravoslovju* omeni, da se je l. 52 krajši čas mudil v Rimu, nato pa se je vrnil v Germanijo; tu je na osnovi izkušenj, ki si jih je pridobil v bojih z Germani, napisal tudi svoje prvo delo *De iaculatione equestri liber unus* (*O uporabi kopja kot konjeniškega orožja*), začel pa je tudi priprave na sicer neohranjeno zgodovinsko delo v 20 knjigah, v katerem je podrobneje orisal historiat vojaških spopadov med Rimljani in Germani, z naslovom *Vojne z Germanijo* (tudi *Dvaj-*

<sup>40</sup> CIL 13, 10026, 22.



*Phalerae iz Lausersforta (kot primer) 2 (vir: Otto Jahn, Die Lausersforter phalerae, 1860)*

set knjig o vojnah z Germanijo in *Vojne z Germani, Bellorum Germaniae libri XX*). Kdaj se je iz Germanije vrnil v Rim, ni znano, vsekakor enkrat v obdobju med letoma 52 in 59.<sup>41</sup>

## Kariera

Kariero je nameraval nadaljevati kot pravnik, vendar je presodil, da razmere v času cesarja Nerona (vladal 54–68)<sup>42</sup> ne ponujajo nobe-

<sup>41</sup> Prim. tudi Maxwell-Stuart, 1996. Avtor v svoji doktorski disertaciji ponuja alternativni prikaz, kako naj bi potekala Plinijeva vojaška kariera od l. 53 vse do l. 65.

<sup>42</sup> Za prikaz Neronovega obdobja gl. Grant, 1970; Barrett, 1996; Bowman, Champlin in Lintott, 1996, 198–282 in nasl.; Malitz, 1999; Griffin, 2001; Godman, 2003, 47–57; Shotter, 2005, zlasti 43–60 (*Hellenistic monarch or Roman megalomaniac?*); Christ, 2009<sup>6</sup>, 207–242; Krüger, 2012; Scullard, 2014; Bartsch, Freudenberg in Littlewood, 2017.

nega zagotovila za varnost, zato se je povsem umaknil iz javnega življenja in se posvetil predvsem pisanju slovničnih del.<sup>43</sup> To je bilo zanj rešilno tudi zato, ker Nerona ni maral in je bil do njegove vladavine in do njega samega ostro kritičen; tak odziv bi bil v času, dokler je bil Neron živ, za Plinija nedvomno usoden, a se je s preudarnim umikom iz javnega življenja izognil usodi prenekaterega aristokrata in viteza, ki so postali žrtve Neronove strahovlade kot njegovi kritiki, politični oponenti, udeleženci v zarotah, kot nasprotniki Neronovih vplivnih privržencev ali pa zgolj na osnovi Neronovih kapric in sumničenj. Pozneje je v *Naravoslovju* z neprikritim odporom do Nerona in njegove ekstravagance<sup>44</sup> zanj zapisal, da "je bil ves čas svojega principata sovražnik človeškega rodu".<sup>45</sup>

Po Neronovi smrti je sledilo nemirno leto štirih cesarjev. Plinij je v spopadu različnih pretendentov na oblast preišljeno podprl Vespazijana, kar je bistveno vplivalo na njegovo nadaljnjo kariero; ko je Vespazijan l. 69 prevzel oblast, se je začel Plinijev bliskoviti karierni vzpon, saj je postal cesarjev svetovalec in zaupnik.<sup>46</sup> Viteze, ki so se v času svoje vojaške službe zelo izkazali, so navadno čakale pomembne upravne službe: postali so prokuratorji.<sup>47</sup> Kot navaja

---

<sup>43</sup> Gl. della Casa, 1982.

<sup>44</sup> *Naravoslovje* 35, 51; 37, 50.

<sup>45</sup> *Naravoslovje* 7, 45.

<sup>46</sup> Plinij Mlajši, *Pisma* 3, 5, 7: *medium tempus distentum impeditumque qua officii maximis qua amicitia principum egisse*; 3, 5, 9: *Ante lucem ibat ad Vespasianum imperatorem - nam ille quoque noctibus utebatur - , inde ad delegatum sibi officium.*

<sup>47</sup> Cesarski prokuratorji (*procuratores*) niso spadali med uradne magistratske rimske države, temveč so bili osebni cesarski pooblaščenca in zato tudi plačani iz njegovega osebnega premoženja in glede na plačilo so bili razporejeni v tri razrede: *sexagenarii* (60.000 sestercijev letno), *centenarii* (100.000 sestercijev letno), *ducentarii* (200.000 sestercijev letno) itd. V večini provinc je bil poleg upravitelja, ki so izvirali iz vrst senatorjev, vedno



biograf Svetonij v *Plinijevem življenjepisu*, "je z največjo možno integriteto opravljal več izjemno uspešnih prokuratur".<sup>48</sup> Sodobni strokovnjaki za antično zgodovino in književnost so neenotni glede vprašanja, kolikokrat naj bi bil Plinij res prokurator.<sup>49</sup> Glede na navedbe v *Naravoslovju* se domneva, da je zagotovo opravljal štiri prokurate: v Tarakonski Hispaniji, v prokonzularni Afriki, v Narbonski Galiji in v Belgijski Galiji.

Prokuratura v Tarakonski Hispaniji (*Hispania Tarraconensis*)<sup>50</sup> je edina, ki jo je mogoče datumsko dokazati na osnovi navedb v *Naravoslovju*; kot prokurator, ki je skrbel za finančne tokove cesarskih prihodkov v provinci, je tu deloval v obdobju med letoma 72 in 74, ko je bil upravitelj province Licinij Larcij.<sup>51</sup> Plinijevi natančni opisi naravnih fenomenov in geografskih lastnosti Hispanije ter njenih naravnih danosti dokazujejo, da se za podatke ni opiral na druge pisce in njihova dela, temveč je gradivo zbiral na kraju samem. Potrdilo za to dajejo nekateri njegovi opisi, npr.:

- opisi bogate in razvejane rudarske dejavnosti v Hispaniji ter obdelave različnih kovin, še zlasti zlata, npr.:

"Skoraj celotna Hispanija ima obilo rudnikov svinca, železa, bakra, srebra in zlata, Tostranska <Hispanija> tudi zrcalnega kamna in Betika minija. Tu so tudi kamnolomi marmorja. Cesar

---

tudi po en prokurator, ki je skrbel za izterjevanje in odvajanje davkov province. Lahko so bili tudi upravitelji manjših skupnosti. O njih gl. Pflaum, 1960–1961, 1982; Aubert, 1994, 9, 20, 43, 54, 94–95, 156, 183–186, 294; Schäfer, 1998; Faoro, 2015.

<sup>48</sup> Svetonij, *Plinijev življenjepis: Plinius Secundus Novecomensis, equestribus militiis industrie functus, procurationes splendidissimas atque continuas summa integritate administravit ...*

<sup>49</sup> Gl. Syme 1969, 208–218; Reynolds 1986, 8; Healy 1999; Murphy, 2004, 2–6.

<sup>50</sup> Hispanija se je delila na dva dela: na Tostransko (Tarakonsko) Hispanijo in Onostransko (Betijsko) Hispanijo.

<sup>51</sup> Prim. tudi *Naravoslovje*, 3, 6; 19, 35; 31, 24; Plinij Mlajši, *Pisma* 3, 5, 17.

Vespazijan Avgust je celotni Hispaniji podelil latinske <državljanske> pravice, ki pa so jih vihre državljskih nemirov <večkrat> zatrle. Pirenejsko pogorje ločuje hispanske in galske province z rtoma, ki molita v dve različni morji.<sup>52</sup>

“Vsa opisana pokrajina od Pirenejev je polna rudnikov zlata, srebra, železa, svinca in kositra.”<sup>53</sup>

- poznavanje izrazja rudarjev, ki so delali v rudnikih po vsej Hispaniji, izvirali pa so z različnih področij in so se med seboj sporazumevali v nekakšnem prirejenem hibridnem jeziku, ki je bil mešanica antične hispanščine, grščine in latinščine. Dobro je poznal tudi rastlinstvo in živalstvo province, kar nakazujejo tudi njegovi opisi nekaterih rastlinskih vrst, njihovega gojenja in predelave za vsakdanje potrebe, na primer lanu,<sup>54</sup> ter nekaterih živali, na primer muflona<sup>55</sup> in zajca, npr.:  
“217 Tudi zajcev je več vrst. V Alpah so beli in ti naj bi se po prepričanju nekaterih v zimskih mesecih hranili s snegom; gotovo pa je, da vsako leto v času topljenja snega dobijo rumenkasto rdeč kožuh in da je ta žival nasploh rejenka neznosnega mraza. V vrsto zajcev spadajo tudi živali, ki jih v Hispaniji imenujejo kunci; ti se plodijo v neverjetnem številu in na Balearskih otokih povzročajo lakoto, ker uničujejo pridelke. Iz maternice izrezani ali odstavljene mladiči, ki jim ne odstranijo

---

<sup>52</sup> Gl. npr. *Naravoslovje* 3, 30.

<sup>53</sup> *Naravoslovje* 4, 112. Gl. tudi *Naravoslovje* 33: 54, 62, 66, 67, 76, 89, 96, 106, 114, 118.

<sup>54</sup> *Naravoslovje* 19, 10; 19, 26 in nasl.

<sup>55</sup> *Naravoslovje* 8, 199 “V Hispaniji, zlasti pa na Korziki, živi živalska vrsta, ki je zelo podobna ovcam: mufloni, katerih kožuh je bolj podoben kozji dlaki kot ovčjemu runu. Križance med mufloni in ovcami so starodavniki imenovali umbri.”

drobovja, veljajo na Balearih za izjemno poslastico; imenujejo jih lavriki. 218 Dejstvo je, da so Balearci od božanskega Avgusta zahtevali vojaško posredovanje za zaježitev njihovega širjenja. Zaradi lova na kunce so Balearci zelo hvaležni vreticam; spuščajo jih v kunčje rove v zemlji, ki imajo številne izhode – od tod tudi ime te živali –, in ko jih vretice preženejo ven, jih na površju polovijo.”<sup>56</sup>

Navedbe v *Naravoslovju* so tudi edina dokazila o Plinijevih preostalih treh prokuraturah: v Afriki, Narbonski Galiji in Belgijski Galiji. A njegova prokuratura v njih prav zaradi pomanjkanja drugih virov in dokazil temelji zgolj na domnevah, tako da je povsem mogoče, da v njih niti ni deloval kot prokurator, temveč zgolj kot subprokurator, ali pa je skoznje samo potoval. Prav tako ni mogoče natančno določiti letnic, kdaj naj bi se mudil v omenjenih provincah, saj domneve temeljijo na Plinijevih poročilih o različnih dogodkih ali pojavih, ki jih je zbral v *Naravoslovju* in jih je popisal ali na osnovi drugih formalnih in neformalnih virov ali pa jim je bil celo sam priča.<sup>57</sup>

V Narbonski Galiji<sup>58</sup> je domnevno služboval l. 70 po Kr., vendar pa ni znano in tudi ni mogoče zanesljivo potrditi, ali je bila Narbon-

<sup>56</sup> *Naravoslovje* 8, 217–218.

<sup>57</sup> Za poskus natančnejše določitve časovnega zaporedja njegovih domnevnih prokuratur gl. König-Winkler, 1979, 22–23.

<sup>58</sup> Narbonska Galija (*Gallia Narbonensis*) ali Narbonska provinca (današnja Provansa) se je imenoval Italiji najbližji del Galije. Provinca, ki je nastala l. 118 pr. Kr., je bila ustanovljena kot neposredna kopenska povezava med Italijo, Galijo in Hispanijo; njeno glavno mesto je bil Narbon (*colonia Narbo Martius*), zdaj Narbonne v departmaju Aude (Languedoc-Roussillon). O Narbonski Galiji gl. Chevallier, 1985; Rivet, 1988; Gros, 2008; Christol, 2010.

ska Galija zgolj njegova postaja na poti v eno od vojaških postojank v Germaniji, ali je tu res bil prokurator.<sup>59</sup> Gotovo pa je skozi Narbonsko Galijo vsaj potoval, saj omenja nekatere pojave in dogodke, ki jim je bil sam priča. Prvi primer je meteorit, ki je padel na zemljo na območju plemena Vokontijci:<sup>60</sup>

“Kljub temu pa ne bo dvoma, da kamenje pogosto pada; v gimnáziju v Abidu prav zaradi tega še danes častijo kamen, ki je sicer razmeroma majhen, a po pripovedovanju naj bi isti Anak-sagora zanj napovedal, da bo padel na sredino dežele. Tak kamen častijo tudi v Kasandreji, nekoč imenovani Potidaja, ki je bila kot naselbina ustanovljena prav zaradi tega. Sam sem videl tak kamen, ki je pred kratkim padel z neba, na ozemlju Vokontijcev.”

Drugi tak primer je živahen opis sodelovanja ljudi in delfinov pri ribolovu na območju Nemavza,<sup>61</sup> ki po svojem obsegu in slikovitosti skorajda ne pušča dvoma, da je bil temu dogodku res sam priča:<sup>62</sup>

“29 V Narbonski provinci na območju Nemavza je jezero, imenovano Latera, kjer delfini lovijo ribe v sodelovanju z ljudmi. Ko je sezona, se neštete jate cipljev skozi ozko jezersko ustje poženejo v morje, pri tem pa pazijo, da je oseka. Zato tudi ni mogoče razpeti mrež, ki pa bi tolikšne teže ribjega življa nikakor ne mogle prenesti, četudi bi ribe v svoji zvitosti ne prežale na ugoden trenutek. Iz podobnega razloga se nemudoma od-

---

<sup>59</sup> Za natančnejši oris gl. Syme, 1969, 211–213.

<sup>60</sup> *Naravoslovje* 2, 150.

<sup>61</sup> Lat. *Nemausus*, zdaj Nîmes v francoskem departmaju Gard, severozahodno od ustja Rone.

<sup>62</sup> *Naravoslovje* 9, 29–32.

pravijo v globino, ki jo tvori bližnji vrtinec, in hitijo, da bi ušle edinemu kraju, primernemu za nastavitev mrež. 30 Ko ribiči to opazijo – zbere pa se velika množica ljudi, saj vedo, da je nastopil pravi trenutek, še bolj pa zato, ker so željni tovrstne zabave – in vse ljudstvo z obale zato, da postavi piko na i tej predstavi, glasno, kolikor le more, vpije in kliče: “*Simo!*”, delfini uslišijo željne pozive hitro, če njihov glas ponese piš akvilona, z nekaj zamude pa, če ga ponese avster, ki piha iz nasprotnne smeri; a tudi tedaj nenadoma urno prihitijo na pomoč. 31 Jadrdno se pojavi cela vrsta delfinov in se nemudoma razporedi na mestu, kjer predvidevajo, da bo prišlo do spopada. Postavijo se nasproti jezera in prestrašene ciplje potiskajo v plitvine; nato ribiči okoli njih razpnejo mreže in jih dvignejo z rogovilastimi podporniki. Kljub temu pa hitri ciplji skačejo preko mrež; a te prestrežejo delfini, ki so tisti trenutek zadovoljni s tem, da jih ubijejo, in pojedino odložijo do zmage. 32 Boj se vse bolj razvema, in ko delfini na vso moč pritiskajo, se rade volje pustijo ujeti v mreže; da pa bi s tem sovražnikov ne spodbudili k begu, komaj opazno drsijo med plovili, mrežami in plavajočimi ljudmi tako, da ne pustijo odprtega nobenega izhoda. Noben delfin ne skuša skokoma uiti, kar sicer zelo radi počnejo, če podenj ne podstavijo mreže. Tisti, ki izplava iz mreže, se nemudoma spusti v spopad pred ogrado. Ko se tako lov konča, razkosajo ciplje, ki so jih pobili. Ker pa se zavedajo, da so v delo vložili več truda, kot je vredno enodnevno plačilo, počakajo do naslednjega dne, ko jih nahranijo ne samo z ribami, ampak tudi z drobljanko.”

Omenja tudi pridobivanje bakra in njegovo predelavo.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> *Naravoslovje* 34, 3; 34, 96.

V prokonzularni Afriki<sup>64</sup> je bil Plinij pomočnik prefekta Tiberija Julija Aleksandra,<sup>65</sup> poveljnika vojske, stacionirane v Judeji, ki je l. 68 uspešno zatrl upor Judov v Aleksandriji in razglasil Vespazijana za cesarja; Plinij je najbrž sodeloval tudi v vojni proti Judom (69–70 po Kr.) in se spoprijateljil s poznejšim cesarjem Titom. Opisu severne Afrike je sicer posvetil velik del 5. knjige *Naravoslovja*, južno Afriko pa je obsežno opisal v 6. knjigi. Podobno kot številne pisce je Afrika tudi njega fascinirala kot dežela čudes,<sup>66</sup> natančni opisi mest, območij in naravnih pojavov (Atlas, Bizakij, Kirena, Takapa, Nil itd.)<sup>67</sup> pa nakazujejo, da je očitno kraje tudi prepotoval. Dva primera:

a) opis Atlasa:<sup>68</sup>

“14 Svetonij Pavlin, ki smo ga videli kot konzula in je bil prvi med rimskimi vojskovodji, ki je prečkal tudi Atlas in šel še nekaj milj dlje, je sicer o njegovi višini poročal enako kot drugi pisci: da je ob njegovem vznožju vse polno gostih visokih gozdov z neznano vrsto dreves, da je njihova visoka rast opazna, ker so drevesa gladka in brez grč, da je listje podobno iglicam ciprese, le da nima tako izrazito močnega vonja, in da ga pre-

---

<sup>64</sup> Po uničenju Kartagine l. 146 je na nekdanjem območju te najprej nastala provinca Afrika. Po bitki pri Tapsu so Rimljani kraljevino Numidijo zaradi sodelovanja kralja Jube I. na strani Pompejevih privržencev priključili in jo spremenili v provinco. Obe provinci sta bili združeni v novo provinco, imenovano *Africa proconsularis* “prokonzularna Afrika”, ker so bili njeni upravitelji vedno bivši konzuli. O prokonzularni Afriki gl. Le Bohec, 2013<sup>2</sup>; Décret in Mhamed, 2008; Hugoniot, 2006; Manton, 1988; Raven, 1993<sup>3</sup>; Tufi, 2012: 372–406.

<sup>65</sup> O Tiberiju Juliju Aleksandru gl. Burr, 1955; Stein, 1950; n.n., 2006; n.n., 1996.

<sup>66</sup> Bianchi, 1981.

<sup>67</sup> Gl. *Naravoslovje* 5, 14; 5, 25; 5, 33; 5, 34; 5, 38; 5, 44; 5, 51; 5, 115; 8, 114; 17, 41; 18, 188 idr.

<sup>68</sup> *Naravoslovje* 5, 14–15.

kriva nežen puh, iz njega pa bi lahko, če bi ga obdelali, kakor iz svile izdelovali oblačila; da je njegov vrh tudi poleti prekrit z visokimi snežnimi zameti; 15 da je v desetih dnevnih pohodih prišel do tja in še dlje do reke, imenovane Ger, čez puščave s črnim peskom, iz katerega včasih štrlijo skale, ki so kakor ožgane; da so kraji zaradi vročine neprimerni za bivanje, čeprav jo je izkusil v zimskem času; da se prebivalci najbližjih gozdov, polnih slonov ter divjih zveri in kač vseh vrst, imenujejo Kanarijci, ker so njihova običajna hrana psi in drobovje divjih živali, ki si ga razdelijo.”

b) opis Nila:<sup>69</sup>

“51 Kje so izviri Nila, ni ugotovljeno, védenje o tem, kako na svoji neizmerno dolgi poti potuje skozi puščave in območja hude pripeke, pa je pridobljeno na podlagi ustnega izročila civilnih raziskovalcev brez vojn, na katerih je temeljilo odkrivanje vseh drugih dežel; kot je uspelo ugotoviti kralju Jubi, izvira na gori v spodnji Mavretaniji nedaleč od Oceana, kjer se vodovje takoj zbere v jezero, ki ga imenujejo Nilida. Tam najdemo ribe alabéte, korakíne in silúre. Kot dokaz tega je Juba v Izejonu v Cezareji posvetil od tam pripeljanega krokodila, ki je še danes na ogled. Vrh tega so opazili, da tedaj, ko je v Mavretaniji preobilica snega in padavin, Nil naraste. 52 Ko se izlije iz tega jezera, se mu ne zdi vredno, da bi tekkel čez peščena in pusta območja, zato ponikne <in teče pod zemljo> na razdalji, dolgi nekaj dni poti, nato znova privre na dan v drugem, večjem jezeru na ozemlju plemena Masesili v Mavretaniji *Caesariensis* in se nekako razgleda po skupnostih ljudi, dokaz za to pa so iste živalske vrste. Nato ga znova posrka pesek in ponikne v puš-

<sup>69</sup> *Naravoslovje* 5, 51–54.

čavi za 20 dni potovanja do ozemlja bližnjih Etiopijcev, ko pa znova začuti <bližino> človeka, privre na dan v studencu, verjetno v tistem, ki so ga poimenovali Nigris.<sup>53</sup> Od tod naprej ločuje Afriko od Etiopije, in čeprav ni takoj bogato obljuden, je ob njem kljub temu vse polno divjih in velikih zveri, daje rast gozdovjem in teče po sredi ozemlja Etiopijcev pod imenom Astap, kar v jeziku tamkajšnjih plemen pomeni “voda, ki priteka na dan iz teme”. Ustvarja toliko otokov in nekatere tako izjemno velike, da hitro deročemu toku navkljub vendarle potrebuje nič manj kot pet dni, da preteče mimo njih. Okoli najslavnejšega med temi otoki, Meroe, se v levi strugi imenuje Astabores, to je “rokav vode, ki prihaja iz teme”, na desni pa Astosapes, kar pomeni “desni rokav”; Nil se ne imenuje prej, dokler se njegovo vodovje ponovno ne združi v složno celoto, in še potem se nekaj milj imenuje Giris, tako kot prej; Homer ga na njegovem celotnem toku imenuje Ajgipt, drugi pa Triton.<sup>54</sup> Nato zadene ob otoke, vsak ga dodatno razdraži in pospeši, naposled ga obdajo gore in njegov tok ni nikjer bolj deroč; njegovo hitro tekoče vodovje ga ponese do ozemlja Etiopijcev, imenovanih Katadupi,

---

<sup>70</sup> Hano je bil kartažanski raziskovalec, eden prvih pomorščakov, ki je objadral zahodno obalo Afrike do današnjega Kameruna, avtor dela z naslovom *Periplus* “Obplutje (sc. zemlje)”; njegova dela so bila prevedena tudi v grščino. Gl. Brodersen, 1998; Carpenter, 1966, 81–103.

<sup>71</sup> Jubo (50 pr. Kr.–23 po Kr.) je Avgust l. 30 pr. Kr. postavil za kralja Numidije, pet let pozneje (l. 25) pa je postal kralj Mavretanije, ko mu je Avgust v zameno za Numidijo (ta je postala rimska provinca) dal Mavretanijo. Slovel je po svoji učenosti. Ukvarjal se je z zgodovinskimi študijami, kulturno zgodovino različnih ljudstev, zgodovino gledališča in slikarstva, z botaniko in farmakologijo. Bil je avtor številnih kompilatorskih strokovnih del z naštetih področij, v njih pa je povzemal številne najpomembnejše grške in latinske pisce (Aristotel, Polibij, Dionizij Halikarnaški, Varon, Livij ...). Poznejši pisci so ga pogosto uporabljali kot vir; razen skromnih frag-



in ko pri zadnjem kataraktu z neznanskim hrumenjem teče med čermi, ki stojijo nasproti njegovemu toku, se zdi, da ne teče, ampak strmoglavo pada. Nato teče umirjeno, moč njegovih voda je zlomljena in njegova divjost ukročena, od dolge poti je tudi nekoliko utrujen in nato se, čeprav v številnih ustjih, izlije v Egiptovsko morje. Kljub temu ob določenih dnevih močno naraste, se razlije, preplavi celotni Egipt in mu daje rodovitnost.” Na voljo je imel tudi veliko sekundarnih virov, npr. Hanona,<sup>70</sup> Jubo,<sup>71</sup> Svetonija Pavlina.<sup>72</sup>

mentov so njegova dela izgubljena. Ohranjeni naslovi: *O Arabiji za Gaja Cezarja* (Περὶ Ἀραβίας πρὸς Γαῖον Καίσαρα = *Volumina, quae scripsit ad C. Caesarem Aug. filium de Arabia* (NH 32, 10) ali *De expeditione Arabica* (NH 6, 141)); *O Asircih* (Περὶ Ἀσσυρίων) v 2 knjigah; *O evforbiju* (Περὶ εὐφορβίου; manjše delo o rastlini *euphorbea* (mleček)); *O kmetovanju* (*De re rustica*, tudi Μελισσοουργικά); *O propadanju govora* (Περὶ διεφθορίας λέξεως oz. Περὶ φθορᾶς λέξεως), slovnično-jezikovno delo v vsaj dveh knjigah (več ni znano); *O slikarstvu* (Περὶ γραφικῆς) ali *O slikarjih* (Περὶ ζωγράφων); *Podobnosti* (Ὀμοιότητες) ali *O podobnostih* (Περὶ ὁμοιοτήτων) v vsaj 15 knjigah, kulturna zgodovina različnih ljudstev (navade, ustanove, običaji, jezik (zlasti Rimljanov in Grkov, pa tudi drugih), etimološka vprašanja); *Raziskave narave* (Φυσιολογία; Jubovo avtorstvo ni dokazljivo); *Rimska zgodovina* (Ῥωμαϊκὴ ἱστορία) ali *Rimske starožitnosti* (Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία); *Spis o Libiji* (Περὶ Λιβύης συγγράματα ali samo Περὶ Λιβύης) o Afriki (o obali in notranjosti); *Spis o ugrizih strupenih živali* (Θηριακός); *Zgodovina gledališča* (Θεατρικὴ ἱστορία) ali *O gledališču* (Περὶ τῆς θεατρικῆς, Θεατρικά). Gl. tudi Roller, 2003; Daoud, 2014; Fündling in Jürgen, 2019.

<sup>72</sup> Gaj Svetonij Pavlin se je kot vojak in vojskovodja izkazal v bojih v Mavretaniji, kjer je l. 42 kot propretor zatrl upor; takrat je z vojsko prišel tudi do Atlasa, verjetno pa mu je uspelo prodreti celo v podsaharsko Afriko. Svojo odpravo do Atlasa l. 41 pr. Kr. je popisal v sicer neohranjenem delu, za katerega v virih včasih najdemo naslov *Zapiski* (*Commentarii*). Leta 59 po Kr. je prišel v Britanijo kot cesarski namestnik; tu je ostal do l. 61. Plinij je nedvomno bral njegova vojaška poročila (*Naravoslovje* 5, 14). O njem gl. tudi Birley, 2005, 43–50, 73–79; Syme, 1958, 20, 159–163, 168, 171, 175, 297, 317, 387, 395, 458.

V Belgijski Galiji<sup>73</sup> se je Plinij mudil domnevno l. 75. V primerjavi s prejšnjima dvema provincama je omemb Belgijske Galije malo, na primer:<sup>74</sup>

“105 Celotna Galija, ki jo z enim <skupnim> poimenovanjem imenujejo Lasata, se deli na tri rodovne skupine ljudstev, ki jih ločujejo zlasti reke. Od Skaldisa do Sekvane sega Belgijska Galija, od Sekvane do Garune Keltska Galija ali tudi Lugdunska Galija, od tod do izteka Pirenejskega pogorja pa Akvitanska Galija, prej imenovana Aremorika. Agripa je izračunal, da celotna obala meri 1750 milj, dolžina Galij med Renom in Pireneji ter Oceanom in gorovjema Cebena in Jure, pri katerih je izključil Narbonsko Galijo, 820 milj in širina 468 milj. 106 Zunanje pokrajine od Skaldisa naprej poseljujejo Teksuandri, ki imajo več imen, nato Menapijci, Morini, ki so na obali povezani z Marsaki v okrožju, imenovanem Gezoriakum, Britani, Ambijani, Belovaki in Basi. V notranjosti živijo Katoslugi, Atrebati, svobodni Nervijci, Veromandujci, Svevkonji, svobodni Svesioni, svobodni Silvanekti, Tungri, Sunuki,

---

<sup>73</sup> Območje Onstranske ali Transalpinske Galije, galskih dežel onstran Alp med Renom, Oceanom, Pireneji, Sredozemskim morjem in Alpami, ki so ga poseljevali Galci (Kelti), je bilo razdeljeno na štiri dele: a) Narbonska Galija (*Gallia Narbonensis*) ali Narbonska provinca (*provincia Narbonensis*), zdaj Provansa; b) Akvitanska Galija (*Gallia Aquitania*) ali Akvitanija (*Aquitania*), območje med Pireneji in Loaro (gl. *NH* 4, 108 in nasl.); c) Keltska Galija (*Gallia Celtica*) ali Lugdunska Galija (*Gallia Lugdunensis*), območje med Loaro, Seno in Marno (gl. *NH* 4, 107); č) Belgijska Galija (*Gallia Belgica*) ali Belgika (*Belgica*), območje ob spodnjem Renu, ki je bila kot provinca ustanovljena l. 27 pr. Kr., obsegala pa je omenjeno ozemlje med rekama Skaldis (Šelda) in Sekvana (Sena). (gl. *NH* 4, 105–106). Gl. tudi Camille, 1920–1926; Hatt, 1959; Ferdière, 1988; Ferdière, 2005; Maier, 2012.

<sup>74</sup> Npr. *Naravoslovje* 4, 105 (oris pokrajine); 36, 159 (pridobivanje selenita); 36, 164 in nasl. (opis brusov) idr. Opisov civilne ali vojaške uprave province ni.

Frizijavoni, Betazi, svobodni Levki, prej svobodni Treveri in zavezniki Lingoni, zavezniki Remi, Mediomatriki, Sekvani, Ravriki, Helvetijci, *colonia Equestris* in *colonia Raurica*. Od germanskih plemen, ki v isti provinci živijo ob Renu, Nemeti, Triboki, Vangioni, na ozemlju Ubijcev *colonia Agrippinensis*, Guberni, Batavi in tisti, ki smo jih omenili na Renovem otoku.”

Leta 1838 je precej zanimanja zbudila najdba napisa v mestu Arados v antični Feniciji, ohranjenega v precej okrnjeni obliki,<sup>75</sup> ki (domnevno) dokazuje, da naj bi bil Plinij tudi subprokurator v provinci Siriji, kjer je bil podrejen rimskemu učenjaku, starinoslovcu in Vespazijanovemu zaupniku Gaju Liciniju Mucijanu,<sup>76</sup> ki je bil pogosto Plinijev vir pri pisanju *Naravoslovja*.<sup>77</sup> Omenjeni napis je tudi edini vir, ki nakazuje Plinijevo službovanje na Bližnjem vzhodu; drugih pisnih ali materialnih podatkov ni, pa tudi sam o tem ne navaja nobenega podatka.

<sup>75</sup> CIG 3, 4536 = IGRRP 3, 1115 = OGIS 2, 586.

<sup>76</sup> Gaj Licinij Kras Mucijan je bil rimski politik, učenjak in starinoslovec iz 1. stol. pr. Kr., trikrat konzul. Med drugim je bil upravitelj Likije in Pamfilije in pod Neronom upravitelj Sirije. Pozneje se je spoprijateljil z Vespazijanom, mu pomagal priti na oblast in postal njegov spremljevalec, pomočnik in svetovalec. Po umiku iz javnega življenja se je posvetil starinoslovju. Napisal je neohranjeno popotno paradoksoografsko delo o vsakovrstnih nenavadnostih (geografska *mirabilia* in *admiranda*), zlasti o vzhodu, v katerem je zbral veliko veliko naravoslovnih in geografskih podatkov. Bil je tudi dober govornik. Med njegovimi deli se omenjajo še zbirka govorov iz republikanskega obdobja, zbirka *Dokumenti (Acta)*; 11 knjig) in *Pisma (Epistulae)*; 3 knjige). Gl. tudi Sallmann, 1971: 45–47; Syme, 1984, 998–1013 (*The March of Mucianus*); Baldwin, 1995; Eck in Tomasz, 1999; Levick, 2003, *passim*; Ash, 2007, 1–17; Kleijn-Eijkelestam, 2013; Southern, 2013, 15, 18–21, 29, 67, 93; Caldwell, 2015.

<sup>77</sup> Gl. *Naravoslovje* 2, 231; 3, 59; 4, 66; 4, 77; 5, 50; 5, 83; 5, 128; 5, 132; 7, 36; 7, 159; 8, 6; 8, 201; 8, 215; 9, 33; 9, 68; 9, 80; 9, 94; 9, 182 itd.

## Smrt

Po več uspešnih prokuraturah in subprokuraturah naj bi Plinij domnevno postal *praefectus vigilum*, poveljnik redarjev oz. nočnih (požarnih) straž.<sup>78</sup> Zanesljiv pa je podatek, da je l. 76 postal poveljnik cesarskega ladjevja (*praefectus classis*) v zahodnem Sredozemlju, ki je imelo svoj štab v Mizenu v Neapeljskem zalivu. To ladjevje ni bilo del bojnih enot rimskega ladjevja in ni sodelovalo v vojaških operacijah po Sredozemlju, temveč je skrbelo za prevoz in dobavo osnovnih surovin in življenjskih potrebščin v Rim ter nadzorovalo promet ob obali južne Italije. Kot poveljnik tega ladjevja je Plinij skrbel za izgradnjo in popravila ladij, za oskrbo s hrano in potrebščinami ter za kopico s tem povezane administracije. To službo je opravljal vse do 24. avgusta 79, ko je izbruhnil Vezuv. Delno zaradi svoje raziskovalne vneme, deloma pa zato, ker so ga znanci klicali na pomoč, je Plinij z ladjevjem hitel v Neapeljski zaliv na pomoč svoji sestri, nečaku Pliniju ter Pomponijanu, sinu svojega prijatelja Pomponija Sekunda. Krutih razmer Plinij ni preživel; umrl je med reševalno akcijo pri mestu Stabije.<sup>79</sup> O njegovem zadnjem dnevu poroča njegov nečak Plinij Mlajši takole:<sup>80</sup>

“Že je na ladje padal pepel in bolj kot so se bližali, bolj vroč in gostejši je bil; že so padali plovci ter od ognja počrneli, ožgani in zdobljeni kamni; nenadoma se je pokazala plitvina in obrežje ni

---

<sup>78</sup> Za natančnejše podatke o nočnih (požarnih) redarjih (*vigiles*) gl. Rainbird, 1986, 147-169; Robinson, 1992, 105-110; Reynolds, 1996; Sablayrolles, 1996; Kołodko, 2012.

<sup>79</sup> Pristaniško mesto v Neapeljskem zalivu, 5 km jugozahodno od Pompejev, ki ga je l. 89 pr. Kr. uničil Sula, zdaj blizu mesta Castellammare di Stabia (Fontana Grande) v provinci Napoli (Kampanija). Pozneje je postalo priljubljeno letoviško mesto, l. 79 pa ga je uničil izbruh Vezuva. Gl. De Vos in De Vos, 1982; Parslow, 1998; D'Arms, 2003.

<sup>80</sup> Plinij Mlajši, *Pisma* 6, 16, 11-22. Prevod M. H.

bilo več dostopno, ker se je gora rušila. Za trenutek je okleval, ali naj se obrne nazaj, takoj nato pa je krmarju, ki ga je svaril, naj tako stori, dejal: "Pogumnim pomaga sreča: pelji k Pomponijanu!" Ta je bil v Stabijah in ločeval ga je vmes nahajajoči se zaliv – morje se namreč zajeda v obrežje, ki ga obdaja v rahlem loku –; čeprav se nevarnost še ni bližala, je vendar bila že vidna in ko bi se stopnjevala, bi postala neposredna. Pomponijan je dal znositi prtljago na ladje, saj je bil odločen, da pobegne, če se bo nasprotni veter polegel; s tem vetrom pa se je pripeljal moj ujec, saj je bil zanj najugodnejši, objel trepetajočega Pomponijana, ga tolažil, spodbujal in zato, da bi s svojo brezskrbnostjo ublažil njegov strah, je ukazal, naj ga odnesejo v kopalnico; po kopeli je poležal pri mizi in poobedoval dobre volje ali, kar je prav tako čudovito, vsaj navidezno dobre volje. Medtem so iz gore Vezuv na več krajih žareli zelo široki ognjeni zublji in visoki ognjeni stebri, njihov bleščeči sijaj pa je temna noč še dodatno krepila. Da bi pomiril hud strah, je ujec govoril, da so kmetje v zmešnjavi pustili goreti ognje in da njihove pristave gorijo, ker tam ni nikogar. Nato se je prepustil počitku in spal resnično sanje pravičnega. Če je šel kdo mimo vrat, je slišal njegovo zaradi korpulentnosti precej težko in smrčeče dihanje. Toda tla na dvorišču, s katerega se je šlo v njegovo sobo, so se zato, ker jih je prekrila mešanica pepela in plovcev, tako zelo dvignila, da bi ne mogel več priti ven, če bi se le še nekoliko dlje pomudil v spalnici. Zato so ga zbudili; šel je iz sobe ter se vrnil k Pomponijanu in drugim, ki so noč prebedeli. Skupno so se posvetovali, ali naj ostanejo v poslopjih ali naj hodijo naokrog na prostem. Zaradi pogostih močnih potresnih sunkov so se namreč hiše majale in videti je bilo, kakor da se dvigajo s svojih temeljev, da jih nosi in da se gugajo zdaj sem zdaj tja. Po drugi strani nas je bilo pod milim nebom strah, ker so padali plovci, čeprav so bili lahki in izžgani; ko pa so primerjali obe ne-

varnosti, so se odločili za slednjo možnost. Pri njem je en utemeljeni razlog premagal drugega, pri drugih pa en strah drugega. Na glave so si poveznili vzglavnike in si jih privezali s krpami; s tem so se zaščitili pred padajočim kamenjem. Drugod se je že daniilo, tam pa je bila noč, temna in gosta, kot še nikoli; kljub temu pa so temo blažile številne bakle in različne svetilke. Sklenili smo oditi na obalo in se od blizu prepričati, ali morje že dopušča plovbo; a to je bilo še vedno divje in nedostopno. Tam se je ujec zleknil na razgrnjeno rjuho, večkrat poprosil za hladno vodo in jo popil. Nato so plameni in pa smrad po žveplu, ki jih je najavljajal, druge pognali v beg, njega pa so zdramili iz spanja. Oprt na dva sužnja je vstal in se takoj zgrudil, kot domnevam zato, ker mu je vedno gostejši dim otežil dihanje in mu zaprl sapnik, ki je bil po naravi šibek, zožen in pogosto podvržen napadom naduhe. Ko se je znova zdanilo – to je bilo tretji dan po tistem, ki ga je doživel zadnjega – smo našli telo nedotaknjeno, nepoškodovano, pokrito in v istih oblačilih, ki jih je nazadnje nosil; na videz je bil bolj podoben spečemu kot mrliču.”

Iz sicer zelo dramatičnega opisa ni jasno, ali je Plinij umrl zaradi zadušitve, zastrupitve, astme, srčnega infarkta ali možganske kapi; gotovo je k temu pripomoglo tudi dejstvo, da je bil, kot navaja Plinij Mlajši, precej zajetne postave. Njegova smrt in dogodki, ki so ji botrovali, so bili in ostajajo predmet številnih razprav.<sup>81</sup> Poročil o izbruhu in njegovih omemb je pri sodobnikih precej. Pogosto ga omenjajo pesniki (Stacij, Silij Italik, Valerij Flak, Marcial idr.). Zelo suho, skopo in neatraktivno ga zgolj omeni Tacit:<sup>82</sup> “In potres je uničil velik del bo-

---

<sup>81</sup> Nekaj najodmevnejših: Sigurdsson–Cashdollar–Sparks, 1982, zlasti 44–49; Bessonem 1969; Grisém 1980; Zirklem 1967; Murphy, 2004, 2–6.

<sup>82</sup> Tacit, *Anali* 15, 22.



**Historia naturalis, prva stran rokopis (vir: Bibliotheca Apostolica Vaticana, Mss Archivii Capituli Sancti Petri 131 0007 r1)**

gato obljudenega kampanijskega mesta Pompeji ...” Malce natančnejši zapis najdemo pri Seneki, ki je skušal poiskati filozofsko utemeljitev in tolažbo za to naravno katastrofo.<sup>83</sup> Daleč najbolj dramatičen in slikovit opis samega dogodka, popolne zmede, ki je zajela pokrajine okoli Vezuva ob njegovem izbruhu, panične odzive prebivalstva in njegovo doživljanje te katastrofe, pa je podal Plinij Mlajši, ki je kot nadaljevanje pisma, v katerem je opisal učevo smrt<sup>84</sup> na željo svojega prijatelja zgodovinarja Tacita napisal še eno pismo,<sup>85</sup> v katerem je opisal dogodek, kakor ga je doživljal sam skupaj s svojo materjo.<sup>86</sup>

<sup>83</sup> Seneka, *Naravoslovna vprašanja* 6, 1 in nasl.

<sup>84</sup> *Pisma* 6, 16.

<sup>85</sup> *Pisma* 6, 20.

<sup>86</sup> Podoben opis, kakor je Plinijev, le da izbruha l. 202 po Kr., najdemo pri grškem zgodovinarju Kasiju Dionu, ki mu je bil tudi sam priča in ga je opazoval iz Kapue.



**Historia naturalis, inkunabula (Roma: Konrad Sweynheym und Arnold Pannartz, 1473) (vir: Münchener Digitalisierungszentrum)**

Na poznavanje Plinija in njegovega dela so zelo vplivala nečakova pisma; poleg že omenjenega (6, 16), v katerem opisuje učevo smrt, je pomembno tudi Plinijevo pismo Bebiju Makru (*Pisma* 3, 5), v katerem je predstavil učevo način življenja in dela ter kronološki katalog njegovih del. Plinij Mlajši strica idealizirano orisuje kot marljivega in pogumnega moža, patriota in pedantnega znanstvenika. Te navedbe dopolnjujejo tudi življenjepis, ki ga je napisal biograf Svetonij (ohranilo se je nekaj odlomkov), in nekatere avtobiografske navedbe v *Naravoslovju*.

Iz antičnih časov se ni ohranila nobena Plinijeva upodobitev. Vse, kar vemo o njegovi zunanosti, je nečakova omemba, da je bil precej korpulenten.<sup>87</sup> Obstaja le idealiziran dva metra visok kip iz 15. stoletja, ki ga je izdelal kipar Tomasso Rodari in ki danes krasi

<sup>87</sup> *Pisma* 6, 16 *amplitudo corporis*.





Plinij Starejši, kip na fasadi katedrale v Comu (vir: Wikipedia)

zunanost katedrale v Comu,<sup>88</sup> ter nekaj poznejših, srednjeveških iluminacij v rokopisih.<sup>89</sup>

## Bibliografija

AGAZZI, R. (2006): *Giulio Cesare stratega in Gallia*, Pavia, Gianni Iuculano Editore.

ASH, R. (2007): "The Wonderful World of Mucianus", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 5 (suppl. 100), 1–17.

<sup>88</sup> Gl. Carey, 2003, 2. Plinij je upodobljen v družbi svojega nečaka, oba pa izstopata iz množice sicer krščanskih podob.

<sup>89</sup> Npr. Harleyjev rokopis (British Museum, Ms 2677), prav tako iz 15. stoletja. Gl. Wright, 1972, 162 in 276; Wright, 1976, 462–484, zlasti 466.

- AUBERT, J.-J. (1994): *Business Managers in Ancient Rome. A Social and Economic Study of Institores, 200 B.C. – A.D. 250*, Leiden, New York, Köln: Brill, (Columbia Studies in The Classical Tradition, 21).
- BALDWIN, B. (1995): “Pliny the Elder and Mucianus”, *Emerita*, 63, št. 2, 291–301.
- BARRETT, A. A. (1996): *Agrippina. Mother of Nero*, London, B T Batsford Ltd.
- BARTSCH, S., FREUDENBERG, K., LITTLEWOOD, C. (2017): *The Cambridge Companion to The Age of Nero*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BEAGON, M. (1992): *Roman Nature: The Thought of Pliny the Elder*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Classical Monographs).
- BECKER, A. (1992): *Rom und die Chatten*, Darmstadt, Selbstverlag der Hessischen Historischen Kommission und der Historischen Kommission für Hessen (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, 88).
- BESSONE, L. (1969): “Sulla morte di Plinio”, *Rivista di studi classici*, 166–179.
- BIANCHI BANDINELLI, R. (1971): *Rome, the Centre of Power. Roman Art to AD 200*. Translated from the French by Peter Green, London, Thames and Hudson (Arts of mankind, 15).
- BIANCHI, E. (1981): “Teratologia e geografia”, *Acme*, 34, 227–249.
- BIRLEY, A. R. (2005): *The Roman Government of Britain*. Oxford: Oxford University Press.
- BLAGG, T. F. C., MILLETT, M., eds. (2002<sup>2</sup>): *The Early Roman Empire in the West*. Oxford, Oxbow, Books.
- BÖCKING, W. (2005<sup>5</sup>): *Die Römer am Niederrhein. Geschichte und Ausgrabungen*, Essen, Klartext.
- BÖCKING, W. (2005<sup>5</sup>): *Die Römer am Niederrhein. Geschichte und Ausgrabungen*, Essen, Klartext.

- BOWMAN, A., CHAMPLIN, E., LINTOTT, A. (1996): *The Cambridge Ancient History*. Vol. 10: *The Augustan Empire, 43 BC-AD 69*, Cambridge, Cambridge University Press (The Cambridge Ancient History 10).
- BRODERSEN, K. (1998): "Hanno 1", v: *Der Neue Pauly* 5, 155.
- BURR, V. (1955): *Tiberius Iulius Alexander*, Bonn, T. Habelt.
- CALDWELL, T. F. (2015): *The Career of Licinius Mucianus*. A thesis submitted in total fulfilment of the requirements of the degree of Maaster of Arts in History, Melbourne, School of Historical and Philosophical Studies.
- CAMILLE, J. (1920-1926): *Histoire de la Gaule*. 8 vol., Paris, Hachette.
- CAREY, S. (2003): *Pliny's Catalogue of Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- CARPENTER, R. (1966): *Beyond the Pillars of Heracles. The Classical World Seen Through the Eyes of its Discoverers*, New York, DeLacorte Press.
- CARROLL, M. (2001): *Romans, Celts & Germans. The German provinces of Rome*, Gloucestershire, Tempus Publishing.
- CHEVALLIER, R. (1985): *Römische Provence. Die Provinz Gallia Narbonensis*, Luzern, Herrsching, Atlantis-Verlag (Edition Antike Welt, 2).
- CHILVER, G. E. F. (1941): *Cisalpine Gaul: Social and Economic History from 49 BC to the Death of Trajan*, Oxford, The Clarendon Press.
- CHRIST, K. (2009<sup>6</sup>): *Geschichte der römischen Kaiserzeit*. München, C. H. Beck.
- CHRISTOL, M. (2010): *Une histoire provinciale. La Gaule narbonnaise de la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au III<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- CIG - *Corpus Inscriptionum Graecarum*, ed. A. Böckh, Berlin, 1825-1877.

CIL – *Corpus Inscriptionum Latinarum*, ed. Th. Mommsen, Berlin 1862–.

CONTE, G. B. (2010): *Zgodovina latinske književnosti. Od začetkov do padca rimskega cesarstva*, Ljubljana, Modrijan.

D'ARMS, J. H. (2003): *Romans on the Bay of Naples*, edited by Fausto Zevi with a Preface by André Tchernia, Bari, Edipuglia.

DAOUD, Z. (2014): *Juba II roi, savant et mécène*, Rabat, Art-Dif Edition.

DE VOS, A., DE VOS, M. (1982): *Pompei, Ercolano, Stabia*, Roma, Bari, Editori Laterza.

DÉCRET, F., FANTAR, M. (2008): *L'Afrique du Nord dans l'antiquité. Histoire et civilisation des Origines au V<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot (Bibliothèque historique Payot).

della CASA, A. (1982): "Plinio grammatico", v: *Plinio il Vecchio sotto il profilo storico e letterario: Atti del convegno di Como, 5/6/7 ottobre 1979 [e] atti della Tavola rotonda nella ricorrenza centenaria della morte di Plinio il Vecchio, Bologna, 16 dicembre 1979*, Como, Banca Briantea, 109–115.

DRACK, W., FELLMANN, R. (1988): *Die Römer in der Schweiz*, Stuttgart, Jona, Theiss, Raggi-Verlag (SG, Schweiz).

ECK, W. (1997): "P. Clodius Thrasea Paetus", v: *Der Neue Pauly* 3, 41 in nasl.

ECK, W., TOMASZ, G. (2003): "Licinius II 14 (C. L. Mucianus)", v: *Der Neue Pauly* 7, 176–177.

ELTON, H. (1996): *Frontiers of the Roman Empire*, London, B. T. Batsford Ltd, 44–51.

ELVER, K.-L. (2001): "Pompeius I 8", v: *Der Neue Pauly* 10, Stuttgart, Weimar, Metzler, 110.

ERDKAMP, P. (2007): *A Companion to the Roman Army*, Malden, Wiley-Blackwell (Blackwell Companions to the Ancient World).

- FAORO, D. (2015): *Praefectus, procurator, praeses: genesi delle cariche presidiali equestri nell'Alto Impero Romano*, Firenze, Monnier Università.
- FERDIÈRE, A. (1988): *Les campagnes en Gaule romaine (52 av. J.-C.-486 ap. J.-C.). Tome 1: Les hommes et l'environnement en Gaule rurale. Tome 2: Les techniques et les productions rurales en Gaule*, Paris, Éditions Errance (Collection des Hespérides).
- FERDIÈRE, A. (2005): *Les Gaules (provinces des Gaules et Germanie, provinces Alpines). IIe siècle av.-Ve siècle ap. J.-C.*, Paris, Armand Colin.
- FIELDS, N. (2009): *The Roman Army of the Principate 27 BC-AD 117*, Oxford, New York, Osprey Publishing.
- FRENCH, R., GREENAWAY, F. (1986): *Science in the Early Roman Empire: Pliny the Elder, his Sources and Influence*, London, Croom Helm.
- FÜNDLING, J., LEONHARDT, J. (2019): "Juba [2]", v: *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes edited by Hubert Cancik and Helmuth Schneider, English Edition by Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry. Consulted online on 26 November 2019 [http://dx.doi.org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e529200](http://dx.doi.org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1163/1574-9347_bnp_e529200).
- FURGER, A. idr. (2001): *Die Schweiz zur Zeit der Römer. Multikulturelles Kräftespiel im 1. bis 5. Jahrhundert*, v: *Archäologie und Kulturgeschichte der Schweiz* 3, Zürich, Neue Zürcher Zeitung.
- GALSTERER, H. (1976): *Herrschaft und Verwaltung im republikanischen Italien. Die Beziehungen Roms zu den Gemeinden vom Latinerfrieden 338 v. Chr. bis zum Bundesgenissenkrieg 91 v. Chr.*, München, Beck (Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte, 68).
- GECHTER, M. (1979): "Die Anfänge des Niedergermanischen Limes", *Bonner Jahrbücher*, 179, 1-129.

- GEISER, M. (2007): *Personendarstellung bei Tacitus. Am Beispiel von Cn. Domitius Corbulo und Ser. Sulpicius Galba*, Remscheid, Gardez!-Verlag.
- GELZER, M. (1928): "Die lex Vatinia de Imperio Caesaris", *Hermes*, 63, 3, 113-137.
- GELZER, M. (1968): *Caesar: Politician and Statesman*, Harvard, Harvard University Press.
- GILL, C. (2003): "The School in the Roman Imperial Period", v: Inwood, B., *The Cambridge Companion to Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 33-58.
- GOLDSWORTHY, A. (2016): *In the Name of Rome. The Men Who Won the Roman Empire*, Yale, Yale University Press (zlasti 11. poglavje: *Imperial Legate: Corbulo and Armenia*, 286-312).
- GOODMAN, M. (2003): *The Roman World 44 BC-AD 180*. London, New York, Routledge.
- GOULET, R. (2016): "Thrasea Paetus (P. Clodius)", v: Goulet, R., ed., *Dictionnaire des philosophes antiques*, 6, 1142-1146.
- GRANT, M. (1970): *Nero*, London, Weidenfeld and Nicholson.
- GRASSI, M. T. (1995): *La romanizzazione degli Insubri. Celti e Romani in Transpadana attraverso la documentazione storica ed archeologica*, Milano, Edizioni ET Milano.
- GRIFFIN, M. T. (2001): *Nero. The End of a Dynasty*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group.
- GRISÉ, Y. (1980): "L'Illustre Morte de Pline le Naturaliste", *Revue des Etudes Latines*, 58, 338-343.
- GROS, P. (2008): *Gallia Narbonensis. Eine römische Provinz in Südfrankreich*, Mainz, Phillip von Zabern (Orbis Provinciarum; Zaberns Bildbände zur Archäologie; Sonderbände der Antiken Welt).
- HATT, J.-J. (1959): *Histoire de la Gaule romaine (120 avant J.-C.-451 après J.-C.). Colonisation ou colonialisme?* Préface de Jérôme Carcopino, Paris, Payot.

- HEALY, J. F. (1988): "The Language and Style of Pliny the Elder", *Filologia e Forme Letterarie: Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, Università di Urbino, 1-24.
- HEALY, J. F. (1999): *Pliny The Elder on Science and Technology*, Oxford, Oxford University Press.
- HINZ, H. (1976<sup>6</sup>): *Xanten zur Römerzeit*, Xanten, Dombuchhandlung.
- HORN, H. G., Hrsg. (1987): *Die Römer in Nordrhein-Westfalen*, Stuttgart, Konrad Theiss.
- HUGONNIOT, C. (2006): *Rome en Afrique. De la chute de Carthage aux débuts de la conquête arabe*, Paris, Flammarion.
- IGRRP – *Inscriptiones Graecae ad Res Romanas Pertinentes*, ed. R. Cagnat, Paris, 1901-1927.
- JOHNE, K.-P. (2006): *Die Römer an der Elbe. Das Stromgebiet der Elbe im geographischen Weltbild und im politischen Bewusstsein der griechisch-römischen Antike*, Berlin, Akademie-Verlag.
- JONES, B. W. (1984): *The Emperor Titus*, London, Croom Helm, New-York, St. Martin's Press.
- KEPPIE, L. (2005): *The Making of Roman Army. From Republic to Empire*, London, Routledge.
- KLEE, M. (2013): *Germania Superior. Eine römische Provinz in Frankreich, Deutschland und der Schweiz*, Regensburg, Friedrich Pustet, 2013.
- KLEIJN-EIJKELESTAM, G. de (2013): "C. Licinius Mucianus, Vespasian's Co-ruler in Rome", *Mnemosyne*, 66, št. 3, 433-459.
- KOŁODKO, P. (2012): "The Powers and Significance of the Prefect of the 'Vigiles' ('praefectus vigilum') in Ancient Rome", *Zestyty Prawnicze*, 12, št. 4, 199-214.
- KÖNIG, R., WINKLER, G. (1979): *Leben und Werk eines antiken Naturforschers. Anlässlich der Wiederkehr seines Todes beim Ausbruch des Vesuv am 25. August n. Chr.*, München, Heimeran Verlag.

- KRÜGER, J. (2012): *Nero. Der römische Kaiser und seine Zeit*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag.
- LE BOHEC, Y. (2013<sup>2</sup>): *Histoire d l'Afrique romaine. 146 avant J.-C. - 439 après J.-C.*, Paris, Picard (Antiquité/Synthèses, 9).
- LEVICK, B. (2003): *Vespasian*, London, New York, Routledge.
- LONG, A. A. (2005): "Roman Philosophy", v: Sedley, D.: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 184-210.
- MAIER, B. (2012): *Geschichte und Kultur der Kelten*, München, C. H. Beck (Handbuch der Altertumswissenschaft, 3, 10).
- MALITZ, J. (1999): *Nero*, München, Beck (C.H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe; 2105).
- MANTON, L. (1988): *Roman North Africa*, London, Seaby.
- MAXFIELD, V. A (1981): *The Military Decorations of the Roman Army*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- MAXWELL-STUART, P. G. (1995): *Studies in the career of Pliny the Elder and the composition of his "Naturalis historia"*, Thesis, St. Andrews, University of St Andrews.
- MEHL, A. (1979): "Kaiser Claudius und der Feldherr Corbulo bei Tacitus und Cassius Dio" *Hermes*, 107, 220-239.
- MOMMSEN, T. (1872): *Corpus inscriptionum Latinarum: Inscriptiones Galliae Cisalpinae Latinae. Pars prior: Inscriptiones regionis Italiae decimae comprehendens*. Consilio et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussicae edidit Theodorus Mommsen, Berolini, G. Reimer.
- MÜLLER, M., SCHALLES, H.-J., ZIELING N., Hrsg. (2008): *Colonia Ulpia Traiana. Xanten und sein Umland in römischer Zeit*, Mainz, Zabern.
- MURPHY, T. (2004): *Pliny the Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia*, Oxford, Oxford University Press.



- N. N. (1976): "Bataver", v: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 2, 90-91.
- N. N. (1996): "Alexander 18", v: *Der Neue Pauly* 1, 477-478.
- N. N. (2006): "Tiberius Iulius Alexander", v: *Encyclopedia Judaica*, 19, 716-717.
- NEUMANN, G. (1981): "Chatten", v: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 4, 377-391.
- NEUMANN, G. (1981): "Chauken", v: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* 4, 393-413.
- NICOLS, J. (2014): *Civic Patronage in the Roman Empire*, Leiden, Brill Academic Publishers (Mnemosyne Supplements - History and Archaeology of Classical Antiquity, 365).
- NORDEN, E. (1898, 1909): *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert vor Christ bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bd., Leipzig (1898 - I; 1909 - II).
- OGIS - *Orientalis Graeci Inscriptiones Selectae*, ed. W. Dittenberger, Leipzig 1903-1905.
- PARSLOW, C. C. (1998): *Rediscovering Antiquity. Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii, and Stabiae*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- PEYRE, C. (1979): *La Cisalpine Gauloise du III<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.*, Paris, Presses de l'école normale supérieure (Études d'histoire et archéologie, 1).
- PFEIFFER, S. (2009): *Die Zeit der Flavier. Vespasian - Titus - Domitian*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- PFLAUM, H.-G. (1960-1961, 1982): *Les carrières procuratoriennes équestres sous le Haut-Empire romain*, 4 tom., Paris, P. Geuthner, (Bibliothèque archéologique et historique (Institut Français d'Archéologie de Beyrouth; 57). *Supplement*, Paris, P. Geuthner, 1982 (Bibliothèque archéologique et historique (Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient-Damas-Amman; 112).

- RAINBIRD, J. S. (1986): "The Fire Stations of Imperial Rome", *Papers of the British School at Rome*, 54, 147-169.
- RAVEN, S. (1993<sup>3</sup>): *Rome in Africa*, London, New York, Routledge.
- REYDAMS-SCHILS, G. (2016): "Stoicism in Rome", v: Sellars, J., *The Routledge Handbook of the Stoic Tradition*, London; New York, Taylor and Francis, Routledge, 44-62.
- REYNOLDS, J. (1986): "The Elder Pliny and his Times", v: French, R., Greenaway, F., *Science in the Early Roman Empire: Pliny the Elder, his Sources and Influence*, London, Croom Helm, 1-10.
- REYNOLDS, P. K. B. (1996): *The vigiles of Imperial Rome*, Chicago, Ars, 1996.
- RIBBECK, O. (1892): *Geschichte der Römischen Dichtung. III: Dichtung der Kaiserherrschaft*, Stuttgart, J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger.
- RIBBECK, O. (1897): *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Teritiis curis. Vol. I.: Tragicorum fragmenta*, Leipzig (Lipsiae), B. G. Teubner.
- RIVET, A. L. F. (1988): *Gallia Narbonensis. With a chapter on Alpes Maritimae. Southern France in Roman times*, London, B. T. Batsford (The provinces of the Roman Empire).
- ROBINSON, O. F. (1992): *Ancient Rome. City Planning and Administration*, London, New York, Routledge.
- ROHDE, D., SCHNEIDER, H. m Hrsg. (2006): *Hessen in der Antike. Die Chatten vom Zeitalter der Römer bis zur Alltagskultur der Gegenwart*, Kassel, Euregio-Verlag.
- ROLLER, D. W. (2003): *The World of Juba II and Kleopatra Selene. Royal Scholarship on Rome's African Frontier*, London, New York, Routledge.
- RONCAGLIA, C. E. (2018): *Northern Italy in the Roman World. From the Bronze Age to Late Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

- ROYMANS, N. (2004): *Ethnic Identity and Imperial Power. The Batavians in the Early Roman Empire*, Amsterdam, Amsterdam University Press (Amsterdam Archaeological Studies, 10).
- RUDICH, V. (2005): *Political Dissidence Under Nero. The Price of Dissimulation*, London, New York, Routledge, Taylor & Francis.
- RUFFINIÈRE DU PREY, P. de la (1994): *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- SABLAYROLLES, R. (1996): *Libertinus miles. Les cohortes de vigiles*, [Rome], École française de Rome (Collection de l'École française de Rome, 224).
- SADDINGTON, D. (1996): "The relationship between holding office in a municipium or colonia and the militia equestris in the early principate", *Athenaeum*, 84, 157-181.
- SALLMANN, K. (2000): "Plinius [1] P. Secundus, C. (der Ältere)", v: *Der Neue Pauly* 9, herausgegeben von Hubert Cancik und Helmut Schneider. Stuttgart, Weimar, Metzler, 1135-1141.
- SALLMANN, K. G. (1971): *Die Geographie des älteren Plinius in ihrem Verhältnis zu Varro. Versuch einer Quellenanalyse*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- SANDBACH, F. H. (1994): *The Stoics*, London, Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- SCHÄFER, C. (1998): *Spitzenmanagement in Republik und Kaiserzeit. Die Prokuratoren von Privatpersonen im Imperium Romanum vom 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum 3. Jahrhundert n. Chr.*, St. Katharinen, Scripta-Mercaturae-Verlag.
- SCHÖNBERGER, H. (1985): "Die röm. Truppenlager der frühen und mittleren Kaiserzeit zwischen Nordsee und Inn", *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 66, 321-495.
- SCULLARD, H. H. (2014): *From the Gracchi to Nero. A History of Rome From 133 B. C. to A. D. 68*, London, New York, Routledge.

- SHERWIN-WHITE, A. N. (1973): *The Roman Citizenship*, Oxford, Oxford University Press.
- SHOTTER, D. (2005): *Nero*. London, Routledge, Taylor-Francis (Lancaster pamphlets).
- SIGURDSONN, H., CASHDOLLAR, S., SPARKS, S. R. J. (1982): "The Eruption of Vesuvius in A. D. 79: Reconstruction from Historical and Volcanological Evidence", *American Journal of Archeology*, 86, 39-51.
- SLOFSTRA, J. (2002): "Batavians and Romans on the Lower Rhine: The Romanisation of a frontier area", *Archaeological Dialogues*, 9, št. 1, 16-38.
- SOUTHERN, P. (2006): *The Roman Army. A Social and Institutional History*, Santa Barbara, Denver, Oxford, ABC-CLIO.
- SOUTHERN, P. (2013): *Domitian: tragic tyrant*, London, New York, Routledge.
- STEIN, A. (1950): *Die Praefekten von Aegypten in der roemischen Kaiserzeit*, Bern, A. Francke (Dissertationes Bernenses, 1).
- STROBEL, K. (1986): "Der Aufstand des L. Antonius Saturninus und der sogenannte zweite Chattenkrieg Domitians", *Tyche. Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik*, 1, 203-220.
- STROBEL, K. (1987): "Anmerkungen zur Geschichte der Bataverkohorten in der hohen Kaiserzeit", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 70, 271-292.
- STROBEL, K. (1987): "Der Chattenkrieg Domitians", *Germania*, 65, 423-452.
- STRUNK, T. E. (2010): "Saving the life of a foolish poet: Tacitus on Marcus Lepidus, Thrasea Paetus, and political action under the principate", *Syllecta Classica*, 21, 119-139.
- SYME, R. (1958): *Tacitus I-II*, Oxford, Clarendon Press.
- SYME, R. (1969): "Pliny the Procurator", *Harvard Studies in Classical Philology*, 73, 201-236.

- SYME, R. (1979–1991): *The Roman Papers of Sir Ronald Syme*, ed. A. R. Birley, 7 vols., Oxford, Clarendon Press.
- SYME, R. (1984): *Roman Papers III*, edited by Antohy R. Birley, Oxford, Clarendon Press
- TAYLOR, D. (2016): *Roman Empire at War. A Compendium of Roman Battles from 31 B.C. to A.D. 565*, Barnsley, Pen & Sword Military.
- THOMAS F. (1999): *Die Römer in Deutschland*, Stuttgart, Konrad Theiss Verlag.
- TILMANN, B., WILLEMS, W. J. H. (1995): *Die römische Reichsgrenze von der Mosel bis zur Nordseeküste*, Stuttgart, Theiss.
- TODD, M. (2004): *The Early Germans*, Oxford idr., Blackwell Publishing.
- TUFI, S. R. (2012): *Archeologia delle province romane*, Roma, Carocci editore.
- VITTINGHOFF, F. (1951): *Römische Kolonisation und Bürgerrechtspolitik unter Caesar und Augustus*, Wiesbaden, in Kommission b. Franz Steiner (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und sozialwiss. Klasse, 14).
- von ALBRECHT, M., SCHMELING, G. L. (1997): *A history of Roman literature: from Livius Andronicus to Boethius : with special regard to its influence on world literature*. Vol. 1 translated with the assistance of Frances and Kevin Newman; vol. 2 translated with the assistance of Ruth R. Caston and Francis R. Schwartz, Leiden, Brill.
- WAMSER, L. (2000): *Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer: zivilisatorisches Erbe einer europäischen Militärmacht*, Katalog-Handbuch zur Landesausstellung des Freistaates Bayern, Rosenheim 2000. Herausgegeben von Ludwig Wamser; in Zusammenarbeit mit Christof Flügel and Bernward Ziehaus, Mainz, P. von Zabern.
- WILLEMS, W. J. H. (1981): "Romans and Batavians. A Regional Study in the Dutch Eastern Area I", *Berichten van de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek*, 31, 7–217.

WILLEMS, W. J. H. (1984): "Romans and Batavians. A Regional Study in the Dutch Eastern Area II", *Berichten van de Rijksdienst voor Oudheidkundig Bodemonderzoek*, 34, 39-331.

WILLIAMS, J. H. C. (2001): *Beyond the Rubicon. Romans and Gauls in Republican Italy*, Oxford, Oxford University Press (Oxford Classical Monographs).

WILLIAMSON, C. (2005): *The Laws of the Roman People. Public Law in the Expansion and Decline of the Roman Republic*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press.

WRIGHT, C. E. (1972): *Fontes Harleiani: A Study of the Sources of the Harleian Collection of Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum.

WRIGHT, C. E. (1976): "Manuscripts of Italian Provenance in the Harleian Collection in the British Museum: Their Sources, Associations and Channels of Acquisition", v: Clough, C. H., ed.: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester, Manchester University Press.

ZIRKLE, C. (1967): "The Death of C. Plinius Secundus AD 23-79", *Isis*, 58, 553-559.

ZISSOS, A., ed. (2016): *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, Chichester, UK, Malden, MA, Wiley Blackwell.

MAJA SUNČIČ<sup>1</sup>

## Ko tragedija postane komedija: motiv posilstva pri Menandru

**Izвлеček:** Menandrova satirizacija motiva posilstva, ki jo v članku obravnavamo na primeru komedij *Ženska s Samosa* (Samia) in *Razsodba* (Epitrepontes), odpira številna vprašanja z vidika takratnega strogega patriarhalnega nadzora nad spolnostjo žensk, ki ga tovrstna predstavitev spodkopava. Spolno nasilje Menandrovega komičnega junaka je povrh vsega umeščeno tudi v kontekst zaljubljenosti, zapelejanja, možatosti in celo romantične komedije, kar povzroča številne težave pri razlagi. Pri Menandru je vse podrejeno moški želji, ki se v komediji ne meni za ovire in s tem izzove družinsko krizo. Čeprav imamo romantično komedijo, smo daleč od naše definicije tega žanra, saj žensk v komedijah nikoli ne vprašajo za mnenje, kaj šele za privolitev, ker so to po takratnih merilih šteli za znak moralne izprijenosti in neprimerno za spodobne ženske. Namesto tega se s pomočjo (nekdanjih) prostitutk, ki se dobro spoznajo na spolno nasilje, ukvarjajo s tem, kako rešiti krizo in zmedo, ki jo je povzročil komični junak s spolnim nasiljem. Ker gre za komedijo, ne tragedijo, se vse srečno izteče, storilec pa za svoje dejanje ni kaznovan, temveč nagrajen s poroko s svojo molčečo žrtvijo ali pa z njo ostane poročen pod geslom “in živela sta srečno do konca svojih dni”. Takšen konec je srečen z moškega zornega kota, saj so s poroko ali ohranitvijo zakona rešili problem v odnosu med posiljevalcem in moškim varuhom žrtve, medtem ko o srečnem koncu za ženske ne moremo govoriti.

<sup>1</sup> Dr. Maja Sunčič je samostojna prevajalka in glavna urednica Založbe AMEU-ISH na *Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: maja.suncic@gmail.com.

Menandrova satirizacija posilstva je v popolnem nasprotju s sodobnim javnim diskurzom in z našimi družbenimi, kulturnimi, pravnimi in moralnimi normami kot tudi definicijo komičnega. Zato jo je treba opazovati in razlagati v kontekstu in upoštevati odnos do spolnega nasilja v avtorjem času. Pri razlagi ne smemo zanemariti današnjega konteksta, sicer vzpostavitev dialoga z antiko ni možna. **Ključne besede:** antika, komedija, Menander, nasilje, posilstvo, odnosi med spoloma

UDK: 821.14-22:343.541

### **When Tragedy Becomes Comedy: The Rape Motif in Menander**

**Abstract:** The paper discusses Menander's satirising of the rape motif in the comedies *The Woman from Samos* (Samia) and *The Arbitration* (Epitrepontes), which challenge and undermine the strict patriarchal control of women and their sexuality. What makes the interpretation even more difficult is the fact that the sexual violence of Menander's comic hero is placed in the context of love, seduction, manliness, and even romantic comedy. In both plays everything is subject to the male desire that ignores all obstacles and thus triggers a family crisis. This type of romantic comedy is far from our definition of the genre, as Menander's women are completely silenced and never asked for an opinion, let alone for consent, which was then considered a sign of a woman's depravity and not appropriate for a respectable woman. Instead, the characters in both comedies rely on (ex) prostitutes, who are familiar with sexual violence, to find a solution for the crisis and confusion caused by the comic hero with his act of sexual violence. As the setting is not tragedy but comedy, there is a happy ending: the offender is not punished for his crime but rewarded either with marriage to his silent victim or by staying married to her - 'and they lived happily ever after'. Such an ending



can be considered happy only from a male point of view: it solves the tensions between the rapist and the victim's male guardian which are produced by the rape, but since it ignores the victim, it cannot be happy from a woman's perspective.

Menander's satirising of rape runs counter to contemporary public discourse, opposing our social, cultural, legal and moral norms as well as the definition of the comical. It can only be understood if examined and interpreted in the context of the attitudes to sexual violence prevailing in the author's time. On the other hand, in order to establish a dialogue with antiquity, the contemporary point of view should not be ignored either.

**Keywords:** antiquity, comedy, Menander, violence, rape, gender relations



### Satirizacija nasilja: od Aristofana do Menandra

Dramatik Menander iz Aten (pribl. 342–291 pr. n. št.) je najbolj znan predstavnik nove komedije, ki se je razvila iz srednje komedije z mitsko burlesko in vsebuje tudi številne elemente iz pozne tragedije, še zlasti Evripidove: ugrabitev devic, posilstvo, prešuštvovanje, izpostavitvev otrok, prepoznavo po znamenjih. V Menandrovih komedijah je za predstavitev zanimivo skoraj vse, kar ruši domači, družinski red in mir, ki se na koncu klišejsko vzpostavi z rehabilitacijo spornega družinskega člana in njegovo ponovno vključitvijo v družino. V primerjavi z Aristofanovo politično komedijo, ki jo zaznamujejo številne aktualne reference, poimenski napad na takratne politike pod geslom "imenovati pomeni zasmehovati" in tudi na samo demokracijo, s čimer komedija slavi demokracijo in ljudstvo v občinstvu, je Menandrova komedija povsem apolitična. Aristofa-

novo komedijo zaznamuje komična svoboda govora, ki se kaže v izrazitem verbalnem nasilju v obliki obscenosti,<sup>2</sup> in fizično nasilje, ki je grafično opisano (vključno z grožnjami), medtem ko tega pri Menandru skorajda ni. Menandrova komedija reducira nasilje in ga prenese na zasebno, celo intimno raven, s čimer načne odnose med družino in domačimi. Nasilje kljub temu ostaja, saj je nasilje ena od nepogrešljivih značilnosti komedije, ki ga komediograf zakamufira v smeh. V skladu z okusom takratnega občinstva je pogosto smešno tisto, kar nam velikokrat sploh ni smešno.

Zapleti so fantazijski, vendar drugače kot pri Aristofanu, kljub oznaki "realistična" komedija imamo pri Menandru opravka z neverjetnimi zapleti ter naključji, ki iz tragičnega ali vsaj nesrečnega začetka vodijo v srečen konec, ki ne vzbuja groze in sočutja, temveč smeh. To velja za satirizacijo posilstva oz. zapeljevanja spodobne mlade državljanke, ki je bila v realnem svetu skoraj nedotakljiva, v narobe svetu grške drame pa postane tarča najhujšega spolnega nasilja pod izgovorom, da gre za strast ali celo ljubezen. S tem komedija ne izvrši zgolj napada na žensko žrtev in njeno družino, predvsem na njene moške sorodnike ali varuhe, temveč širše tudi na sam patriarhat. Hujši kot je komični napad, učinkovitejša je komedija, v kateri komični junak krši stroga pravila patriarhata, ko sledi svoji želji, in sicer v metagledališkem obrednem kontekstu (npr. na adonijah, tavropolijah), hkrati pa komedija s srečnim koncem slavi potrditev patriarhata, saj stvari postavi na njihovo pravo mesto.

Če je namen komične junakinje ali junaka pri Aristofanu vzpostavitev zlatih časov, kjer so vsi bogati, siti in seksualno zadovoljeni in ni vojne, revščine ali dela, se pri Menandru težišče iz političnega

---

<sup>2</sup> Za obscenost pri Aristofanu glej Sunčič, 2010, 85–96, dodatek Obscenost v komediji; za svobodo govora pri Aristofanu glej Sunčič, 2012, 96–104, dodatek Komična svoboda govora.

in javnega premakne v realizacijo fantazij v zasebnem življenju. Ovidij pravi v *Žalostinkah*: “V slednji Menandrovi igri veseli nam poje ljubezen.”<sup>3</sup> Namen Menandrovega romantičnega junaka je želena zveza, bodisi poroka s sovrstnico ali pa zveza s hetero. V ta kontekst se vpisuje tudi motiv posilstva mlade državljanke, ki ga analiziramo v članku na primeru komedij *Ženska s Samosa* (Samia) in *Razsodba* (Epitrepontes). To nam povzroča dodatne težave pri razlagi, saj se v komediji motiv spolnega nasilja zliva s koncepti ljubezni, ki ne predstavlja močnega vzajemnega čustva in privlačnosti, temveč ima temno plat. Za antične Grke je ljubezen neločljivo povezana s seksualnostjo, eros pa je močno in celo nasilno čustvo,<sup>4</sup> ki mu prosto pot ovirajo zakoni in navade. Zato na začetku komedije izvemo, da se je mladi Atenec pred začetkom dogajanja v igri strastno zaljubil v Atenko (ali pa ga je povsem obnorela) in jo pogosto ravno zato tudi posilil in ji naredil otroka. Še zlasti v *Razsodbi* je iz opisa Pamfilinega psihofizičnega stanja po posilstvu poudarjeno, da žrtev ni voljna, saj bi s tem izgubila čast in škodila ugledu svoje družine (glej razdelek Molčeca žrtev, dobra prostitutka). A pri tem se razprava o ženskah tudi več ali manj konča, saj Menandrovega komičnega junaka zanima realizacija njegovih želja in fantazij, ki nimajo običajnih negativnih posledic, čeprav se do tega cilja pride z nasiljem ali kaznivimi dejanji, kot je posilstvo.

Po Sommersteinu<sup>5</sup> je motiv posilstva eden od najtežje “prebavljivih” elementov Menandrove komedije, saj velja nova komedija za precej krotko in nedolžno različico v primerjavi s staro Aristofanovo komedijo.<sup>6</sup> Hkrati poudarja, da edino posilstvo, ki ga ne najdemo v

<sup>3</sup> Ovidij, *Žalostinke*, 2.369 (prev. J. Jurca).

<sup>4</sup> Glej npr. Sunčič, 2005.

<sup>5</sup> Sommerstein, 2013, 33.

<sup>6</sup> Sommerstein, 1998, 100.

stari komediji, postane najpogostejše v novi komediji.<sup>7</sup> V novi komediji namreč izginejo druge oblike nasilja nad ženskami, predvsem obscenost, na njihovo mesto pa stopi posilstvo državljanke z “olajševalnimi okoliščinami”.

### **Posilstvo v *Ženski s Samosa in Razosdbi***

Preden se lotimo razlage Menandrove satirizacije posilstva, si na hitro oglejmo vsebino obeh komedij, ki ju analiziramo.

V komediji *Ženska s Samosa* ali *Poročna zveza* (Samia) imamo dve vzporedni ljubezenski zgodbi. Prvi zaljubljenec je bogat, samski, postarani Atenec Demeas, ki se zaljubil v hetero s Samosa Hrizido, po kateri ima komedija ime. Sin Moshion, ki ga je Demeas posvojil kot otroka in ga vzgojil v razkošju, je očeta spodbudil, naj lepo hetero vzame domov kot svojo priležnico in se tako otrese tekmecev za njene usluge. Tudi Moshion se je zaljubil, in sicer v Plangono, edinko soseda Nikerata, očetovega bistveno revnejšega prijatelja. V odsotnosti obeh očetov, ki sta na potovanju v Pontu, je Moshion Plangono posilil na adonijah, takoj prevzel odgovornost za svoje dejanje in se šel pogovoriti s Plangonino materjo, ki ji je prisegel, da se bo poročil s Plangono, ko se vrneto njegov oče Demeas in Plangonin oče s potovanja. Priznal je tudi otroka, plod njegovega posilstva, ki se je rodil pred Demeovo vrnitvijo domov. Otroka so predali v skrb očetovi priležnici Hrizidi, ki se pretvarja, da je mati otroka, ki da ga ima z Demeom, saj ji je malo pred tem umrl otrok. Ko se vrneto Demeas in Nikerat, izvemo, da se vzporedno in nevede za dogodke doma dogovarjata za poroko Moshiona s Plangono. Ne izvemo, zakaj, le da gre za Demeovo idejo.

Namesto da bi očetu ob vrnitvi s potovanja v Pontu, kjer je bil s sosedom Nikeratom, priznal, kaj se je zgodilo, zaljubljeni Moshion s

---

<sup>7</sup> Sommerstein, 1998, 109.

svojo obotavljivostjo zažene komično kolesje nesporazumov, zaljubljeni Demeas pa zlahka pade v past sumničenj, saj večinoma ne ve tistega, kar vedo vsi drugi člani gospodinjstva. Podobno kot v *Razsodbi* je razvednel pomen Moshionovega spolnega prestopka, saj komedija preusmerja pozornost na druga vprašanja. Denimo na vzajemni občutek sramu pri očetu in sinu, in sicer zaradi odnosa do žensk: pri Demeu zaradi hetere Hrizide, pri Moshionu zaradi posiljene Plangone. S tem Menander izenači posilstvo z zagledanostjo v hetero, ki pa sploh ni prestopek. Da bi ohranil obraz, Demeas najprej pred sinom prikriva priležnico, nato pred člani ojkosa (ki to že tako ali tako poznajo resnico) in javnostjo ter sosedom Nikeratom prikriva sinovo domnevno afero (tj. prešuštvo) z njegovo ljubico Hrizido, ki jo zaradi suma afere s sinom Moshionom skupaj z dojenčkom vrže iz hiše, medtem ko Moshionovo dejansko posilstvo Plangone ni deležno obsežne razprave. Ko Demeas končno izve resnico, Moshionu pomaga pri mediaciji pri Nikeratu, ki povsem znori, ko ugotovi, da ga je Moshion prinesel naokoli – posilil njegovo hčer in ji naredil otroka. Komedija ima srečen konec s poroko Moshiona s Plangono, s čimer se razrešijo vsi problemi, nastali zaradi posilstva.

Podobno kot *Ženska s Samosa* se tudi *Razsodba* ukvarja s priljubljenimi temami takratnega obdobja, ki jih iz tragedije obrne na komedijo in predstavi v narobe svetu. Predstavlja priljubljene klišeje v novi komediji – od posilstva in izpostavitve otroka, do srečnega konca, ki se ne izteče v poroki, saj sta glavni junak in junakinja že poročena. Zagovarja etiko reparacije, in sicer lastnine, identitete in statusa.<sup>8</sup> Kot večina Menandrovih iger se tudi ta ukvarja z vprašanjem, kako soditi o dejanjih, o katerih so možne različne razlage.

Kot izvemo v komediji, je mladi in pijani Harizij pred začetkom dogajanja v igri posilil mlado državljanko Pamfilo na nočnem praz-

<sup>8</sup> Traill, 2008, 234.

novanju tavropolij, na katerih sta oba sodelovala. Pamfila je zanosila, prikrila nosečnost in otroka s pomočjo sužnje Sofrone izpostavila skupaj z znamenji za prepoznavo, med drugim s Harizijevim prstanom. Vmes, po incidentu, se je poročila s Harizijem, ki ne ve, da je bila njegova nevesta posiljena, niti da je posiljevalec on sam. Nevesta Pamfila prav tako v svojem možu ne prepozna posiljevalca. Harizij po poroki odide na potovanje in ob vrnitvi izve, kaj se je zgodilo in da sam ne more biti otrokov oče. Zato meni, da je Pamfila imela spolne odnese pred poroko, vendar se od nje ne loči, čeprav bi se lahko, temveč se odseli od doma k prijatelju Hajrestratu in najame hetero Habrotonon, s katero pa presenetljivo nima spolnih odnosov.

V *Razsodbi* je Harizijevo posilstvo Pamfile preneseno na problem zakonske krize, saj Pamfilino zamolčanje spolnega napada nase sproži nesporazume in odpre druga žarišča, kot je Harizijevo odselitev od doma, njegovo zapravljanje ženine dote za pijačo in prostitutko, težnjo očeta Smikrina, da Pamfilo na vsak način loči od Harizija. Komedija se osredotoča tudi na problem najdenčka, nezakonskega otroka, ki je plod posilstva, in sicer kaj naj Harizij naredi z domnevno materjo dojenčka, hetero Habrotonon, in nezakonskim sinom, ki je bil po prstanu identificiran kot njegov in je torej plod njegovega posilstva, ki samo po sebi ne bi bilo problematično, če bi bil res posilil hetero, saj so bile prostitutke v nasprotju s svobodnimi ženskami prosto dostopne za spolno nasilje.

Sama premisa komedije je absurdna na številnih ravneh, saj bodoči ženin Harizij nevede posili svojo bodočo nevesto Pamfilo, drug drugega pa ne prepoznata; hkrati se v komediji vzdrži hetere Habrotonon, ki jo je najel, da bi se potolažil zaradi Pamfile domnevne nezvestobe in nezakonskega otroka. Prav hetera Habrotonon odigra ključno vlogo, saj zakonske zveze v krizi dokončno ne razdre, temveč v nasprotju s pričakovanji razkrinka posiljevalca, najde otroku

očeta in mater ter razreši spor med zakoncema, ki ju znova združi v srečni zakonski zvezi.

Absurdnost komedije, ki preusmerja pozornost s posilstva na problem nezakonskega otroka, lahko vidimo tudi v prizoru razsojanja, po katerem nosi komedija ime. V njem Pamfilin oče in Harizijev tast Smikrin nevede razsoja o usodi svojega vnuka, najdenčka, ki ga je izpostavila Pamfila, našel pa pastir Daos in ga predal znancu Siru. Otrok, ki je plod Harizijevega posilstva Pamfile, najprej izgubi identiteto in skoraj tudi življenje, nato je njegova identiteta znova vzpostavljena, saj ne postane suženj, temveč po prepoznavi in spravi med zakoncema Pamfilo in Harizijem postane spet svoboden in dedič bogatega gospodinjstva.

### **Kako razlagati Menandrovo satirizacijo posilstva**

Motiv posilstva mlade državljanke je stalni motiv v novi komediji in izhodišče zapleta tudi v drugih Menandrovih komedijah. Razen v *Ženski s Samosa* in *Razsodbi*, ki ju obravnavamo tukaj, se pri Menandru zaplet s posilstvom pojavlja še v *Kmetovalcu* (Georgos), *Heroju* (Heros), *Kitaristu* (Kitharistes), *Ogrlici* (Plokion), *Prikazni* (Phasma) in *Neidentificirani igri* (Fabula incerta). Konvencija ne dopušča predstavitve posilstva na odru (ali tudi izza odra znotraj same igre), zato se posilstvo običajno zgodi v času pred začetkom komedije, sama komedija pa se ukvarja z reševanjem posledic, kako rešiti težave komičnega junaka, ki so nastale zaradi njegovega dejanja, kako ga rehabilitirati in s tem rehabilitirati tudi žrtev v fantazijsko in ideološko formulo "in živela sta srečno do konca svojih dni". To velja tudi za *Žensko s Samosa* in *Razsodbo*, kjer komična junaka Moshion oziroma Harizij posilita mlado državljanko pred začetkom komedije, nato pa sta v komediji rehabilitirana: prvi se poroči s svojo žrtvijo, medtem ko je drugi z njo že poročen, torej se je problem po takratnem mnenju rešil sam od sebe.

Značilnost Menandrovih komedij, ki vsebujejo motiv posilstva, je moški zorni kot, zato v skladu s tem ponujajo "rešitev", ki ustreza tako storilcem kot moškim sorodnikom žensk, ki žrtve za mnenje sploh ne vprašajo, saj večino komedije o nasilnem dejanju sploh niso informirani (Plangonin oče Nikerat v *Ženski s Samosa*, Pamfilin oče Smikrin v *Razsodbi*), ko pa končno izvedo resnico, se strinjajo s "poravnavo", ki jo kot rešitev ponuja Menandrova komedija. Ker gre za željo komičnega junaka in drugih govorečih moških likov, je ta želja preslikana tudi na žrtve posilstva, ki da se želijo poročiti (Plangona v *Ženski s Samosa*) oz. ostati poročene s svojim posiljevalcem (Pamfila v *Razsodbi*). Žrtev je na začetku predstavljena kot pokvarjena "roba", v ospredje je potisnjena problematika nezakonskih otrok. Allison Glazebrook<sup>9</sup> predstavitev posilstva v komediji razlaga kot obliko udomačitve nasilja nad ženskami, kot to lahko sklepamo tudi po srečnem koncu, ki med drugim vsebuje kliše priznanja otroka, ki je plod posilstva. Za zaplet je pomembno, da mlado državljanko posili njen bodoči mož, nikoli pa žrtev posilstva ni že poročena s tretjo osebo. Gre za ideološko naracijo, po kateri imajo atenske državljanke samo enega spolnega partnerja tudi v komičnem svetu. Če stopnjujemo komično predstavitev, bi lahko v satirizaciji posilstva razbrali fantazijo, da je edini pravi ženin in mož posiljevalec.

Po Susan Lape lahko satirizacijo posilstva interpretiramo v kontekstu Periklovega zakona iz 451 pr. n. št. Ta je zahteval, da sta oba zakonca potomca atenskih staršev po obeh straneh (to velja za para v *Ženski s Samosa* in *Razsodbi*), s čimer je seksualnost postala državljanska praksa, ki ne omogoča proste izbire, saj je bila poroka ozko omejena in je vodila v protekcijonizem in izolacionizem,<sup>10</sup> hkrati pa je ženskam priznavala status članic politične skupnosti, iz katere

---

<sup>9</sup> Glazebrook, 2015, 81.

<sup>10</sup> Lape, 2001, 97.



jih je izločala. Po mnenju Lapejeve je Periklov zakon pripeljal do nove represije nad ženskami, saj je politiziral reprodukcijo in s tem vzpostavil potrebo po še večjem nadzoru nad žensko seksualnostjo, saj so nadzor enačili z zaščito reprodukcijske investicije moških. Ženskam je bila prepovedana vsaka seksualnost zunaj zakonske zveze ali pred njo, in prav to predstavlja Menander v kontekstu posilstva, katerega posledica sta vsakič nosečnost in nezakonski otrok, saj je posilstvo predstavljeno kot reproduktivno dejanje.<sup>11</sup>

Razlage motiva posilstva v Menandrovi komediji ne omejujejo zgolj velike kulturne razlike med nami in Menandrovimi Atenami, temveč tudi neobstoje pregona posilstva v ohranjenem korpusu atiških pravd, na podlagi katerih bi si ustvarili kontekstualizirano mnenje o realnem stanju in komičnem odmevu nanj. Dodaten problem povzroča neobstoje natančne terminologije za spolni napad, kar lahko opazujemo tudi v komedijah *Ženska s Samosa* in *Razsodba*. Namesto specializiranega izraza za posilstvo, ki ga pogosto zamenjujejo z (nasilnim) zapeljevanjem, obstajajo v grščini naslednji izrazi; βία, sila, nasilje,<sup>12</sup> βίασμός, nasilje (*Razsodba*, 453), in ὕβρις,<sup>13</sup> ki ima široko paleto pomenov, med drugim tudi objestno nasilje oz. nasilno dejanje, μοιχεία, (nasilno) zapeljevanje, prešuštvovanje. Za "posiliti" pa se pogosto uporabljajo glagoli, ki zaznamujejo hkrati nasilno dejanje in osramotitev žrtve: βιάζομαι, naredim silo, prevladam nad,

<sup>11</sup> Lape, 2001, 105.

<sup>12</sup> Hermes v prologu Evripidovega *Iona* (11) za Apolonovo posilstvo Kreuse pravi, da si jo je na silo vzel v zakon, ἔζηυξεν γάμοις βία; tudi sama Kreusa posilstvo izenači z zakonom (v. 868), ko pravi: "zamolčala sem zakon".

<sup>13</sup> Pri Aristotelu preberemo, da je ὕβρις nasilno in objestno dejanje, ki onečasti žrtev (*Retorika*, 1373b 28-1474a 17); Aristotel poudarja vprašanje odločitve. Hriberšek, 2011, 479, za ὕβρις, *hybris*, v slovarčku k prevodu Aristotelove *Retorike* predlaga izraze "nasilje, nasilništvo, izvajanje nasilja, nasilno ravnanje, onečastitev, grdo ravnanje".

ὕβριζω, pregrešim se nad kom, naredim komu silo (*Ženska s Samosa*, 508), αἰσχύνω, osramotim (*Ženska s Samosa*, 507), ἀτιμάω, ἀτιμάζω, onečastim, in φθείρω, uničim, pohujšam, ἀδικέω, naredim krivico (*Ženska s Samosa*, 68; *Razsodba*, 499, 508), zagrešim prešustvo s pohujšam, μοιχεύω (*Ženska s Samosa*, 591). V *Razsodbi* je za “posiliti” uporabljen tudi evfemizem, vzeti, λαμβάνω (v. 1119). Kot vidimo iz *Ženske s Samosa* in *Razsodbe*, ki ju obravnavamo, so tudi ti izrazi v igrah uporabljeni redko.

Motiv posilstva v Menandrovih komedijah obravnavajo številne študije, ki predstavljajo različne zorne kote tega problema – od kulturnega, pravnega, ideološkega, obrednega do gledališkega vidika. Interpreti problematiko posilstva razlagajo s kulturnimi in pravnimi razlikami med antičnimi Atenami in našim pojmovanjem spolnega napada kot spolnega akta proti volji žrtve in brez njene privolitve. Edward Harris<sup>14</sup> poudarja razliko med sodobnimi opredelitvami posilstva in spolnega napada, kjer gre za opis uporabe nasilja in odsotnost privolitve žrtve, ki je pri Menandru vedno ženska (v ohranjenih komedijah posilstvo med moškimi ni upodobljeno, vse nesreče se dogajajo ženskam, ker je to ideološko sprejemljivejše). Za atenskega državljana privolitev v spolne odnose ni bila pomembna ne glede na spolnega partnerja: od žene, dečkov, sužnjev obeh spolov do prostitutk obeh spolov. Ravno nasprotno: zanje je bil ideal nerecipročnost, zato se posilstvo vpisuje v tovrstno miselnost, ki je nam povsem tuja in jo zavračamo. S Harrisovo razlago se lahko le delno strinjamo. Nerecipročnost oziroma odsotnost privolitve je res veljala za ženske, katerih mnenje je bilo nepomembno, ne drži pa z vidika moških sorodnikov oz. varuhov žrtve državljanke, katerih dovoljenje je moral dobiti moški (praviloma zgolj v obliki sklenitve zakonske zveze), sicer je bil izpostavljen nevarnosti nasilja

---

<sup>14</sup> Npr. Harris, 2004.

in hudih povračilnih ukrepov (vključujoč umor storilca), do katerih so imeli pravico moški sorodniki žrtve (glej razdelek Posilstvo ali (nasilno) zapeljevanje?).

Tudi Rosanne Omitowoj<sup>15</sup> trdi, da posilstvo z antičnega pravnega vidika ni obstajalo, saj se takrat v nasprotju z nami niso menili za privolitev ženske k spolnemu odnosu. Prav tako jih ni zanimal odziv žrtve posilstva ali spolnega napada, kot nas to zanima danes, temveč predvsem to, kakšno škodo je povzročil moškemu sorodniku žrtve. Takšna opredelitev nam ne pomaga pri iskanju razlage o razlogih za satirizacijo posilstva državljanke v kontekstu stroge patriarhalne družbe v Menandrovih Atenah. Osnovni koncept posilstva namreč zaznamuje konotacija, da se s svobodno žensko in državljanjo ravna kot s sužnjo ali prostitutko, kar je po atenskih merilih hud prekršek, ki ni napad zgolj na žensko, temveč še zlasti na njenega varuha oz. moške sorodnike.

Za razumevanje motiva posilstva pri Menandru so zelo uporabne študije, ki primerjajo antični atenski in sodobni medkulturni pogled na to problematiko, kjer lahko opazujemo postopke omilitve in prikrivanja, kar je prisotno tudi v Menandrovih igrach, in prenašanje krivde na posiljeno žensko, kot je to očitno zlasti na primeru Pamfile v *Razsodbi*. Tudi v sodobnem svetu večina žrtev nikoli ne prijavi posilstva, na kar je opozorila Sharon James,<sup>16</sup> ki je predstavila podobne prakse za reševanje problema, in sicer bolj z vidika žrtvine družine in njene časti kot z vidika same žrtve. Gre za prepad med uradnimi pravnimi pogledi in kulturnimi vzorci, ki so dolgega trajanja.<sup>17</sup> Po mnenju Jamesove gre za prevladujoče vzorce patriarhalne družbe, da se okrivi žrtev. Za patriarhat je značilna obsede-

<sup>15</sup> Omitowoju, 2002.

<sup>16</sup> James, 2014b.

<sup>17</sup> James, 2014b, 34.

nost z žensko spolno čistostjo, hkrati pa napad na žensko pogosto pomeni razžalitev njenih moških sorodnikov: to lahko opazujemo tudi pri Menandru. V *Razsodbi* Pamfila očetu Smikrinu in potem še možu Hariziju (ki je po naključju njen posiljevalec!) prikrije posilstvo in nezakonskega otroka, da bi ohranila čast svojega nekdanjega in sedanjega varuha. V *Ženski s Samosa* bivša hetera Hrizida prevzame nezakonskega otroka, plod posilstva, da bi zaščitila žrtev Plangono pred njenim očetom Nikeratom, ki povsem znori, ko izve, kaj se je zgodilo. Nikerat ne znori zaradi Plangone, ki omedli, ko zagleda očeta, temveč zaradi sebe in izgube časti, kot to vidimo iz njegovega odziva, ko hčer zaloti z dojenčkom na prsih (*Ženska s Samosa*, 540–541). Ženskam, ki mu prikrivajo resnico (Hrizida, žena, hčerka Plangona), grozi z nasiljem in celo z umorom, prav tako otroku (v. 553–555; 560), vse to pa je predstavljeno kot komični spopad dveh pobesnelih starčkov – Demea in Nikerata.

Kot vidimo, je v obeh komedijah predstavljeno, da se liki zavedajo hudega zločina in razžalitve tako za žrtev kot za njene moške sorodnike, do katerih je prišlo kljub strogemu nadzoru mladih državljanek, po drugi strani pa iščejo tisoč opravičil, zakaj patriarhat ne deluje in kako najti rešitev za to.

## **Spolno nasilje nad ženskami: od mita do komedije**

Motiv posilstva pri Menandru je treba razlagati znotraj širšega konteksta nasilja nad ženskami, ki se pojavlja že v stari komediji pri Aristofanu. Aristofanovo komedijo zaznamuje visoka stopnja verbalnega in fizičnega nasilja, kar je splošna značilnost komedije, ki je sama po sebi zelo nasilna in prav z nasiljem nad posamezniki ali družbenimi skupinami vzbuja smeh in ugodje občinstva. Pri verbalnem nasilju in obscenosti gre za neke vrste mobing. Verbalno nasilje nad ženskami pri Aristofanu nadomešča običajne vojne prakse, kot so splošno nasilje, ugrabitev, posilstvo in spolno su-

ženjstvo vojnih ujetnic. Obscen humor, ki pri Aristofanu po Belli Zweig<sup>18</sup> prestopa v pornografijo, tako nadomešča oz. stopnjuje obredno nasilje na odru.

Spolno nasilje v izbranih Aristofanovih komedijah, ki se umešča v širši kontekst verbalnega in fizičnega nasilja, značilnega za staro komedijo, sem analizirala v spremnih študijah in v opombah k prevodu v treh knjigah, posvečenih Aristofanovi politični komediji.<sup>19</sup> Poleg verbalnega nasilja v obliki obscenosti se že pri Aristofanu pojavlja tudi fizično nasilje v obliki spolnega napada ali posilstva. V nasprotju z Menandrom, kjer je posiljevalec mlad in privlačen, so pri Aristofanu posiljevalci starci in tudi starke, posilstvo nastopa kot oblika komične pomladitve, sicer je posilstvo omejeno na zakonsko zvezo, da mož posili ženo. Običajno podoba moževega nasilja nad ženo imamo v *Lizistrati*, kjer soproge spolno stavkajo. Ženske sprašujejo Lizistrato, kako naj ukrepajo, če jih bo mož za kazen posilil, in se glede tega zavežejo v posebni prisegi (*Lizistrata*, 160-163; 225-227). Pri Aristofanu se pojavlja tudi motiv homoseksualnega posilstva, ki ga pri Menandru ni, ker se ne ujema z žanrom romantične, družinske komedije, saj bi to ogrozilo moško ugodje in njihovo fantazijo o supermoškosti, ki se realizira tudi s posilstvom drugače spolno nedostopnega svobodnega dekleta.

Motiv ljubezenskih afer, ki so predstavljene kot ugrabitev in posilstvo devic, ni Menandrova inovacija, saj se začne pojavljati v srednji komediji pri Anaksandridu (4. stol. pr. n. št.), motiv posilstva pa se pojavlja v številnih Evripidovih dramah, za katere je motiv črpal iz mitologije. Pri Evripidu so posledice posilstva nesrečne, saj se smrtnice ne poročijo z bogom, ki jih je posilil, v nasprotju s srečnim koncem v komediji, kjer je posiljevalec smrtnik, s katerim se žrtev

<sup>18</sup> Zweig, 1992, 97-88.

<sup>19</sup> Sunčič, 2010; 2011; 2012.

poroči (*Ženska s Samosa*) ali je z njim že poročena (*Razsodba*). Srečen konec je treba razumeti z moškega zornega kota, saj so s poroko rešili problem posiljevalca v odnosu do žrtvine družine, žrtev pa nihče ne vpraša za mnenje ali soglasje, tako da o srečnem koncu za ženske ne moremo govoriti. Zato je treba z zadržkom jemati razlago Eftychie Bathrellou,<sup>20</sup> ki meni, da se Menandrovim dekletom godi bolje kot mitološkim junakinjam, tudi tistim, ki jih za zgled navajajo liki v komedijah *Ženska s Samosa* (Danaja, Filomela, Pelopeja) in *Razsodba* (Avgga, aluzija na Alopo), saj Menandrova dekleta ne trpijo tako zelo in tako dolgo kot dekleta v tragediji, torej v mitski preteklosti, kjer jih posilijo bogovi, njihov "problem" pa se praviloma razreši šele po smrti – razen pri Kreusi v Evripidovem *Ionu*, ki se poroči s smrtnikom, vendar je jalova (v. 789–791). V nasprotju z njimi Menandrova dekleta posilijo bodoči možje, "problem" pa se razreši nekaj mesecev od posilstva, torej v sedanjosti. Tudi v tem je "rešitev" dobra za moške – bodisi za storilca ali moške sorodnike žrtve, nikakor pa tega ne moremo trditi za ženske. Ker sta mitologija in še posebej Evripidova tragedija referenčni okvir za Menandrovo komedijo, podobno nesrečo deklet v igri komentirajo ali razlagajo s pomočjo tragedij ali pa so same tragedije podlaga za komični zaplet in razplet. Lahko celo rečemo, da mitološka posilstva (in (nasilna) zapeljevanja) nastopajo kot alibi: če se bogovi ne morejo vzdržati posilstva ali (nasilnega) zapeljevanja lepega dekleta, kako naj se ga smrtniki?<sup>21</sup>

"Zgled" za motiv posilstva prav tako izhaja iz mitologije in tragedije, kjer bogovi ali heroji ugrabijo najlepša dekleta, godna

---

<sup>20</sup> Bathrellou, 2012, 177.

<sup>21</sup> Takšen "alibi" predlagajo Fejdipidu v Aristofanovih *Oblačicah*, 1079–1081: "Če pa slučajno te v prešuštvu kdo zasači, reci, / da nisi kriv ničesar in se v tem sklicuj na Zevsa, / v ljubezni in pri ženskah Zevs še bolj je oporečen. / Mar bi lahko bil ti kot smrtnik od boga močnejši?" (prev. J. Isak Kres).

za poroko, dekleta pa so se o tem "poučila" na praznovanjih, kjer so pela pesmi o takih ugrabitvah in posilstvih. Gre za device (παρθενοί, κόραις), le da devištvo ne zaznamuje biološkega stanja, temveč status: da gre za žensko, ki ni poročena, ali za prostitutko, ki še ni prostituirana.<sup>22</sup> Oboje lahko opazujemo pri Menandru v *Razsodbi*: pri Pamfili in Habrotonon, ki sta usodne tavropolije obhajali kot devici – prva še ni bila žena, druga pa še ne hetera. Zato Eftychia Bathrellou<sup>23</sup> posilstvo razlagala v obrednem kontekstu nočnega praznovanja, παννυχίς, kjer je posilstvo predstavljeno kot nekakšen del obreda prehoda za dekleta (na tavropolijah, *Razsodba*, 452, 474; nasilje opiše hetera Habrotonon; na adonijah, *Ženska s Samosa*, 46; o nasilju ne izvemo). Nasilje nastopa kot del prehoda v odraslo dobo. Po njeni razlagi so na praznovanjih oz. obredih prehoda v posilstvo kot moško fantazijo vpeljali dekleta, v komediji pa posilstvo neporočenega dekleta z državljskim statusom na celonočnem praznovanju nastopa kot opozorilo za moško občinstvo, saj Menander poudari nevarnost ženskih (celo)nočnih obredov,<sup>24</sup> kjer se lahko pripeti najhujše. Na takšnih praznovanjih so moški lahko naleteli na dekleta brez nadzora varuhov in jih "presenetili". Tako suženj Onezim Pamfilinemu očetu Smikrinu očita, da je slabo pazil na godno dekle, ki je bilo posiljeno na tavropolijah in rodilo "prezgodaj", samo pet mesecev po poroki s Harizijem, ki se pozneje izkaže tudi za njenega skrivnostnega posiljevalca (*Razsodba*, 1115–1117).

<sup>22</sup> Zato imamo pri Plavtu kurtizane, ki še niso prostituirane, čeprav imajo zvodnika, torej tehnično veljajo za device, npr. v *Stričku iz Kartagine* (Poenulus).

<sup>23</sup> Bathrellou, 2012, 152.

<sup>24</sup> O moralni spodobnosti deklet, ki se obredno "nastavljajo" bodočim snubcem, razpravlja Plutarh v *Ženskih junaških dejanjih*, 12, 249d (za prev. glej Sunčič, 2004, 83).

## Obramba komičnega junaka

Značilnost dramskih, retoričnih in forenzičnih besedil je tendenca po razvodenitvi besedišča o posilstvu. Vse spominja na taktiko na sodišču, kar lahko opazujemo tudi v Menandrovih komedijah, saj Menander zagovarja zorni kot storilca, ne žrtve. Edward Harris<sup>25</sup> meni, da Menander ponudi smešno, fantazijsko “rešitev zločina” (nasilja, sramote, onečaščenja), kar lahko opazujemo tako v *Ženski s Samosa* kot v *Razsodbi*. Po Susan Lape<sup>26</sup> vidimo v komediji postopke, katerih namen je dekriminalizacija posilstva. To velja tako za Moshiona v *Ženski s Samosa*, ki je prevzel odgovornost za svoje dejanje, vendar ga ni imenoval, kot za Harizija v *Razsodbi*, ki je svoje dejanje opisal kot napako in kot kazen za lastno prevzetnost, celo kot nesrečo, sicer se dejanja v ohranjeni igri ni nikoli pokesal.

V komediji posilstvo opredelijo kot spontani seksualni dogodek<sup>27</sup> in ga opravičujejo na različne načine ter ponujajo “olajševalne okoliščine”, še zlasti s krilatico “mladost norost” ali “vino, ženske, strast”. Tako opravičilo predstavi Moshion v *Ženski s Samosa*, da je šlo za nenadzorovano strast, ko je ves mlad in razvnet prišel v stik s sosedo Plangono, s katero sta se dobro poznala, zato jo je v zanosu ženskega hrupnega praznovanja adonij posilil (*Ženska s Samosa*, 38–46). Harizija v *Razsodbi* opravičujejo s pijanostjo, o kateri občinstvu poroča suženj Onezim, in sicer na podlagi poročila Harizijevega spremljevalca na tavropolijah, in hetera Habrotonon, ki je bila najeta kot glasbenica za ta dogodek (v. 407–408; 473–476). Onezim doda, da ga je Harizij “pijan biksal” (v. 402): v to spada tudi posilstvo pod vplivom alkohola.

Pri komičnih junakih je kot na sodišču izpostavljeno, da gre drugače za krepostne mladeniče oz. mlade moške. Moshion tako pravi

---

<sup>25</sup> Harris, 1990, 374.

<sup>26</sup> Lape, 2001.

<sup>27</sup> Lape, 2001, 104.



zase v uvodnem prologu, da je bil priden, kar pomeni, da se je obnašal moralno (*Ženska s Samosa*, 18). To mnenje o njem potrди pozneje oče Demeas, ko ga zmotno osumi prešuštva s priležnico Hrizido (v. 273, 344). Podobno zase trdi Harizij, kako se je imel za zelo moralnega in je dlakocepil, dokler ga ni zaneslo, da je posilil dek-le in ji naredil otroka ter se izkazal za propadlega moralista (*Razsodba*, 908–913). V nasprotju z njima Hajreas v *Ščitu* (v. 290) poudari, da je zaljubljen, vendar da je ostal moralen in dekleta ni posilil ne zapeljal, temveč je prosil za njeno roko v skladu z zakonom.

Ker Menander predstavlja posilstvo kot vsakdanje dejanje, ga Easterling<sup>28</sup> primerja s prakso zapeljevanja. Da posilstvo ali (nasilno) zapeljevanje nastopa kot nekaj vsakdanjega, lahko razberemo iz Moshionovega odgovora Demeu: “*Moj zločin / ni tako grozen, oče, že tisoči so zagotovo storili / enako*”<sup>29</sup> (v. 485–487). Hkrati se prestraši ob Demeovi zahtevi, naj Nikeratu razloži, kaj se je zgodilo: “*Pri Zevsu, res bo grozno, / če mu bom moral to povedati. Razjezil se bo, / ko izve resnico*” (v. 489–491). Še pred tem v prologu pove, da ga je sram zaradi njegovega dejanja, čeprav mu ne bi bilo treba (v. 47–48). Tudi Onezim v *Razsodbi* posilstvo svojega gospodarja Harizija sužnju Siru opiše kot nekaj običajnega, prav tako izpostavitvev otroka, ki je plod tega posilstva: “*Seštej ena plus ena: / dek-le je bilo posiljeno. Imelo je dojenčka in ga / očitno izpostavilo*” (v. 453–455).

Iz naštetih primerov lahko vidimo tendenco, da bi se zmanjšal pomen dejanja komičnega junaka in njegovo spolno nasilje predstavili kot zaljubljenost, strast, napako, posledico pijanosti, zapeljevanje ali celo kot nekaj običajnega, kar omogoča, da se vse obrne na smeh s takšnim ali drugačnim opravičilom. Če ne drugače tudi

<sup>28</sup> Easterling, 1995.

<sup>29</sup> Vsi prevodi Menandra v članku so moji, razen če je označeno drugače.

z razlikovanjem in hkratnim mešanjem posilstva in (nasilnega) zapeljevanja, kar si bomo ogledali v naslednjem razdelku.

## **Posilstvo ali (nasilno) zapeljevanje?**

Da bi razumeli Moshionov spolni prestop, ali gre za posilstvo ali zapeljevanje Plangone, in zakaj naj bi bilo zapeljevanje v komediji predstavljeno kot posilstvo, medtem ko pozornost preusmerjajo na Moshionovo domnevno afero z očetovo priležnico Hrizido, si oglejmo atenske poglede na to. Atenci so posilstvo šteli za objestno nasilno dejanje storilca, zapeljevanje (oz. prešuštvo) pa za prostovoljno dejanje. Harris<sup>30</sup> primerja posilstvo (različni izrazi v grščini) in *μοιχεία*, (nasilno) zapeljevanje, prešuštvo, ter se sprašuje, ali slednjega Atenci niso šteli za hujši prestop od posilstva. Pri svoji izhodiščni tezi se opira na podobno tezo Sarah Pomeroy.<sup>31</sup> Oba kot vir navajata Plutarhovega *Solona* (23), kjer se avtor čudi nesorazmernim kaznim za posilstvo in prešuštvo:

“Za sploh najbolj čudne Solonove zakone veljajo tisti, ki zadevajo ženske. Kdor je zasačil prešuštnika ‘in flagranti’, ga je imel pravico ubiti; če je kdo ugrabil in posilil svobodno žensko, je moral plačati 100 drahem denarne kazni.”<sup>32</sup>

Po mnenju atenskega zakonodajalca naj bi si posiljevalec zaslužil manj strogo kazen od prešuštnika: prvemu je določil kazen, drugemu pa smrt. Harris<sup>33</sup> opozarja, da je Plutarhov zapis nastal pod vplivom forenzičnih govornikov in da v zakonu ni obstajala razlika, saj je enako veljalo za vse, za posiljevalce in (nasilne) zapeljivce oz. prešuštnike, ki

---

<sup>30</sup> Harris, 1990.

<sup>31</sup> Pomeroy, 1975, 86–87.

<sup>32</sup> Plutarh, *Solon*, 23 (prev. M. Hriberšek).

<sup>33</sup> Harris, 1990, 372, 375.

so jih ujeli pri spolnem odnosu z ženo ali sorodnicami, v nekaterih primerih celo s priležnicami oškodovanega moškega. O tem lahko preberemo pri Platonu v *Zakonih*, v katerih ne razlikuje med obema dejanjema, ko govori o kazni oz. o zadoščenju za sorodnika žrtve:

“Če kdo spolno zlorabi svobodo ženo ali otroka, naj ga oseba, razžaljena zaradi objestnega nasilja, njen oče, brat ali sinovi, ubijejo brez kazni. Če mož slučajno odkrije, da mu kdo posiljuje ženo, naj po zakonu velja za čistega, če ubije posiljevalca.”<sup>34</sup>

Čeprav gre za resen zločin po atenskih pravnih in družbenih normah, kazniv celo s smrtjo, če bi bil storilec ujet *in flagranti*, in hudo kršitev meril atenskega državljanstva, Lapejeva<sup>35</sup> opozarja, da Menander v svojih komedijah posilstva nikoli ne problematizira z moralnega niti s pravnega vidika, temveč daje večjo težo zapeljevanju oz. prešuštvovanju. V dokaz navaja primer iz *Čemerneža*, kjer se zapeljevanje marsičem prekriva s spolnim napadom, opredeljeno pa je kot nesprejemljivo:

Početje zlo, mi kaže, imaš na duši,  
ko meniš, da boš pregovoril v greh devico  
svobodno, da prežiš na ugoden čas,  
da dejanje bi storil, vredno smrti.<sup>36</sup>

To lahko uporabimo tudi za razlago Moshionovega posilstva v *Ženski s Samosa*. Ker lahko zapeljevanje zlahka izenačimo s predzakonskim seksom, se pri razlagi Menandrovih iger z motivom posilstva odpira vprašanje, ki so ga načeli številni interpreti:<sup>37</sup> ali je

<sup>34</sup> Platon, *Zakoni*, 874c (prev. G. Kocijančič).

<sup>35</sup> Lape, 2001, 80.

<sup>36</sup> *Čemernež*, 289–294 (prev. M. Tavčar).

<sup>37</sup> Npr. Fantham, 1975, 53–54.

posilstvo v komediji “kamuflača” za ohranitev ženske časti za prostovoljen predzakonski spolni odnos? Če bi mlada svobodna državljanka pristala na predzakonski spolni odnos, bi jo šteli za žensko brez časti in bi bilo njeno življenje uničeno. Zato je v komedijah poudarjeno, da se ženske vdajo nasilju, nikoli pa zapeljevanju. Če pogledamo predstavitev problema v *Ženski s Samosa*, se soočamo z vprašanjem, ali gre res za posilstvo ali za zapeljevanje, ki je predstavljeno kot posilstvo? Je bila Plangona posiljena ali je šlo za prostovoljni spolni odnos s sosedom Moshionom, ki ga predstavijo kot posilstvo, da bi ohranili dekletovo čast, ki bi bila sicer uničena?

O tem lahko sklepamo tudi po Moshionovi predstavitvi lastnega dejanja, ki ga nikoli ne imenuje, vendar zanj takoj in prostodušno prevzame odgovornost in prizna tudi otroka (v. 35–50); ohranjeno besedilo, ki je prav na tem mestu poškodovano, ne vsebuje opisa nasilja, kot to analiziramo v naslednjem razdelku na primeru posilstva Pamfile v *Razsodbi*; napadalec in žrtev se dobro poznata ter sta po dejanju še vedno v rednih stikih, zato lahko sklepamo, da gre za spolni odnos z neporočenim dekletom, kar je bilo strogo prepovedano, zato je predstavljen kot posilstvo. John Winkler<sup>38</sup> je mnenja, da Moshion in njegovo dekle Planogona izkoristita praznovanje adonij za prepovedan spolni odnos, torej da v tem primeru ne gre za posilstvo, vendar ga predstavijo kot takega, da bi ohranili dekletovo čast in čast njene družine.

Da gre za zapeljevanje, lahko sklepamo tudi iz Nikeratovih besed. Ko spozna resnico, Nikerat posilstvo hčerke opredeli kot zapeljevanje oz. prešuštvo, ko pravi, da je Moshion prešuštnik, zasačen pri dejanju (v. 717–718), čeprav pred tem pravi, da škoda, da ga niso ujeli pri dejanju (v. 612). Zadovolji se z “odškodnino”, to je z obljubo, da se bo Moshion poročil z njegovo hčerko, ki jo je onečastil, in to brez

---

<sup>38</sup> Winkler, 1990, 191.

dote. Po Scafuro<sup>39</sup> Menander tako obravnava strategije za razrešitev spora, ki je po atenskem zakonu veljal za oba prestopka, posilstvo in (nasilno) zapeljevanje. Razreševanju spora se pridruži tudi Demeas, ko končno izve resnico: Nikeratu vseskozi zatrjuje, da se bo Moshion poročil s hčerko in naj ne skrbi (v. 599). Moshiona brani, tudi ko ta zaigra odhod na vojaščino, Nikerat pa misli, da se hoče izogniti poroki s Plangono (v. 716). Vse je usmerjeno v miroljubno razrešitev zločina, ki je satiriziran in tako nevtraliziran.

Po Adele Scafuro<sup>40</sup> gre za "upravljanje s posilstvom" z rabo samopomoči na meddružinskih srečanjih ali posvetih: Moshion svoje dejanje prizna, prav tako otroka, in z ženskami najde rešitev, ki je najboljša po mnenju strogega patriarhata (ženski molk, prikrivanje resnice pred moškimi za ohranitev časti). Podobno meni Brown,<sup>41</sup> da gre za postopek, po katerem se za ohranitev časti vsako predzakonsko spolnost z dekletom opredeli kot posilstvo, še zlasti razdevičenje. Takšno dejanje je bilo sramota za družino, zato so ga prikrivali in skušali najti način, kako ohraniti čast in poročiti dekle, v komediji pa problem rešujejo tako, da preusmerjajo pozornost s pravega spolnega zločina na namišljenega – na Moshionovo prešuštvovanje z očetovo priležnico Hrizido, ki v komediji nastopa vsestranska zaveznica pri prikrivanju resnice – v imenu Moshiona, žrtve Plangone in njene matere, ko jim pomaga prikriti sramoto v podobi nezakonskega otroka, ki je plod posilstva.

Hrizida je namesto Plangone deležna verbalnega nasilja na odru. Najprej jo Demeas vrže iz svoje hiše, nato pa jo prežene še Nikerat iz svoje, ko izve, kaj se je domnevno zgodilo – da je Moshion zapeljal očetovo priležnico Hrizido in ji naredil otroka. Da bi komi-

<sup>39</sup> Scafuro, 1997, 113–114.

<sup>40</sup> Scafuro, 1997, 244.

<sup>41</sup> Brown, 1993, 196–197.

čno zmanjšal pomen tega dejanja, ki bi ga ponižal na raven sužnja, Demeas obrne vlogi med zapeljevalcem, moškim, in zapeljano, žensko, saj Hrizido obtoži, da je ona zapeljala Moshiona, ko je bil pijan (v. 338–342), čeprav pijanost nastopa kot opravičilo za moško spolno nasilje nad ženskami (glej razdelek Obramba komičnega junaka). Podobno pobesnelo reakcijo lahko opazujemo pri Nikeratu, ki pravi, da odpade poroka s Plangono, Demeu naprej predlaga, naj prešuštnika, sina Moshiona in Hrizido, proda (v. 508–509), medtem ko je bistveno manj pobesnel, ko izve, da je Moshion v njegovi odsotnosti posilil (ali zapeljal) njegovo hčerko Plangono in ji naredil otroka, temveč konec četrtega dejanja navidezno nasede Demeovi razlagi, da je Plangono oplodil bog, kot je Zevs Danajo. In da po Atenah hodi kopica božjih, tj. nezakonskih sinov, s čimer vse nezakonite (pred- in zunajzakonske) oblike spolnosti postavi na skupni komični imenovalec.

Da gre pri posilstvu ali zapeljevanju za odnose med moškimi, ne med moškimi in ženskami, kaže tudi komična predstavitev Moshiona kot slabiča in popolnega strahopetca, ki se ne boji žensk, pred moškimi pa trepeta kot šiba na vodi, kot je poudaril Sommerstein.<sup>42</sup> Krivdo res prizna ženskam (Plangoni, njeni materi, Hrizidi), saj je glavni osumljenec (medtem ko Pamfila v *Razsodbi* ne ve, kdo jo je posilil), ne pa tudi moškim, svojemu očetu in Plangoninemu očetu Nikeratu, s čimer bi prevzel odgovornost pred moškimi, torej pred sebi enakimi. Zato ga strahopetnosti obtoži celo suženj Parmenon: “*Kako pa se ne / bojiš dekleta, ki si ga oškodoval, in njene matere, / baba?*” (v. 67–69). Strahopetnost pred moškimi, ki bi jim moral povedati o svojem dejanju, prizna tudi sam Moshion (v. 65–66; 515; 539). Menander torej jasno pokaže, da se njegov komični junak zaveda teže svojega dejanja in se boji žrtvinega moškega sorodnika,

---

<sup>42</sup> Sommerstein, 2013, 16.

ki ga je po grških merilih osramotil enako ali še bolj kot samo žrtev, zato se boji njegovih povračilnih ukrepov – kot Moshion Nikerata, čeprav se je za rešitev oz. “kazen”, tj. poroko z žrtvijo, že dogovoril v njegovi odsotnosti, vendar z ženskami in “izza odra”. Šele Moshionovo javno priznanje (na odru) najprej očetu Demeu in posledično Nikeratu deluje kot komična rešitev vseh problemov, ki so zaradi spolnega nasilja nastali med storilcem in žrtvijo ter njeno družino, med moškima glavama obeh gospodinjev, med Demeom in Nikeratom, in tudi med Demeom in Moshionom. Po mnenju Adele Scafuro<sup>43</sup> komedija sporoča, da se je bilo za posilstvo (ali zapeljevanje) možno odkupiti, in sicer s poroko z žrtvijo in priznanjem otroka, medtem ko bi prešuštvo oz. zapeljevanje očetove priležnice Hrizide nepovratno uničilo razmerje med Moshionom in Demeom, saj bi očeta s tem ponižal na raven sužnja. Namesto tega pa komedija ponudi srečen konec za celotno družino, seveda s patriarhalnega zornega kota, saj Plangona nastopi na odru kot molčeči lik v aktu vesele poroke z Moshionom na koncu komedije.<sup>44</sup>

### **Molčeča žrtev, dobra prostitutka**

Čeprav je posilstvo iztočnica za zaplet v Menandrovih komedijah, nam komedije ne ponudijo zornega kota žrtve. Gre še za enega od postopkov razvodenitve spolnega nasilja nad ženskami, ki omogoča, da se tragična izkušnja obrne v komično. V ohranjenih komedijah ni svobodnega ženskega lika, da bi poročal o svojem posilstvu na odru pred občinstvom, ker jim to preprečujeta konvencija in

<sup>43</sup> Scafuro, 1997, 262–263.

<sup>44</sup> To lahko primerjamo s “srečnim koncem” na koncu Evripidove *Alkestide*, ko Herakles vrne Admetu molčečo Alkestido pod pajčolanom, ki jo je v rokoborbi iztrgal Smrti; z dejanjem utrdi njuno gostinsko prijateljstvo, hkrati pa uniči Alkestidino junaštvo in jo postavi na njeno “pravo mesto”; obširneje o tem Sunčič, 2006; 2007.

“spodobnost” za like iz višjega sloja in mitološke junakinje, saj bi se osramotile kot državljanke in izgubile naklonjenost občinstva. V ohranjenih grških dramah je izjema Kreusa v Evripidovem *Ionu* (v. 887–901), kjer opiše, kako jo je Apolon posilil in je izpostavila dojenčka, ki je plod tega posilstva. Tega ni v *Razsodbi*, čeprav ima žrtev Pamfila eno izmed redkih govornih vlog za svobodno državljanko v ohranjenih komedijah in nastopi kot nekakšna komična močna ženska, vendar ne (spre)govori o lastnem posilstvu. Po Bathrelloujevi<sup>45</sup> je bil pojav Pamfile na odru zagotovo eden najbolj markantnih lastnosti igre, saj se v nobeni ohranjeni novi komediji ne pojavlja mlada in bogata državljanka z govorno vlogo, ki je povrhu vsega tudi žrtev posilstva. Pri tem je paradoksalno, da Pamfila ne brani zgolj svojega posiljevalca, katerega identiteta je šele pozneje izenačena s Harizijevo, temveč se postavi na stališče patriarhata, ko prevzame krivdo za posilstvo in nezakonskega otroka ter hkrati odgovornost, da jo mož Harizij vara z najeto hetero Habrotonon.

In prav ta hetera in tudi spolna sužnja, kot opozarja Allison Glazebrook,<sup>46</sup> občinstvu poroča o Pamfilinem posilstvu. Zaradi svojega statusa je Habrotonon po takratnem mnenju primerna za opis nasilja nad svobodno državljanko, ki ga predstavi kot lastno zgodbo (*Razsodba*, 518–520). Po razlagi Gardnerja<sup>47</sup> Habrotonon nastopa kot ventrilokvistka za posiljeno Pamfilo, ki sama ne more govoriti o tem, medtem ko Habrotonon lahko, saj posilstvo skozi njen govor dobi neko drugo dimenzijo za občinstvo.

Gardner<sup>48</sup> je opozoril, da je posilstvo enkrat posilstvo, drugič pa ni, opredelitev je odvisna od statusa in kaže na (ne)dostopnost žen-

---

<sup>45</sup> Bathrellou, 2012, 179.

<sup>46</sup> Glazebrook, 2015, 81.

<sup>47</sup> Gardner, 2013, 123; 126.

<sup>48</sup> Gardner, 2012, 124.



skega telesa. To razliko lahko opazujemo v *Razsodbi*, kjer je Habrotonon kot sužnja in hetera predstavljena prosto dostopna za posilstvo in drugo (spolno) nasilje, medtem ko svobodne ženske kot Pamfila niso na razpolago brez dogovora in diplomacije (vezane predvsem na sklenitev zakonske zveze in zakonski seks, edino dopustno obliko spolnosti z državljanjami). Gre za razliko med posilstvom osebe – svobodne ženske in posilstvom lastnine – sužnje, prostitutke, slednje pa Menandra ne zanima, razen periferno.<sup>49</sup> V *Razsodbi* Menander posilstvo državljanke predstavi skozi oči in performans prostitutke, pri čemer attribute njenega poklica namerno potencira za ustvarjanje komičnega učinka, ki nastopa namesto groze in sočutja – občinstvo namreč ve, da gleda komedijo, ne tragedije.

Zato je Habrotonon bistveno bolj seksualizirana od nekdanje heterere Hrizide v *Ženski s Samosa*, ki ima v komediji status priležnice in funkcijo gospodarice v Demeovem gospodinjstvu in deluje kot zaveznica spodobnih državljanek, ki v komediji nimajo govorne vloge. Čeprav gre za hetero, torej prostitutko visokega ranga (še zlasti po visoki ceni za njene storitve, *Razsodba*, 137), je Habrotonon predstavljena kot tipična pocestna prostitutka, saj se pritožuje, da ji gre posel slabo, saj se njena stranka Harizij ne zmeni zanjo, čeprav jo plačuje, in to zelo veliko (v. 437). Potoži, da je od Harizija pričakovala ljubezen, dobila pa je sovražstvo (v. 433). Zaradi njegovega zavračanja je skoraj spet postala devica (v. 440). Po Glazebrookovi<sup>50</sup> je pri tem nakazan stereotip, da si prostitutke želijo spolnosti – v nasprotju s spodobnimi državljanjami. Po Furleyju<sup>51</sup> lahko domnevamo, da je bila Habrotonon oblečena obsceno, podobo “kurbirskosti” pa lahko prepoznamo tudi iz njenega zelo afektiranega govora,

<sup>49</sup> Gardner, 2012, 135.

<sup>50</sup> Glazebrook, 2015, 89.

<sup>51</sup> Furley, 2009, 21.

saj ponavlja “jojme(ne)”, “uboga jaz”, “kako srčkan” (za dojenčka), s čimer je Menander verjetno posnemal jezik pocesnic, in sicer za ustvarjanje komičnega učinka, v katerem se razvedeni njeno pričevanje o posilstvu Pamfile na tavropolijah.

Habrotonon ni predstavljena zgolj kot “seksi”, temveč tudi kot pametna in nadvse premetena, kar po grškem imaginariju spada med negativne ženske lastnosti. Nastopa kot detektivka, ko vsiljivemu sužnju Onezimu predstavi svoj načrt za rekonstrukcijo posilstva, identifikacijo storilca in očeta otroka, ter žrtve in matere (v. 511–519). Habrotonon vohlja, vrta, išče dokaze in izpovedi, ki jih izvabi z zvijačo. Prevaro, uprizoritev oz. simulacijo posilstva izrabi, da izvabi priznanje. Zato spada v tip bistrourmne in iznajdljive prostitutke, kot jo opredeli Onezim (v. 557), ko mu Habrotonon predstavi svoj načrt. V komediji laže in vara, pretkano in brez zadržkov, moškim pa vrže v obraz, kar jim gre – to je njena prednost pred spodobnimi ženami. Pri njej vse temelji na lažeh in zavajanju, ki so hkrati postopek iskanja resnice. S tem potrdi stereotip o lažnivih in prevarantskih prostitutkah, ki ga v igri zagovarja Pamfilin oče Smikrin (v. 790–796), pa tudi Onezim (v. 327–329, 340–344).

Za našo obravnavo v članku je pomembna predvsem njena predstavitev žrtve Pamfile tako pred posilstvom kot po njem. Habrotonon njene identitete ne pozna, zato jo opiše po zunanjih znakih, in sicer kot spolno zelo privlačno, mlado in bogato dekle ter da bi jo spoznala, če bi jo spet videla (to se tudi zgodi, v. 858–877). Ker je Habrotonon prostitutka, ve iz izkušenj, da lahko takšno dekle s svojim početjem ali oblačili vzbuja pozornost, da povsem obnori moške in “izzove” posilstvo. Seksi oblačila kažejo na njeno spolno zrelost, s čimer je predstavljena kot godna za poroko in hkrati za posilstvo, saj je spolna poželjivost nevarna.

Habrotonon ne opiše zgolj Pamfile zunanje podobe, v kateri lahko vidimo projiciran pogled moškega in opravičila, zakaj je prišlo

do posilstva, temveč opiše tudi celotne okoliščine, v katerih se je zgodil spolni napad, in tudi vpliv posilstva na žrtev Pamfilo. V nasprotju z *Žensko s Samosa*, kjer v ohranjeni igri ničesar ne izvemo o Plangonini reakciji na Moshionov napad ali zapeljevanje, v *Razsodbi Habrotonon* poroča o Pamfilinem psihofizičnem stanju po Harizijevem napadu. Pamfila je objokana, puli si lase, njeno oblačilo je raztrgano:

Bila je tam z nami in odtavala.

Potem je kar naenkrat sama pritekla,  
si pulila lase in jokala. O bogovi, njeno  
ogrinjalo, tako fino in lepo, je bilo čisto  
uničeno; povsem je bilo razcapano (v. 486–490).

Habrotonon predstavi žrtev in oblačilo kot eno in isto: uničena tkanina kaže, da je uničena Pamfila, saj je prav tako pokvarljivo blago. Hkrati je Pamfila po posilstvu v hudi duševni stiski, joče in si puli lase, na podlagi česar lahko sklepamo, da ni šlo za prostovoljen spolni odnos s Harizijem. S takšnim opisom Habrotonon simbolno izrazi sočutje do žrtve in zaveznitvo z njo, kar pa pri takratnem občinstvu ni nujno vzbudilo sočutja, saj besede izreka hetera, povrhu še spolna sužnja, ki ne nastopa kot verodostojna in moralno neoporečna oseba, temveč kot obstranka, ki ji tudi zaradi njenega obscene videza in načina govora občinstvo verjame manj, kot bi besedam svobodnega državljana ali državljanke. Obenem sočutje ne spada v komedijo. Zato je njeno sočutje po Sommersteinu<sup>52</sup> nepomembno z vidika občinstva, ki uživa v voajerizmu posilstva, kot izpostavlja Glazebrookova.<sup>53</sup> O projekciji moškega pornografskega pogleda lahko sklepamo tudi iz besed Habrotonon, ko posilstvo izenači s supermoškostjo, ko pravi, da bo Harizija, ki je osumljen po-

<sup>52</sup> Sommerstein, 1998, 101–103.

<sup>53</sup> Glazebrook, 2015, 84.

silstva, ujela na limanice z "običajnimi publicami": "*Tako predrzen si bil in surov*" (*Razsodba*, 527). Podobno velja za opis Harizijevega spolnega nasilja, po Gommeju in Sandbachu<sup>54</sup> "surovo močatost": "*Kako trdo si me / podrl. Jojme, uničila sem obleko.*" (v. 527–528). Sommerstein<sup>55</sup> meni, da ne Habrotonon ne Onezim nista ogorčena nad Harizijem, temveč se ukvarjata s praktičnimi vidiki: kako z gotovostjo potrditi, da je Harizij posiljevalec in otrokov oče; kako ugotoviti materino identiteto in kako od tega iztržiti korist za Habrotonon, ki si v zameno za rešitev družinske krize želi svobodo.

Po mnenju Rosanne Omitowaju<sup>56</sup> Menandrovo *Razsodbo* zaznamuje odsotnost čustvenega besedišča in nezmožnost, da bi napad videli z zornega kota žrtve, saj komedija sporoča, da je lahko žrtev srečna, da posiljevalec ostane z njo, saj je ničvredno, pokvarjeno blago. Drugačnega mnenja sta Gardner<sup>57</sup> in Jamesova,<sup>58</sup> ki kot izjemo navajata prav predstavitev psihofizičnega stanja žrtve po spolnem napadu v tej komediji. Pri svoji interpretaciji spregledata satirizacijo v prizoru med Habrotonon in Onezimom, ki daje ton prizoru in ki opis Pamfilenega stanja predstavlja povsem drugače od tega, čemur bi lahko rekli sočutje do žrtve. Ker je sočutje čustvo, ki ne pritiče komediji, v kateri dobra prostitutka<sup>59</sup> kot Habrotonon ne uniči svoje tekmice Pamfile in ne razdre njene zakonske zveze s Harizijem, temveč reši čast mlade državljanke in njen zakon z mla-

---

<sup>54</sup> Gomme, Sandbach, 1973, 338.

<sup>55</sup> Sommerstein, 1998, 101.

<sup>56</sup> Omitowaju, 2002, 186.

<sup>57</sup> Gardner, 2013.

<sup>58</sup> James, 2014a.

<sup>59</sup> Henry, 1985, 3; pri Henryjevi izraz *good-hearted harlot*; Eva Keuls (1985, 343) uporablja izraz *whore with the heart of gold*, in "stereotip kurbe s plemenitim značajem" (isto, 188); v angl. tudi različica *hooker with the heart of gold*. Za Habroton kot lik dobre prostitutke glej Traill, 2008, 224–235.

dim državljanom, ko v očeh občinstva spodobno ženo izenači s prostitutko. S tem razvedeni samo posilstvo in namigne, da se je Pamfila obnašala kot prostitutka, zato jo lahko reši samo prostitutka.

### **Sklep: ženske jočejo in molčijo, moški se olajšano smeji**

Čeprav spadata *Ženska s Samosa* in *Razsodba* v žanr romantične komedije, sta obe komediji zelo antiženski, saj je romantika upodobljena z moškega zornega kota. Lepi, mladi državljanke sta predstavljeni kot predmet poželenja in sta ravno zato tudi žrtve spolnega napada mladega državljanca pred začetkom komedije. Plangona v *Ženski s Samosa* nikoli ne spregovori, temveč v njenem imenu govorijo predvsem moški. Pamfila ima govorno vlogo, vendar o lastnem posilstvu ne pove niti besede. Ženski, ki delujeta in govorita, v njunem imenu in na videz tudi v njuno korist, sta prostitutki – nekdanja hetera Hrizida in hetera Habrotonon, vendar vedno v smeri rešitve, ki je ugodna za komičnega junaka. Slednjega rešujeta in ga rehabilitirata s svojim delovanjem, ki vsebuje zavajanje in lažanje, nevtralizirata posilstvo ali pa preusmerjata pozornost na druga vprašanja.

Da bi rehabilitiral državljanke, ki sta na začetku komedije predstavljeni kot žrtev in pokvarjena roba zaradi spolnega delikta komičnega junaka, Menander ne rehabilitira zgolj obeh posiljevalcev, temveč tudi prostitutki, ko vzpostaviti nepričakovano zavezništvo med (nekdanjo) prostitutko in žensko/ženskami iz visoke družbe. Rezultat tega zavezništva je rešitev zmede s statusom, povezane prav s spolnim nasiljem. Gre za obrat od sodobnega gibanja #jaz-tudi, saj prostitutki, ki poznata spolno nasilje, ne pomagata ženskim žrtvam k razkritju in kaznovanju storilcev. Ravno nasprotno: obe prostitutki, ki sta vajeni različnega moškega nasilja, ravno s prenašanjem nasilja ali insceniranjem samega spolnega napada poskrbita, da se prikrije spolno nasilje nad častitljivima državljanicama in

se ga obrne na moški smeh, saj je to edini postopek, da onečaščeni državljanki (p)ostaneta častitljivi. Zato srečen konec pomeni sprostitve tesnobe, nastale med moškimi – tako med moškimi liki v igri, ki praznujejo poroko oz. se veselijo ob sklepu komedije, ali pa med moškimi, ki se smejiijo v občinstvu. S tem ženska tragedija postane komedija za moške, ki onečaščeniim ženskam podelijo status zakonske žene v zameno za molk.

## **Bibliografija**

ARNOTT, W. G., ur. (1997): *Menander*, Volume I, Cambridge, MA, and London.

ARNOTT, W. G., ur. (2000): *Menander*, Volume III, Cambridge, MA, and London.

BATHRELLOU, E. (2012): "Menander's *Epitrepontes* and the Festival of Tauropolia", *Classical Antiquity*, Vol. 31, No. 2, 151-192.

BLUME, H.-D. (2014): "Money and Love in Menandrian Comedy", v: Sommerstein, A. H., ur., *Menander in Contexts*, New York, 3-10.

BROWN, P. G. McC. (1991): "Athenian Attitudes to Rape and Seduction: The Evidence of Menander, *Dyskolos* 289-93", *Classical Quarterly*, 41.2, 533-534.

BROWN, P. G. McC. (1993): "Love and Marriage in Greek New Comedy", *Classical Quarterly*, 43.1, 189-205.

COX, C. A. (2012): "Women and Family in Menander", v: James, S. L., Dillol, S., ur., *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester, 278-287.

CUSSET, C. (2014): "Melancholic Lovers in Menander", v: Sommerstein, A. H., ur., *Menander in Contexts*, New York, 167-179.

DOVER, K. J. (1974): *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Berkeley.

- EASTERLING, P. E. (1995): "Menander - Loss and Survival", v: Griffiths, A., ur., *Stage Direction, Essays in Honour of E. W. Handley*, London, 153-160.
- FANTHAM, E. (1975): "Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy", *Phoenix*, 29, 44-74.
- FURLEY, W. D. (2009): *Menander: Epitrepontes*, London.
- GARDNER, H. H. (2012): "Ventriloquizing Rape in Menander's *Epitrepontes*", *Helios*, Vol. 39, No. 2, 121-143.
- GLAZEBROOK, A. (2015): "A Hierarchy of Violence? Sex Slaves, *Parthenoi*, and Rape in Menander's *Epitrepontes*", *Helios*, Vol. 42, No. 1, 81-101.
- GOLDBERG, S. M. (1980): *The Making of Menander's Comedy*, London.
- GOMME, A. W., SANDBACH, F. H. (1973): *Menander. A Commentary*, Oxford.
- GOULD, J. (1980): "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", *Journal of Hellenic Studies*, 100, 38-59.
- GRANT, J. N. (1986): "The Father-Son Relationship and the Ending of Menander's *Samia*", *Phoenix*, Vol. 40. No. 2, 172-184.
- GUTZWILLER, K. (2000): "The Tragic Masks of Comedy: Metatheatricality in Menander", *Classical Antiquity*, Vol. 19, No. 1, 102-137.
- HARRIS, E. M. (1990): "Did Athenians Regard Seduction as a Worse Crime Than Rape?", *The Classical Quarterly*, Vol. 40, No. 2, 370-377.
- HARRIS, E. M. (2004): "Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence", *Dike*, 7, 41-83.
- HALPERIN, D. M. (1990): "The Democratic Body: Prostitution and Citizenship in Classical Athens", v: Halperin, D. M., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York and London, 88-112, 180-190.

- HENDERSON, J. (1991a<sup>2</sup>): *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, New York, Oxford.
- HENDERSON, J. (1991b): "Women and Athenian Dramatic Festivals", *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 121, 133-147.
- HENRY, M. M. (1985): *Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition*, Frankfurt.
- HRIBERŠEK, M. (2004): *Vzporedni življenjepisi*, I, prevod in spremna beseda, Ljubljana.
- HRIBERŠEK, M. (2011): *Aristotel, Retorika*, spremna beseda, prevod, komentar in slovar, Ljubljana.
- JAMES, S. L. (2014): "Reconsidering Rape in Menander's Comedy and Athenian Life: Modern Comparative Evidence", v: Sommerstein, A. H., ur., *Menander in Contexts*, New York, 24-39.
- KEULS, E. (1973): "The *Samia* of Menander. An Interpretation of its Plot and Theme", *Zeitschrift für Papirologie und Epigraphic*, Bd. 10, 1-20.
- KEULS, E. C. (1985): *The Reign of Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*, Berkeley.
- KONSTAN, D. (1994): "Premarital Sex, Illegitimacy, and Male Anxiety in Menander and Athens", v: Boegehold, A. L., Scafuro, A. C., eds., *Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore, 217-235.
- LAPE, S. (2001): "Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menander's Comedy", *Classical Antiquity*, 20, 79-120.
- LAPE, S. (2010): "Gender in Menander's Comedy", v: Petrides, A., Papaioannou, S., ur., *New Perspectives on Postclassical Comedy*, Newcastle-on-Tyne, 51-78.
- MACDOWELL, D. M. (1978): *The Law in Classical Athens*, London.
- OMITOWOJU, R. (2002): *Rape and the Politics of Consent in Ancient Athens*, Cambridge.



- POMEROY, S. B. (1975): *Goddesses, Whores, Wives and Slaves, Women in Classical Antiquity*, New York.
- SCAFURO, A. C. (1997): *Forensic Stage: Setting Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge.
- SHAW, M. (1975): "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama", *Classical Philology*, 70/4, 255-266.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1980): "The Naming of Women in Greek and Roman Comedy", *Quaderni di storia*, 11, 393-418.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1998): "Rape and Young Manhood in Athenian Comedy", v: Foxhall, L., Salmon, J., ur., *Thinking Men: Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London and New York, 100-114.
- SOMMERSTEIN, A. H., ur. (2013): *Menander, Samia (The Woman from Samos)*, New York.
- SOMMERSTEIN, A. H., ur. (2014a): *Menander in Contexts*, New York.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2014b): "Menander and the *Pallake*", v: Sommerstein, A. H., ur., *Menander in Contexts*, New York, 11-23.
- SUNČIČ, M., ur. (2004): *Plutarhove ženske*, Ljubljana.
- SUNČIČ, M. (2005): "Ljubezen je ironija: Plutarh in odsotnost (za)ljubljenih žensk", v: Sunčič, M., ur., *Dialogi o ljubezni*, Ljubljana, 109-176.
- SUNČIČ, M. (2006): *V postelji z najboljšo med ženami: imaginarij antične junakinje Alkestide*, Ljubljana.
- SUNČIČ, M. (2007): *Evipid, Alkestida*, prevod, komentar in spremna študija, Ljubljana.
- SUNČIČ, M. (2010): *Aristofan, Politične komedije I: Ekonomska komedija*, prevod, komentar in spremna študija, Ljubljana.
- SUNČIČ, M. (2011): *Aristofan, Politične komedije II: Mirovniška komedija*, prevod, komentar in spremna študija, Ljubljana.
- SUNČIČ, M. (2012): *Aristofan, Politične komedije II: Demagoška komedija*, prevod, komentar in spremna študija, Ljubljana.

SUNČIČ, M. (2019): *Menander, Romantična komedija*, prevod, komentar, spremna študija in uredila, Ljubljana (v tisku).

TRAILL, A. (2008): *Women and the Comic Plot in Menander*, Cambridge.

WINKLER, J. (1990): *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York and London.

ZWEIG, B. (1992): "The Mute Nude Female Characters in Aristophanes' Plays", v: Richlin, A., ur., *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford, New York, 73-89.

ANTROPOLOŠKI  
POGLEDI NA  
PROSTOR



ŠPELA KRYŽANOWSKI<sup>1</sup>

## Antropološko raziskovanje feng šuja<sup>2</sup> – med percepcijo in apercepcijo

**Izvleček:** Feng šuj je tradicionalna kitajska umetnost oblikovanja okolja, ki vključuje tako racionalne kot tudi iracionalne (mistične) paradigme. V novitem konceptu povezuje fizično okolje, psihologijo, socialne odnose in svet duhovnega. Prispevek najprej analizira zgodovinske in sodobne fengšujске antropološke raziskave. Ugotavlja, da feng šuj večina raziskovalcev obravnava skozi percepcijsko (racionalno – logično) perspektivo neodvisnega zunanega opazovalca, pri čemer se njegove opredelitve stopnjujejo od zelo kritičnih (nazadnjaštvo, ki ovira razvoj, ali psevdo-naravoslovna znanost) do bolj prizanesljivih (popularna religija, kulturna geografija ali kozmologija v praksi). Le redki skušajo zaznavanje fengšujskih ravni prostora tudi osebno doživeti skozi apercepcijo ali umetniško izražanje. Tovrstne apercepcijske izkušnje so v nadaljevanju dopolnjene z dvema desetletjema dolgim študijem primera in avtoričine lastne participacije, ki kaže, da se praktične zaznave energetskega ustroja prostora lahko precej razlikujejo od fengšujskih teoretičnih izhodišč. Na podlagi izkušenj lastne apercepcije so postavljeni trije koncepti generiranja energetskega polja v prostoru, ki nadgrajujejo fengšujski vidik. Feng šuj je več kot zgolj primer kulturne globalizacije ali uspešne historične metafore, saj vsebuje potencial za spreminjanje obstoječih prostorskih paradigem.

<sup>1</sup> Dr. Špela Kryžanowski je pooblaščen arhitektka, predavateljica za predmet Feng Shui na Fakulteti za dizajn, pridruženi članici Univerze na Primorskem. E-naslov: spela.kry@gmail.com.

<sup>2</sup> Po pinjinu, uradnem kitajskem sistemu za zapisovanje kitajskih glasov v latinico, se slovenjeni izraz feng šuj zapiše kot *feng shui*.

**Ključne besede:** feng šuj, antropologija, apercepcija, lastna participacija

UDK: 711:130.2

### **Anthropological Research into Feng Shui: Between Perception and Aperception**

**Abstract:** Feng shui is the traditional Chinese art of environment designing that incorporates both rational and irrational (mystical) paradigms, blending physical environment with psychology, social relations, and the spiritual world. The paper begins by analysing historical and contemporary feng shui anthropological researches. It concludes that feng shui is viewed by most researchers from the perceptual (rational – logical) perspective of an independent external observer, with descriptions ranging from highly critical (a hindrance to development or a pseudo-natural science) to more lenient (popular religion, cultural geography, or cosmology in practice). There are but few who seek to experience the feng shui levels of space personally, that is, through aperception or artistic expression. These aperceptual experiences are fleshed out by a two-decade case study, which involved the author's own participation. As is demonstrated, the practical aperceptions of the energy structure of physical space can be quite different from the feng shui theoretical starting points. The experience of self-perception informs three concepts of generating an energy field in physical space, elaborating the feng shui perspective. Feng shui is more than just an example of cultural globalisation or a successful historical metaphor: it has the potential to change the existing spatial paradigms.

**Keywords:** feng shui, anthropology, aperception, self-participation

## Uvod

Feng šuj je tradicionalna kitajska umetnost oblikovanja okolja, ki naj bi uporabnika čim bolj podpiralo. Utemeljen je v tradicionalni kitajski filozofiji in tesno vpet v kitajski kulturnozgodovinski okvir. Dva vidika, ki to tradicionalno umetnost najbolj razlikujeta od sodobnih projektantskih praks, sta koncept življenjske sile čí<sup>3</sup> in prepričanje, da na blagostanje posameznika pomembno vplivajo tudi duhovi preminulih svojcev. Življenjska sila čí naj bi prežemala vse, kar obstaja. V feng šuju so tako narava kot pokrajinske formacije in seveda tudi mesta in objekti obravnavani kot živa bitja. Prav tako naj bi orientacija zgradbe glede na kompasne smeri, čas gradnje objekta in uporabnikov rojstni datum ustvarjala specifični vzorec prostora čí. Čí pa v feng šuju ni edina nematerialna sila, ki naj bi soustvarja kakovost bivanja. Pomembno vlogo pri tem naj bi igrali tudi duhovi preminulih svojcev, za katere naj bi prav s pomočjo feng šuja, preko kulta čaščenja prednikov, potomci primerno poskrbeli. Paton povzema besede fengšujskega mojstra iz petinšestdesete generacije tajvanskih fengšujskih praktikov He Jinzonga, ko trdi, da je "feng šuj v 50 odstotkih odvisen od položaja groba prednikov, 35 odstotkih od položaja hiše ali delovnega mesta v odnosu do zunanje manifestacije življenjske sile čí in zgolj 15 odstotkih od notranje ureditve hiše ali delovnega mesta v odnosu do notranjega toka življenjske sile čí".<sup>4</sup> Že iz tega kratkega orisa je mogoče ugotoviti, da feng šuj operira s koncepti, ki so sodobni znanosti tuji. Sega tako na področje racionalnega (ko opisuje zakonitosti naravnih pojavov in priporoča, kako naj gradimo bivališča, da te danosti kar najbolje izkoristimo) kot tudi iracionalnega (ko opredeljuje energetske ustroj pokrajine ali povezavo med svetom živih in mrtvih). Prav ta pove-

<sup>3</sup> Po pinjinu se slovenjeni izraz čí zapiše kot *qi*.

<sup>4</sup> Paton v: Mak idr., 2009, 46.

zovalni vidik, ki v enovitem konceptu združuje tako fizično okolje, psihologijo, socialne odnose kot tudi svet duhovnega, je ena njegovih bistvenih lastnosti. Da bi ga kot raziskovalci bolje razumeli (in doživeli) v vsej njegovi celovitosti, bi morali uporabljati tako orodja percepcije kot apercepcije. Zato so v nadaljevanju izpostavljeni izbrani pojmi, ki se povezujejo s feng šujem, v osrednjem delu prispevka pa rezultati antropološkega raziskovanja feng šuja, ki v prvi vrsti temeljijo na percepciji in logičnem sklepanju. Racionalno analitični pristop je v drugem delu dopolnjen z izkušnjami apercepcijskega doživljanja fengšujskega ustroja prostora skozi osebno izkušnjo avtorice in izbranih umetnikov.

## Percepcija in apercepcija

Feng šuj se dotika številnih zelo raznolikih področij, od umetnosti, preko družboslovja in humanizma do naravoslovja, pri čemer ima vsako svoj raziskovalni inštrumentarij in protokole. Ti so utemeljeni predvsem na percepciji in logičnem sklepanju. Percepcija je opredeljena kot čutno dojemanje sveta, ki nas obdaja.<sup>5</sup> Praviloma gre za objektivno (načeloma tudi z inštrumenti merljivo) zaznavo, ki je rezultat delovanja naših petih čutov. V nasprotju s percepcijo je apercepcija v svojem bistvu izrazito osebna in subjektivna. Apercepcija po definiciji pomeni vase zazrto samozavedanje (angl. *introspective self-consciousness*).<sup>6</sup> Gre za osebno notranje občutenje, ki presega zgolj zunanje objektivne čutne zaznave. V povezavi s feng šujem lahko zaznamo dve polarni raziskovalni poziciji: racionalno in mistično. Racionalna pozicija nam je dobro poznana in kot zahodnim znanstvenikom domača. Kot racionalni znanstveniki prostor in njegove uporabnike analiziramo z orodji fizike, geologije, zgodovine,

---

<sup>5</sup> Fran, 2019.

<sup>6</sup> Merriem, 2018.



arhitekture, psihologije, humanistike idr. Drža nevtralnega opazovalca je v tej vlogi nujna. Drža mističnega raziskovalca je izrazito osebna in subjektivna. Mistični raziskovalec pridobiva informacije preko globokih notranjih uvidov, sanj, slutenj, namigov ali s pomočjo različnih mističnih tehnik. Pridobljene informacije se lahko zunanjemu opazovalcu zdijo nesmiselne, celo neumne in z logično racionalnim znanstvenim aparatom nerazložljive. Bateson<sup>7</sup> izpostavlja, da lahko do novih znanstvenih spoznanj pridemo le s kombinacijo sproščenega (angl. *loose*) in strogega (angl. *strict*) načina mišljenja, ne glede na to, za katero področje znanosti gre. Zanj je tovrstna kombinacija mišljenja najdragocenejše orodje znanosti. Velikokrat se zgodi, da so tisti, ki na začetku kreirajo novo strukturo iz sproščenega načina mišljenja, druge osebe kot tisti, ki potem to strukturo prečiščujejo. Včasih med prvim in drugim procesom minejo tudi stoletja. V tem kontekstu je feng šuj gotovo kombinacija sproščenega in strogega načina razmišljanja, čeprav iz pozicije sodobne znanosti nanj gledamo predvsem kot na sproščeni (metafizični) in manj strogi (racionalni) mentalni produkt.

## **Abdukcija in transgresija**

Na feng šuj lahko gledamo tudi kot na rezultat abdukcijskega načina mišljenja. Gre za strategijo sklepanja, ki na podlagi danih podatkov ponuja najbolj verjetno razlago pojava (hipotezo). V odsotnosti obsežnih statističnih podatkov (s kakršnimi običajno operira sodobna znanost) so protagonisti feng šuja na podlagi pozornih opazovanj in v kombinaciji z mističnimi uvidi oblikovali hipoteze (najverjetnejše razlage) za opazovane pojave. Peirce<sup>8</sup> v povezavi z abdukcijo sicer ne govori o mističnih uvidih, temveč o notranjem instinktu, ki nas

---

<sup>7</sup> Bateson, 2000, 78, 86.

<sup>8</sup> Peirce v: Paavola, 2004.

usmerja, da med celo plejado možnih abduktivnih hipotez izberemo najverjetnejše. V kontekstu feng šuja je treba omeniti še en pojem: transgresijo. Transgresija se običajno nanaša na pojave, ki prestopajo meje običajnega, ki predstavljajo odmik od družbenih ali moralnih konvencij.<sup>9</sup> In feng šuj je v tem trenutku za večino znanstvenikov onstran transgresijske meje sodobne znanosti, saj je praviloma uvrščen med psevdoznanosti. Iz zgodovine vemo, da je znanost v začetnih fazah vključevala različne spoznavne koncepte: matematiko, metafiziko, hermenevtiko in empirični preizkus. Od razsvetljenstva naprej je obveljal logični znanstveni sistem, ki temelji na metodični obdelavi empiričnih podatkov in preverljivosti ter ponovljivosti pridobljenih rezultatov, ki je nenaklonjen transgresivnemu mišljenju. Rahljanje empiričnega vidika lahko privede do stika z iracionalnim, kar je za prevladujočo znanstveno paradigmo nesprejemljivo. Čeprav sta kreativnost in inovativnost vgrajeni v temeljni koncept znanosti, se lahko dogajata zgolj v polju uveljavljene sistemske logike. V kontekstu transgresije lahko tako na feng šuj gledamo kot na sistem, ki nas vzpodbuja k ponovnemu premisleku ustaljenih percepcij prostora ter k preseganju ustaljenih norm, načel in mehanizmov lastnega delovanja v tem prostoru. V tem smislu nam feng šuj lahko pomaga pri kreiranju novih, bolj celovitih prostorskih paradigem.

### **Zgodovinski antropološki pristop k raziskovanju feng šuja**

Antropološko raziskovanje feng šuja skozi zgodovino je večinoma percepcijsko, torej čim bolj nevtralno in objektivno. Začetkom zahodnoevropskega proučevanja kitajske geomantike oziroma feng šuja lahko sledimo v konec 19. stoletja, ko je bila objavljena Eitelova knjiga *Feng shui or the Rudiments of the Natural Science in China*.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Kos, 2012.

<sup>10</sup> Eitel, 1873.

Eitel, protestantski misijonar na Kitajskem, je feng šuj v prvi vrsti doživljal kot izgovor lokalne oblasti in prebivalcev, proti gradnji novih cest in železnic, postavitvi drogov za telegraf ali gradnji novih naselij. Za Eitela ni feng šuj nič drugega kot znanost o naravi, zbirka priporočil, na katera nas napeljujejo že naši naravni instinkti in razum, ki so jih Kitajci obdali s skrivnostnostjo oz. jih spremenili v črno magijo. Eitel<sup>11</sup> ugotavlja, da velja za Kitajce podobno kot za antične Grke in številne renesančne mislece, namreč da je narava živ organizem, kjer je vsak del tako žive kot mrtve narave prežet z duhom oziroma življenjem.

Leta 1892 je nizozemski sinolog De Groot začel objavljati svoje monumentalno delo *The religious System of China*,<sup>12</sup> v katerem se pojavi tudi poglobljena analiza feng šuja, ki nastane na podlagi terenskega dela in študija klasičnih spisov. Izpostavlja dva izvora feng šuja, in sicer kult čaščenja prednikov in kult čaščenja narave kot živega bitja. Za De Groota je feng šuj zbirka otročjih absurdov in prefinjenega mysticisma, ki ga drži skupaj razdelan sistem razumevanja, ki pa je zgolj smešna karikatura znanosti.<sup>13</sup> De Grootov sodobnik Boerschmann prebije na Kitajskem tri leta in je v svoji knjigi *Picturesque China: Architecture and Landscape*<sup>14</sup> bolj prizanesljiv do feng šuja. Še posebej je navdušen nad modrostjo in estetskimi kvalitetai rabe pokrajine ter nad načinom, kako je arhitektura preko uporabe mehkih linij harmonično integrirana v okolico.

Zanimanje za antropološke raziskave feng šuja se nadaljuje v povojnem obdobju. Feng šuj je omenjen v obsežnem delu Needhama *Mathematics and the Sciences of the Heavens and Earth*.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Eitel, 2015.

<sup>12</sup> De Groot, 1897.

<sup>13</sup> De Groot v: Bruun, 2008, 43.

<sup>14</sup> Boerschmann v: Parkes, 2003, 190.

<sup>15</sup> Needham, 1962.

Za Needhama je feng šuj psevdoznanost, ki nosi racionalna zrna razumevanja naravnih zakonov.<sup>16</sup> Čeprav Needham feng šuju ne nameni veliko pozornosti, tlakuje pot k bolj prizanesljivim ocenam feng šuja s fokusom na ekologiji.

Britanski strukturni funkcionalist M. Freedman feng šuj opredeli<sup>17</sup> kot mistično ekologijo oziroma ritualizacijo elementov časa in prostora. Feng šuj je percepiran kot determinirajoč, saj celotno kompleksnost delovanja vesolja izpelje na problem ustrezne prostorske (in časovne) prilagoditve človeka. V nasprotju z Needhamom ga Freedman označi za obliko kitajske religije, za katero je značilno, da se ne navezuje na eno samo veroizpoved, cerkev ali duhovnika, temveč jih menja glede na trenutne osebne potrebe.<sup>18</sup> Prav tako je prvič izpostavljena socialna vloga feng šuja kot stabilizatorja odnosov in hkrati pospeševalca tekmovalnosti v skupnosti. S tem ko so na primer jasno postavljena pravila, kje se lahko zida in kako visoka je lahko hiša, se posredno regulirata tudi zavist in ljubosumje. In kadar pride nesreča, je za to kriv slab feng šuj oz. nadnaravne sile. V tem kontekstu je fengšujski praktik v prvi vrsti mediator med fizičnim in nadnaravnim svetom.<sup>19</sup>

March v *An appreciation of Chinese Geomancy*<sup>20</sup> ponudi svež in drugačen pogled na feng šuj, ki v nasprotju s predhodniki izhaja tudi iz apersepcije. Za Marcha je najpomembnejše občutenje prostora, preplet psihe in pokrajine, pri čemer je neposredno osebno izkustvo izjemnega pomena. Feng šuj naj bi posamezniku zato omogočil, da neposredno začuti življenjski dih pokrajine, njeno živost in raznolikost, ki med drugim izhaja tudi iz prepleta ženskih jin in

---

<sup>16</sup> Needham v: Freedman, 1968.

<sup>17</sup> Freedman, 1968.

<sup>18</sup> Yang v: Bruun, 2008, 87.

<sup>19</sup> Potter v: Bruun, 2008.

<sup>20</sup> March, 1968.

moških jang oblik ter iz toka pokrajinskih življenjskih linij. Pravo fengshuijsko lokacijo lahko človek doživi kot zelo posebno, kar naj bi bilo težko opisati z besedami. Občutenje prostora je za Marcha ključno, čeprav se v prispevku dotakne tudi drugih vidikov feng šuja, na katere so opozorili že predhodniki (na primer motivacijski vidik, ki posameznika spodbuja, da se kljub neperspektivni situaciji izvleče in uspe). Izpostavi tudi sinhronistično naravo feng šuja, s katero se naveže na Junga, kjer se v prostoru pogosto dogajajo neverjetna, vendar pomembna naključja, ki ne izhajajo iz kavzalnosti (vzročno-posledične povezave). Za Marcha je feng šuj primer sistema, skozi katerega naj bi se uresničevala volja neba.

Feuchtwang nekaj let kasneje objavi večkrat citirano delo *An Anthropological Analysis of Chinese Geomancy*,<sup>21</sup> v okviru katerega izvede celovito analizo feng šuja na podlagi štiriindvajsetih tradicionalnih tekstov. V analitičnem delu opredeli štiri vloge, v katerih se pojavlja feng šuj: klasifikacija v feng šuju naj bi odražala socialne delitve družbe, domišljija se v feng šuju izraža skozi simbolizem in psihološke projekcije, feng šuj je mogoče razumeti kot divinacijsko tehniko, četrta pa je vloga feng šuja kot specifičnega način zaznavanja realnosti. Za Feuchtwanga je feng šuj način samoopredelitve (identifikacije) osebe ali skupine (družine) preko izbire lokacije na terenu, kjer lokacija postane tudi center osebnih interesov. Izpostavlja aktivistično vlogo feng šuja, katerega osnovno orodje je metafora, ki se uporablja za razlago usode posameznika.<sup>22</sup>

Od kitajskih antropologov tega obdobja je izpostavljen Yang in njegovo delo *Religion in Chinese society*,<sup>23</sup> ki poudarja politični vidik popularne kitajske religije in pomen kulta čaščenja prednikov.

<sup>21</sup> Feuchtwang, 1974.

<sup>22</sup> Feuchtwang v: Bruun, 2008, 90.

<sup>23</sup> Yang v: Bruun, 2008, 90.

Yang pojasnjuje, da so se v kitajski družbi religiozno motivirani upori vedno dogajali v obdobjih hudih družbenih sporov (npr. politični nemiri in zatiranje), ekonomskega nazadovanja (npr. v času hude lakote) in socialne dezintegracije. Pritiski so vedno znova obudili vero v nadnaravne sile, moči in čudeže. Sicer pa je člankov o terenskih antropoloških raziskavah feng šuja v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja malo, najverjetneje zaradi zaprtosti Ljudske republike Kitajske.<sup>24</sup> Večina raziskav je zato izvedenih zunaj meja Kitajske: v Hongkongu, na Tajvanu in v drugih kitajskih skupnostih jugovzhodne Azije.

### **Sodobni antropološki pristop k raziskovanju feng šuja**

Tudi v zadnjih dvajsetih letih zanimanje za znanstveno proučevanje feng šuja ne popušča. Za Hwangboja<sup>25</sup> je feng šuj “antična arhitekturna teorija, /.../ mešanica umetnosti in znanosti”. Izpostavlja politično, religiozno in filozofsko podrejenost arhitekture v kitajski kulturi, saj se ni nikoli razvila kot samostojen poklic, primeren za konfucijanskega učenjaka. Zato so na podeželju, kjer je izobražencev primanjkovalo, vlogo planerjev in koordinatorjev gradnje prevzemali fengšujski praktiki. Hwangbo se osredotoča na uporabni vidik feng šuja. Njegovo bistvo je v ustvarjanju reda v grajenem okolju, ki je v skladu z domnevnim, skozi tehnike feng šuja zaznamim redom v življenju. Izpostavlja, da je v feng šuju veliko pragmatičnih elementov, ki jih lahko najdemo tudi v sodobni arhitekturi (npr. dobra osončenost, zaščita pred vetrom in negativnimi vplivi). Zato naj bi tudi na študij feng šuja gledali ne zgolj kot na ponovno odkrivanje tradicije, temveč v prvi vrsti kot način ustvarjanja novih paradigem.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Watson, 1976.

<sup>25</sup> Hwangbo, 1999, 191.

<sup>26</sup> Hwangbo, 2002.

Paton<sup>27</sup> se osredotoča na izvirne koncepte feng šuja, kot jih je mogoče razbrati iz originalnih tekstov iz obdobja zgodnje, srednje in pozne imperialistične Kitajske. Je avtor knjige *Five Classics of Feng shui*,<sup>28</sup> ki v prvem delu ponudi poglobljen pregled klasične in sodobne literature s področja feng šuja, v drugem delu pa prevod petih temeljnih klasičnih fengšujskih tekstov. Osredotoča se na znanstveno naravo fengshuijske šole oblike, ki se spreminja skozi zgodovino in razvoj feng šuja. Paton je kritičen do sodobne rabe feng šuja in njegovega povezovanja z novodobnimi vsebinami, kot npr. energijskim čiščenjem prostorov, radiestezijo, holističnimi zdravstvenimi tehnikami, mistiko itn., čeprav hkrati ugotavlja, da tovrstno platenje ni značilno samo za sodobni čas, ampak je bilo vedno ena izmed ključnih lastnosti feng šuja.<sup>29</sup> Kritičen je tudi do pretiranega posploševanja, preko katerega se feng šuj lahko prenaša v druge kulture, brez razumevanja bistva in osnov.

Nemški sinolog Kubny<sup>30</sup> izpostavlja, da je uporaba izraza kitajska metafizika za tradicionalna kitajska znanja neustrezna, saj izraz nakazuje, da naj bi bilo težišče razumevanja za fizično razločljivim svetom. Pri feng šuju pa gre v prvi vrsti za opisovanje vplivov moči narave (opisane z izrazom nebo in zemlja – *tiandi*) na človeka, ki je sam mali odsev tega istega neba in zemlje (*xiao tiandi*). Šlo naj bi torej za poskus opisa ustroja fizičnega sveta, vendar na drugačen način, kot smo ga vajeni v sodobni znanosti.

Eden izmed najzanimivejših sodobnih antropologov, ki proučujejo feng šuj, je danski raziskovalec Ole Bruun. V delu *Feng Shui in China, Geomantic Divination between State Orthodoxy and Popular Reli-*

<sup>27</sup> Paton, 2007.

<sup>28</sup> Paton, 2013.

<sup>29</sup> Paton, 2007, 432.

<sup>30</sup> Kubny, 2008, 270.

gion<sup>31</sup> raziskuje socialni vidik feng šuja skozi kombinirani zgodovinsko-antropološki vidik. Osredotoči se na obdobje med 1850 in 1990 ter povzame rezultate več svojih terenskih raziskav na območjih Sichuan in Jiangsu, izvedenih v zadnjih desetih letih pred iztekom tisočletja. Poudarja pomen 'in situ' proučevanja feng šuja, vedno celovito upoštevajoč izvorno kulturno-zgodovinsko okolje.<sup>32</sup> Feng šuj je zanj oblika udejanjanja kitajske kozmologije v praksi, kjer si geomant prizadeva v konkretnem okolju odkriti idealne kozmološke povezave, ki naj bi vladale na nebu. Za Bruuna tradicionalni feng šuj, kjer bi obstajala zgolj ena teorija in praksa, sploh ne obstaja, razen morda v akademskih raziskavah.<sup>33</sup> Narava feng šuja je izrazito kompozitna, hkrati pa obstaja tudi razlika med teorijo in praktično izvedbo tako kitajske popularne religije kot tudi feng šuja. Za Bruuna je "feng šuj živa tradicija, ki ima vgrajeno sposobnost, da preživi raznolike socialne okoliščine, kar je razvidno tudi iz njenih številnih zgodovinskih in lokalnih modifikacij".<sup>34</sup> Bruun podobno kot pred njim Yang, izpostavlja tudi socialnopolitično vlogo feng šuja, ki je predvsem v zadnjih petdesetih letih (in že prej v zgodovini) deloval kot protiutež lokalnega prebivalstva proti pritiskom kitajske vladajoče elite. Na feng šuj lahko gledamo kot na odraz kozmološko utemeljenega odpora lokalnega prebivalstva, pri čemer je divinacija grobov najbolj religiozen element feng šuja.<sup>35</sup> Večkrat izpostavi dvojni odnos, ki ga je vladajoča elita imela do čaščenja prednikov in urejanja grobov, kjer je na eni strani tovrstne prakse razglašala kot vraževerstvo in nazadnjaštvo, na drugi strani pa je izvajala sankcije nad lokalnim prebivalstvom z uničevanjem tradicionalnih grobov, s čimer je kult

---

<sup>31</sup> Bruun, 2003.

<sup>32</sup> Bruun, 2003, 2.

<sup>33</sup> Bruun, 2003, 9.

<sup>34</sup> Bruun, 2003, 255.

<sup>35</sup> Bruun, 2003, 260.



čaščenja prednikov posredno priznala kot pomemben. Ob tem se je vedno posluževala (vsaj v neki meri) uslug fengšujskih praktikov ob pokopih lastnih družinskih članov. Podobe neracionalnega iz lokalne kulture in popularne religije vedno odražajo vse pomembne socialne in politične teme tistega časa.<sup>36</sup> Na podoben način lahko tudi za sodobni razmah feng šuja v zahodnem svetu trdimo, da deluje kot protiutež pretirani politični, ekonomski in svetovnonazorski vkalupljenosti, ki skuša skozi vidik racionalnosti monopolizirati načine mišljenja.<sup>37</sup> V delu *An Introduction to Feng shui*<sup>38</sup> svoja spoznanja med drugim nadgradi s podrobno analizo odnosa med feng šujem in ekologijo ter preteklimi in sodobnimi fengšujskimi rabami. Čeprav se nepoučenemu zahodnjaku feng šuj morda zdi enoznačen, je celotna tradicija feng šuja zgodovinsko utemeljena na subjektivnosti posameznega fengšujskega praktika ali mojstra. In prav ta sposobnost prilagajanja je feng šuj skozi kitajsko zgodovino naredila tako vpliven, saj je vsak element vsakodnevnega življenja v feng šuju mogoče povezati s posameznimi elementi kitajske tradicije.<sup>39</sup>

## Drugi vidiki antropološkega raziskovanja feng šuja

Drugi sodobni antropološki prispevki se osredotočajo na zelo raznolike vidike feng šuja. Veliko je takih, ki skušajo celovito predstaviti feng šuj v njegovem zgodovinskem, filozofskem in praktičnem kontekstu (npr. Hwangbo,<sup>40</sup> Parkes,<sup>41</sup> Yuan,<sup>42</sup> Li<sup>43</sup>), drugi se osre-

---

<sup>36</sup> Bruun, 2003, 35.

<sup>37</sup> Bruun, 2003, 257.

<sup>38</sup> Bruun, 2008.

<sup>39</sup> Bruun, 2008, 3.

<sup>40</sup> Hwangbo, 2002.

<sup>41</sup> Parkes, 2003.

<sup>42</sup> Yuan, 2008.

<sup>43</sup> Li, 2014.

dotočajo na specifične vidike feng šuja. Emmons<sup>44</sup> raziskuje, kako se je tej antični obliki magije uspelo obdržati v kulturi Hongkonga tako dolgo časa, še posebej zato, ker gre za sicer zelo racionalno kulturno okolje, osredotočeno na poslovno učinkovitost, Teiser<sup>45</sup> analizira pojav z vidika popularne religije, Montenegro<sup>46</sup> pa z vidika primerjave med fengšujskimi filozofskimi izhodišči in krščanskim svetovnim nazorom. Dawson<sup>47</sup> proučuje vplive vzhodnjaške misli na zahodnjaški način razmišljanja in zaključuje, da se vzhodnjaški koncepti (npr. koncept duhovne rasti ali depersonalizirani pogled na kozmos) pri prenosu prilagodijo zahodnjaškemu načinu razmišljanja in dejansko ne spreminjajo bistveno obstoječe zahodnjaške paradigme. Tudi drugi avtorji proučujejo feng šuj v povezavi z drugimi kulturami zunaj njegovega originalnega konteksta (npr. Braswell-Means<sup>48</sup> ali Goodall<sup>49</sup>). Leunga<sup>50</sup> zanima analiza feng šuja z vidika posameznikovih prepričanj, Wan<sup>51</sup> pa raziskuje, kako različni načini razumevanja feng šuja vplivajo na verjetnost, da bodo ljudje feng šuj dejansko uporabljali.

Posebno poglavje v proučevanju feng šuja predstavlja kult čaščenja prednikov. Poleg zgodovinskih analiz (npr. Abraham idr.<sup>52</sup>) raziskovalce zanima tudi manifestacija pojava v sodobni družbi. Teather<sup>53</sup> proučuje hongkonško tradicijo pokopališčnih festivalov in ugotavlja, da tudi danes ti festivali še vedno služijo svojemu os-

---

<sup>44</sup> Emmons, 1992.

<sup>45</sup> Teiser, 1995.

<sup>46</sup> Montenegro, 2003.

<sup>47</sup> Dawson, 2006.

<sup>48</sup> Braswell-Means, 1990.

<sup>49</sup> Goodall, 2001.

<sup>50</sup> Leung, 2010.

<sup>51</sup> Wan idr., 2012.

<sup>52</sup> Abraham idr., 2003.

<sup>53</sup> Teather, 2001.

novnemu namenu, torej utrjevanju družinskih vezi v prevladujoči imigrantski skupnosti Hongkonga. Chen<sup>54</sup> analizira tradicionalni ritual pogreba v kitajski vasi, Teather<sup>55</sup> in Yang<sup>56</sup> pa sodobno obliko pokopa v kremirnih žarah in zasnovo sodobnih pokopališč, ki pred arhitekta postavlja v smislu feng šuja povsem nove izzive. Posebna raziskovalna tema so kitajska pokopališča, ki so nastala v drugih kulturnih okoljih (npr. Peters<sup>57</sup> ali Lai<sup>58</sup>). Za tradicionalno orientirane Kitajce doma ali v tujini ostajajo pogrebni rituali pomemben del kolektivne identitete.

### **Preskok od zavračajočega kriticizma k bolj prizanesljivim ocenam**

Za vse zgoraj predstavljene prispevke je značilno, da skušajo feng šuj opazovati s pozicije zunanjega opazovalca, torej objektivno in racionalno. Kljub temu je očitno, da je spreminjajoče se stališče do feng šuja v prvi vrsti posledica sprememb v ustroju zahodne družbe in ne toliko sprememb v fengšujski praksi. V 19. stoletju začetni radovednosti sledi zelo zavračajoča reakcija, v okviru katere so feng šuj obravnavali predvsem s perspektive vraževerja, iracionalnosti in nazadnjaštva, ki zavira razvoj. Najdemo lahko poimenovanja feng šuja kot "smešne karikature znanosti" oz. "zmešnjavo absurdnosti"<sup>59</sup> ali "perverzno uporabo fizikalnega in meteorološkega znanja".<sup>60</sup> Pri-soten je element rasizma, v okviru katerega je za zahodnjaka kitajski način razmišljanja inferioren, Kitajci pa trmasti in upirajoči se spre-

---

<sup>54</sup> Chen, 2016.

<sup>55</sup> Teather, 1999.

<sup>56</sup> Yang, 2003.

<sup>57</sup> Peters, 1998.

<sup>58</sup> Lai, 1974 in 1987.

<sup>59</sup> De Groot, 1897, 938.

<sup>60</sup> Sarton v: March, 1968.

membam. Ti kritiki prihajajo iz imperialistično urejene družbe, ki je osredotočena na ekonomsko izkoriščanje ter prežeta z razsvetljensko filozofijo in načeli zahodne znanosti. V prvi polovici 20. stoletja postane odnos bolj sočuten in manj zavračajoč, z iskreno željo po poglobljenem razumevanju filozofskih osnov. Potter<sup>61</sup> feng šuj opredeli kot “zgodovinsko ostalino, ki kaže na človekove začetne stopnje iskanja resnice”. Za Needhama<sup>62</sup> je feng šuj psevdonaravoslovna znanost. Za moderniste je feng šuj še vedno neracionalen, neznanstven in nazadnjaški, vendar ni več ogrožajoč. Zaznavajo ga kot zanimiv zgodovinski oz. kulturni pojav, ki ga ni mogoče enostavno uvrstiti v znane kategorije. Obravnavajo ga iz perspektive mitologije, folklore, popularne religije ali kulturne geografije. Opredelitve feng šuja postanejo bolj nevtralne, kot npr. “popularna religija”,<sup>63</sup> “sistem verovanja, ki kaže, kje in kako postaviti grob ali hišo, da bo zagotovljena bodoča blaginja”.<sup>64</sup> Med avtorji zagotovo izstopa March,<sup>65</sup> ki govori o “povezovanju psihe in pokrajine ter globokem občutenju pokrajine”. Je edini med predstavljenimi, ki podaja občutenje tega, o čemer govori in uči feng šuj.

*“Na pravi lokaciji /.../ tam je svetloba magična. Kako magična? Razumeti jo je mogoče intuitivno, vendar je njen pomen težko posredovati z besedami. Griči so lepi, vode so dobre, sonce je prijetno, vetrič mil in nebo je osvetljeno s posebno svetlobo: drug svet. V zmedu je mir, v miru je praznični občutek. Ko prideš v prisotnost prostora, se oči odprejo, če se človek usede ali uleže, se srce napolni z radostjo. Tukaj se dih zbere in esenca osredotoči.*

---

<sup>61</sup> Porter v: Mills, 1999, 73.

<sup>62</sup> Needham v: Mills, 1999, 73.

<sup>63</sup> Freedman, 1968, 13.

<sup>64</sup> Eitel v: Froehling, 2015, 7.

<sup>65</sup> March v: Mills, 1999.

*Svetloba sije iz sredine in magičnost se razširja na vse strani. /... / Poskusi to razumeti! Teško je to ubesediti.*<sup>66</sup>

Prizanesljive opredelitve feng šuja se nadaljujejo tudi v zadnjih dveh desetletjih. Hwangbo<sup>67</sup> jo opredeljuje z aplikativnega vidika kot antično arhitekturno teorijo, Bruun<sup>68</sup> pa kot udejanjanje kitajske kozmologije v praksi.

### **Apercepcijsko in umetniško raziskovanje feng šuja**

Od zgoraj omenjenih avtorjev se samo March iz vloge percepcijskega raziskovalca prestavi tudi v vlogo apercepcijskega uporabnika oziroma tistega, ki feng šuj doživlja osebno. Taka oblika osebne udeležbe in uporabe zdravega razuma, je večkrat uporabljena kot znanstveno primerna metoda v raziskovalnem procesu, še posebej v socialni psihologiji in sociologiji. Hamel<sup>69</sup> predstavi Tourainovo metodo socialne intervencije, kjer so akterji socialnega gibanja (npr. študentje, ženske, okoljevarstveniki in delavci) s svojimi izkušnjami, doživljanjem in samoanalizo ob pomoči profesionalnih sociologov aktivni udeleženci pri oblikovanju teoretičnega ogrodja svojega socialnega gibanja. Zdravorazumska psihologija je poznana tudi pod izrazi naivna psihologija, etnopsihologija ali avtohtona psihologija.<sup>70</sup> Zanja je značilna uporaba običajnega vsakodnevnega jezika za opisovanje različnih psiholoških pojavov (npr. Heider<sup>71</sup> ali Smedslund<sup>72</sup>), ki prinaša s seboj številne predno-

---

<sup>66</sup> March, 1968, 259.

<sup>67</sup> Hwangbo, 1999, 191.

<sup>68</sup> Bruun, 2003, 2.

<sup>69</sup> Hamel, 1997.

<sup>70</sup> Kelley, 1992, 1.

<sup>71</sup> Heider v: Kelley, 1992, 4.

<sup>72</sup> Smedslund v: Kelly, 1992, 4.

sti, vendar tudi pasti. Feng šuj je v veliki meri produkt zdravorazumskega načina razmišljanja.

Drugi identificirani prispevki, ki opisujejo izkušnjo feng šuja skozi apersepcijo, sodijo izključno na področje umetnosti. Dong v članku *Integrating Feng Shui Concepts into Painting Creation*<sup>73</sup> opiše, kako uporablja feng šuj principe v slikanju (npr. koncept či, kontrast jina in janga, pet elementarnih faz). Preden se loti dela, se osredotoči in zbere či v svojem telesu in jo potem skozi poteze čopiča in izbiro barv izrazi v sliki skozi izkušnjo, ki jo opiše kot zelo emocionalno, eksplozivno, duhovno in zunajtelesno. V njegovih slikah se združujeta svetova vzhoda in zahoda, na svoj koncept slikanja pa Dong gleda kot na strukturo, ki jo je možno uporabiti tako pri slikanju, kiparjenju kot tudi drugih umetnostih. Njegova umetniška dela združujejo filozofsko bistvo feng šuja z izraznimi sredstvi sodobne zahodne kulture.

China Blue je konceptualni umetnik, ki raziskuje povezave med umetnostjo in tehnologijo ter med arhitekturo in kulturo. Išče nove tipologije izražanja in ena od takih umetniških matric je za Blueja<sup>74</sup> tudi feng šuj. Pri delu uporablja komercialni fengšujski koncept, v katerem se določena območja v prostoru navezujejo na področja življenja uporabnika, ki ga nadgradi z uporabo sodobne tehnologije. Koncept či iz feng šuja Blue uporabi tako, da energijo (npr. gibanje) osebe v prostoru 'prevede' preko senzorjev v zvok glasbe ali svetlobo luči. Na ta način ustvarja zaporedje dogodkov, ki jih sproži prisotnost oziroma energija osebe, ki vstopi v prostor. Praktični primer takega umetniškega izdelka je luč *Laura's Jobbering Jobberwocky*, katere senzor za gibanje sproži predvajanje pesmi *Jobberwocky*. V nasprotju z Dongom pri China Blue ne gre za osebno doživljanje in

---

<sup>73</sup> Dong, 2017.

<sup>74</sup> Blue, 2003.

občutenje feng šuja, temveč za uporabo feng šuja kot strukturne matrice, na kateri gradi svoje umetniško delo. Kot kulturna kulisa se feng šuj pojavlja tudi v knjižnih delih (npr. v Hsu<sup>75</sup> ali Vittachi<sup>76</sup>).

### Študij primera skozi lastno apersepcijsko participacijo

Primeri Donga in Marcha nam kažeta, da je koncept življenjske sile či mogoče obravnavati ne zgolj kot metafizični koncept, temveč kot fizično realen pojav, ki ga je mogoče doživeti oziroma objektivno opazovati njegove vplive. Tak nazor podpirajo tudi rezultati znanstvenih raziskav, ki potrjujejo obstoj zunanje či (npr. Lu<sup>77</sup>) in kažejo, da lahko preko či človek brez fizičnega stika vpliva na substance, kot so voda, DNA ali atomska jedra (npr. Yan<sup>78</sup>). Či naj bi imela lastnosti materije in prav tako lastnosti energije, zaradi omejenosti obstoječih eksperimentalnih metod pa naj bi bilo številne lastnosti či v tem trenutku nemogoče poglobljeno eksperimentalno preverjati.

Avtorica sem vzporedno z znanstvenim raziskovanjem feng šuja<sup>79</sup> v zadnjih dvajsetih letih fengšujski ustroj prostora raziskovala tudi preko apersepcije skozi lastno participacijo. Za zaznavanje zunanje in notranje či (v indijski tradiciji poimenovane tudi prane) sem se urila preko radiestezijskih, bioenergetskih in reiki izobraževanj v obdobju okrog preloma tisočletja, zadnjih petnajst let pa predvsem preko redne vsakodnevne meditacijske prakse, dodatnih izobraževanj in osebnih stikov ter izkušenj z visoko duhovno razvitimi osebami. Hkrati sem od diplome naprej raziskovala fengšuj-ska priporočila tudi v arhitekturni praksi z izdelavo (skoraj 100) fengšujskih analiz in številnimi s feng šujem usklajenimi projekti

<sup>75</sup> Hsu, 2006.

<sup>76</sup> Vittachi, 2009.

<sup>77</sup> Lu, 1997.

<sup>78</sup> Yan, 2018.

<sup>79</sup> Kryžanowski, 2012a.

arhitekture in notranje opreme. V biroju tudi razvijamo koncept vitalne hiše,<sup>80</sup> ki poleg drugih vidikov, ki lahko vplivajo na vitalnost, vključuje tudi feng šuj.

Na podlagi lastnih in izkušenj drugih ocenjujem, da je sposobnost zaznavanja či v prvi vrsti stvar izbire kvalitetne tehnike in disciplinirane vadbe. Na povsem enak nemističen način kot pridobivanje katerekoli druge kompetence. Tok življenjske sile či, ki ga zaznavam preko svojega telesa, občutim kot tok energije z lastnostmi vode, vetra in elektrike, s katerim lahko pride tudi emocionalno občutenje. Kvaliteta in intenziteta toka se lahko zelo spremenjata, tok pa lahko generiram sama (na podoben način, kot ga opisuje Dong) ali pa ga zaznam kot pojav, ki ga zgolj opazujem. Za ločevanje med zaznavami, ki jih kreira moja domišljija, in pristnimi zaznavami či, sem razvila certifikacijski sistem, kjer kot kredibilne jemljem zgolj zaznave či, ki pridejo z intenzivnim energetskim (in čustvenim) podpisom, specifičnim tokom energije, ki ga ne generiram sama. Z zaznavami, ki pridejo brez tovrstnega podpisa, se posledično ne ukvarjam.

Na podlagi intenzivnega multidisciplinarnega ukvarjanja s feng šujem in na podlagi svojih konkretnih apersepcijskih izkušenj energetskega ustroja prostora ugotavljam, da mi izkušnje ne potrjujejo tega, kar o vzorcih či v prostoru uči fengshuijska teorija. Pri tem mislim predvsem na fengšujsko šolo kompasa, kjer naj bi imeli določeni segmenti prostora zaradi svoje specifične kompasne orientacije in časovne komponente ugoden ali manj ugoden vpliv. Prav tako v odprtem prostoru fengšujске šole oblike nikdar nisem zaznala toka življenjske sile na način 'življenjske reke', kot to uči feng šuj. Seveda to ne pomeni nujno, da tovrstni tokovi ne obstajajo. Možno je, da sem na či prostora, kot ga razume feng šuj, enostavno neobčutljiva.

---

<sup>80</sup> Kryžanowski, 2012b.



Potencial živosti prostora razumem in občutim bolj kot polje z različnimi kvalitetami, ne pa kot prazen prostor, v katerem tečejo tokovi. Hkrati imam nekaj intenzivnih energijskih izkušenj s prostorom, zaradi katerih vem, da je prostor (zelo) energijsko živ, le da teh izkušenj ne morem (oz. ne znam) neposredno povezati s priporočili feng šuja. Eno izmed najintenzivnejših energijskih izkušenj prostora sem doživela v času fengšujškega izobraževanja na radiestezijskem merjenju enega od Mitrovih svetišč na Ptuju. Zelo kmalu po vstopu sem sredi prostora zaznala brutalno intenziven tok energije, ki je bil po svojem karakterju zelo prvobiten in surov in se je v obliki stebra s premerom približno dveh metrov dvigal s tal vertikalno navzgor. Tok je bil tako močan, da se v njegovi neposredni bližini ne bi mogla usesti na tla, tudi če bi hotela. Prostor sem hitro zapustila, tok pa je poleg mene začutilo še nekaj kolegov preko telesa, drugi pa z radiestezijskimi instrumenti. Telo mi je gorelo in občutek sem imela, da bi se mi lahko (samo)vžgalo. Moj vtis je bil, da je šlo za energijski vir, ki oživlja ta del pokrajine, in da so svetišče nad izvirov postavili predvsem zato, da bi preprečili, da bi ljudje po pomoti zahajali preblizu tega vira. Čez leta sem se vrnila v to isto svetišče, vendar vira ni bilo več ali pa ni bil aktiven. Na podobno intenziven način energije ali toka či po pokrajini nisem doživela nikdar več, čeprav šola oblike govori o točkah *xue*, v katerih energija či, ki teče pod vrhovi gora, izstopa na površje pokrajine.

Druge intenzivne zaznave energijskih tokov ali polj v prostoru sem doživljala v prostorih, ki so povezani z duhovnim (ali religioznim) vidikom. Čeprav sem bila vzgojena v ateističnem prepričanju, sem cerkvene obrede občasno obiskovala zaradi moževe družine. Na enem od krstov se je med obredom od stropa navzdol na prisotne izlil izjemno močan energijski tok. Po moji presoji duhovnik tega ni zaznal. Dobila sem vtis, da so cerkveni obredi (praviloma) kreirani tako, da so sposobni injicirati duhovni oz. energijski tok,

kar religiozna terminologija poimenuje blagoslov. Vendar očitno ne vedno. Pri drugih podobnih katoliških in hindujskih obredih, ki sem jim prisostvovala, se to namreč praviloma ni zgodilo. Na drugi strani imam večletne ponavljajoče se konsistentne izkušnje jasnega zaznavanja močnega energijsko-duhovnega polja, ki ga kreirajo visoko duhovno razvita bitja (na primer Satya Sai Baba ali Stephen Turoff). Ob tem se mi je kot raziskovalki prostora zastavljalo vprašanje, v kakšni meri je za energijsko vitalnost odgovorna zasnova prostora in njegov položaj v širšem prostorskem kontekstu (to, o čemer govori feng šuj) in v kakšni meri je vitalnost (ali nevitálnost) prostora rezultat procesov, ki se dogajajo v tem prostoru. Sama katoliških cerkva praviloma nisem doživljala kot močnih energijskih polj, vsaj ne v kategoriji intenzivnosti, primerljivi z zgoraj opisanimi izkušnjami. Med zadnjim obiskom v Indiji pa sem v več hindujskih templjih neposredno ob oltarju zaznala močno energijsko polje, ki je bilo prisotno ne glede na to, ali je v prostoru v tistem času potekal obred ali ne.

Glede na dosedanje apercepcijske izkušnje ocenjujem, da se energijska polja v prostoru generirajo na tri načine. Prvič: polja so lahko rezultat posebne lokacije prostora (npr. že omenjeni energijski izvir v Mitrovem svetišču na Ptuju) ali posebne ureditve prostora (na primer vitalnost, ki po Alexandru<sup>81</sup> izhaja iz geometrijske strukture prostora). Oba vidika sta tudi del učenja feng šuja. Polja se lahko v prostoru generirajo tudi umetno, zaradi tako imenovanih biogeneratorjev. Tak primer so po moji izkušnji polja, generirana v tunelih bosanskih piramid.<sup>82</sup> Drugič: polja se generirajo v določenem prostoru trajno zaradi ponavljajočih se procesov oziroma obredov (na primer energijska polja okrog oltarja v templjih in v več

---

<sup>81</sup> Alexander 2002a, 2002b, 2004 in 2005.

<sup>82</sup> Glej na primer Osmanagich, 2014.

ašramih v Indiji) ali enkratnega posebnega dogodka (na primer energijska polja generirana na mestu, kjer je duhovno visoko razvita oseba izvedla *mahasamadhi* – zavestno samousmritev oziroma načrtovani izstop duše iz telesa). Polja se lahko generirajo v prostoru tudi začasno (na primer energijsko polje ustvarjeno med Turoffovo meditacijo svetlobni krog). Tretjič: energijska polja se generirajo okrog visoko duhovno razvite osebe in niso vezana na specifični prostor ali lokacijo. Ob tem je treba omeniti, da ima po moji izkušnji energijsko polje, ki ga generira visoko duhovno razvita oseba okoli sebe ali ga ustvari načrtno v izbranem prostoru (na primer templju ali ašramu), povsem drugačno kvaliteto kot energijsko polje, generirano tehnično (na primer v tunelih bosanskih piramid) ali kot rezultat posebne lokacije (na primer energijski vrtinec v Mitrovem svetišču). Energijsko polje visoko razvite duhovne osebe podpira dvig posameznikovega nivoja zavedanja in omogoča vstop v stanje duhovne povezanosti vsega z vsem (stanje, ki ga po moji izkušnji opisuje religiozni termin blaženost). Tehnično generirano polje te sposobnosti nima. Na začetku sem v analizi vitalnosti prostora dajala prednost zasnovi (verjetno tudi zaradi študija feng šuja), danes na podlagi zbranih izkušenj ocenjujem, da je zasnova izrazito sekundarna in da je za vitalnost prostora ključno dogajanje v prostoru, torej ustrezno informiranje prostora preko rabe, obreda ali preko prisotnosti osebe, ki je tako polje sposobna generirati.

## Sklep

Fengšujška narava je izrazito dualna, zato moramo za njeno celovito razumevanje uporabljati tako orodja percepcije kot tudi apercepcije. Prav zaradi dualne narave feng šuja, ga Paton<sup>83</sup> opisuje kot enega od poskusov humanizacije znanosti. Na zahodu namreč prevladuje

---

<sup>83</sup> Paton, 2007, 438.

občutek, da sta iz življenja izginili magičnost in moč posameznika, ker veliki znanstveni konglomerati skozi suhoparno statistiko obvladujejo znanost. Zato se krepi potreba po sodobnih humanističnih znanstvenih sistemih, ki bi bili sposobni vključiti tako racionalni kot tudi emocionalni in duhovni vidik. Prav mistični element v feng šuju je verjetno najbolj zaslužen za njegovo popularnost v sodobnem zahodnem svetu. Glavna naloga katere koli religije je, da ponudi osnovne odgovore na vprašanja, kdo smo, od kod prihajamo in kam smo namenjeni. V odtujenosti in duhovni praznini postindustrijske in postmoderne družbe zahodnega razvitega sveta je kot protiutež ustvarjena velika potreba po kreiranju osebnega, socialnega in duhovnega pomena, ki ga krščanska in islamska historična metafora ne moreta več uspešno zadovoljiti. Prav zato se novodobna gibanja (vključno s feng šujem) pojavijo kot nadomestek za vse posameznike, ki jih moderni znanstveni, pozitivistični in racionalni svetovni nazori puščajo nezadovoljene.<sup>84</sup> V tem kontekstu je sodobni feng šuj historična metafora, ki črpa iz zgodovinske tradicije, vendar jo preoblikuje, da ustreza sodobnim potrebam. Feng šuj je odličen primer kulturne globalizacije. Seveda zahodnjakov ne zanima feng šuj kot kultura, povezana s čaščenjem prednikov in umetnostjo pravičnega oblikovanja grobov, temveč izključno kot umetnost oblikovanja bivališč za žive (s poudarkom na dekorativnem vidiku), kot tehnika opolnomočenja uporabnika in kot sredstvo individualizacije prostora. Z bolj množičnim aperceptivnim raziskovanjem finejših energijskih plasti prostora (kot je na primer predstavljen študij primera) pa feng šuj ponuja orodje, ki lahko vpliva tudi na spreminjanje prostorskih paradigem.

---

<sup>84</sup> Glej npr. MacDonald, 1995.

## Bibliografija

- ABRAHAM, T., WEGARS, P. (2003): "Urns, Bones and Burners: Overseas Chinese Cemeteries", *Australasian Historical Archaeology*, 21, 58–69.
- ALEXANDER, C. (2002a): *The Phenomenon of Life – The Nature of Order, 1*, Berkeley, Center for Environmental Structure.
- ALEXANDER, C. (2002b): *The Process of Creating Life – The Nature of Order, 2*, Berkeley, Center for Environmental Structure.
- ALEXANDER, C. (2004): *The Luminous Ground – The Nature of Order, 4*, Berkeley, Center for Environmental Structure.
- ALEXANDER, C. (2005): *A Vision of a Living World – The Nature of Order, 3*, Berkeley, Center for Environmental Structure.
- BATESON, G. (2000): *Steps to an Ecology of the Mind, Experiments in Thinking about Observed Ethnological Material*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BLUE, C. (2003): "Feng Shui Matrix, Artists' Statements", *Leonardo*, 37, 277–278.
- BOERSCHMANN, E. (1912): "Chinese Architecture and its Relation to Chinese Culture", *Smithsonian Institute Report 1911*, Washington, 539–577.
- BRASWELL – MEANS, L. (1990): "The Popular Art of Geomancy in the Medieval west and Contemporary Asia", *The Journal of Popular Culture*, 23, 131.
- BRUUN, O. (2003): *Feng Shui in China, Geomantic Divination between State Orthodoxy and Popular Religion*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- BRUUN, O. (2008): *An Introduction to Feng Shui*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CHEN, G. (2016): "Gods, Ghosts and Ancestors as Reflected in death Rituals in a Chinese Village", *Cultural Diversity in China*, 2, 125–157.

- DAWSON, A. (2006): "East is East, except When It's West", *Journal of Religion & Society*, št. 8, 1-13.
- DE GROOT, J. J. M. (1897): *The Religious System of China*, 1892-1910, Vol. 3 in 6, E. J. Brill, Leiden.
- EITEL, E. J. (1873): *Feng Shui - The Rudiments of Natural Science in China*.
- EMMONS, C. F. (1992): "Hong Kong's Feng Shui: Popular Magic in a Modern Urban Setting", *Journal of Popular Culture*, 26, 39-50.
- FEUCHTWANG, S. (1974): *An Anthropological Analyses of Chinese Geomancy*, Bangkok, White Lotus.
- HAMEL, J. (1997): "Sociology, Common Sense, and Qualitative Methodology: The Position of Pierre Bourdieu and Alain Touraine", *The Canadian Journal of Sociology*, 22, 1, 95-112.
- HEIDER, F. (1958): *The Psychology of Interpersonal Relations*, New York, John Wiley & Sons.
- HSU, H. L. (2006): "Mimicry, Spatial Captation and Feng Shui in Han Ong's Fixer Chao", *MFS Modern Fiction Studies*, 52, 675-704.
- HWANGBO, A. B. (1999): "A New Millennium and Feng Shui", *The Journal of Architecture*, 4, 191-198.
- HWANGBO, A. B. (2002): "An Alternative Tradition in Architecture: Conceptions in Feng Shui and Its Continuous Tradition", *Journal of Architecture and Planning Research*, 19, 110-127.
- KELLEY, H. H. (1992): "Common Sense Psychology and Scientific Psychology", *Annual Review of Psychology*, 43, 1-23.
- KOS, D. (2012): "Transgresivnost v znanosti, literaturi in humanistiki", *Primerjalna književnost*, 35, št. 2, 75-80.
- KRYŽANOWSKI, Š. (2012a): *Feng shui - primerjalna študija izbranih tradicionalnih priporočil in sodobnih dognanj*, magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.
- KRYŽANOWSKI, Š. (2012b): *Feng shui, filozofija prostora in psihologija bivanja*, Ljubljana, Mladinska knjiga.

- KUBNY, M. (2008): *Feng shui, die Struktur der Welt*, Drachen Verlag.
- LAI, D. C. (1974): "A Feng Shui Model as a Location Index", *Annals of the Association of American Geographers*, 64, 506–513.
- LAI, D. C. (1987): "The Chinese Cemetery in Victoria", *BC Studies*, 75, 24–42.
- LEUNG, K. (2010): "Beliefs in Chinese Culture", v: Bond, M. H., ed., *The Oxford Handbook of Chinese Psychology*, Oxford Handbooks.
- LI, H. (2014): "Analyses of the Application of traditional Feng Shui Theory in Modern Home Space", *Studies in Sociology*, 5, 3.
- LU, Z. (1997): *Scientific Qigong Exploration: The Wonders and Mysteries of Qi*, Malvern, Amber Leaf Press.
- MAK, M. Y., SO, A. T., eds. (2009): *Research in Scientific Feng Shui and the Built Environment*, Hong Kong, City University of Hong Kong Press.
- MARCH, A. L. (1968): "An Appreciation of Chinese Geomancy", *The Journal of Asian Studies*, 27, 2, 253–267.
- MILLS, J. E. (1999): "Western Responses to Feng Shui", *Middle State Geographer*, 32, 71–77.
- MONTENEGRO, M. (2003): "Feng Shui: New Dimensions in Design", *Christian Research Journal*, št. 26.
- NEEDHAM, J. (1962): *Science and Civilisation in China*, Vol. 4: *Physics and Physical Technology*. Cambridge, Cambridge University Press.
- OSMANAGICH, S. (2014): *Pyramids Around the World and Lost Pyramids of Bosnia*, Sarajevo, Archeological Park Bosnian Pyramid of the Sun.
- PARKES, G. (2003): "Winds Waters and Earth Energies: Fengshui and Sense of Place", v: Selin, H., ur., *Nature Across Cultures, Science Across Cultures – The History of Non Western Science*, Vol. 4. Dordrecht, Springer, 185–209.

- PATON, M. (2007): "Fengshui: A Continuation of 'Art of Swindlers'?", *Journal of Chinese Philosophy*, 34, 3, 427-445.
- PATON, M. (2013): *Five Classics of Feng Shui, Chinese Spiritual Geography in Historical and Environmental Perspective*, Leiden - Boston, Brill.
- PAAVOLA, S. (2004): "Abduction as a Logic and Methodology of Discovery: the Importance of Strategies", *Foundations of Science*, 9, 3, 267-283.
- PEIRCE, C. S. (1931 - 1958): "Collected Papers of Charles Sanders Peirce", v: Hartshome, C., Weiss, P., ur. (Zv. 16) in Burks, A. W., ur. (Zv. 7. - 8.). Cambridge, Harvard University Press.
- PETERS, L. B. C. (1998): "Green Dragons and White Tigers on Gold Mountain: Feng Shui in Barkeville", *Historical News*, 31, 17.
- PORTER, L. C. (1920): "Feng Shui or How the Chinese Keep in Tune with Nature", *The Chinese recorder*, American Presbyterian Mission Press.
- POTTER, J. M. (1970): "Wind, Water, Bones and Souls: The Religious World of the Cantonese Peasant", *Journal of Oriental Studies*, 3, 139-153.
- SARTON, G. (1927): *Introduction to the History of Science*, Baltimore, Williams and Wilkins, 345.
- SMEDSLUND, J. (1978): "Bandura's Theory of Self Efficacy: A Set of Common-Sense Theorems", *Scandinavian Journal of Psychology*, 19, 1.
- TEATHER, E. K. (1999): "High Rise Home for the Ancestors: Cremation in Hong Kong", *Geographical Review*, 89, 409-430.
- TEATHER, E. K. (2001): "Time Out and Worlds Apart: Tradition and Modernity Meet in the Time Space of the Gravesweeping Festivals of Hong Kong", *Singapore Journal of Tropical Geography*, št. 22, 156-172.
- TEISER, S. F. (1995): "Popular Religion", *Journal of Asian Studies*, 54, 378-395.



VITTACHI, N. (2009): *Feng Shui Detective's Casebook*, UK, Birlinn Publishers.

WAN, W. W. N., PEIGUAN, W., LUK, C. L., FAM, K., LOU, J. J. X. (2012): "Priming Attitudes Toward Feng Shui", *Asian Journal of Business Research*, 2, 55–68.

WATSON, J. L. (1976): "Anthropological Analyses of Chinese Religion", *The China Quarterly*, 6, 355–364.

YANG, C. K. (1961): *Religion in Chinese Society*, Berkley, University of California Press.

YUAN, D. (2008): "Kanyu (Feng Shui): A Case of Re-interpretation of the Spirit of Space", *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: Finding the Spirit of Place – between the Tangible and the Intangible*, 29. 9 – 4. 10. 2008, Qubec, Canada.

## Drugi viri

DONG, W. (2017): "Integrating Feng Shui Concepts into Painting Creation", *Academic Journal of Feng Shui – 1st Symposium – Oceania*, University of Technology Sydney, 13.–14. maj 2017. Dostopno prek: [http://ajofengshui.co.nf/wp-content/uploads/2017/05/Dong\\_Wei\\_2017\\_Integrating\\_FS\\_Painting\\_Creation\\_L\\_P.pdf](http://ajofengshui.co.nf/wp-content/uploads/2017/05/Dong_Wei_2017_Integrating_FS_Painting_Creation_L_P.pdf) (10. 3. 2019)

EITEL, E. (prev. 2015): *Feng shui, die Urspruenge der Naturwissenschaften in China*, Froehling & Froehling. Pridobljeno prek: <https://www.deutsches-fengshui-institut.de/wp-content/uploads/2015/11/Feng-Shui-Urspruenge.pdf> (1. 10. 2016)

FREEDMAN, M. (1968): "Geomancy", *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Dostopno prek: [https://www.jstor.org/stable/3031703?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Geomancy&searchText=M&searchText=Freedman&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGeomancy%2BM%2BFreedman%2B&ab\\_segments=0%2Ftbsub-1%2Frelevance\\_config\\_with\\_tbsub&refreqid=search%3Ab181ff0288a](https://www.jstor.org/stable/3031703?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Geomancy&searchText=M&searchText=Freedman&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DGeomancy%2BM%2BFreedman%2B&ab_segments=0%2Ftbsub-1%2Frelevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3Ab181ff0288a)

988fbb2e785a18fb2a1a6&seq=1#page\_scan\_tab\_contents (6. 6. 2013)

GOODALL, H. L. (2001): Writing the American Ineffable or the Mystery and Practice of Feng Shui in Everyday Life, *Qualitative Inquiry*. Dostopno prek: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/107780040100700101> (6. 6. 2013)

MERRIEM (2018): *Merriem-Webster*. Dostopno prek: <https://www.merriam-webster.com> (6.5.2018)

YAN, X. (2018): "Dr. Yan Xin on Scientific Qigong Research". Pridobljeno prek: <http://www.yanxinqigong.net/research/index.htm> (1. 3. 2018).

YANG, K. C. (2003): "The Analysis of Funerary Land Planning and Siting: A Feng Shui Theory Perspective". Dostopno prek: <http://lib-wri.nhu.edu.tw:8081/Ejournal/4032000105.pdf> (6. 2. 2018)

MAJA HAWLINA<sup>1</sup>

## Urbane kritične intervencije v prepletu javnega prostora in družbe spektakla

**Izveček:** Zadnja desetletja raste polje kritičnih urbanih intervencij v javnem prostoru, ki so presek različnih kreativnih izrazov in praks z bolj ali manj izraženo političnostjo, željo po družbenih spremembah in ohranitvi javnega prostora v skupni lasti. Zanje je značilno, da se poslužujejo različnih interdisciplinarnih znanj in orodij iz polja aktivizma, umetnosti, medijev, dizajna in performansa.

Za temo kritičnih intervencij so bistvenega pomena trije prepletajoči se koncepti: javni prostor, spektakel in tehnike interveniranja. Javni prostor se po eni strani vztrajno krči, vse bolj je koloniziran ter kontroliran s strani kapitala in oblasti, po drugi strani pa se več zavedanje o nujnosti njegove ohranitve kot prostora dialoga in demokracije (Bauman, Merrifield, Lefebvre). Kritičnim intervencijam služi javni prostor dvonamensko in prepletajoče: kot fizičen prostor in kot medij za kritiko. Spektakel (Debord, Kellner, Kotnik), kot vseprisoten družben, političen in medijski kontekst kapitalistične realnosti, predstavlja kritičnim intervencijam okvir in izziv njihovega delovanja, obenem pa so tehnike, ki so jih razvili situacionisti, konstanten vir navdiha in modifikacij. Čeprav že od Debordovih časov večina progresivnih mislecev, politikov in aktivistov obsoja kapitalistični spektakel, se pojavljajo pozivi k ponovnemu premisleku vloge spektakla v progresivni politiki in aktivizmu (Duncombe, Mouffe).

<sup>1</sup> Maja Hawlina je doktorandka na *Alma Mater Europaea – Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za humanistični študij, Ljubljana ter avtorica številnih intervencij v javnem prostoru. E-naslov: maja@poper.si.

V luči kritičnih urbanih intervencij me bo v prispevku zanimala sodobna teoretska argumentacija pomena javnega prostora in predpostavka aktualnosti teorije družbe spektakla ter potenciali in omejitve uporabe elementov spektakla in prostora v progresivne namene.

**Ključne besede:** kritične intervencije, javni prostor, spektakel, etični spektakel, situacionisti

UDK: 316.323

### **Urban Critical Intervention in the Interweaving of the Public Space and the Society of Spectacle**

**Abstract:** The range of critical urban intervention in the public space has been growing over the last decades. Critical intervention is a cross-section of various creative expressions and practices with the desire for social change and for the preservation of public space in common ownership. It uses interdisciplinary knowledge and tools from the fields of activism, art, media, design, performance etc.

The topic of critical intervention involves three interlinking concepts: public space, spectacle, and intervention tactics and techniques. On the one hand, public space is steadily shrinking, being increasingly colonised and controlled by capital; on the other, there is a growing awareness that it needs to be maintained as a space for dialogue and democracy (Bauman, Merrifield, Lefebvre, Holmes). Public space serves critical intervention for two interlinked purposes: as physical space and as a medium of criticism. As the ubiquitous social, political and media capitalist reality, *The Society of the Spectacle* (Debord, Kellner, Best) builds a critical context and presents a challenge to their action. Moreover, the concepts and techniques developed by the Situationists remain a constant source of inspiration and further modification. Since Debord's day most of the progressive thinkers, politicians and activists have condemned the

capitalist spectacle: there have been calls to rethink the role of the spectacle in progressive politics and activism (Duncomb, Mouffe).

Focusing on critical urban intervention, the article explores the contemporary arguments for the relevance of public space, as well as the premise that the Society of the Spectacle theory is still applicable today, and the potentials and limitations of employing techniques of the spectacle and public space for progressive purposes.

**Keywords:** critical intervention, public space, spectacle, ethical spectacle, Situationists



## 1. Uvod

Zadnja desetletja raste v javnem prostoru polje urbanih kritičnih intervencij, ki so presek različnih kreativnih izrazov in praks z bolj ali manj izraženo političnostjo, željo po družbenih spremembah in ohranitvi javnega prostora v skupni lasti. Zanje je značilno, da uporabljajo različna interdisciplinarna znanja in orodja iz polja aktivizma, umetnosti, medijev, dizajna in performansa. Kritične intervencije v javnem prostoru – fizičnem in virtualnem – so tesno povezane z umetniškim/kulturnim/družbenim aktivizmom in jih je težko definirati enoznačno. Po številnih kriterijih bi jih lahko uvrstili v polje politične umetnosti in opredelili z novejšim, a širšim ‘artivizmom’ (umetnost in aktivizem).<sup>2</sup> Umetniški aktivizem, ki je v številnih pogledih dedič imaginacije in praks situacionistov, je še posebej vzniknil v okviru antiglobalističnih gibanj v devetdesetih

---

<sup>2</sup> Artivizem je sicer širši pojem, ki obsega vso kreativno produkcijo s politično noto in širokimi teoretičnimi in praktičnimi implikacijami umetnosti, pedagogike in družbene revolucije.

letih prejšnjega stoletja. Definicija same intervencije vključuje tradicionalni avtonomni model delovanja, v katerem se ena ali več oseb odloči, pogosto brez napovedi, opozoril in naročila, reagirati in vstopiti v javni prostor z opozorili o problemih ter z zahtevami po spremembah.<sup>3</sup> Kritične intervencije praviloma težijo k ustvarjanju bolj enakovrednih razmerij moči v družbi in večji demokratizaciji javnega prostora.<sup>4</sup> Pogosto niso vpete v institucije ali dejavnosti, rezervirane (samo) za umetnost. Takšna angažiranost si “sama vzame prostor tam, kjer ga potrebuje, vsili dialog tam, kjer se je prekinil in zamrl, ironijo tam, kjer je prepovedana”<sup>5</sup> in obenem poseže z neposrednostjo in začasnostjo.

Za temo kritičnih intervencij so bistvenega pomena trije prepletajoči se koncepti: javni prostor, spektakel<sup>6</sup> in (antispektakelske) tehnike intervencij. Odnos med demokracijo, družbenimi spremembami in javno sfero je globoko povezan in prepojen z vprašanji: kako ohraniti obstoječi javni prostor, kako ustvariti novega, kako motivirati javnost za boj za javni prostor in kako uporabiti javni prostor za družbene spremembe?

Kritične intervencije zarezhejo v javni prostor, ki se po eni strani vztrajno krči – vse bolj je koloniziran ter kontroliran s strani kapitala in oblasti, po drugi strani pa se večja zavedanje o nujnosti njegove ohranitve kot prostora dialoga in demokracije.<sup>7</sup> Kritičnim intervencijam služi javni prostor večnamensko in prepletajoče: kot fizični prostor in kot medij za kritiko, obenem pa kot pomemben prostor človeške interakcije, senzibilnosti in mobilnosti. Čeprav je za kritične intervencije vse bolj pomemben tudi virtualen prostor v samostojni

---

<sup>3</sup> Golchehr, 2016, 30.

<sup>4</sup> Vodeb, 2008, 32.

<sup>5</sup> Gregorič, 2006, 22.

<sup>6</sup> Debord, 1999.

<sup>7</sup> Bauman, 2002; Merrifield, 2016; Holmes, 2009, 2012.

in komplementarni funkciji, se bo pričujoči prispevek osredotočal predvsem na fizični prostor, ker je ta zanje še vedno (in spet vse bolj) primaren in aktualen zaradi svoje materialnosti in telesnosti.

V tesni navezi z javnim prostorom je spektakel, ki ga poznajo vse zgodovinske družbe, a do sredine dvajsetega stoletja še ni imel negativnega prizvoka.<sup>8</sup> Kot vseprisoten družbeni, političeni in medijski okvir kapitalistične produkcije predstavlja spektakel (predvsem v situacionističnem pojmovanju) kritičnim intervencijam kontekst, problem in izziv delovanja. Istočasno je kot teorija in praksa najtesneje povezan z urbanim prostorom in je v bližnji navezi z aktivizmom tako v svoji filozofiji kot metodi. Čeprav je že od Debordovih časov večina družboslovnih mislecev in aktivistov kritično nastrojenih do spektakelske nadvlade, se vse pogosteje pojavljajo pozivi k ponovnemu premisleku vloge spektakla v progresivni politiki, aktivizmu in pri koncipiranju kritičnih intervencij.<sup>9</sup>

V prispevku želim skozi prizmo kritičnih urbanih intervencij teoretično – posamično in prepletajoče – razumeti vlogo in pomen javnega prostora (predvsem fizičnega) in družbe spektakla ter taktike in tehnike interveniranja, ki raziskujejo in subverzivno odpirajo razpoke v vse bolj spektakularnem in kontroliranem javnem prostoru. Glede na vse večjo nemoč današnje progresivne politike in neuspešno komuniciranje njihovih idej, se v prispevku dodatno sprašujem, ali lahko obstaja 'etični spektakel' ter kaj bi ta pomenil v okviru kritičnih intervencij?

## 2. Od agore do cirkusa: izginjanje javnega prostora

Javni prostor je družbeni prostor, ki naj bi bil odprt in dostopen vsem. Gre za kompleksen pojem, ki pokriva širok razpon prostorov,

<sup>8</sup> Kotnik in Kruljac, 2013, 7.

<sup>9</sup> Duncombe, 2007; Mouffe, 2000.

od ulic, trgov, sosesk in parkov do medijev, spletnih družbenih omrežij in forumov. Čeprav se javni prostor pogosto uporablja izmenično in prekrivajoče se s konceptom 'javne sfere' Jürgena Habermasa, je potrebno zavedanje, da je slednji termin širši in bolj abstrakten, predvsem pa se ga uporablja za vse prostore, kjer se posamezniki srečujejo z oblastmi in kjer se oblikujejo kritične debate. Vsekakor pa je javni prostor pomemben del javne sfere. Od najbolj zgodnjih omemb iz časa stare Grčije je javni prostor predvsem urbani prostor, mesta pa so središče njegovih analiz.<sup>10</sup>

Sennet<sup>11</sup> poudarja, da je treba razumeti javni prostor kot dinamično platformo, ki mora podpirati in stimulirati javno življenje, kulturne izraze in identiteto. Še več: v javnem prostoru prihaja do nepričakovanih interakcij in zato lahko postane arena za imaginacijo, kreativnost in improvizacijo – torej polje za kritične urbane intervencije. Zgodovinsko gledano je bil javni prostor vedno inherentno kontradiktoren glede tega, kdo je v njem zares lahko participiral.

Porast kritičnih intervencij v javnem prostoru v zadnjih dveh desetletjih si lahko razlagamo skozi različne pojave. Zygmunt Bauman je že pred skoraj tremi desetletji opozarjal na zaskrbljujočo izginjanje *agore*, pomembnega javno-zasebnega vmesnega prostora, kjer se življenjska politika srečuje s pravo politiko in kjer se zasebne težave prevajajo v javna vprašanja. Na eni strani je težava v tem, da je posameznik ostal brez državljanskih znanj, veščin in orodij, ki bi uspešno povezovali zasebno in javno. Na drugi strani se oblastniki izogibajo javnemu prostoru, njihovo idealno stanje pa je nevidnost.<sup>12</sup> Gre za pravo patologijo javnega prostora, ki pelje v nesposobnost dialoga in usklajevanja ter v nadomeščanje angažiranosti in

---

<sup>10</sup> Popski, 2011, 715.

<sup>11</sup> Sennet, 1970.

<sup>12</sup> Bauman, 2002, 51–52.



odgovornosti s tehnikami izogibanja in pobega.<sup>13</sup> Za politiko bi moral biti javni prostor naravno, domače ozemlje, a ni. Javni prostor, trdi Bauman, enako kot pred njim Debord, je zares predvsem prostor političnega in potrošniškega spektakla, v katerem se ne morejo obravnavati pomembna vprašanja, vizije dobrega življenja in pravične družbe, ki so skoraj povsem umanjale v političnem diskurzu. Tudi David Graeber ironično komentira, da smo v sodobni neoliberalni družbi zdrsnili iz agore v cirkuško areno.<sup>14</sup>

Pri proučevanju krčenja javnega prostora je treba osvetliti tudi pojav njegove kolonizacije s strani zasebnega kapitala. Tudi v tem primeru je javni prostor prostor, iz katerega izginja javno; umika se prevladi zasebnih, komercialnih podob in komunikacij, največkrat v obliki vseprisotnih blagovnih znamk. V tem smislu je javni prostor podrejen zasebnim motivom, potrošnji ali pripravi nanjo. V njem ne more več prihajati do srečanj različnih kultur in ljudi, ni več nepričakovanih izkušenj, vse je izčiščeno, stilizirano, do potankosti je izdelana scenografija, namenjena potrošnikom oziroma preobrazbi (interpelaciji po Althusserju<sup>15</sup>) obiskovalcev v potrošnike. Ko komercialni interesi pridobijo prevelik vpliv nad javnim prostorom, sta končni rezultat uničenje občutka skupnega lastništva nad tem prostorom in erozija civilne identitete.<sup>16</sup> Tudi skozi to perspektivo je vse bolj relevantno Baumanovo opozarjanje na nujnost zavedanja, da vsaka vrsta emancipacije zahteva več javne sfere in javnega prostora ter več moči javnosti. Od tod njegov poziv, da se jo brani v vseh vidikih – tudi zato, “da okrepimo individualno svobodo”.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Bauman, 2002, 139.

<sup>14</sup> Graeber, 2007.

<sup>15</sup> Althusser, 2000, 99.

<sup>16</sup> Poposki, 2011, 714.

<sup>17</sup> Bauman, 2002, 66.

### 3. Pravica do mesta: mesto kot bojno polje

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja in po finančni krizi leta 2008 so se po vsem svetu na ulice, trge, parke, pred parlamente zgrinjale velike množice ter protestirale proti nedemokratičnim politikam, proti njihovim institucijam in voditeljem. Povsod se je uveljavil skupen jezik (Okupirajmo, Idignados, 99 %), podobna uporaba pomembnih fizičnih prostorov v mestu ter virtualnih na družbenih omrežjih.<sup>18</sup> Po vzniku zadnjih valov protestniških gibanj je filozof urbanizma Andy Merrifield v knjigi *Novo urbano vprašanje* (2014) bolj optimističen kot Bauman – agora ni izginila, postala je le večja in obsežnejša, saj združuje fizičen in virtualen svet. Zanj je agora oblika vse bolj aktivnega skupnega polja, ki je čustveno odzivno in se polni z navadnimi ljudmi, ki vse bolj delujejo, kot pa se zgolj odzivajo.<sup>19</sup> Oblast se take agore boji – tu se Merrifield in Bauman strinjata – rada bi jo kontrolirala in omejila, če že ne kar zaprla. So pa vladajoče elite in mestna vodstva v dilemi: mesta, javni prostori in nepremičnine so vir developerskega in turističnega profita, obenem pa so vse bolj pomembni prostori novih protestov.

Pogoste zahteve sodobnih protestnikov niso le okupiranje, temveč ustvarjanje javnega prostora, skupaj z vsemi konflikti in napetostmi, ki jih javni prostor potegne s seboj. S tem želijo ponuditi družbi priložnost za uprizoritev možnih resničnosti, ki bi bolj ustrezale potrebam življenja.<sup>20</sup> Obenem protestniki pogosto izkoriščajo priložnosti za ponovno učenje državljskih veščin in političnega dialoga. Merrifield zahteva še več: “Kritična urbana teorija in filozofija morata razumeti in ustvariti nov teren za politično intervencijo – za aktivistično in revolucionarno politiko – v procesu, ki je revo-

---

<sup>18</sup> Merrifield, 2016, 9.

<sup>19</sup> Ibid., 29.

<sup>20</sup> Holmes, 2008, 76.

lucionaren sam po sebi”.<sup>21</sup> Trditev utemeljuje s knjigo *La revolution urbaine* (1970) Henrija Lefebvra (nekajletnega blizkega sogovornika situacionistov), predvsem z oživljanjem Lefebvrove misli, da je urbano revolucionarno, kar pomeni, da bo tudi revolucija urbana. Lefebvre, ki so ga pri obravnavi javnega prostora zanimala politične strategije, je razlagal “pravico do mesta” kot novo obliko (revolucionarnega) državljanstva, ki temelji na srečevanjih med ljudmi, predvsem takih, ki zmanjšujejo in premagujejo razdaljo med njimi. Mesta Lefebvre ne razume le kot produkcijski, trgovski in odločevalski stroj, temveč prej kot umetniško ‘delo v nastanku’, ki naj bi si ga prebivalci in obiskovalci prilaščali in ga svobodno modificirali.<sup>22</sup> Še posebej pomembna in povezovalna uporaba mest, njenih trgov, ulic, parkov in zgradb je ‘la fete’, urbano praznovanje.<sup>23</sup> Nekaj desetletij kasneje geograf Don Mitchell ugotavlja, da je realnost mest popolna odtujenost in porazna udeležba,<sup>24</sup> ter vztraja, da mora pravica do mesta vključevati ne le pravico do participacije, temveč tudi do ustvarjanja mesta samega in njegove apropiacije.

Politična filozofinja Chantal Mouffe je pri definiranju javnega prostora še bolj radikalna – zanjo je predvsem bojno polje, na katerem se spopadajo različni hegemonični projekti, brez kakršnekoli možnosti končne pomiritve in premirja. Mouffe verjame, da imajo kritične umetniške (aktivistične) prakse pomembno vlogo pri spodkopavanju dominantne hegemonije v tako imenovan ‘agonističen’ model javnega prostora, predvsem z delanjem vidnega tistega, kar je potlačil ali uničil konsenz post-politične demokracije.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Merrifield, 2016, 29.

<sup>22</sup> Ibid., 27–29.

<sup>23</sup> Holmes, 2008, 162.

<sup>24</sup> Mitchell, 2003.

<sup>25</sup> Poposki, 2011, 713.

## 4. Spektakel – blišč in beda javnega prostora

Javni prostor je danes nasičen s fenomenom spektakla – ulice, trgi in zgradbe so prekrti z oglaševalskimi sporočili in znamenji, urbanizem in arhitektura sta organizirana v duhu potrošnje, kontrole in zabave. V knjigi *Družba spektakla* (1967) Guy Debord vztraja pri nujnosti rigorozne analize sodobne družbe, ki pod bleščečo in zapeljivo površino skriva represivno realnost kapitalizma, potrošništva in nadzora. Skupaj s podobno mislečimi avantgardnimi umetniki, združenimi v Situacionistično Internacionalo (SI), ni pristajal na homogenizirajoč kapitalizem in uničujoče učinke spektakla. Še več, namerno je maksimiziral antagonizem med radikalno estetiko vsakdanjega življenja in vsakodnevnimi zablodami profesionaliziranega, profitnega, komercialnega komuniciranja množičnih medijev.<sup>26</sup>

Debordova osnovna predpostavka je: “V družbah, kjer vladajo moderne produkcijske razmere, se celotno življenje kaže kot neizmerno kopičenje spektaklov. Vse, kar je bilo neposredno doživeto, se je oddaljilo v predstavo”,<sup>27</sup> pri čemer se spektakel kaže kot družba sama, kot del družbe in kot orodje poenotenja. Spektakla ne smemo razumeti zgolj kot zlorabo vizualnega sveta, temveč prej kot popredmeten pogled na svet. Je hkrati projekt in rezultat obstoječe takratne in današnje produkcije ter je v vseh svojih manifestacijah (oglaševanje, informacije, razvedrilo ipd.) prevladujoč način družabnega življenja. Zaradi vseprisotnosti spektakelske pojavnosti postaja stvarnost vse manj živa, obenem pa sama vse bolj ponotranji zakone spektakla. Pomembna teza spektakla je: kar se vidi, je dobro in kar je dobro, se vidi – s tem vzpostavlja monopolno pozicijo videza (in dizajna). Vid postane privilegirano čutilo, saj je sposobno največjih abstrakcij in hkrati tudi prevar. Pohod spektakla poteka v

---

<sup>26</sup> Holmes, 2007.

<sup>27</sup> Debord, 1999, 29.

smeri od biti k imeti, kar se na koncu odvrti v 'dajati videz' (da imaš) – to postane glavni smoter procesa. In od drugega pričakuje držo pasivnega sprejemanja.<sup>28</sup>

S prostim očesom spektakla ne moremo vedno prepoznati. Če ga zožimo na množično komunikacijo in oglaševanje, ki je njegov paradni konj, postane še bolj jasno, da gre vedno za enosmerno komunikacijo, ki vodi na koncu v občutek osame. Bolj kot se človek želi poistovetiti s podobami spektakla, ki usmerjajo njegove potrebe, manj ima vpogleda v svoje dejanske želje in v naravo svojega bivanja. Vablljivo svetlikanje spektakla odvrča pogled od splošne banalnosti, ki dominira vsej družbi, še posebej na mestih, kjer je razvoj potrošništva povečal število izdelkov in storitev, med katerimi lahko izbiramo.<sup>29</sup>

V svoji osnovi je spektakel popolna ideologija kapitalizma, nasprotje vsakega dialoga in deluje v smeri radikalnega pasiviziranja družbe. Spektakelska družba razširja svoje proizvode skozi kulturne mehanizme prostega časa, potrošništva in zabave preko oglaševanja in množičnih medijev.<sup>30</sup>

## 5. Stopnjevanje zavedanja prostora: unitarni urbanizem

Situacionisti so vpeljali nove načine razmišljanja o povezavi med prostorom in družbo. Njihova kritika modernega urbanizma – unitarni urbanizem – je zavrnila utilitarno logiko potrošniške družbe s ciljem ustvariti dinamično mesto, kjer bo imela svobodna igra osrednjo vlogo. Unitarni urbanizem bi moral biti vedno rezultat kolektivne kreativnosti povsem nove vrste, ne pa enega samega posameznika.

<sup>28</sup> Holmes, 2007.

<sup>29</sup> Debord, 1999, 51.

<sup>30</sup> Kellner, 2006, 136.

Za SI je bil obstoječi urbanizem način prilagajanja naravnega in človeškega okolja. Takšen urbanizem je podrejen kapitalizmu, ki celoten prostor preoblikuje v lasten dekor, v katerem prevlada zaledenitev življenja in deluje v smeri ohranjanja razredne nadvlade, tudi z vzdrževanjem atomizacije ljudi. Aktivno si prizadeva, da ne bi nudil nobenih možnosti, da bi se ljudje zbliževali in združevali. Urbanizem, ki teži k izolaciji ljudi, mora obenem ljudi nadzirati – primeren red na ulicah je obenem skrb za zatiranje ulic. Tudi arhitektura je načrtovana za psevdoskupnosti – posameznika izolira in ga ne spusti iz nadzora. Tehnologija omogoča prenašanje (obsevanje) spektakelskih sporočil tako, da ta lahko vedno in povsod vdrejo v posameznikovo osamo – s svojimi podobami, ki svojo dominanco najlažje dosežejo prav skozi taisto osamo. Vse se dogaja v duhu pripravljanja primerne prostora za potrošnjo in nadzor.

Cilj unitarnega urbanizma je rigorozna kritika modernega urbanizma in logike potrošniške družbe z uresničevanjem dinamičnega mesta, kjer bi imela svobodna igra osrednjo vlogo. Svojo nalogo so situacionisti videli v osvobajanju ljudi od identifikacije z okoljem in zapovedanih pravil obnašanja, kot jim jih nalaga kapitalistična družba. Ta organizira življenje na način, ki ljudi vse bolj kontrolira in prepričuje, da v prostoru ne morejo ničesar prispevati ali spremeniti, predvsem pa jih izolira in odvrne od kakršnekoli participacije.<sup>31</sup> Kot rezultat spektakla postajajo ljudje vse bolj pasivni, depolitizirani in odtujeni od svoje lastne eksistence. Prav participacija skupaj z aktivacijo subjekta postaja vse pogostejši primarni cilj kritičnih intervencij.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Heynen, 1996, 27,

<sup>32</sup> Bishop, 2012.

## 6. Orodja intervencij in nasprotovanj

Debord in drugi člani SI so bili izvorno del mednarodnih avantgardnih umetniških gibanj (npr. dadaizem, nadrealizem, leterizem), ki so si prizadevala povezovati umetnost in politiko v vsakdanjemu življenju (v Lefebvrevem pomenu) ter zahtevala revolucionarno preobrazbo tako umetnosti kot življenja. Kot svojo dolžnost so razumeli osvobajanje ljudi od brezpogojne identifikacije z okoljem in od pravil obnašanja, ki jim jih vsiljuje kapitalistična družba. Poleg kritične teorije spektakla so razvili serijo inventivnih in igrivih tehnik in orodij za raziskovanje mest ter doseganje novega zavedanja urbanega prostora, ki naj bi jim služil za subverzivne akcije v polju vsakdanjega življenja in potrošniške družbe.

S tehniko ugrabljanja spektakelskih podob (*détournement*), s kartografijami urbanih pohajkovanj (*dérivé*) in predvsem z ustvarjanjem 'konstruiranih situacij' je SI promovirala subverzivne umetniške prakse v polju vsakdanjega življenja in potrošniške družbe. Tako *dérivé* daje vtis, da gre za neobvezna in brezciljna pohajkovanja, a je predvsem tehnika minljivih prehodov skozi različne prostore z zavedanjem psihogeografskih učinkov, ki posameznikove občutke premaknejo proč od pasivnosti. Psihogeografijo, ki je danes spet v razcvetu, so situacionisti definirali kot vedo, ki se ukvarja z zakoni in specifičnimi učinki geografskega okolja - zavedno ali nezavedno organiziranega - na čustva in obnašanje posameznika.<sup>33</sup> Z zavestno brezciljnimi pohajkovanji, *dérivéji*, so raziskovali in definirali čustvenost prostorov in mestnih predelov, ki jih ne določata le arhitektura in ekonomske razmere. Rezultate so združili v kartografije, ki so bile povsem drugačne od uradnih ali turističnih. S tehniko *dérivé* so tako ugotavljali, na kakšen način, skozi kakšna razpoloženja in občutke, resonirajo posamezni prostori. Gre torej

<sup>33</sup> Coverley, 2006, 88-89.

za odprto, nedefinirano, a budno pohajkovanje, ki preko zavestnega raziskovanja razvija gverilske taktike in strategije za ponovna osvajanja mest. Čeprav se lahko zdi, da je v urbanem reliefu veliko naključij, ima psihogeografija mest veliko fiksnih točk, konstantnih tokov, prostorov vrtincev, ki vplivajo na dogajanja v njihovi okolici.<sup>34</sup> Vloga psihogeografa je, da jih prepozna, se z njimi uglaši in jih upošteva, če naj bi jih želel uporabiti ali preusmeriti, skratka gre za vedenje, ki je posebej koristno za ustvarjanje situacij (a tudi za intervencije v javnem prostoru).

Kot kritiko kapitalističnega ustroja v praksi so situacionisti razvili še *détournement*, koncept in tehniko, ki predstavi predhodno obstoječe materiale in artefakte na način, ki izvorno ni bil mišljen z namenom, da razgali njihove škodljivosti ali prevare. Gre za integracijo preteklih ali sedanjih kulturnih produkcij v novo konstrukcijo prostora in pomenov. Bistvo je v ustvarjanju nepričakovanih, novih pomenov z ugrabitvijo ali motnjo originala, saj vsak znak ali beseda pestuje v sebi potencial za njeno preobrazbo v nekaj drugega. Koncept je navdahnil rojstvo subverzivne kulturne prakse '*cultural jamming*', vse bolj popularne semiotične gverile, ki sprevrača estabrirane diskurze moči.<sup>35</sup>

Proti spektaklu so se situacionisti borili tudi z 'vzpostavljanjem situacij', z nekakšnimi preiščeno zrežiranimi dogodki. Prizadevali so si doseči ustvarjalno interpretacijo vsakdanjega okolja tako, da so oblikovali situacije, ki naj bi preobrnilo običajen tok dogodkov. Skratka, s situacijami so vzpostavljali "kolektivni ambient", ki naj bi zmotil ustaljene trase vseprisotnih spektaklov ter spodbujal participacijo.<sup>36</sup> Namen vseh teh aktivnosti in tehnik je odprava omrt-

---

<sup>34</sup> Ibid, 68–69.

<sup>35</sup> Vodeb, 2008, 73.

<sup>36</sup> Holmes, 2008.



vičenosti, prebujanje kritične zavesti, vabilo k aktivaciji – torej prav ta motivacija, ki je v ozadju današnjih kritičnih intervencij v prostoru. Enako velja za vse njihove metode in tehnike, ki plodno živijo naprej, tako v aktivizmu, v intervencijskih akcijah, v urbani gverili in v angažiranih urbanih pohajkovanjih.

## 7. Hoja po robu: etičen spektakel

V knjigi *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* (2007) Stephen Duncombe, aktivist in profesor politike medijev, apelira (tudi s pomočjo Žižkovega predgovora) na aktiviste, umetnike in progresivno politiko, da na novo premislijo spektakel – iz drugačnega oziroma dodatnega zornega kota, kot so to naredili situacionisti.

Duncombe trdi, da je spektakel med drugim oblika argumentiranja “ne z apelom na razum, ne s samoevidentno resnico, ampak skozi svobodo, mit, strah in želje, fantazijo in domišljijo”,<sup>37</sup> ki realizira to, česar resničnost ne more. Bistvo politike je prepričevanje in če želi biti uspešno, ne sme ignorirati želja, sanj, domišljije, čustev. Ali to pomeni, da bi proizvajalci uporov delali v smeri nevednosti in slepega uboganja prejemnikov sporočil? Ne, po Duncombu je možna drugačna oblika – etičen spektakel, ki časti progresivne zamisli.

Duncombe izhodiščno ugotavlja, da so progresivni politiki sumničavi do spektakla, saj je bil ta lasten fašizmu in totalitarnim režimom, danes pa vsem oblikam zabave in kulture na splošno. Levičarjem so bližja racionalnost, dejstva in resničnost. Njihova retorika skuša biti strokovna in objektivna; resnica se jim zdi že sama po sebi dovolj zgovorna, spregledajo pa, da ljudje raje prisluhnejo dramatičnim zgodbam kot kompleksnim resnicam. Njegova teza je, da bi se morala progresivna politika, a tudi angažirane intervencije,

<sup>37</sup> Duncombe, 2007, 30.

naučiti v svojih komunikacijah upoštevati sanje in jih preoblikovati v spektakel, ki bi dal tem sanjam obliko – torej ustvarjati sporočila, ki razumejo želje, ki znajo uporabljati simbole in dobre zgodbe.

Resnica in moč pripadata tistim, ki pripovedujejo boljšo zgodbo. Gre za strateško odločitev: “Resničnost potrebuje fantazijo, če naj bo zaželena, in fantazija potrebuje resničnost, če naj ji verjamemo.”<sup>38</sup> To podpirajo dognanja kognitivnih znanosti: George Lakoff dokazuje, kako ljudje uporabljajo konceptualne kategorije in metafore, da dešifrirajo svet in prevedejo neposredne izkušnje v konceptualne oblike, ki so jim razumljive in udobne.<sup>39</sup> Zato bi se morali bolj ukvarjati s tem, kako uokviriti dejstva, da bodo imela smisel in globlji pomen za ljudi, pri čemer ne gre podcenjevati popularnosti potrošniške kulture. “Med arogantnim zavračanjem in populističnim sprejemanjem potrošniške kulture leži tretji pristop: transformacija tehnik spektakelskega kapitalizma v orodja družbene spremembe.”<sup>40</sup> Zamisel etičnega spektakla vgrajuje elemente tradicionalnega kapitalističnega spektakla, obenem pa se od njega bistveno loči. Na primer: vsi spektakli računajo na udeležence, gledalce, pri čemer je njihova vloga pasivna, so le del dekorja, včasih koreografije. Nasprotno želi etični spektakel drugačno participacijo – udeleženci soustvarjajo spektakel, so koproducenti in ko-režiserji. Vseeno te vrste spektaklov niso spontani dogodki. Inicijatorji vzpostavijo platformo in določijo celosten ton, temo spektakla, želje, ki naj bi jih izrazil, in iztek, h kateremu teži – v tem delu je njihova vloga podobna organizatorjem komercialnih spektaklov. A narediti morajo več in drugače: ustvariti morajo ‘situacije’, v katerih se lahko zgodi participacija, ki je neobhodna, če naj se spektakel sploh realizira.

---

<sup>38</sup> Ibid, 10.

<sup>39</sup> Lakoff in Johnson, 1980.

<sup>40</sup> Duncombe, 2007, 15.

Tu se Duncombe približa situacionistom, ki so strogo ločili med spektaklom in 'situacijo': spektakel so obsodili kot mesto "neintervencije", saj v njem ni prostora, v katerega bi gledalec interveniral, nasprotno, od njega se pričakuje le pasivno sprejemanje. Proti spektaklu so se borili z vzpostavljanjem 'situacij', ki so bile zrežirani dogodki, s katerimi so ustvarjali nove pomene. Tako Duncombu kot Debordu gre za strogo ločevanje med spektaklom in 'situacijo', med neintervencijo in intervencijo ter za preobrazbeno akcijo.<sup>41</sup>

Etični spektakel karakterizira odprtost in nedokončanost za interpretacijo, za dodelavo, za prispevke, za izogibanje totalni kontroli. Odprtost pomeni zavestno dopuščanje naključij in vseh oblik pluralnosti. Kljub temu da etični spektakel nagovarja oboje, razum in čustva, se ne pretvarja, da prikazuje realnost, temveč se sproti razstavlja in razgalja. Vseskozi ostaja transparenten, udeleženci lahko vidijo skozenj, a zato nič manj ne uživajo. Dovolj je biti jasen, da je fantazija, ki jo uprizarja spektakel, vedno le fantazija, ne pa realnost – gre za simulacije, želje in prefiguracije.<sup>42</sup>

## 8. Spektakel – kontraspktakel danes

Od časa Debordove teoretizacije družbe spektakla se je kultura spektakla razširila na vse aspekte življenja.<sup>43</sup> Številni sodobni teoretiki spektakla, med njimi Douglas Kellner, Steve Best, a tudi Slavoj Žižek, so svoje teorije oblikovali na osnovi ponovnih premislekov Debordovih tez o spektaklu, jih vgradili v svoje delo, nadgradili in posodobili.<sup>44</sup>

Medtem ko je Debord obravnaval spektakel bolj posplošeno in abstraktno, se Kellner, eden izmed najbolj vidnih teoretikov današ-

<sup>41</sup> Duncombe, 2007, 129–130.

<sup>42</sup> Ibid., 146–152.

<sup>43</sup> Kellner, 2006, 136.

<sup>44</sup> Kotnik, Kruljac, 2013, 15–17.

nje družbe spektakla, loteva specifičnih spektaklov, še posebej tistih s področja medijev, športa, vojne, politike in zabave. Z njihovo natančno analizo opozarja na aktualne preobrazbe družbe in razvija kritično teorijo sedanjosti.<sup>45</sup> V nasprotju z Debordovim razumevanjem spektakla kot enodimenzionalnega, ki ustvarja kvazitotalno oblast, Kellner pokaže, da "imajo lahko spektakli tudi pluralne in heterogene poteze."<sup>46</sup> Kljub mnogim protislovjem, nesoglasjem in preobratih v novejših spektaklih, je prepričan, da je spektakel družba, danes bolj vseobsegajoča kot kadarkoli prej in da se "potrošniška družba še naprej reproducira skozi spektakel in da tržna družba uspeva zaradi sprememb spektakla".<sup>47</sup> Da bo tako, je napovedal že Debord: "Te vrste kritične teorije (spektakla) ni treba spreminjati: vse dokler ne bodo odpravljene splošne razmere dolge zgodovinske dobe, ki jih je ta teorija prav natančno definirala."<sup>48</sup>

Spektakel danes slavi v vseh sferah življenja, politike, potrošnje in zabave. Dodaten, svež zalet mu omogočajo nove tehnologije in mediji. Družbena omrežja kot na primer Facebook vabijo in omogočajo ustvarjanje poplave malih, trivialnih spektaklov na osebнем nivoju slehernika – pri čemer je 'selfi' njegova najpogostejša manifestacija.

Bistvo spektakelske nadvlade je, da je ni mogoče reformirati; spreminjanje je sicer njena implicitna narava, a tok stvari gre le na slabše in: "škodljivo je gojiti kakršnekoli iluzije o možnosti njenega resetiranja".<sup>49</sup> Zato je tudi danes aktualna in potrebna kritika spektakla, ki je obenem teorija njegovih dejanskih okoliščin.

Čeprav se je situacionistično gibanje razpustilo že leta 1972, so se koncepti konstruiranja situacij, subverzivnih kartografij in dé-

---

<sup>45</sup> Winter, 2006, 110

<sup>46</sup> Ibid., 110

<sup>47</sup> Kellner, 2006, 144.

<sup>48</sup> Debord, 1999, 9.

<sup>49</sup> Debord, 1999, 19.

tournamenta prijeli kot nove, sveže možnosti najrazličnejših gest nasprotovanja med umetniki, aktivisti, dizajnerji ipd. Postale so osnova novega vala družbene in estetske agitacije za demokracijo in na vsakodnevno agendo so umestile vprašanje: kako lahko participiram?<sup>50</sup> Vse več je kolektivnih praks, med katerimi so pomembne umetniško – aktivistične intervencije, ki pogosto nastajajo zunaj institucionalnih sfer ter postajajo pomembne silnice za poskuse ustvarjanja novih zemljevidov prostorov in samega sveta.

## 9. Zaključek

Skozi prizmo kritičnih intervencij v javnem prostoru sem v prispevku raziskovala današnjo vlogo in pomen javnega prostora in družbe spektakla ter potenciale uporabe elementov spektakla v progresivne namene.

Zgodovina kaže, da boj za javni prostor ni nikoli končan, nikoli zmagan. Iz današnje perspektive je videti, da javni prostor konstantno izgublja zaradi moči kapitalizma (spektakla) – nadaljuje se njegovo krčenje, slabša se kakovost diskurzov, participacija se manjša. Pa vendar, navkljub vedno novim zagonom privatizacije, homogenizacije in nadzora, smo priča stalnim poskusom prilaščanja javnega prostora ‘od spodaj gor’ in preobražanja mesta: skvotanje zapuščenih prostorov za nove namene, urbano vrtnarjenje, pop-up trgovine, urbane intervencije itd., ki prevprašujejo razmerja moči, vsakodnevne samoumevnosti in medsebojne odnose. Ne glede na vse ostaja javni prostor nujen v povezovanju posameznikov v skupnosti in ustvarjanju zahtev po družbenih spremembah. Videti je, da ima Chantal Mouffe vsaj za zdaj prav: javni prostor ostaja bojno polje, na katerem se spopadajo različni hegemonični projekti brez možnosti končne pomiritve in premirja.

<sup>50</sup> Holmes, 2012, 2/12.

Tudi kar se tiče spektakla, so si teoretiki enotni: od časa situacionistične teoretizacije družbe spektakla, se je kultura spektakla samo še bolj razbohotila in zavlada vsem plastem našega življenja. Čeprav je temu težko oporekati, še posebej z vidika globalne nadvlade kapitala, Kellner verjame, da je nujno stalno analizirati nasprotja in nesoglasja znotraj spektaklov in kljubovati stališču, da so spektakli nepremagljivi.

Zaradi neučinkovitosti boja progresivnih politik proti spektaklu je Stephen Duncombe ponudil v premislek etični spektakel. Duncombova diagnoza in kritika neimaginativnosti in čustvene suhosti progresivnih komunikacij je prepričljiva, prav tako tudi njegovi argumenti za uporabo etičnega spektakla v politiki, umetnosti in aktivizmu. Pa vendar ne gre prezreti, da se giblje po spolzkem terenu. Obstaja nevarnost, da ustvarjalci etičnega spektakla zaradi premajhnega poznavanja teorije spektakla, zaradi inherentno zamagljenega polja domišljije in čustev, predvsem pa zaradi pogosto nejasnih razmejitev med obema oblikama spektakla, mimogrede prestopijo mejo in postanejo del kapitalističnega spektakla samega.

Tudi teoretiki, ki so bližje umetnosti, npr. Holmes, Berardi in Mouffe apelirajo na nujnost upoštevanja sanj, čustev, domišljije ter estetike v ekspresijah progresivnih gibanj in kritičnih intervencij – a pri tem se izogibajo konceptu spektakla. Javni prostor, v katerega posežejo kritične intervencije, ne opisujejo le sociološko in politično, ampak širše in bližje situacionistični psihogeografiji; to je prostor, ki ima od vekomaj primat največje človečnosti, arhetipskih dimenzij in občutljivosti, saj se tu posameznik sreča z drugim, drugačnim, z neznanim. Tu je življenjska govorica, dialekt, sleng in tu se, poleg poezije, izumlja nova govorica.

Za ustvarjalce kritičnih intervencij v javnem prostoru je nujno ločiti, kdaj so te resnični akti senzibilizacije in ustvarjalnega odpora, ki budijo zavedanje o možnostih doseganja družbenih sprememb,

kdaj pa služijo predvsem kot neboleča kritika neoliberalizma in spektakelske družbe ter podelijo urbanemu prostoru le privlačno auro tako imenovanega kreativnega mesta – in novega spektakla.

## Bibliografija

- ALTHUSSER, L. (2000): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba/ \*cf.
- BAUMAN, Z. (2002): *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba/ \*cf.
- BERARDI, F. (2016): *Kognitarci in semiokapital*. Ljubljana: Založba Maska.
- BISHOP, C. (2012): *Umetni pekli*. Ljubljana: Založba Maska.
- COVERLEY, M. (2006): *Psychogeography*. London: Pocket Essentials.
- DEBORD, G. (1999): *Družba spektakla. Komentarji k družbi spektakla. Panegirik*. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.
- DUNCOMBE, S. (2007): *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. New York: The New Press.
- GOLCHEHR, S. (2016): *Meditations: Art & Design Agency and Participation in Public Space*. London: Royal College of Art.
- HABERMAS, J. (1989): *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis – Škuc.
- HEYNEN, H. (1996): *New Babylon: The Antinomies of Utopia. Assemblage*. 29, 25-39. <http://zeitkunst.org/media/pdf/Heynen1996.pdf>.
- HOLMES, B. (2008): *Unleashing the Collective Phantoms*. Autonomedia.
- HOLMES, B. (2009): *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Zagreb: WHW; Eindhoven: Van Abbemuseum.
- HOLMES, B. (2012): *Do-it-yourself geopolitics. Continental Drift*. 16 Feb. 2012. Web. 28 Dec. 2016. <https://brianholmes.wordpress.com/2007/04/27/do-it-yourself-geopolitics/>.

- GRAEBER, D. (2007): *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion and Desire*. AK Press.
- GREGORIČ, M. (2006): "Umetnost in aktivizem", *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 19–21.
- KELLNER, D. (2006): "Medijska kultura in zmagoslavje spektakla", *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 133–149.
- KOTNIK, V., KRULJAC, N. (2013): *Razprava o spektaklu: pregled teorij in njihovih konceptualnih korespondenc*. Koper: Univerzitetna založba Annales.
- LEFEBVRE, H. (2013): *Produkcija prostora*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (1980): *Methaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MERRYFIELD, A. (2016): *Novo urbano vprašanje*. Ljubljana: Založba/ \*cf.
- MITCHELL, D. (2003): *The Right for the City, Social Justice and Public Space*. New York: The Guilford Press.
- MOUFFE, C. (1998): *Deliberative democracy or agonistic pluralism*. Dialogue International Edition.
- MOUFFE, C. (2000): *Democratic Paradox*. London: Verso.
- POPOSKI, Z. (2011): "Spaces of democracy: art, politics, and activism in the post-socialist city", *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 11, 4, 713–723. Dostopno na: <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-445860> .
- SENNETT, R. (1970): *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. New Haven and London: Yale University Press
- VODEB, O. (2008): *Družbeno odzivno komuniciranje*. Ljubljana: Založba FDV
- WINTER, R. (2006): "Kritična teorija medijske kulture Douglasa Kellnerja", *Časopis za kritiko znanosti*, 223, 108–125.



ANDREJA HRIBERNIK<sup>1</sup>

## The Museum between Utopia and Paradox

**Abstract:** The paper focuses on the phenomenon of the contemporary art museum, defining it as an institution based on paradox. Establishing the link between Utopia and paradox, it discusses three aspects of museums in which this link is obvious. The final part of the text returns to the paradox, and consequently to paradoxical thinking as a precondition for thinking Utopia as well as for imagining an alternative to the existing social reality.

**Keywords:** museum, contemporaneity, paradox, Utopia, political

UDK: 069:316.3

### Muzej: med utopijo in paradoksom

**Izvleček:** Prispevek govori o fenomenu muzeja za sodobno umetnost. Avtorica ga predstavi kot institucijo, ki temelji na paradoksu. V nadaljevanju opredeli povezavo med utopijo in paradoksom ter v treh točkah oriše to povezavo na primeru muzejev. V zaključku se spet osredotoči na paradoks in na mišljenje, ki ga zaznamuje paradoks kot predpogoj za zamišljanje utopije in posledično tudi alternative obstoječi družbeni realnosti.

**Ključne besede:** muzej, sodobnost, paradoks, utopija, politično



<sup>1</sup> Andreja Hribernik PhD is Director of Museum of Modern and Contemporary Art Koroška (Koroška galerija likovnih umetnosti). E-mail: guest.arnes.si.

## Introduction

When we think about museums, especially museums of contemporary art, we can sense an oddness about them. It is difficult to pinpoint at first, but as soon as we look deeper into this topic, many discrepancies are discovered in the very concept of a ‘museum of contemporary art’. The first major inconsistency is the term itself – a *museum of contemporary art*. The term ‘museum’ describes an institution: uttering the word ‘museum’, we usually envisage a building harbouring and protecting items, protecting them from the outside world and even time. Yet museums are usually connected to the past and meant for the future. Having stated that, we have to bear in mind that the institution itself is based on a modernist premise. A museum is rarely meant for *now*, but that is precisely what a museum of contemporary art is supposed to be: hence the first paradox inherent in its very name. A museum of contemporary art is an impossible concept, a paradoxical concept, since the museum itself is bound to the modernist concept of time. In this concept, ‘time’ refers to the past pointing to the future, a static time, as we might say, instead of reflecting the concept of contemporaneity. Contemporaneity may be considered in terms of enigmatic contemporaneity, which erases the sense of time: this is stated by Johnson, who describes contemporaneity in terms like ‘anti-time’<sup>2</sup> or

---

<sup>2</sup> ‘High modernity was the age of grand projects, defined by concepts of Utopia and infinite progress towards it. Postmodernity promised the deconstruction of deterministic, frequently authoritarian, modernist demands, including those of Utopia and progress ... the postmodern offered no viable alternative, only difference and (eventually neo-liberal) pluralism ... The “contemporary” paradigm did not arrive with a grand gesture or master promise. The instituted contemporary might be better characterised as the ruin of the great twin discourses of the last century, and promises nothing – it is without program, an anti-time’ (Johnson, 2014, 43–44).

‘structure free existence’,<sup>3</sup> and by Bishop, who defines two possible models of thinking about contemporaneity: the one which she names presentism<sup>4</sup> comes close to Johnson’s definition, while the other involves a dialectical contemporaneity,<sup>5</sup> a multi-temporal and non-presentist contemporaneity. It is the latter that is to provide the starting-point for further reflection. To recapitulate: on the one hand we have a museum, a static modernist concept, and on the other contemporaneity, a dynamic potentiality of multiple relationships to the past and future. This first paradox engenders still further paradoxes to be discovered within the concept of a ‘museum of contemporary art’. Another example is our contradictory references to the museum: it is described as an ideological, disciplinary institution, but also as a space of free imagination, creativity and emancipation. On the one hand museums are traditional and conservative, on the other they can become cradles of avant-garde thinking. They are perceived as ‘closed’ because they present elitist culture, but they also strive to be open, even open to the masses. They represent the accumulation of capital, but their content is often highly critical of capitalism. This very contradiction brings to the fore a museum’s social and political potentiality. But how to pinpoint this potentiality, how to explore it and make it explicit?

## **The Case Study**

Since 2013 I have been working at the Museum of Modern and Contemporary Art Koroška (Koroška Galerija Likovnih Umetnosti – KGLU), a public regional museum of modern and contemporary art

---

<sup>3</sup> Ibid, 42.

<sup>4</sup> ‘The condition of taking our current moment as the horizon and destination of our thinking’ (Bishop, 2013, 6).

<sup>5</sup> Ibid, 9.

based at Slovenj Gradec. What has always intrigued me is the peculiar history of this museum. Founded in 1957, it became in the 1960s a very important institution of culture and art, not only regionally but on a much larger scale. Under the patronage of the United Nations it organised international exhibitions focused on promoting the ideals of the UN, such as world peace, humanity, solidarity, etc. Judging by the archives and documents found within the museum, this was not a museum of the past but a space offering the visitor a glimpse of the future, a better society. It was not meant to preserve something, but to evoke something. In a broader political context, this clear political agenda and the vision of a better future arguably permeated any socialist museum, including the museum of Slovenj Gradec.

To outline its history: the year 1965 saw the first national – Yugoslav – exhibition *Peace, Humanity and Friendship among Nations*. It was organised as an open call to Yugoslav artists to send works on this topic. Encouraged by the response, the organisers decided to make the call international. It was an open call, but artists were directly invited as well and political bodies were engaged to address them. Within a few months in 1966, as many as 240 works arrived at Slovenj Gradec from more than 80 countries. The problem of housing the exhibits was solved by adding 1,500 square metres of exhibition space. With the help of local companies and worker brigades, the construction works for the new gallery were completed in a record-breaking three months. There were altogether four international exhibitions organised under the patronage of the UN at Slovenj Gradec: the first was in 1966, the second in 1975, the third in 1979, and the last in 1985. The documentation shows that the concept was changing and that the strongest impact was made by the first two exhibitions – a fact partly due to the general political situation. It was quite unusual that these exhibitions

took place at Slovenj Gradec, in a small town where the state (Yugoslav) celebrations of the UN were held. The initiator of these exhibitions was a group of intellectuals at Slovenj Gradec, headed by Karel Pečko, the then Museum Director, who was a charismatic visionary with megalomaniac ideas. These endeavours of the museum and the above individuals had political support (and considerably more of it later on, when Tito visited Slovenj Gradec in 1967 and responded favourably to the endeavours of the gallery), but above all the museum was supported by the community.

### **To Paradoxical Thinking**

The first concept that I engaged with while working at the Museum was the concept of heterotopia and thus of Utopia, the realised and unrealised Utopias and Utopian moments glimpsed in the history of this museum, in its archives and collections. This was because I thought about the museum as a heterotopia in Foucault's terms<sup>6</sup> and used it as an analytical tool in Peter Johnson's terms: as '... a tool, a dispositif, to examine, highlight and reflect upon changing cultural and historical relations, functions and effects'.<sup>7</sup> We can determine some obvious connections between the museum and Utopia. But only lately has it become obvious to me that each of these connections contains a paradox. Why is this important? Why is it important to think about the paradox and Utopia?

The abovementioned concept of contemporaneity as presentism, as an enigmatic, all-encompassing *now*, is levelling out the differ-

---

<sup>6</sup> 'A kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality' (Foucault, 1986, 24).

<sup>7</sup> Johnson, 2012, 14.

ences in the world and closing the possibility of considering alternatives – and these include alternatives to the existing political, social and economic situation. Jameson talks about the loss of the sense of ‘deep time’,<sup>8</sup> a loss which reduces the possibility of envisaging differences. To think about a museum as a heterotopia, by contrast, may foster awareness of other times and other realities. The paradox at this point is the trigger that points us in the direction of Utopian thinking: according to Kierkegaard, ‘the paradox is the source of the thinker’s passion’ and ‘[t]he supreme paradox of all thought is the attempt to discover something that thought cannot think’.<sup>9</sup> Given this description, the paradox may well be considered a tool for uncovering Utopia. That is why we are about to outline some basic connections between Utopia, the paradox, and the museum.

### **‘The museum is a Utopian project because it resides on an idea of totality which cannot be realised’**

Since the beginning of the institutional history of museums, which can be traced since the late 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, the museum has been aiming to manifest the wholeness of the world. This is corroborated by the *Wunderkammer* (curiosity cabinet) exhibitions and collections, and later, in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, by encyclopaedic exhibitions picturing a unified historical narrative. The aiming for totality today is manifested through the idea of a collection encompassing art from everywhere and covering all issues, as well as through the idea that a museum should offer the visitor a totalising

---

<sup>8</sup> ‘... when suburbs replace the villages and modernity reigns triumphant and homogeneous over all space, then the very sense of an alternate temporality disappears as well, and postmodern generations are dispossessed (without even knowing it) of any differential sense of that deep time ...’ (Jameson, 2003, 699).

<sup>9</sup> Kierkegaard, 1962, 46.

experience.

The paradox of this Utopian thought lies in the fact that the museum itself can never be whole: it is always particular. Here we can cite the argument popularly known as the *barber paradox*.<sup>10</sup> To apply this paradox to the museum: the museum cannot be said to contain everything because it cannot contain itself.

### **‘The museum is Utopian because it is based on the elimination of death’**

The objects within the museum should be preserved for eternity, and this eternity defeats death. In an interview with Hort Krüger (1968), Ernst Bloch and Theodor Adorno point out that the abolishment of death is crucial when we are thinking and talking about Utopia. In their opinion, death is the starkest anti-Utopia because it is unavoidable, a fact. According to Adorno, ‘the identification with death is that which goes beyond the identification of people with the existing social conditions. Utopian consciousness means a consciousness for which the possibility that people no longer have to die does not have anything horrible about it, but is, on the contrary, that which one actually wants.’ The social Utopias of the 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup>, and 20<sup>th</sup> centuries disguised this wish to abolish death as an idea of freedom, a freedom to be manifested in just social relations and a peaceful life. But the ultimate form of freedom is exactly the abolishment of death – freeing people from the finality of life.

---

<sup>10</sup> ‘Consider a group of barbers who shave only those men who do not shave themselves. Suppose there is a barber in this collection who does not shave himself; then by the definition of the collection, he must shave himself. But no barber in the collection can shave himself. (If so, he would be a man who does shave men who shave themselves.)’ *Scientific American*, <https://www.scientificamerican.com/article/what-is-russells-paradox/>.

## The Museum and the Utopian Nature of Art

We are above all interested in how it is possible to talk about the museum as a space where alternative forms of consciousness and alternative ways of thinking can be promoted. Today an absolute differentness is difficult to imagine, which makes the idea of an alternative system or alternative way of life ever harder to envisage. Art bears a special potential in this case, for ‘... art functions or can function as one of the possible mind operations revealing in our everyday lives that this world is not everything; that it is something more than and something different from what is shown to us, but at the same time neither more nor different. Art enables us to see that this is not the only possible world to live in.’<sup>11</sup> This description of the role of art comes close to Bloch’s Utopian function of art. But we have to bear in mind that it is not the aim of art to picture or draw Utopias (as it might be understood if we perceive the concept of Utopia in its connection to the literary form), because the more precise the image of Utopia, the more Utopia loses its potential. What exceeds this function of art creates a surplus, Bloch calls it *Überschuss*, because an artwork contains not only an artist’s subjective position but something more, something which has a meaning that goes beyond its meaning at the moment of creation. Bloch states that art and creativity are a reflection of Utopian thinking, which is immanent to all people: ‘Every plan and every creation that was pushed to the limits of its perfection had touched on Utopia and given ... precisely the great cultural works which had a more and more progressive influence, a surplus over and above their mere ideology.’<sup>12</sup> The positive notion of Utopia – unlike its colloquial sense of something imaginary and impossible – refers to an

---

<sup>11</sup> Riha, 2013.

<sup>12</sup> Bloch, 1996, 156.



imaginative venturing beyond the given, thus inspiring an intention to think through, experiment and realise an existing but latent possibility.<sup>13</sup>

In the light of the above, I propose *the idea that Utopia is the outcome, the manifestation of paradoxical thinking, and that to understand the past and the present better we have to think about it in paradoxes. Indeed, to imagine the future, any future at all, we have to employ the method of paradoxical thinking.*

## Back to the Case Study

Understanding the wider scope of the Koroška Galerija case calls for a survey of the 1960s context.

The context:

- In the 1960s Yugoslavia was one of the leading countries within the non-aligned movement. It represented a third possibility, an approach different from the Cold War bloc arrangement.
- The threat of war was still present and the memory of WWII still very much alive.
- The western world was growing increasingly commercialised, so

---

<sup>13</sup> “The specific pre-appearance which art shows is like a laboratory where events, figures and characters are driven to their typical, characteristic end, to an abysmal or a blissful end; this essential vision of characters and situations, inscribed in every work of art, which in its most striking form we may call Shakespearean, in its most terminalized form Dantean, presupposes possibility beyond already existing reality. At all points here prospective acts and imaginations aim, subjective, but possibly even objective dream-roads run out of the Become towards the Achieved, towards symbolically encircled achievement. Thus the concept of the Not-Yet and of the intention towards it that is thoroughly forming itself out no longer has its only, indeed exhaustive example in the social utopias; important though the social utopias, leaving all others aside, have become for the critical awareness of elaborated anticipating’ (Ibid., 15).

artists were seeking for more primal values, and life in small peripheral towns was idealised.

- There was a group of extraordinary individuals headed by Karel Pečko, a man who had visions of accomplishing something at Slovenj Gradec. Together with his contemporaries, he succeeded in mobilising the local population and establishing contacts with the leading intellectuals in Slovenia and Yugoslavia.
- The political message of the exhibitions was extremely popular.

Bearing the above context in mind, we will focus on the international exhibitions organised at Slovenj Gradec under the patronage of the UN and point out their main paradoxes. Those exhibitions were the focus of the media response, but they were likewise accompanied by political manifestations and politicians' speeches. A look at the photos from the KGLU archives suggests that the focus was on the events rather than the exhibitions. There is a lot of material documenting the visits of high-ranking international and national politicians, including Tito, but very few images documenting the exhibition set-up itself. In the light of today's museum practice, which foregrounds the exhibition set-up and the exhibits, this comes as a surprise. It seems as if the exhibition had been only a scenery, a stage for the political theatre. But the more we research the collections and publications of the time, the clearer the background emerges. Several attempts to account for this phenomenon have been made by the staff of the institution as well as by guest curators, researchers and artists. Why was the content of the exhibitions overlooked? Was it boring, too eclectic? We can only venture an assumption: the elite art and art history circles were leery of the Slovenj Gradec exhibitions. A major reason for this scepticism may have been reluctance to put art in such proximity to politics, because what was happening at Slovenj Gradec was most

probably seen as utilitarianisation of art. To a certain extent this is true, but on the other hand these exhibitions were an interesting phenomenon reflecting the contemporary role of art – of socially committed art that pointed towards political problems and pinpointed the hidden issues. What was exhibited at these exhibitions was admittedly eclectic, as is often the case when exhibitions are based on an open call, but it was also art which was truly socially committed. Hence a discrepancy between the content of the exhibitions, their political message, and their communication.

A brief historical overview of the museums established in Slovenia (part of Yugoslavia at that time) after WWII shows another paradox, which applies to the KGLU as well. These museums were mostly founded on bourgeois values – strengthening the national identity, maintaining and protecting the local cultural heritage, promoting art and the development of culture. While the museums acquired mostly modernist artworks for their collections, they retained a socialist institutional status in being the property of the local community. This type of socialist-modernist museum was primarily characterised by openness to the wider public: it was intended to be a people’s museum, to reach out to the working classes, who were not its traditional audience, and to offer them an image of the new socialist society. This already shows a certain discrepancy, a split that marks the institution of the museum in general: vacillation between its traditional role of an ideological institution and its opening up to new practices.

## **Conclusion – a Contemporary Paradox**

The main question is: how do we deal with this past today, what can we draw from these stories, documents, ideas? The political, social and economic context of this particular museum and of museums in general is different today, but again it is a paradoxical one: the

museum is a public institution under capitalism. A possible answer is to define the political dimension of museums. 'Political' in this sense is not a set of rules or methods of running a state: rather, it is the political as defined by Laclau, which partly covers also the political as understood by Rancière. For Laclau, the political is a set of contingent articulations that is limited by the social, by the set of sedimented social practices. The political ceases to be political as soon as the practices become sedimented. But the political is also a space of antagonism which prevents a complete sedimentation of the social practices and a complete hegemony.<sup>14</sup> Similar is the conception by Rancière, who likewise defines the political as something that means the restructuring of the given order.<sup>15</sup> Moreover, Mouffe claims that '... artistic and cultural practices are absolutely central as one of the levels where identifications and forms of identity are constituted. One can't make a distinction between political art and non-political art, because every form of artistic practice either contributes to the reproduction of a given common sense – and in that sense is political – or contributes to the destruction or critique of it. Every form of art has a political dimension.'<sup>16</sup>

If we project these theoretical models onto the museum and onto the artwork as the barrier of the political, we can identify the antagonism located in the contact between the political of the artwork and the ideological of the museum. The artwork and the content it brings to the museum throws the museum off balance, deprives it of the total hegemony which could be achieved. As a consequence, the museum cannot become whole: there is a crack. The museum as an institution is in continuous articulation. One may conclude

---

<sup>14</sup> Laclau, 2006, 115.

<sup>15</sup> Rancière, 2005, 45.

<sup>16</sup> Mouffe et al., 2001, 99–100.

at this point that since the museum is both defined and opened up by its object, the artwork, there is a political dimension to it as well. The other side of the museum is the ideological side, which closes the museum up and offers a certain fixed position within society. Here this logic of paradox comes close to the idea of antagonism as proposed by Laclau and Mouffe, according to whom antagonism is constitutive of the social fabric. We propose that paradox is integral to Utopia and actually the trigger of antagonistic forces. From this paradox comes the potential to disrupt the smooth fabric of capitalism and the logic of sameness. To rephrase Kierkegaard: through the paradox we want to think something, something which can be different from the established forms and modes of thinking – and this is the potential.

## **Bibliography**

BISHOP, C. (2013): *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art*, Koenig Books, London.

BLOCH, E. (1996): *The Principle of Hope*, MIT Press, Cambridge.

FOUCAULT, M. (1986): "Of Other Spaces", *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, 22-27.

JAMESON, F. (2003): "The End of Temporality", *Critical Inquiry*, Vol. 29, No. 4, 695-718.

JOHNSON, C. B. (2014): *Modernity Without a Project: Essay on the Void Called Contemporary*, Punctum Books, Brooklyn, New York.

JOHNSON, P. (2012): "Some Reflections on the Relationship Between Utopia and Heterotopia", [www.heterotopiastudies.com](http://www.heterotopiastudies.com) (21<sup>st</sup> September 2015).

KIERKEGAARD, S. (1962): *Philosophical Fragments: or, a Fragment of Philosophy*, Princeton University Press, Princeton.

LACLAU, E. (2006): "Ideology and post-Marxism", *Journal of Political Ideologies*, Vol. 1, No. 2, 102-114.

MOUFFE, C., DEUTSCHE, R., BRANDEN, W. J., KEENAN, T. (2001): "Every Form of Art Has a Political Dimension", *Grey Room*, 2, 98-125.

RANCIÈRE, J. (2005): *Nerazumevanje. Politika in filozofija*, Založba ZRC, Ljubljana.

RIHA, R. (2013): "Umetnostna praksa Jožeta Baršija ali kaj ima umetnostni objekt opraviti z razsodno močjo", in: *Jože Barši, Moderna galerija*, Ljubljana, 450-451.

BRINA SOTLAR<sup>1</sup>

## A Short Review of the Historical, Cultural, and Economic Contexts of Modern Slavery and Human Trafficking

**Abstract:** Throughout the world, any form of human ownership is illegal, yet millions of people are living in what could easily constitute modern-day slavery. The existence of this phenomenon is linked to the global economic trends, and modern-day slaves are nothing more than a short-term investment – cheap and disposable. Important factors contributing to the creation of these modern socio-economic dynamics – economic globalisation, rapid economic change in the world’s labour markets, enormous population expansion, social inequality and impoverishment – have a historical, geographical, and cultural context that forms the basis for understanding today’s global economy and its so-called grey area – modern illicit trade. Law Professor Dina Francesca Haynes emphasises ‘social dislocations, increasing pockets of poverty and legislative vacuums resulting from the collapse of old regimes’, which result in millions of people falling victim to illegal trade. This article will discuss human trafficking as a social phenomenon and as a criminal activity from the socio-economic and legal perspectives.

**Keywords:** human rights, modern slavery, organised crime, economy, globalisation

UDK: 343.4:339.9

---

<sup>1</sup> Brina Sotlar, MS, is a PhD student at *Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis*, Ljubljana School of the Humanities. E-mail: brina.sotlar@gmail.com.

## Krajši pregled zgodovinskega, kulturnega in ekonomskega konteksta pojava sodobnega suženjstva in trgovine z ljudmi

**Izveček:** Neodvisno od oblike neprostovoljne odvisnosti in navkljub dejstvu, da je omenjeno zakonsko prepovedano, milijoni ljudi po vsem svetu živijo v razmerah, ki bi jih lahko opisali kot sodobno suženjstvo. Pojav fenomena sodobnega suženjstva je povezan z globalnimi ekonomskimi premiki, ki posameznika obravnavajo kot poceni in nadomestljivo blago. Pomembni dejavniki, ki povzročajo tovrstno družbeno-ekonomsko dinamiko – globalizacija, hitre spremembe na področju trga dela, rast populacije, družbena neenakost in revščina – imajo zgodovinski, geografski in kulturni kontekst, ki predstavlja temelj za razumevanje globalne ekonomije in t. i. sive cone sodobnega suženjstva. Ameriška profesorica prava Dina Francesca Haynes razloge za porast fenomena išče v družbeni dislokaciji, nižanju praga revščine in t. i. zakonodajnih vakuumih, ki so posledica padca starih režimov. Krajši prispevek bo obravnaval t. i. pojav sodobnega suženjstva z družbeno-ekonomskega in pravnega vidika, ključnih za razumevanje pomena omenjene rastoče problematike sodobnega sveta.

**Ključne besede:** človekove pravice, sodobno suženjstvo, organiziran kriminal, ekonomija, globalizacija



## Introduction

Human trafficking is one of the most serious challenges to basic human rights. In an attempt to meet the challenge of trafficking, as a contemporary crime that feeds on the opportunities presented by increased possibilities for “international mobility”,<sup>2</sup> a legal regime

---

<sup>2</sup> Piotrowicz, 2002, 265.



focused on anti-trafficking laws has been developing through the last two decades. Governments have appeared to somewhat recognise the growing importance of the trafficking issue, which is neither in decline nor is the prosecution of the traffickers or the protection of their victims guaranteed. Illegal migration is nonetheless a synonym for human rights violations, with millions of people being kidnapped, misled, sold, abused, and enslaved. The horrific enormity of this practice lies in its violation of the “essence of human personality”<sup>3</sup> and limiting of personal choice, which forms the basis for the human dignity for every individual. Concerns of violence and its relation to forced migration implicate the lived reality, danger, and vulnerability of the victims in question, as well as the criminal practices happening everywhere around us.

In the challenge of economic disparity and development of entrenched exploitative networks, there is a strong need to explore questions such as 1. which contextual factors are contributing to the rise of human trafficking, 2. how is the utilisation of people organised, 3. what are the necessary means for effective action in human trafficking and 4. are we witnessing the “twilight of civilization or chaos of globalization”<sup>4</sup>?

In order to fully comprehend the phenomenon of human trafficking and how we help to maintain it, it is important to understand it in all of its multidisciplinary cause/consequence relation. In this article I will try to explain the basis of human trafficking phenomenon through historical, anthropological, psychological, and social factors contributing to its creation and existence, as well as the existing legal structure, barriers to the enforcement of human rights in practice, and the reforms needed in order to bring the issue of

---

<sup>3</sup> Gershuni, 2004, 134.

<sup>4</sup> Popov, 2002, 1.

forced labour to the forefront. My aim is to explore on what historical grounds today's exploitation exists and how these organisations sustain and shape contemporary institutional conditions in order to benefit them and enable modern day slavery to flourish. My theoretical framework will draw mostly on socio-economic theories and existing European legislation and furthermore provide detailed theoretical propositions, based on insights from a wide range of relevant literature. The purpose is to shed a light on what is basically a well-seen and widely accepted form of slavery and elaborate on the internal and external capabilities of its persistence.

### **Understanding Modern Slavery: Economic Perspective**

Throughout history, different structural and organisational theories have tried to explain the “economy of exploitation”. Karl Paul Polanyi, a Hungarian economic historian, claimed that before the 19th century all societies were embedded, relying on the structure of society to direct a person's desire for social standing into channels that would benefit the group as a whole. The truth is somewhere in between: every economy, including our own, exhibits a certain amount of embedding in the social milieu. “Market activity,” writes Thomas Rawski, “does not occur in isolation but depends on institutions and it also reflects ideas and values. Marxist interpretation offers a historical explanation of economic classes, which have supposedly caused inequalities through dominant means of production. Different modes of production entail not only different forms of labour but different goals for individuals – the individual's desire to maximize profit.”<sup>5</sup>

Today, we have to take into consideration the context of informal-sector economic activity. Wage labour, as institutionalised

---

<sup>5</sup> Schaps, 2004.

under today's market economic systems, is often referred to as wage slavery, with labour as a commodity and a form of economic exploitation as a consequence of capitalism. It is important to understand social and political intersections to comprehend social and political dynamics of the organised begging phenomenon; it is important to "deal analytically with questions of inter-subjectivity"<sup>6</sup>.

As with the international drug trade and the illicit arms trade, profit is the driving motive for human trafficking. Janie Chuang describes the act of human trafficking as "an opportunistic response to the tensions between the economic necessity to migrate, on the one hand, and the politically motivated restrictions on migration, on the other"<sup>7</sup>. Wheaton, Schauer & Galli look at the human trafficking market as a monopolistic competition consisting of many sellers and buyers dealing in differentiated products and explain how and why traffickers encounter very few barriers to entering the market when they see profit being made by other traffickers or exiting the market if they find they are not making a profit — the ease of entry and exit precludes a monopoly or oligopoly. Despite the large number of suppliers in the market, product differentiation (trafficked individuals with different personal attributes) allows monopolistically competitive sellers to have some control over the price at which they sell their products. Furthermore, they explain how and why the monopolistic competition model best fits the market for human trafficking. First, there are many sellers in the market; whether human trafficking is being organised by larger or smaller groups of criminals, the benefits exceed the costs so much that a willing cadre of traffickers is assured. Second, many buyers demand human trafficking victims for employment for a variety of reasons;

---

<sup>6</sup> Shah, 2004, 807.

<sup>7</sup> Chuang, 2006, 140.

employing trafficked individuals is by nature exploitative, since in many cases the exploited person doesn't have the right to decisions regarding work. Third, the human trafficking market is, as authors describe it, characterised by product differentiation; differentiation is based on the type of sector a trafficked person is intended for.<sup>8</sup>

### **The Socio-Demographic, Industrial, Geographic, and Cultural Contexts of Human Trafficking in Europe**

Andrew Crane explains that the use of slaves is typically viewed as “an obsolete form of pre-modern labour practice that has been superseded by more legitimate and humane practices”. However, he argues, slavery is not simply a feature of economic history; it exists in various forms and contexts in modern business (traditional slavery, bonded and forced labour, human trafficking, etc.). Human trafficking, an important phase in the slavery business, has been said by the United Nations to be the fastest growing form of organised crime and one of the greatest human rights challenges. Slavery thus remains a viable management practice for many enterprises, despite being universally condemned as unethical and indeed criminalised in most jurisdictions and under international law.<sup>9</sup>

As thoroughly explained by Ahmet Içduygu, illegal migrations are a consequence of the failure of countries to develop a set of measures managing migration in an orderly manner, to provide an appropriate capability for protection and for dealing with disorderly movements, to provide an environment conducive to integration, and failure to engage in dialogue with other countries. But trafficking cannot be viewed simply in the context of migration, explains Svati P. Shah. Rather it is a violent act against individuals, a human

---

<sup>8</sup> Wheaton & Schauer & Galli, 2010.

<sup>9</sup> Crane, 2013.

rights violation, an economic and development issue, and a crime in which traffickers are the only perpetrators.<sup>10</sup>

From a socio-economic point of view, poverty probably plays the most important role, since it creates a fertile context for labour exploitation of the worst kind. Modern day slavery is recognised by United Nations as a consequence of the fact that millions of people live in extreme poverty. Such a context enables slave recruiters to use persuasion, coercion, and deception to secure and enslave potential labourers. An important role is played by the previously mentioned social phenomenon of relative poverty, important because it indicates trafficking routes; slavery will more likely occur where poverty in one geographic location is perceived to be considerably more extreme than in another and where relocation is possible through an intermediary. International Labour Organization studies show that potential migrants with poorer socio-economic background are more likely to become victims of trafficking than others. Poverty also means unemployment, especially structural unemployment, a consequence of lack of appropriate skills, job positions, and a lack of alternative employment options, and deception about the actual circumstances of the working arrangement.<sup>11</sup>

There are several factors that contribute to slave industry; labour intensity, value distribution, elasticity of demand, legitimacy, and regional clustering. Most modern slavery will occur when labour intensity is high, where there are opportunities to reduce the main costs and where there is limited potential to capture value. This suggests that it is important to go beyond economic rationality when explaining the influence of the industry context on the adoption of modern slavery practices, like organised begging. Such illegitimate

---

<sup>10</sup> Hughes & Denisova, 2001.

<sup>11</sup> Crane, 2013.

practices are more likely to persist in low-legitimacy industries, because organisations involved in these industries operate beyond legislative regulations. The incidence and persistence of modern slavery will also be influenced by the geographic context, resulting in retreats to the informal sector and institutionalisation of slavery through forced migration and locked-in low-price labour, which can also obviate the need for technology development, economies of scale, and other cost reductions that might take place in the formal economy. Second, as Crane explains, geographic isolation can also have important regulative and cultural-cognitive effects that help to institutionalise slavery; having little or no contact with other communities can provide insulation from law enforcement, support groups, and trade unions that might otherwise help protect individuals' interests. Furthermore, isolation can contribute to a normalisation of slavery practices among participants, thus reducing the likelihood of resistance. Physical, political, or psychological distance from the usual home place of enslaved workers has the effect of establishing control, heightening dependence, and preventing escape; psychological distance is likely to provoke a greater sense of alienation among modern-day slaves. Slavery is most likely to persist where informal institutional rules and norms provide an accommodative culture, including traditions, entrenched inequalities, and religious beliefs that form culturally specific norms.<sup>12</sup>

## **Conclusion**

Common anthropological belief is that trafficking is a phenomenon deriving from long cultural practices of exploitation, rooted in almost every segment of history we know. Even in the beginning of mankind there were fights for power, which resulted in the “survival

---

<sup>12</sup> Crane, 2013.

of the fittest". Throughout the previously mentioned evolution of social systems and consequently, forms of exploitation, the monetary society redefined the meaning of exploitation. Contemporary trafficking operations treat everything like a commodity, replaceable and reusable, a phenomenon that is highly complex and involves a wide spread of people.

Although they reflect the past, contemporary forms of trafficking differ from earlier practices of human exploitation due to modern transportation, financial, and travel systems, as well as modern forms of communication. Although people were trafficked in the previous communist states, there were ideology of equality and therefore stricter controls and more conservative social values, which limited trafficking to a smaller sector. Today, social economic transformations and central government controls have declined and the global communication system has taken over as the main tool for the growth of trafficking.

Human trafficking is a growing subject in international human rights conferences, where the dominating question is how to effectively implement legal international documents that would help limit this problem, not regarding the fact that there are current laws and legal problems contributing to the maintenance of this phenomenon. European migration politics is based on the politics of exclusion and labour cuts; furthermore, there is a gap in the legislation aimed at helping immigrants/victims of trafficking. Recommendations in terms of proposed activities should be oriented towards a mass information campaign, based on the human rights aspect and decriminalisation of victims, focused on potential victims and the general public; towards establishing a shelter to accommodate victims of trafficking; towards programmes/initiatives for the integration of victims who are staying in the country; towards programmes/initiatives for assisted voluntary return and

reintegration; towards specific legislation and witness protection schemes for victims involved in legal proceedings; towards information and awareness-raising activities (training, information dissemination); towards capacity-building activities (training for authorities, dealing with victims of trafficking and the wider public) and towards continuous research activities on the trafficking of human beings.<sup>13</sup>

## Bibliography

CHUANG, J. (2006): "Beyond a snapshot: Preventing Human Trafficking in the Global Economy", *Indiana Journal of Global Legal Studies*, Vol. 13, 137-163.

CRANE, A. (2013): "Modern slavery as a management practice: exploring the conditions and capabilities for human exploitation", *Academy of Management Review*, Vol. 38 (1), 49-69.

GERSHUNI, R. (2004): "Trafficking in persons for the Purpose of Prostitution: The Israeli Experience", *Mediterranean Quarterly*, Vol. 15, 133-146.

HUGHES, M. D., DENISOVA, A. T. (2001): "The Transnational Political Criminal Nexus of Trafficking in Women from Ukraine", *Trends in Organized Crime*, Vol. 6, 3-4.

PIOTROWICZ, R. (2002): "European Initiatives in the Protection of Victims of Trafficking who Give Evidence Against Their Traffickers", *International Journal of Refugee Law*, Vol. 15, 263-278.

POPOV, J. (2002): *Human Trafficking, Twilight of Civilization or Chaos of Globalization*, Ljubljana, Društvo Ključ.

SCHAPS, M. D. (2004): *The Invention of Coinage and the Monetization of Ancient Greece*. Available at: <http://historiantigua.cl/wp>

---

<sup>13</sup> Zavratnik Žimic, Kavčič, Pajnik & Lesjak-Tušek, 2003.



*content/uploads/2011/08/The-Invention-of-Coinage-and-the-Monetization-of-Ancient-Greece.pdf* (1st December 2017).

SHAH, P. S. (2004): "Prostitution, sex work and violence: Discursive and Political Contexts for Five Texts on Paid Sex 1987-2001", *Gender & History*, Vol. 16, 794-812.

WHEATON, M. E., SCHAUER, J. E., GALLI, V. T. (2010): "Economics of human trafficking", *International migration*, Vol. 48 (4), 114-142.

ZIMIC ZAVRATNIK, S., KAVČIČ U., PAJNIK, M., LESJAK-TUŠEK, P. (2003): *Where in the Puzzle: Trafficking from, to and through Slovenia*. Ljubljana, Ljubljana Peace Institute.



DIAFANIJE



VID SNOJ,<sup>1</sup> JOŽEF MUHOVIČ<sup>2</sup>

## **Geneza 18,1–15** **in Andrej Rubljov, *Trojica***

### **Geneza 18,1–15**

<sup>1</sup>GOSPOD se je prikazal Abrahamu pri Mamrejevih hrastih, ko je ob dnevni vročini sedel pred vhodom v šotor. <sup>2</sup>Povzdignil je oči, pogledal in glej, pred njim so stali trije možje. Ko jih je zagledal, jim je stekel naproti od vhoda v šotor in se jim priklonil do tal. <sup>3</sup>Rekel je: "Moj gospod, če sem našel naklonjenost v tvojih očeh, nikar ne hodi mimo svojega služabnika! <sup>4</sup>Naj prinesejo malo vode, da si umijete noge. Potem se spočijte pod drevesom! <sup>5</sup>Jaz pa prinesem kos kruha, da se okrepčate, potem pa lahko greste naprej. Čemu bi sicer prišli mimo svojega služabnika!" Rekli so: "Stori, kakor si rekel!"

<sup>6</sup>Abraham je pohitel v šotor k Sari in rekel: "Hitro vzemi tri merice boljše moke, zamesi jo in speci kolače!" <sup>7</sup>Potem je Abraham tekel k živini. Vzel je mlado in lepo tele in ga dal hlapcu; ta ga je hitro pripravil. <sup>8</sup>Vzel je masla in mleka ter tele, ki ga je bil pripravil, in vse to položil prednje. Stal je pri njih pod drevesom in so jedli.

<sup>9</sup>Rekli so mu: "Kje je tvoja žena Sara?" Rekel je: "Glejte, v šotoru."

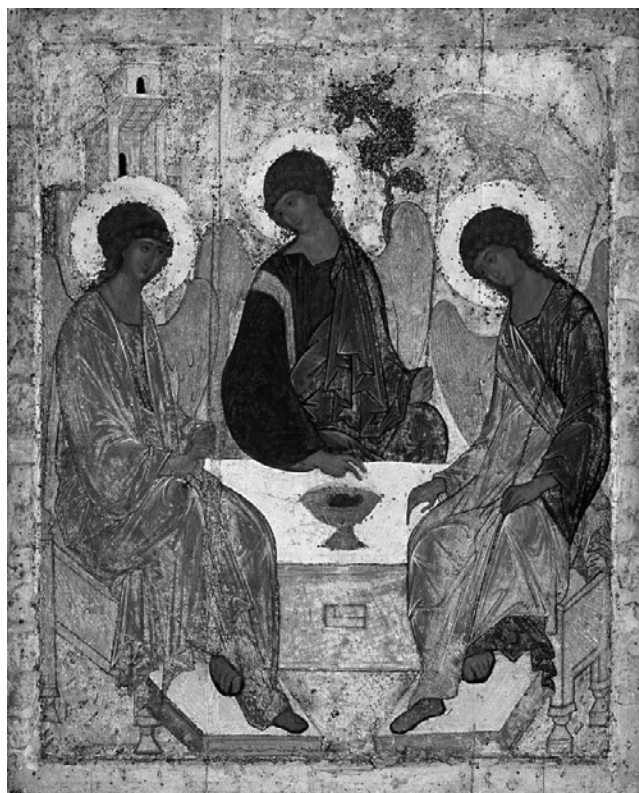
<sup>10</sup>Pa je rekel: "Čez leto dni se bom vrnil k tebi in glej, tvoja žena Sara

---

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

<sup>2</sup> Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef\_muhovic@t-2.net.

bo imela sina." Sara pa je poslušala za vhodom v šotor, ki je bil za njim. <sup>11</sup>Abraham in Sara sta bila stara, že zelo v letih; Sari se je nehalo dogajati, kakor se dogaja ženskam, <sup>12</sup>pa se je sama pri sebi zasmejala in rekla: "Mar naj zdaj, ko sem uvela, še občutim slast? Tudi moj gospod je star." <sup>13</sup>GOSPOD pa je rekel Abrahamu: "Zakaj se je Sara zasmejala in rekla: 'Ali bom res rodila, ko sem že ostarela?'" <sup>14</sup>Ali je za GOSPODA kaj pretežko? Ko bom čez leto dni v tem času spet prišel k tebi, bo Sara imela sina." <sup>15</sup>Sara pa je tajila in rekla: "Nisem se zasmejala." Bala se je namreč. "Pač," je rekel, "zares si se zasmejala."



### Trojica

1411 ali 1425–1427, tempera na lesu, 142 x 114 cm, Moskva, Gosudarstvennaja  
Tret'jakovskaja galereja

**VID SNOJ:** *Trojica* Andreja Rubljova je najslavnejša ruska ikona, od začetka je vzbujala silno občudovanje in spoštovanje, in upam, Jožef, da ji bova z ustreznim govorjenjem “dala slavo” in jo počastila tudi midva.

Nekaj več kot sto let po svojem nastanku, sredi 16. stoletja, je bila na koncilu ruske pravoslavne Cerkve v Moskvi skupaj z drugimi ikonami izpod Rubljovove roke in s še nekaterimi grškimi razglašena za prototip ruskega ikonopisja. To je bila izredna čast, kajti sicer so za prototipe, ki jih je treba posnemati, veljale ikone, za katere se je verjelo, da so, rečeno po grško, *acheiropoietai* oziroma, rečeno po rusko, *nerukotvornie*, “nenarejene z roko” – na primer podoba Kristusovega obličja, ki je po legendi nastala tako, da je Kristus odtisnil svoje obličje v prt, ki ga je sam poslal kralju Abgarju v Edeso.

*Trojica* je hkrati edina izmed Rubljovovih ikon, za katero je popolnoma zanesljivo izpričano, da je njegova. Od začetka 20. stoletja, ko je bila prvič restavrirana in sta bila z nje odstranjena plast pozneje nanesene barve ter srebrni *oklad*, “pokrov”, se je o njej veliko pisalo. Pavel Florenski, pravoslavni teolog in pobudnik ruskega pisanja o ikonah tudi v sovjetski Rusiji, je v enem izmed svojih temeljnih spisov o ikonopisju kmalu po oktobrski revoluciji zapisal: “Obstaja Rubljovova *Trojica*, torej obstaja Bog.”<sup>3</sup> Se pravi: dokaz, da obstaja Bog, je izkušnja, umetniško upodobljena izkušnja Boga na Rubljovovi ikoni.

Slavi, ki jo je dosegla *Trojica*, skoraj ni para, o njenem avtorju, menihu ikonopiscu, pa je znanega malo, komaj kaj več od tega, da je obstajal. Ohranilo se je nekaj zapisov v tedanjih kronikah, v katerih samostanih je bival oziroma dobil slikarsko naročilo. Kaj se sploh da povedati o Rubljovovem življenju?

**JOŽEF MUHOVIČ:** Kot praviš, ne veliko dokumentiranega. Še Rubljovove rojstne letnice ne poznamo. Domnevno je bil rojen leta

<sup>3</sup> Florensky, 2001, 547.

1360, ta domneva pa se opira na arhivski zapis o njegovi smrti v samostanu sv. Andronika v Moskvi. V njem piše, da je “umrl 29. januarja 1430 v visoki starosti”, kar je tedaj pomenilo, da je bil star vsaj šestdeset, če ne celo sedemdeset let. V skladu s tem so njegovo rojstno letnico postavili v leto 1360. Ker družinsko ime izvira iz ruske besede “rubelj” (рубѣль), sklepajo, da je bil rojen bodisi v obrtniški družini bodisi v družini višjega stanu. Ta beseda je namreč po eni strani označevala orodje, ki se je uporabljalo za poravnavanje gub na tkaninah in za obdelavo usnja, kar bi kazalo na Rubljovovo obrtniško poreklo, po drugi strani pa je imela pomen besede “žrd”, to je pomen dolgega tramu, zaradi česar je sčasoma postala sinonim za visokoraslega človeka in pozneje oznaka za pripadnika višjega sloja. Zgodovinarji pravijo, da so priimek Rubljev v času ikonopiščevega življenja uporabljali predvsem pripadniki višjih slojev.

Najzgodnejša dokumentirana omemba Rubljova izvira iz leta 1405, ko je bil skupaj s slikarjema Teofanom Grkom, v Rusijo priseljenim bizantinskim mojstrom, in Prohorjem iz Gorodeca povabljen, da naslika freske in ikone za katedralo Oznanjenja v moskovskem Kremlju. Njegovo ime je na koncu liste slikarjev ikon in fresk v tej cerkvi, kar pomeni, da je bil tedaj najmlajši in najmanj izkušen slikar. Freske se niso ohranile, na ikonostasu katedrale pa je še danes sedem po vsej verjetnosti Rubljovovih ikon, v katerih se kaže velika slikarska spretnost in inventivno sledenje smernicam bizantinske tradicije. Maloprej je Rubljev domnevno naredil meniške zaobljube in svoje – nam neznano – rojstno ime zamenjal za redovniško Andrej. Dokument iz leta 1408 priča, da je 25. maja tega leta začel s freskantskimi deli v katedrali Marijinega vnebovzeta v Vladimirju, mestu približno dvesto kilometrov vzhodno od Moskve. Freske so se ohranile do današnjih dni in veljajo za edina ohranjena Rubljovova dela v freskotehnici. Na njih je opazen oblikotvorni odmik od tradicije bizantinske šole. Odmik se je še povečal na treh



ikonah iz mesta Zvenigorod (manjšega mesta okrog petdeset kilometrov zahodno od Moskve), ki so po mnenju umetnostnih zgodovinarjev nastale okrog leta 1410. To so *Kristus Odrešenik*,<sup>4</sup> *Nadangel Mihael* in *Apostol Pavel*. Te ikone, predvsem Kristusova, utelešajo nov način artikulacije, ki se kaže v manj rigidnem in statičnem upodabljanju figur ter kompleksnejši rabi barv glede na bizantinske zglede, še zlasti pa v novem tipu "poduhovljenosti", ki izhaja iz tega dvojega. Pomenijo začetek zlate dobe ruskega ikonskega slikarstva in ruske ikonopisne tradicije. *Trojica* je vrh tega prizadevanja in nadaljevanje tega ustvarjalnega obdobja.

**V. S.:** Nekateri domnevajo, da je *Trojica* nastala že leta 1411, kmalu po trojici zvenigorodskih ikon, kot si rekel, drugi pa, da je Rubljev ta svoj *magnum opus* naslikal šele med letoma 1425 in 1427. Iz kroniškega zapisa vemo, da je prejel povabilo iz samostana Svete Trojice (zdaj v mestu Sergijev Posad dobrih sedemdeset kilometrov severovzhodno od Moskve, če se še enkrat orientirava po njej), naj skupaj s slikarjem Daniilom Černim poslika novo kamnito katedralo. Ta samostan je ustanovil še dandanes nemara najpriljubljenjši ruski svetnik Sergij iz Radoneža, ki je v Rusijo vpeljal "meništvo puščave" in asketsko hezihastično duhovnost, kakršno so gojili menihi na sveti gori Atos, menda pa se mu je tudi posrečilo pobotati sprte ruske kneze, da so združili svoje vojske in leta 1380 v bitki na Kulikovem polju dosegli prvo večjo zmago nad mongolsko-tatarsko vojsko, ki je pomenila začetek osvobajanja Rusije izpod večstoletne mongolske oblasti.

Rubljev naj bi naročilo, da naslika Sveto Trojico, dobil od Nikona, Sergijevega naslednika na čelu samostana. Rubljevova *Trojica* naj bi bila torej tudi poklon Sergiju, ki je bil velik častilec Svete Trojice. Ustanovitelj samostana Svete Trojice je v njej videl Božjo podobo

<sup>4</sup> Gl. sliko na str. 217.

edinosti, po kateri se mora ravnati človeško življenje na zemlji,<sup>5</sup> in s tem položil temelj za spekulacijo o *sobornosti*, ki so jo razvijali številni ruski misleci v 19. in 20. stoletju.

**J. M.:** Nastanku Rubljovove *Trojice*, tega po vsebini, formatu, morfologiji, kompoziciji in religioznem odmevu res velikega dela, je torej botrovalo posvetilno, morda celo votivno naročilo, ne pa slikarjeva osebna odločitev, “videnje” ali kaka druga življenjska okoliščina.

**V. S.:** Zdi se, da se je za drugo možnost, kar zadeva čas nastanka Rubljovove *Trojice*, odločil drugi véliki Andrej, Tarkovski, ki je o svojem rojaku leta 1966 posnel film, filmsko klasiko ali sploh, kot menijo nekateri njegovi občudovalci, “film filmov”.<sup>6</sup> *Andrej Rubljov* je drugi celovečerec Tarkovskega, potem ko se je s prvim, *Ivanovim otroštvom*, na začetku šestdesetih let sputniško izstrelil v filmsko nebo, in ima že vse poglavitne značilnosti njegove filmske poetike: diskontinuirano pripoved, daljne posnetke z vožnjo kamere, zamenjavanje pripovednih veznih členov z vizualnimi motivi, pa tudi zabrisovanje meje med dejanskostjo ter sanjami, spomini in mislimi (pri “ruski Kalvariji”, sekvenci, ki prikazuje Kristusov pasijon sredi ostre ruske zime, na primer ni jasno niti to, katera izmed oseb iz prejšnjih prizorov si jo zamišlja).<sup>7</sup> Večina prizorov v filmu je fikcijskih, saj imajo kak stvaren podatek o Rubljovovem življenju kvečjemu za iztočnico, in Tarkovski ves čas gnete resničnost Rubljovovega lika s tem, kar se morda ni oziroma o čemer ne moremo vedeti, ali se je, pa bi se vendarle lahko zgodilo. Veliko prizorov slika fresko časa, njegovo versko-politično krizo; cela epizoda, recimo, kaže solsticijsko rajanje neke “adamitske” ločine, druga napad

---

<sup>5</sup> Prim. Strezova, 2014, 185.

<sup>6</sup> Bird, 2004, 3.

<sup>7</sup> Prim. Martin, 2005, 86–87.

na mesto Vladimir, pri katerem se ruski knez proti svojemu bratu poveže s Tatari, in v obeh epizodah Rubljov ni akter, ampak samo priča dogajanja.

Toda prva epizoda se začne leta 1400 z odhodom Rubljova in še dveh menihov, ki si želijo poiskati delo kot ikonopisci, iz samostana Svete Trojice in zadnja, osma, se po več kot dvajsetih letih konča v njem. Rubljov pretrga svoj več kot desetletni molk, h kateremu se je zaobljubil zaradi globokega razočaranja nad ljudmi in nad sabo, zaradi zla časa in svojega lastnega zla, predvsem zaradi umora, ki ga je zagrešil ob pustošenju Vladimirja, ko je pred posilstvom branil neko norico. Na koncu tolaži mladega ulivalca zvona, ki se je, potem ko se mu je posrečilo in je njegov novouliti zvon zapel, popolnoma zlomil, tolaži umetniškega najditelja, ki ni našel še nikdar prej, a je kljub temu našel, z neverjetno vero našel skrivnost, ki mu je pokojni oče, mojster ulivalec, ni nikdar zaupal. Rubljov tolaži mladeniča v svojem naročju in v tem prizoru *à la pietà* napove, da bo pretrgal tudi svoj umetniški molk (in vstal iz umetniške smrti), namreč da bosta odslej delala skupaj, eden ikone, drugi zvonove – in zdi se, da bo med ikonami, ki jih še bo naslikal, tudi *Trojica*.

Naj se od nastanka *Trojice* na kratko ozrem še na letnico Rubljovovega rojstva, ki je bila, kot si rekel, rekonstruirana na podlagi letnice njegove smrti. Ta letnica je, zanimivo, odmevala celo v sovjetski Rusiji. Leta 1960, v času "odjuge" pod Hruščovom, so šeststoto obletnico Rubljovovega rojstva proslavili s številnimi razstavami, katalogi in razpravami. Rubljov je postal nacionalni junak iz časa ruske krize in osvobajanja, s tem da je takšno jubilejno recepcijo intonirala pesem Andreja Voznesenskega "Mojstri" s konca petdesetih let, ki srednjeveške ruske umetnike slavi ne samo kot borce proti politični, ampak tudi religiozni tiraniji.

Rubljovova umetnost proti tiraniji religije? Proti temu je s svojim filmom seveda nastopil Tarkovski.

**J. M.:** Tak pogled na Rubljovovo osebnost in delo je seveda nesmišeln. Gre za enega tistih motiviranih prevodov dejstev v žargon ideološke pravšnosti, pri katerem človek zlahka uvidi, da asociacijo namesto argumenta vzpostavi ideologija in s tem doseže, da gre argument tja, kamor sama hoče. Rubljov ni bil nacionalni junak iz časa ruskega osvobajanja izpod Tatarov niti borec proti politični in še manj religiozni tiraniji. Bil je kratko malo velika ustvarjalna osebnost, skozi delo katere so bili “ruski nacionalni značaj”, “avtohtona ruska ustvarjalnost” in s tem “ruska samozavest” dovolj čitljivi tudi za komunistični režim. Ker je ta režim v nekem obdobju imel potrebo po poudarjanju avtohtonosti in avantgardnosti ruskega naroda in kulture, je Rubljova kljub njegovi ideološki neprimernosti brez pomislekov vpregel v svoje internacionalistične in avantgardistične projekcije.

Po legendi je bil Rubljov sramežljiv in miren človek. Zaposlen je bil zgolj z bogoslužjem, s slikanjem oziroma pisanjem ikon, z meditacijo in dnevno meniško rutino. To je bil zanj način, da je lahko ostajal osredotočen na sledenje pretanjenim vzgibom večnosti, ki so ga predvsem zanimali. Tako se je njegova duša lahko oprijemala Boga in ne sebe, kajti le tedaj je Bog mir, ki se kot mana spušča k tistim, ki ničesar nočejo in si ničesar ne lastijo. Ta ustvarjalna “non-šalantnost angelov”, kot pravi pesnik,<sup>8</sup> ga je že v času življenja obdala z avreolo velikega spoštovanja. Po smrti pa je sploh postal legenda, simbol visoke duhovnosti in visoko poduhovljene umetnosti. Vendar je njegova avtoriteta dolgo temeljila predvsem na legendi, saj ni nihče natančno vedel, katera dela so dejansko njegova, ker ikonopisci svojih del ne podpisujejo. Šele v 20. stoletju, zlasti po odkritju *Trojice* leta 1904, so raziskovalci in restavratorji v doje-manje Rubljovovega življenja, dela in genija vnesli več konkretnosti

---

<sup>8</sup> Bobin, 2014, 95.

in dejstev, da enormne količine tematizacij in interpretacij njegovih del niti ne omenjam.

**V. S.:** Pa se zdaj lotiva odlomka iz *Geneze*, ki je Rubljoju in drugim slikarjem pred njim rabil kot predloga za *Trojico* – pripovedi o obiskanju Abrahama, ko šotori pri Mamrejevih hrastih.

Naj najprej spomnim, da se pripoved o Abrahamu (in o judovskih očakih sploh) začne v dvanajstem poglavju *Geneze*. Začne se s tem, da je Abraham deležen Božjega klica, naj zapusti svojo deželo in svojega očeta ter se odpravi v deželo, ki mu jo bo pokazal Bog. Ob deželi Bog Abrahamu obljubi tudi velik zarod, ki da bo izšel iz njega, toda Abraham je ob skrivnostnem obiskanju, o katerem beremo v osemnajstem poglavju *Geneze*, v obljubljeni deželi, kamor je že prišel skupaj z ženo Saro in nečakom Lotom, še zmeraj tujec v tuji deželi. V njej njegov rod še ni pognal korenin. Abraham sicer že ima sina Izmaela, vendar z dekle Hagaro, h kateri ga je poslala njegova jalova žena Sara. Izmaela, ki mu biblična pripoved pozneje da izginiti v puščavi, je za svojega prednika prepoznalo puščavsko ljudstvo, Arabci, oziroma so ga v zakonitega dediča po Abrahamu povzdignili muslimani, s tem da so v njegovem prvorojenstvu utemeljili prvenstvo islama pred starejšima monoteističnima religijama, judovstvom in krščanstvom. Vendar Izmael, deklin sin, v hebrejski Bibliji ni sin obljube, prek katerega bi Abrahamovi potomci dobili v dediščino obljubljeni deželo, in tujci, ki obiščejo Abrahama pri Mamrejevih hrastih, obnovijo Božjo obljubo, obljubo sina, ki da mu ga bo rodila ne le jalova, ampak zdaj tudi že usahla žena Sara.

Za Jude je bil Abraham iz osemnajstega poglavja *Geneze* od nekdanj paradigme gostoljubja. Abraham ne ve, kdo so možje, ki jih, sedeč pred vhodom v svoj šotor, uzre v opoldanski pripeki, a jim kljub temu pohiti naproti, ne da bi jih povprašal po imenu in istovetnosti niti po namenih – ne nazadnje bi mu lahko bili sovražni –,

in tudi pri pripravi pogostitve ves čas prizadevno hiti. Kot tak je zgleden izpolnjevalec zapovedi gostoljubja, ki se kar naprej pojavlja v hebrejski Bibliji in velja za slehernega Juda tudi v izgnanstvu: "Pomni, da si bil tujec v tuji deželi," in zato tujca na vratih, tudi če ni prišel povabljen v goste, sprejmi kot gosta. Ta zapoved ni začela odmevati šele v pobiblični zgodovini, potem ko se je judovsko ljudstvo razkropilo tako rekoč po vseh deželah obljudenega sveta, ampak se je uveljavila že v bibličnih časih, ko so Judje trpeli izgnanstvo v Egiptu, Asiriji in Babiloniji. Zgled jim je bil prvi očaj, tudi sam tujec v tuji deželi, Abraham.

Gostoljubje še zlasti v Abrahamovih časih ni bilo majhna stvar. V časih brez pisanih zakonov, ko ni bilo državne ustanove, ki bi takšne zakone uveljavljala, niti ustanove, ki bi jih izvrševala, in je bilo ohranjanje miru na lokalni ravni v rokah klanov, ko je človeka, da mu kdo ni naredil česa hudega ali ga celo umoril, varovala samo grožnja s povračilom oziroma grožnja povračilnega umora, če je bil seveda pripadnik klana oziroma domačin – v takšnih časih je gostoljubje, izkazano tujcu, lahko pomenilo rešitev njegovega življenja. Ni naključje, da Abraham tujce, ko se odpravijo naprej, tudi pospremi.

**J. M.:** Morda je zdaj pravi trenutek, da osvetliva pozornost vzbujajočo edninsko-množinsko naslavljanje Abrahamovih obiskovalcev v biblični pripovedi. Ali to ne vnaša zmede v razumevanje?

**V. S.:** To, kar je videti kot zmeda, ta menjava števila oseb je v resnici pretanjena jezikovna uprizoritev skrivnostnega Abrahamovega obiskanja. Oglejva si jo od bliže.

Na začetku ima besedo pripovedovalec. Po njegovi besedi se je Abrahamu prikazal Gospod (v. 1). V izvirniku, kot ga prinaša splošno sprejeto masoretsko besedilo hebrejske Biblije, tu stoji JHVH,<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Prim. za hebrejsko besedilo tu in v nadaljevanju Kohlenberger (izd.), 1987, 38–39.

Božje ime, ki so ga Judje zaradi njegove svetosti, verjetno v času babilonskega izgnanstva ali še pozneje, prenehali izgovarjati in ga začeli zamenjevati z Adonaj, Gospod. Septuaginta, prvi grški prevod Biblije, ki so ga pozneje rabili kristjani, ima na tem mestu *theós*, čeprav tetragram sicer zamenjuje s *Kýrios*, Luthrova zamenjava zanj pa je tu in tudi drugje z velikimi črkami pisani HERR. Podobno velja, tudi glede pisave, za zadnji slovenski prevod Biblije, ki sicer zvesto podaja hebrejski izvirnik, predvsem menjavo glagolskega števila v nadaljevanju odlomka.

Abrahamu se torej prikaže Gospod, vendar pripovedovalec takoj nato pravi, da so pred njim stali "trije možje" (v. 2), trije *'anašim*, v Septuaginti *ándres*. Besedo da potem Abrahamu, ki te tri može ogovori v ednini z Adonaj, "moj Gospod" (v. 3). V isti sapi Gospoda (ali trojico) v *ednini* poprosi, naj "ne hodi" mimo njega (v. 3), in potem še, vendar tokrat v *množini*, da "si umijete" noge (v. 4). Pri množini ostane do konca ogovora, v katerem izreče gostoljubno ponudbo, in to velja tudi za pripovedovalca, ko spet sam povzame besedo in z njo vpelje odgovor, ki ga dobi Abraham: "Rekli so: 'Stori, kakor si rekel!'" (v. 5).

Sledi druga menjava glagolskega števila in s tem števila oseb. Pripovedovalec da najprej spregovoriti *trem* možem: "Rekli so mu: 'Kje je tvoja žena Sara?'" (v. 9), in ko Abraham odgovori, da je v šotoru, da spregovoriti *enemu*: "Pa je rekel: 'Čez leto dni se bom vrnil k tebi in glej, tvoja žena Sara bo imela sina'" (v. 10).

Pripovedovalec torej govori o enem in treh, in Abraham govori enemu in trem. Opravka imamo z menjavo enega s tremi in nato z inverzijo, menjavo treh z enim. To je tekstna podlaga za to, da je odlomek v krščanski razlagi obveljal za starozavezno epifanijo Svete Trojice.

**J. M.:** Tekst je zaradi uporabljene strategije v resnici precej bolj kompleksen in skrivnosten. Toda ali se ve, kako je menjava glagolskega števila sploh prišla v zapis biblične naracije?

**V. S.:** Preprosta razlaga za to menjavo, na katero pogosto naletimo v moderni biblicistiki, je, da je pisec ali zapisovalec ali urejevalec besedila delal z dvema pripovednima viroma, s prvim, v katerem so bili Abrahamovi obiskalci trije, in z drugim, v katerem je bil en sam. Njena implikacija, ki prav tako pogosto ostaja neizrečena, je, da mu virov ni uspelo uskladiti. V tej neizrečeni sodbi, ki urejevalcu prisoja nevednost ali, celo še več, nemarnost, se v resnici ne kaže nič drugega kot sveta preproščina moderne biblične znanosti, ki s pojasnjevalskim siromašenjem svetopisemskega besedila odpravlja skrivnostnost Abrahamovega obiskanja. Abrahamovi obiskalci, eden ali trije, navsezadnje vedo, da se Abrahamova žena imenuje Sara (le od kod?), ponovijo obljubo, ki jo je Abrahamu na začetku, ob njegovem poklicanju, dal Božji glas (od kod vedo zanjo?), in vedo, da se je Sara “sama pri sebi”, *b<sup>e</sup>kirbah*, *en heautê*, ne na glas, zasmejala (od kod?).

Veliko zanimivejše so stare razlage. Zanimivo je, da si Judje z menjavo števila oseb v pripovedi o Abrahamovem obiskanju sprva niso delali posebnih preglavic. Abrahamu je obiskal Bog in dva angela ali pa, po drugi razlagi, Bog posebej (v. 1) in trije angeli posebej (v. 2), ne da bi bil Bog eden izmed treh.<sup>10</sup>

**J. M.:** Trije angeli so po tej razlagi njegovi pomočniki.

**V. S.:** Pravzaprav njegovi odposlanci. Grška beseda *ángelos*, ki prevaja hebrejsko *mal'ah*, pomeni “odposlanca”, “sla”, “glasnika”. Lahko se nanaša na človeškega glasnika, ki prenaša sporočila med ljudmi, kadar se na Božjega, ki se – in samo ta – v mlajših evropskih jezikih imenuje “angel”, pa je to nekakšen “podaljšek” Boga, bitje, v katerem ali prek katerega (se) Bog priobča ljudem in ki ne obstaja v ničemer drugem kot le v svojem glasništvu.

Ampak greva naprej. Judje so se sčasoma začeli odzivati na krščansko razlago Abrahamovega obiskanja in v njegovih obiskal-

---

<sup>10</sup> Prim. Miller, 1984, 8-42.



cih spodbijati Trojico. Pri tem so se navezovali na nadaljevanje biblične pripovedi, v katerem gresta Božjo sodbo nad grešno Sodomu izvršiti dva angela, ne trije, kajti tisti, ki se imenuje Gospod, ostane z Abrahamom. Na dva angela uničenja in Gospoda, ki je različen od njiju, se je na primer zoper krščansko prepoznanje Trojice v treh možeh skliceval Ibn Ezra, pomemben srednjeveški judovski komentator Svetega pisma iz Španije, ki se je v tem najverjetneje ravnal po gaonu Sadji, zgodnjersrednjeveški rabinski avtoriteti iz Babilonije.<sup>11</sup>

V nadaljevanju osemnajstega poglavja je vsekakor rečeno, da so se *'anašim*, vsi trije, ki so bili v gosteh pri Abrahamu, v njegovem spremstvu odpravili proti Sodomi. Takoj nato pa pripovedovalec doda, da je sam pri sebi o tem, ali naj svojo namero o uničenju Sodome razodene Abrahamu, spregovoril Gospod, in Gospod spet govori v ednini, "Stopil bom dol" itn., ter Abrahamu to namero tudi razodene.

**J. M.:** In potem Abraham razpravlja z Gospodom ter se na ganljiv način "pogaja" z njim.

**V. S.:** Tako je, Abraham ostane pri Gospodu, ki je ostal in ni šel naprej, oziroma, dobesedno, Abraham stoji pred Gospodom, se zavzema za to, da Gospod Sodomi prizanese, če bi v njej našel vsaj petdeset pravičnih, in to število nazadnje spusti na deset. A čeprav gresta naprej v Sodomu samo dva moža oziroma, kot ju zdaj imenuje pripovedovalec, "angela" in jima gostoljubje ponudi Lot, sin Abrahamovega brata, ki se je predtem ločil od njega in se naselil tam, Lot z njima, ko ga posvarita, naj se reši pred uničenjem Sodome, spet govori kot z *enim*, čeprav sta dva.

To v *Božjem mestu* razlaga Avguštin, češ, "Abraham je v treh možeh in Lot v dveh prepoznal Gospoda, na katerega sta se obra-

<sup>11</sup> Prim. Ibn Ezra, 1988, 189.

čala v ednini, čeprav sta se obračala na može ...”<sup>12</sup> Ta razlaga, namreč da se Bog ni prikazal samo Abrahamu, ampak tudi Lotu, izhaja od Origena. Abraham je bil po Origenu deležen polne teofanije, prikazanja treh v svetlobi visokega dneva, za razloček od Lota, ki je prejel le delno teofanijo, in še to na večer, ker, nižji od Abrahama, ni bil tako kot on “zmožen sprejeti polne svetlosti luči”.<sup>13</sup>

Toda krščanske razlage skrivnostnega Abrahamovega obiskanja še zdaleč niso bile enotne. Po prvi razlagi so Abrahama obiskali Kristus in dva angela, po drugi ali, še raje, po različici prve razlage pa sta bila s Kristusom, tako kot pri spremenjenju na gori Tabor, Mojzes in Elija. Spet po drugi razlagi so bili Abrahamovi obiskalci trije angeli, ki so prevzeli človeško podobo; tako že v Novi zavezi, v *Pismu Hebrejcem*, beremo: “Ne pozabite na gostoljubnost. Ker so bili nekateri gostoljubni, so namreč pogostili angele, ne da bi se zavedali” (13,2). In spet po drugi razlagi so bili trije možje *týpos*, prefiguracija Svete Trojice. Njihovo obiskanje Abrahama je bilo razumljeno kot dogodek, ki napoveduje razodetje troedinega Boga v Novi zavezi.

V zgodnjih krščanskih stoletjih je prevladovala prva razlaga, od pozne patristike naprej zadnja. Toda od Origena se pri različnih krščanskih komentatorjih pojavlja poudarek: Abraham je videl tri in počastil enega.

Greva zdaj k Rubljovovi ikoni? Prvo, kar je treba reči o njej, je gotovo to, da ni ilustracija biblične pripovedi.

**J. M.:** Nikakor ne. To je vidno že na prvi pogled, saj je na tej ikoni abstrahirana večina ikonografskih in mizanscenskih elementov, ki izhajajo iz biblične pripovedi. Nikjer na primer ni videti ne Abrahama, ne Sare, ne šotora, ne kruha, ne črede, ne teleta, ne hlapca, ki

---

<sup>12</sup> Sheridan (izd.), 2001, 62.

<sup>13</sup> N. d., 63.

naj bi ga pripravil, ne ognja. Na njej ni tako rekoč nič več zgolj pripovednega, mizanscenskega, razen majhnega drevesa v dinamičnem središču slike nad levim krilom srednjega angela, neznatne arhitekturne indikacije nad obstretom angela na levi strani ikone in, seveda, mize s kelihom. Vendar miza in kelih že s tem, kako sta vključena v kompozicijo, o čemer bova gotovo še govorila, kažeta, da nimata mizanscenske, ampak simbolno funkcijo.

Redukcija pripovednih elementov prispeva tako k dvoumnosti prostora kot časa. Na Rubljevovi ikoni ni skoraj nobenih indikatorjev lokacije (ni šotorišča, vhoda v šotor, ognja za peko, hrastja, pašnika, črede) niti nobenih referenc na časovni okvir dogodka (ni sonca v zenitu ali kratkih senc niti napotila na letni čas ali Abrahamovo in Sarino starost).<sup>14</sup> Vtis je, kakor da bi bil dogodek na ikoni z abstrahirajočim posegom "izvzet" iz prostora in časa, omejen na bistveno in zamrznjen v nekakšno nenehno "trajanje". Ikona evidentno ni ilustracija, podoba ali slika biblične pripovedi. Kaj pa potem je?

Vprašati tako pomeni v najin pogovor priklicati terminološko razliko med pojmom "podoba" oziroma "slika", ki ju v zvezi s sakralno umetnostjo uporabljamo na Zahodu, in izrazom "ikona", ki ga v tej zvezi uporabljajo v pravoslavnem svetu. Tu ne gre samo za razliko v besedah, ampak tudi za razliko v duhovnem in oblikotvornem odnosu do religiozne transcendence. Če si pred oči priključeva dela s sakralno tematiko, ki so jih ustvarili slikarji poznega srednjega veka (Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Giotto) in zgodnje renesanse (Giotto, Masaccio, Fra Angelico), na eni strani ter dela Rubljeva pa bizantinskih in ruskih mojstrov, ki so nastajala v približno istem času, na drugi strani, se ta razlika hitro pokaže. Izhodišče je na obeh straneh religiozno, biblično, to, kako metafizična pripoved prihaja v slikovni prostor, pa je zelo, celo skrajno različno.

<sup>14</sup> Prim. Gen 18,1.



**Giotto di Bondone, *Sveti Frančišek pridiga pticam*, ok. 1295–1300**

Zahodni umetniki so brezčasno in brezprostorsko metafizično resničnost poskušali približati človeku tako, da so jo prevajali v nazorno plastično podobo. Prizadevali so si, da bi načelno nedostopnost metafizičnega sveta z imaginacijo “vpotegnili” v prostorsko in časovno realnost, ki bi mu bila doživljajsko dostopna, in da bi ga s prepričljivostjo ponazoritve navdušili zanje. Od visokega srednjega veka naprej so biblične figure na Zahodu ob pomoči modelacije<sup>15</sup> postajale čedalje bolj voluminozne. Slikarji so imeli veliko veselja z reliefnim prikazovanjem stvari, še zlasti oblačil in draperij, ki so ponujale mnogo zanimivih priložnosti za modeliranje. Ozadje figur je bilo sprva še ploskovito in prostorsko nediferencirano s pozlato. V njihni mehki, obljublajoči neprosojnosti je ostanek srednjeveške mistike in njej prilagojenega ploskovitega načina slikanja. To se na pri-

---

<sup>15</sup> Prim. Muhovič, 2015, 511–514.

mer lepo vidi na Giottovi sliki *Sveti Frančišek pridiga pticam*, s tem da v nakazani talni ploskvi na njej hkrati jasno zaznamo potrebo po tem, da bi prepričljivo plastične figure namesto ploskovitega dobile tudi sebi ustrezno, se pravi prepričljivo prostorsko okolje.

In ga tudi so – s protoperspektivnimi in perspektivnimi inovacijami, do katerih so slikarji prihajali postopno z opazovanjem in orisovanjem empiričnega sveta. Ob prevoju poznega srednjega veka v zgodnjo renesanso je sakralna slika na Zahodu dobila značaj “Albertijevega okna”,<sup>16</sup> skozi katero gledalec lahko zre v nedostopni metafizični svet v obliki, ki mu je dostopna, znana in domača. Na neki način paradokсно pri tem je le, da je ključ do resničnosti transcendentnega *podobnost* z imanentnim in da to resničnost zagotavlja *iluzija*.

Na Vzhodu so umetniki tistega časa ravnali povsem drugače. Brezčasne in brezprostorske metafizične resničnosti niso poskušali pritegniti v človeške horizonte, ampak so si človeške horizonte prizadevali doživljajsko “vpotegniti” v brezprostorskost in brezčasnost metafizičnih horizontov, kolikor je to zaradi materialnosti slikarskega medija seveda mogoče. Čeprav so uporabljali postopke modelacije, z ikonami niso imeli namena ustvarjati “oken”, skozi katera bi gledalec lahko gledal metafizični svet in ga videl po domače, ampak so hoteli prikazovati nič več in nič manj kot metafizični svet sam. To so počeli z zavestjo, da ta svet, kot pravi Pavel v *Prvem pismu Korinčanom*, zdaj gledamo “v zrcalu”, torej nejasno, šele pozneje, po smrti, pa zares, “iz obličja v obličje” (13,12).

Ikona je – enako kot človek, ki ga pravoslavje obravnava kot “Božjo ikono” – “slika v zrcalu”, prezrcaljeni pogled na metafizično resničnost, ki se človeku kaže s svoje hrbtni strani. Ikona je podoba metafizične resničnosti, ne zemeljske. Zato oblikotvorni načini ikonopiscev niso zavezani tosvetni prostorskosti in časovnosti. Ikono-

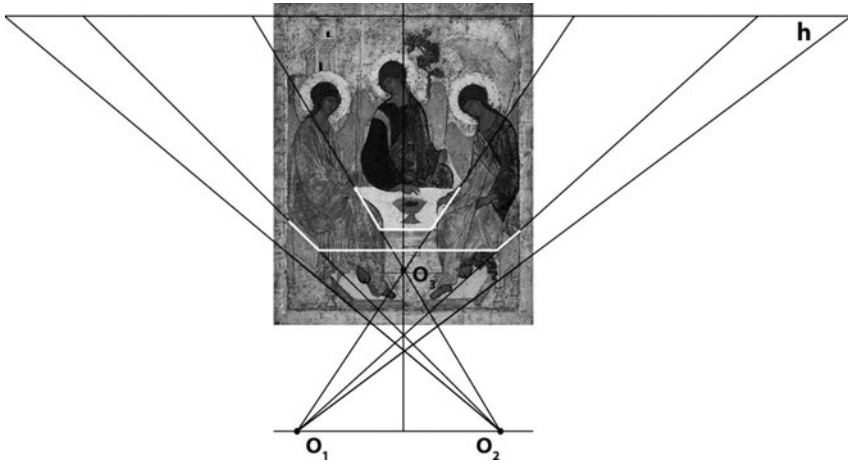
<sup>16</sup> Prim. n. d., 725.

piščeva intenca je artikulacija največje mogoče brezprostorski in brezčasnosti, ki pripadata metafizični biblični vsebini. Če je sredstvo za doseg prepričljive prisotnosti metafizičnega pri njegovih zahodnih kolegih modelacijska in perspektivna iluzija, je njegov cilj dez-iluzija, razprostorjenje prostora in razčasovljenje časa, če se nekoliko nenavadno izrazim. Zato, razumljivo, išče izrazna sredstva in strategije, ki bi mu pri tem lahko pomagale. Na prvi pogled najbolj očitni strategiji sta vztrajanje pri ploskovitem prostoru in tako imenovana obrnjena perspektiva ...

**V. S.:** To je izraz, ki ga je v premišljanje ikonopisja vpeljal Florenski.

**J. M.:** Res je. Gre za tako imenovano inverzno, divergentno ali tudi bizantinsko metodo artikulacije prostora na dvodimenzionalni površini, ki jo striktno uporabljajo ikonopisci, da bi z njo dosegli nekatere slikovne učinke. Pri tej metodi se predmeti in liki na sliki z oddaljevanjem v globino prostora ne zmanjšujejo, kot se to godi pri vsakdanjem vizualnem izkustvu in pri linearni perspektivi, ampak ostajajo enako veliki. Po navadi je tako, da se tloris naravnega ali narativnega prostora zvrne v naris slikovne ploskve in so figure, ki so v prostoru blizu, na slikovni ploskvi upodobljene spodaj, figure, ki so v prostoru daleč, pa zgoraj. K logičnosti tega perceptivno nelogičnega učinka pripomore dejstvo, da se vzporedne linije, ki tečejo od gledalca v prostor, ne stekajo v očišče na horizontu kakor pri centralni perspektivi, ampak v smeri proti horizontu divergirajo. Konvergirajo pa k očišču ali celo k več očiščem, ki so pod horizontom in pod bazo upodobljenega objekta, velikokrat celo zunaj slike, se pravi tam, kjer je gledalec. To omogoča reprezentacijo prostora s "simultanih gledišč" - na primer istočasen pogled na mizansceno z leve proti desni in z desne proti levi -, ki jih v prostoru in času ni mogoče imeti simultano. Tako je tudi pri Rubljovu.

Poleg tega velikostnih razmerij med figurami v ikonskem miljeju ne določa perspektiva, ampak njihov pomen oziroma status. Po-



Obrnjena perspektiva na Rubljovovi *Trojici*

membnejše figure so naslikane večje, manj pomembne ustrezno manjše. Vse troje – odmik od perspektivičnega zmanjševanja oblik, obrnjena perspektiva in statusno določanje velikosti figur – tako zelo nasprotuje vizualnemu izkustvu, da se oblike gledalcu približujejo ne glede na to, v katerem prostorskem planu so. Tako obstajajo in interferirajo v izrazito plitvem slikovnem prostoru, na ikoni po navadi nič globljem od prostora, ki ga ustvarja fizična poglobitev slikovne ploskve v leseni nosilec, kar je mogoče opaziti tudi pri Rubljovovi *Trojici*. Poudarjena plitvost prostora zmanjšuje razdaljo med gledalcem in prizorom, se pravi med človekovim doživljanjem in metafizično resničnostjo, predvsem pa se izogiba iluziji v korist te resničnosti. Cilj ikonopiscev ni, da bi ikona postala “okno” v metafizični svet. Ikonopisci stavijo na *osmozo*. Poskušajo doseči, da bi slikovna površina ikone postala opna, skozi katero bi metafizični svet, ki ga ni mogoče videti “iz obličja v obličje”, osmotsko prehajal v človeški svet in ga prekvašal.

**V. S.:** Zdi se mi, da že ves čas, odkar govoriš o “skrajni” različnosti slikarskih načinov na Zahodu in – prav tako krščanskem – Vzhodu,

pravzaprav pripoveduješ o njuni ločitvi. Pri vzhodnem, ikonopisnem načinu ne gre za mimetično upodabljanje prizorov ali dogodkov, kot bi jih zrl s svojega gledišča v perspektivi, ki je v zahodnem slikarstvu od zgodnje renesanse naprej proizvajala videz tridimenzionalnega prostora in postajala celo čedalje bolj matematično organizirana.

**J. M.:** Bolj govorim o razliki kot o ločitvi, čeprav razlika seveda tudi ločuje. Naj poskušam poantirati svoje razumevanje te razlike: če zahodni umetniki stavijo na prevod metafizike v fiziko, vzhodni stavijo na branje metafizike v izvirniku. Ob pomoči ikone, seveda, se pravi v izvirnem jeziku, čeprav jecljaje, da se tako izrazim. Paradokсна kvaliteta “biti zunaj časa in prostora” in biti intenzivno “prezenter”, h kateri težijo ikone, zahteva povsem drug tip in drug tempo napredovanja, kot ga ima *mimesis*. To pojasnjuje, zakaj artikulacijske strategije ikonskega slikarstva v nasprotju s tistimi na Zahodu niso bile nikoli podvržene revolucionarnim transformacijam in kvantnim preskokom. V ikonski umetnosti ni na primer nič giotovskega, masaccijskega, še manj caravaggijskega.

Razliko med obema načinoma artikulacije daje občutiti pomenljivo doživetje, ki ga je ob srečanju z zahodno umetnostjo 14. in 15. stoletja opisal konstantinopelski patriarh Gregor II. Mammas, bizantinski odposlanec na koncilu v Ferrari in Firencah v letih 1438/9, na katerem si je rimskokatoliška Cerkev v času turškega ogrožanja Bizanca še pred njegovim padcem prizadevala doseči združitev z grško pravoslavno Cerkvijo. Ko vstopim v rimskokatoliško cerkev, je zapisal Mammas, v njej ne morem moliti k nobenemu svetniku, preprosto zato ne, ker nobenega ne poznam. Čeprav prepoznam Kristusa, pa tudi k njemu ne morem moliti, “saj ne poznam načina, na katerega je naslikan”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cit. po Antonova, 2010, xii.



Problem, če lahko tako rečem, je torej v načinu, kako je na ikoni kaj naslikano. Figure ne nosijo pomena samo zaradi svoje vpletenosti v narativno in mizanscensko dogajanje, ampak tudi glede na tipologijo upodobitve. Večinoma so naslikane v strogo frontalnem pogledu in statično, s statusnimi atributi, berljivo barvno simboliko in kodificiranimi gestami, ki definirajo religiozno priložnost in pojasnjujejo religiozno funkcijo upodobljenca. Prostorski okvir je, kot rečeno, podrejen obrnjeni perspektivi, ki omogoča reprezentacijo prostora s "simultanimi plani", katerih v prostoru in času sicer ni. Raziskovalka ikon Clemena Antonova pravi, da bi gledalčevo percepcijo ikone, definirano s principom simultanih planov, lahko primerjali z "Božjim pogledom", ki obstaja zunaj časa in prostora in so mu zato *sočasno* dostopni vsi aspekti kakega predmeta ali pojava v svetu.<sup>18</sup> Tak "Božji pogled" je mentalno razumljiv, je pa jasno, da ga v prostoru ni mogoče uresničiti. Paradokсно je, da je to res in hkrati ni res. Slikovni prostor ima namreč, čeprav je ploskovit in ima dimenzijo manj kot naravni prostor, nekatere lastnosti, zaradi katerih je mogoča artikulacija situacij in odnosov, ki so v tridimenzionalnem izkustvenem prostoru nemogoči in neverjetni. Dokaz za to je na primer optična iluzija Davida Macdonalda, ki v enoto in celoto povezuje pogled iz ptičje in pogled iz žabje perspektive, se pravi percepciji, ki ju v prostoru in času na noben način ni mogoče imeti hkrati.

Seveda pa to dokazuje tudi Rubljovova *Trojica*, ki pri prikazu mizanscene z dvema stoloma in dvema podnožjema združuje pogled z leve proti desni in pogled z desne proti levi, kar dela slikovni prostor preglednejši, ploskovitejši in kompleksnejši. Možnosti za simultanost pogledov in planov v slikovnem prostoru torej so. Vendar ikonska težnja k "Božji simultanosti" potegne za sabo radikalno dru-

<sup>18</sup> N. d., 2.



David Macdonald, *Čudna terasa*<sup>19</sup>

gačno koncepcijo slikovnega pogleda in prostorskiosti, slikovne časovnosti in brezčasnosti.

**V. S.:** Pa se zdaj nekoliko pomudiva pri brezčasnosti v ikonopisju. Brezčasje na ikoni seveda ne pomeni, da na njej ni prikazano nič časnega. Povezano je s prikazom *sub specie aeternitatis*, “pod vidikom večnosti”, ki razveljavlja zakon časa. Dogodka, ki sta si sledila v času, sta prikazana skupaj, drug zraven drugega, kot da bi obstajala *hkrati*, na primer, če se vrneva k motivu iz *Geneze*, k Abrahamovem gostoljubju, na znamenitem bizantinskem mozaiku iz Ravenne.

Na mozaiku vidimo, od leve proti desni, Saro v hiši, Abrahama, ki na pladnju prinaša tele, in za mizo ob drevesu tri angele z obstreti – in, še naprej proti desni, spet Abrahama, ki je zdaj tik na tem, da žrtvuje dečka, svojega sina Izaka (ta, sin obljube, se je medtem že

<sup>19</sup> Gl. <https://bit.ly/2Qow6ah> (dostop 12. 12. 2019).



*Abrahamovo gostoljubje, ok. 532–547, bazilika svetega Vitala, Ravenna*

rodil), in ima ob nogah jagnje, ki bo kot žrtev nadomestilo sina. Pred sabo imamo dva prizora, ki upodabljata dva dogodka, in ta dogodka si v pripovedi ne sledita neposredno drug za drugim, ampak sta razmaknjena v času.

**J. M.:** Hočeš reči, da sta dogodka na mozaiku, čeprav sta “razmaknjena v času”, zaradi prostorske korelacije prisotna sočasno in da to intenzivira njuno vsebinsko povezanost, ki je časovna diskontinuiteta ravno zato, ker je diskontinuiteta, ne more dovolj eksplicirati? V tem je ena od posebnosti slikovnega prostora. Namreč: korelativnost, ki vlada v njem, je sredstvo, ki omogoča artikulacijo sočasnosti. Ikonska sočasnost seveda še ni brezčasnost, je pa most do nje, in sicer zato, ker s transformacijo časovnih *zaporedij* v prostorska *vzporedja* človeku pomaga relativizirati čas. Prostorska vzporedja so vezi, ki v ikonskem prostoru ustvarjajo simultanstvo trenutkov, zgodb, planov, vsebin in detajlov. S presenetljivimi sovpadanji vlečejo v aktualni trenutek tako preteklost kot prihodnost. Na ikonah se lahko njihov častilec vselej kot otrok na očetovih ramenih “dotakne neba, ki je žgoče resnično”, če to spet povem s pesnikom.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Bobin, 2014, 73.

**V. S.:** Drži, ja, sočasnost še ni brezčasnost, vendar si bom vzel čas in nadaljeval s tem, kar sem pravkar želel povedati, pri tem pa bom počasi poskušal pokazati, kako se na Rubljovovi upodobitvi Svete Trojice spletata pretekli in prihodnji dogodek, a ne samo to, ne samo dva dogodka v času, ampak tudi čas in večnost.

Na najzgodnejših krščanskih upodobitvah Abrahamovega obiskanja, tisti iz katakomb na Via Latina v Rimu, ki je nastala v 4. stoletju, pa iz bazilike svete Marije Snežne, prav tako v Rimu, in tako naprej, zmeraj naletimo na motiv njegovega gostoljubja. Nasprotno na Rubljovovi ikoni Abrahama in Sare ni. Vez z biblično pripovedjo se pretrga. Toda kljub temu sta na njej ob treh figurah dve stvari, ki to vez ohranjata, hkrati pa kažeta na dogodek, ki se šele bo zgodil.

Prva je drevo. To stoji *za* srednjo figuro, ki se jo sicer različno prepozna – nekateri jo imajo za Očeta, drugi za Sina –, vendar sam ne morem, da v njej ne bi videl Sina. Tam stoji za dvoje, za hrast iz *Geneze* in hkrati za drevo ali les (grška beseda *xýlon* pomeni oboje), na katerega bo pribit učlovečeni Sin. To drevo torej kaže na križ, drevo Kristusove žrtve, ki vodi človeštvo iz smrti v življenje – drevo življenja.

Druga takšna stvar na Rubljovovi ikoni je posoda, v kateri je za jed pripravljena žival, posoda s teletom. Ta stoji *pred* srednjo figuro in ob tem, da napotuje na *Genezo*, na tele, ki ga je Abraham zaklal ali dal zaklati in ga postregel svojim gostom, spet kaže tudi naprej, na Kristusa kot žrtveno jagnje. Spomniva se samo na skrivnostne besede, pa ne enega, ampak kar dveh judovskih prerokov, na besede Izaije in Jeremije, v katerih so kristjani od nekdaj razbirali napoved Kristusa: bil je kakor “jagnje, ki ga peljejo v zakol” (Iz 53,7, Jer 11,19).

Tele, jagnje – tu sva. Oba, drevo in posoda, merita na osrednji dogodek krščansko razumljene zgodovine, ki je Kristusova žrtev na križu.

**J. M.:** Res je. Intenca ikonske simultanosti je, kot rečeno, v tem, da z vzpostavljanjem prostorskih korelacij pritegne v aktualni trenutek

tako preteklost kot prihodnost, še zlasti takrat, ko v korelacije stopajo ne le narativni elementi, ampak tudi njihovi simbolni koncentri. Rastlina, ki "raste" iz desnega krila srednjega angela, je upodobljena z neprikrito "realistično distanco". Ni niti zelo podobna hrastu niti mogočna, kot so navadno hrasti. Je ravno dovolj "rastlinska", da smo v njej pripravljeni videti *pars pro toto* Mamrejevih mogočnežev, ni pa povsem hrast, da v njej ne bi mogli hkrati prepoznati "lesa", kot praviš, na primer "Jesejeve korenine" (Iz 11,10), iz katere bo izšel Mesija, ki bo na "lesu križa" s svojo enkratno žrtvijo kaŕipot človeštvu "iz smrti v življenje". To večpomenskost omogoča dejstvo, da so mimetični registri pri ikonski artikulaciji večkrat namenoma utišani.

Enako je s posodo, v kateri je za jed pripravljeno meso teleta. Tudi ta je semantični koncentrat. Dovolj je posoda, da jo lahko povežemo z biblično pripovedjo, in dovolj kelih, da lahko v njem prepoznamo napoved evharistične daritve. Tudi meso je dovolj meso, da spominja na to, kar je Abraham "položil prednje", se pravi pred svoje goste, hkrati pa ni meso teleta do te mere, da v njem ne bi mogli prepoznati simbola žrtvovanega Jagnjeta, torej evharistije.

V koncentrirano simultanost pomenov so vpete tudi tri glavne figure oziroma osebe. Vse so si zelo podobne tako po fiziognomiji kot po velikosti in vse tri držijo v rokah palice, ki so znamenje vladarskega dostojanstva. Dejansko bi težko rekli, katerega spola so, moškega ali ženskega, in katere starosti. Enigmatično je tudi, katero od hipostaz oziroma oseb Trojice reprezentira katera od njih, Očeta, Sina ali Svetega Duha. Zato obstajajo tudi številne *who-is-who*-interpretacije, ki se med sabo razlikujejo zlasti glede pomena srednje in leve figure, se pravi glede tega, katera od njiju je manifestacija Boga Očeta in katera Boga Sina. Med najbolj razširjene dandanes spada tista, za katero si se opredelil tudi ti, namreč da je srednja figura Bog Sin, leva Bog Oče in desna Bog Sveti Duh. V prid tej in-

terpretaciji govorijo trije razlogi: prvič, da so Rubljovovi nasledniki srednjo figuro že kmalu po njegovi smrti eksplicitno upodabljali kot Kristusa; drugič, da ima srednja figura oblačila v barvah, ki vselej simbolizirajo Kristusa, to je rdeče spodnje oblačilo ...

**V. S.:** ... če ti lahko skočim v besedo: rdeča barva Sinovega spodnjega oblačila močno vleče na rjavo in ima zato htoničen ton. Navadno se razlaga kot simbol človeške narave, ki jo je Sin ob učlovečenju privzel k svoji Božji naravi.

**J. M.:** To je relevantna pripomba. Srednja figura ima dejansko temno rdeče-rjavo spodnje oblačilo iz mešanice pompejsko rdeče in pigmenta *caput mortum* in rdečerjavi ton tega oblačila z vijoličnim nadihom je jasen namig na Bogočloveškost – in ima plašč v skoraj čisti kobaltovo modri barvi, ki simbolizira željo po neskončnosti, čistosti in nadnaravnem, kot pravi Vasilij Kandinski, ko opisuje simboliko osnovnih barv. Tretji razlog v prid temu, da je srednja figura Kristus, pa je, da ima Kristus v neposredni povezavi s kelihom, tako da je ta na ikoni pred njim, tudi v vsebinskem pogledu največji smisel. Leva figura, ki nad modrim oblačilom nosi prosojen, zlato-rumeno svetlikajoč se plašč, tedaj predstavlja Boga Očeta, desna, ki ima nad modrim oblačilom zelen plašč, pa simbolizira Svetega Duha, “posrednika” med Očetom in Sinom. Zelena kot mešanica ekstravertne rumene in introvertne modre je namreč posrednik in ekvilibrij med nasprotnimi tendencami oziroma odnosi (toplost–hladnost, žarenje–zastrtost, visoko–nizko, zemeljsko–nebeško, Oče–Sin). Poleg tega je simbol mladosti, prebujanja novega življenja in novega upanja.

Glede uporabe barv na Rubljovovi ikoni je na splošno treba reči, da je njena barvitost najbolj “oseben” in hkrati najbolj “ruski” moment Rubljovove artikulacije. Barvna lestvica *Trojice* je svetlejša, subtilnejša, bolj prosojna in bolj kompleksna kot pri kateremkoli bizantinskem delu. V rokah manjšega mojstra bi kombinacije meša-

nic primarnih in sekundarnih barv – rumenooranžne, rdečeoranžne in modrozelenene – zlahka dobile pridih surovosti in nekultiviranosti kakor ponekod v ljudski umetnosti. V Rubljevovi kompoziciji pa nadzorovana intenziteta barvnih tonov s kultiviranostjo ustvarja podlago za optimirano ponavzočitev transcendentnega. Poleg tega je *Trojica*, čeprav so nekatere njene zgornje barvne plasti poškodovane, na neki način ožarjena z “notranjo lučjo”, da tako rečem. In pri tem ne gre za pretiravanje. Ta notranja osvetljenost je namreč povezana z dejstvom, da so barve na podlago nanese v zelo tankih plasteh, tako da zunanja svetloba preseva skozi barvne plasti do belo grundirane podlage in se od tam skoznje odbija nazaj ter jih osvetljuje od znotraj. Gre za učinek, ki ga je, recimo, na modernem Zahodu poznal in po zgledu poznosrednjeveških toskanskih fresk v svojem slikarstvu izvajal Henri Matisse.

Vse tri figure vidno odstopajo od statične frontalne ikonske sheme, zaradi česar se ne zdijo deformirane. Tudi modernemu gledalcu ne. Premorejo celo nekakšno eleganco, izpisano v mehkih linijah njihovih kontur. Drugače pa je seveda z gestiko rok. Ta je, ne vem, kako bi rekel ...

**V. S.:** ... tipska.

**J. M.:** Res, tipska, standardizirana z nekim nam na Zahodu zdaj ne več spontano berljevim kodom. Zahodnemu gledalcu, vaje nemu stvarnih mizanscenskih kontekstov, deluje nenaravno, teatralično, celo izumetničeno. Vendar je ta diskretna gestična semantika pri ikonah ključna. In ljudje “ikonske kulture” jo nezmotljivo natančno razbirajo.

**V. S.:** Naj o gestiki dodam še nekaj. Srednja figura na Rubljevovi *Trojici* ima dva izprožena prsta, kar je ne samo pri Rubljevu, ampak tudi že v zgodnjem vzhodnokrščanskem slikarstvu znamenje, ki kaže na drugo osebo troedinega Boga. Poleg tega desnica leve figure kaže proti posodi s teletom na sredi mize, desnica srednje pa

se dviga nad to posodo kakor v blagoslov. Kazanje leve figure z desnico je pri tem mogoče razumeti kot klic Očeta Sinu k učlovečenju oziroma k žrtvi za človeštvo. Poleg tega posoda s teletom, ki ima obliko keliha, stoji na mizi, okrog katere sedi trojica figur in jo tako ima v svoji sredi, vendar, frontalno gledano (in s tem tudi za naš pogled), stoji *pred* srednjo figuro, ki se z blagoslavljaljočo kretnjo odziva klicu. Pred to figuro je torej, da ga vzame nase, véliki dogodek v človeški zgodovini, namreč učlovečenje in žrtev – dogodek Kristusa. In če pogledava zunanji figuri, figuri na levi in desni, njuna *notranja* obrisa prav tako tvorita kelih.

**J. M.:** Je pa še en kelih, tako rekoč protokelih, diskretna prostorska napoved drugih dveh in na neki način njuno izhodišče. Najti ga je mogoče na dnu ikone, v medprostoru med divergentnima podnožjema, na katerih počivajo noge leve in desne figure, ter spodnjim robom mize z dejansko naslikanim kelihom. Kakor da ta kelih na mizi ne bi bil napovedan le v prostoru oblik, ampak tudi v negativnem prostoru, v praznini med oblikami, v katero je mogoče doživljajsko vstopiti. In to kar dvakrat, saj ga v prav tem negativnem (med)prostoru najdemo tudi med levo in desno figuro, kjer dobi še širši, metafizični odmev. Skratka, opraviti imamo s kelihom, ki ima status realnega evharističnega keliha, in njegovima odmevoma, od katerih prvi odmeva v prostor imanence, predmetnosti in človeškega, drugi pa v dimenzije transcendence.

**V. S.:** Imaš prav, tu je tudi tretji kelih, a če se še enkrat ozreva na prva dva: prvi, posoda s teletom, je v drugem. Ta konfiguracija likovno govori, da je Sin, tudi ko se bo učlovečil, v *Očetu in Duhu*.

**J. M.:** Z likovnega stališča je ta poglobitveni vsebinski poudarek postavljen genialno preprosto. Kelih vseh kelihov je kot dragulj posajen med Očeta in Svetega Duha skupaj s Sinom, ki bo iz njega pil in z njim nazdravil tako smrti kot življenju po smrti. Ne ostaja prikrito, da so vse tri figure “inkorporirane” v neko “skupno dogajanje”,





Rubljevova *Trojica* s tremi kelih

ki ima težišče in kodo v kelihu. Čeprav so na pogled videti negibne, s svojimi konturami kažejo nezgrešljivo interno živahnost, diskretno gibanje in, kot bi rekli dandanes, intenzivno neverbalno komunikacijo. Zdi se, kot bi s svojimi držami “govorile o življenju, ki ga ni moč najti in ki ni nikoli izgubljeno”, kot se izrazi pesnik.<sup>21</sup> Vse v njih vibrira, nič ni togega, mrtvega.

**V. S.:** Najpomembnejše za prepoznanje figur na Rubljevovi *Trojici* pa je po mojem tole: ne samo desna figura, ampak *tudi srednja*, ki v slikovnem prostoru seveda zavzema središnji položaj, sta obrnjeni *k levi*. Leva figura je prva. To je Oče, v katerem imata drugi dve Božji osebi, Sin in Sveti Duh, svojo *arché*, “počelo” ali “začetek”. Pred nami je torej podoba treh Božjih oseb, njihovega občestva ali medsebojnosti, njihovega občevanja. Na sredi med njimi je kelih,

<sup>21</sup> Bobin, 2014, 55.

posoda s teletom, vendar ne jedo, ne “konzumirajo”, ampak s tem kelihom v svoji sredi komunicirajo med sabo ...

**J. M.:** ... s konvergenkami, pogledi, gestami.

**V. S.:** Z vsem tem. Kar je pred nami, je upodobitev nevidnega troedinega Boga, ki se smrtnemu človeku ni prikazal, kakršen sam je, ampak v tem, kar si je podredil – v nečem vidnem, v telesu, v njegovi preobrazbi. Telesa, tri, ki so kakor eno telo, kot gostitelj pripadajo nevidnemu gostu. Gost se je naselil v gostitelju in ga preobrazil.

**J. M.:** Naslikati Boga, kakršen je, seveda ni mogoče, saj, kot pravi evangelist, “Boga ni nikoli nihče videl; edinorojeni Bog, ki biva v Očetovem naročju, on je razložil” (Jn 1,18). Če prav razumem, je torej “gostitelj” v smislu slikarske konkretizacije tisto, kar je – in kakor je – naslikal Rubljov. V ožjem smislu so to trije enigmatični angeli, ki na poseben način komunicirajo med sabo, v širšem pa celotna kompozicija s svojo naravo in organizacijo.

**V. S.:** Na Rubljovovi ikoni so Abrahamovi obiskalci, trije možje iz Geneze, vsekakor prikazani kot angeli, imajo krila in obstrete – in preobražena telesa. Prej pa si tudi rekel, da so upodobljeni v “diskretnem gibanju”. To je gibanje tako imenovane perihoreze.

Izraz “perihoreza” v vzhodnokrščanski teologiji označuje to, kako so tri osebe enega Boga med sabo, notranje življenje trojičnega Boga. Izhaja iz glagola *perichoréo*, ki ga je teološko relevantno prvi uporabil Gregor iz Nazianza, in sicer za razmerje med Božjo in človeško naravo v Kristusu, samostalnik je iz glagola izpeljal Maksim Izpovedovalec, na razmerje med osebami Trojice pa ga je merodajno naobrnil Janez Damaščan v 8. stoletju. *Perichóresis* je tedaj postala izraz za dinamično razmerje med hipostazami (po grško) ali osebami (po latinsko) nevidnega breztelesnega Boga. Zajela je to, kar je v 4. stoletju mislila trojica vélikih Kapadočanov, Bazilij, Gregor iz Nazianza in Gregor iz Nise, ter je prešlo v apostolski *credo*, ki se izgovarja pri maši: Sin je rojen ali, bolje, rojevan iz Očeta in Duh izhaja ...

**J. M.:** ... iz obeh.

**V. S.:** Tako je veljalo na krščanskem Zahodu, namreč da Duh izhaja iz Očeta *in Sina, Filioque*. Vendar Sveti Duh za vzhodne kristjane izhaja samo iz Očeta. Spor o *Filioque*, ki se je vlekel stoletja, je bil eden izmed razlogov, v ožjem teološkem smislu celo poglavitni razlog za razkol v krščanski Cerkvi sredi 11. stoletja, ki je pripeljal do nastanka samostojnih, od Rima neodvisnih pravoslavnih Cerkva na krščanskem Vzhodu. Ampak pustiva to ob strani.

Torej, perihoreza se nanaša na rojevanje Sina in izhajanje Duha iz Očeta, ki se ne godita v času, ampak v *večnosti*, s tem da oba, Sin in Duh, v polnosti ohranjata bitnost, ki jo imata od Očeta. S perihorezo se pogosto razume reflektivno, vračajoče se izhajanje, to, da se v izhajanju Duha Oče daje Sinu in Sin Očetu. Vendar je temeljnega pomena, da sta Sin, ki se rojeva iz Očeta, in Duh, ki prav tako izhaja iz njega, oba *deležna Očetove bitnosti brez delitve*. Ne zapuščata Očeta kot počela, ampak ostajata v njem, in to je drugače kakor pri človeku. Vsak človek, če to povem skrajno preprosto, pride na svet v telesu. Mati objema otroka, ljubimca se objemata in prižemata drug k drugemu, moški pri ljubljenju penetrira, prodira v žensko in skupaj lahko spočneta novega človeka, novo osebo, vendar ločenost oseb venomer ostaja. Meja telesa je za človeka neprestopna meja.

*Perichóresis* je bila v latinščino prevedena s *circumincessio*, no-votvorbo iz *circum*, "okrog", in *incessio*, ki izhaja iz glagola *incedo*, "grem", "hodim", za grški glagol *choréo*. Ta prevedek posreduje predstavo hoje naokrog, kroženja, kar ustreza *perichóresis* v uveljavljeni klasični rabi, vendar ima glagol *perichoréo* v poklasični grščini še druge pomene, ki jih zajema raba iz njega izpeljanega samostalnika v pozni patristiki.<sup>22</sup> Kaj torej opisuje perihoreza?

<sup>22</sup> Prim. Stamatović, 2016, 306 isl.

Opisuje dinamično razmerje, v katerem ena Božja oseba stopa oziroma prodira v drugo; ena Božja oseba prehaja v drugo in jo predira tako, da jo vso prežema; ena Božja oseba je v drugi tako, da se ji priobča, ji daje vse, kar je njenega, in to druga oseba brez ostanka sprejema; ena Božja oseba je v takšnem priobčanju (*communicatio*) v popolnem občestvu (*communio*, "soenosti") z drugo osebo, popolnoma je zedinjena, soena z njo. Ali pa bi bilo to bolje povedati v dvojini: dva stopata drug v drugega, se vzajemno prežemata, vzajemno priobčata drug drugemu itn. Ali še bolje v množini: trije stopajo drug v drugega in spet drugega. Ali v nekakšni nadlogični "trojini": *prvi stopa v drugega v tretjega in tretji v drugega v prvega*, tako da so trije obenem eden. Vendar so v soenosti hkrati nepomešani drug z drugim, ohranjajoč razliko drug do drugega – združeni so tako, da so neločeni in hkrati vendar razločljivi med sabo, zedinjeni brez izgube medsebojne razlike. Zato Trojica ni nič števnega, to niso trije bogovi. Ne velja:  $1 + 1 + 1 = 3$ , ampak:  $1 + 1 + 1 = 1$ .

**J. M.:** To je precizna visoko abstraktna razlaga "stanja stvari" v Trojici, do katere sta se v dolgoletnih razglabljanjih dokopali filozofija in teologija. Govori o dogajanju, ki ne poteka v prostoru in se ne godi v času. Ko mi pri tem prihaja na misel Rubljov, ki je moral to vrhunsko abstraktno pojmovanje dinamike med Božjimi hipostazami naslikati v prostoru in času ter ji dati prepričljivo prezenco, pa mislim na imaginacijo, ki je morala samo na sebi "neuprizorljivo snov" prevesti v obliko s prostorsko karakteristiko in logiko, saj je brez tega ne bi bilo mogoče slikarsko ponazoriti in bi bila zato za nas doživljajsko nedostopna. Kako v prostoru uprizoriti Eno s trojim, ne da bi se deli v enosti pomešali in ne da bi njihova različnost požrla vtis enotnosti? Razmeroma lahko si je predstavljati, da je en in isti človek "znotraj" hkrati družinski oče, sin, brat, kemik, profesor, pacient itn. Težko pa je kaj takega pokazati "na zunaj". Rubljov

se je znašel prav pred to težavo. Če upodobiš tri, bodo težko neizpodbitno dojeti kot eno. In če upodobiš eno, bo v njem težko dovolj poudariti različnost sestavin. Odgovor, ki ga je našel in uporabil slikar, je v simultani prisotnosti oziroma korelativnosti aspektov. Morda se bo upodobitev posrečila, če bodo v korelacijo stopili aspekti Enega. Če bodo trije angeli trčili z eno kupo in nazdravili minljivosti in neminljivosti življenja hkrati. Če bo eno gledano in predstavljeno iz različnih zornih kotov.

**V. S.:** Spominjam se takšne razlage v knjigi Clemene Antonove, bolgarske ikonoslovke, ki si jo v tem pogovoru že omenil. To je sicer dobra knjiga, veliko pove o ruskem premišljevanju ikonopisja v 20. stoletju, ki ga je sprožil Florenski, o obrnjeni perspektivi in še o marsičem, vendar je avtorčina razlaga treh figur na Rubljovovi ikoni, namreč da je to v resnici ena sama figura, gledana iz različnih zornih kotov,<sup>23</sup> po mojem problematična.

**J. M.:** Zakaj?

**V. S.:** Avtorico zapelje primerjava ikonopisja s kubizmom, ki je prelomil s temeljnim mimetičnim načinom slikanja na Zahodu od zgodnje renesanse naprej in človeško figuro začel prikazovati hkrati z več gledišč. Mislim, da gre pri ikonopisnem ogibanju in kubističnem zavračanju linearne perspektive, ki jo je povzdignilo zahodno slikarstvo, za navidezno podobnost. Na kubistični sliki je od spredaj, s strani, z leve ali z desne ali z obeh, in še od kod vmes zmeraj prikazana *ena sama* figura, ki za navadni pogled, recimo zaradi oči v različnih višinah ali celo zaradi enega samega očesa kiklopsko sredi glave in nosu v profilu, štrlečega iz frontalno naslikanega obraza, deluje izmaličeno.

Nasprotno so na Rubljovovi ikoni *tri* figure, ki niso "izmaličene" in so si med sabo popolnoma podobne, trije, ki so eden.

<sup>23</sup> Prim. Antonova, 2010, 163.



Pablo Picasso, *Portret ženske (Dora Maar)*, 1942

**J. M.:** Tu se je najina téma zgostila. Pravzaprav imava opravka z njenim epicentrom, ki naju spontano vrača k naravi in organizaciji Rubljovove morfologije in kompozicije.

Po eni strani se strinjam s tabo, da je primerjava ikonopisja s kubizmom že zaradi čisto zgodovinskih razlogov vprašljiva. Logična bi bila primerjava kubizma z ikonopisjem – in ta ima po drugi strani podlago v likovni stvarnosti. Ruski avantgardisti so namreč po letu 1913, ko se je končala njihova romanca z zahodnim modernizmom, “iznašli” svojo tradicijo.<sup>24</sup> Nenadoma so se močno ogreli za preučevanje ikonopisne umetnosti, podobno kot so zahodni modernisti prej začeli intenzivno odkrivati japonske tiske, predrenesančno umetnost in primitivno afriško skulpturo. Oboje so bolj zanimale oblikotvorne strategije kot vsebine preučevanih

---

<sup>24</sup> Prim. Antonova, 2019.

artikulacij, pri tem pa so imeli delno enake in delno različne potrebe in cilje.

Oboji so poskušali preseči mimetično morfologijo, ki je po oblikotvornih uspehih renesanse, baroka, klasicizma in realizma izgubila invencijski zalet ter zapadla v upodabljalno rutino. Iz mimetične iluzije so želeli stopiti korak nazaj, v barvitost in ploskovitost, od katerih so si obetali novih izzivov in rešitev. Zahodni modernisti so iskali nove oblike, primaren izraz, in dajali spregovoriti dražljivi realnosti svojega medija, ki je bila prej skrita pod realnostjo iluzije. Ruski avantgardisti, ki so se v paradigmi ideološko forsirane naprednosti počutili izkoreninjene, brez podedovanih vrednot in lačne nečesa, kar bi njihovi ustvarjalnosti dalo globinski smisel, pa so z iznajdenjem herojske ikonopisne tradicije želeli vzpostaviti kontinuiteto z davno rusko "kulturno samobitnostjo" in okrepiti svojo ustvarjalno samozavest. Še zlasti v razmerju do Zahoda. Poleg oblikotvornih strategij so nanje vplivale tudi duhovne dimenzije ikonopisja, največkrat v obliki nekega "sekulariziranega misti-cizma", če se pogojno tako izrazim.

Analitični kubizem je v zaletu k novim oblikam naletel na možnost povezovanja prostorskih situacij, ki so vidne iz različnih zornih kotov. Njihova simultana prezentacija odpravlja stvari, ki pripadajo *zgolj* stvarnosti. Posledica tega so perceptivni hibridi, spačeni, na vse načine čudni, v življenjski realnosti nemogoči liki, ki pa so očitno povsem mogoči v slikovnem prostoru, kot kaže tudi Picassov zgled, ki si ga navedel. Tega v ikonopisni morfologiji seveda ni. Na ikonah, kar zadeva figuralno raven, ni čudnih hibridnih oblik, ki bi radikalno odstopale od perceptivne izkušnje. Razlika je torej očitna ...

Podobnost pa skrita.

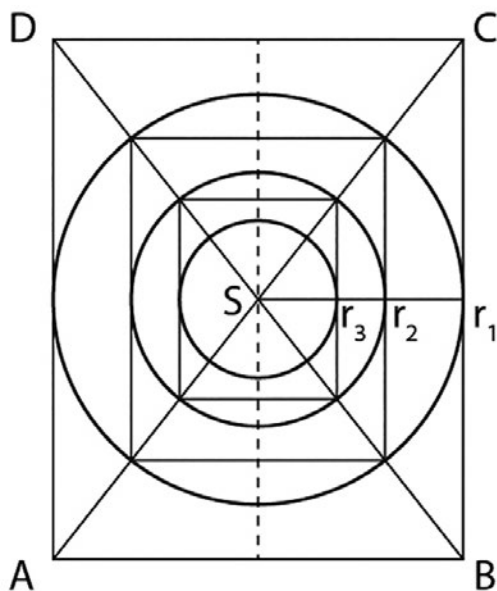
Naj pojasnim. Skrit je oblikotvorni skupni imenovalac, ki ga imata ikonopisje in kubizem. Njegovo generično bistvo je *simulta-*

nost, ki temelji na možnosti transformacije časovnih *zaporedij* v prostorska *vzporedja*. Slikovni prostor ikonopisja in kubizma namreč s svojimi lastnostmi dopušča, prvič, da to, kar se v času spreminja in menjuje, v njem soobstaja; drugič, da to, kar mineva v času, ostaja, ker je znakovno zapisano; in tretjič, da je lahko celo tisto, kar je odsotno, vendarle prezentno na način, ki izraža umevanje odsotnega. Med likovnimi znaki je namreč mogoče vzpostavljati strukturne odnose, ki so analogni odnosom med mislimi.

Kot že rečeno, kubizem je naletel na možnost sočasne prezentacije nesočasnih pogledov. To strategijo so rabili tudi ikonopisci, Rubljov na *Trojici* tako, da je pri artikulaciji mizanscene sočasno prikazal “nemogoče” srečanje pogleda z leve proti desni in pogleda z desne proti levi. Ker pa je tradicija ikonopisja mnogo starejša in se je razvijala neprimerno dlje od kubistične, simultanost v njej ne zajema zornih kotov zgolj v smislu vizualne percepcije, ampak tudi v smislu različnih aspektov, ki jih lahko imajo stvari oziroma resničnosti, tudi tiste zunaj prostora in časa. To je pomembno zato, ker razumeti pojav neke resničnosti, še zlasti metafizične, pomeni raziskati in *opisati*, kako se ta resničnost v pojavu *kaže* in kako se v njem *skriva*. Po tej plati v tezi Antonove, da bi gledalčevo percepcijo ikone, definirano s principom simultanih prezentacij, lahko primerjali z “Božjim pogledom”, ki obstaja zunaj časa in prostora in so mu zato *sočasno* dostopni vsi aspekti kakega predmeta ali pojava, ne vidim nič spornega. Tu po mojem ne gre za “kubistično nadinterpretacijo” ikonopisja, ampak za ilustracijo horizontov simultanosti, ki so v kubizmu zaradi elementarnosti situacije bolj eksplicitni, v ikonopisju pa zaradi dolgo zorjene artikulacijske prakse bolj subtilni in sofisticirani.

V navezavi na to lahko rečem, da je najina naloga pravzaprav natančneje spregovoriti o tem, kako se “trojična” resničnost, se pravi “nevidni troedini Bog”, v Rubljovovem ikonskem opisu hkrati *kaže*



Geometrijska konstrukcija treh krožnih sfer<sup>26</sup>

in skriva, kako je ta resničnost slikarsko *opisana* v figurah treh hkrati podobnih in različnih angelov.

**V. S.:** Sprejemam nalogo. Če bi te figure obrisala, bi dobila krog.

**J. M.:** Vsekakor. Če formatu v razmerju 5 : 4 narišemo diagonali, dobimo središče slike. In če iz tega središča narišemo krog s polmerom, ki sega od središča do notranjega roba nepoglobljene ikonine obrobe ( $r_1$ ),<sup>25</sup> vidimo, da krog zajame vse tri angelske figure. Še zlasti se mu prillegajo zunanje konture levega in desnega angela. Če iz istega središča potem zarišemo krog s polmerom  $r_2$ , ki je v zlato-reznem razmerju do polmera  $r_1$  ( $r_2 : r_1 = 1 : \varphi$ ), dobimo krog, ki definira najbolj zunanjo sfero Rubljovove kompozicije ter zajema glave treh angelov in telesi levega in desnega angela. Gre za sfero njihove

<sup>25</sup> Gl. sliko na str. 210.

<sup>26</sup> Prim. Voloshinov, 1999, 106.

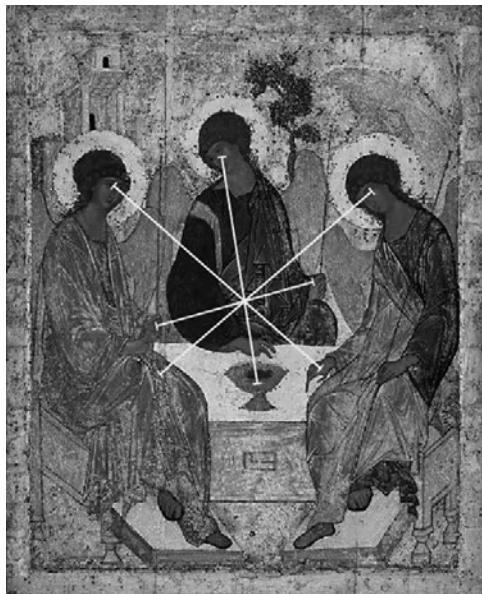


**Aplikacija geometrijske konstrukcije treh krožnih sfer na Rubljovovo *Trojico***

telesne komunikacije, sfero konvergence, tj. inklinacije srednje figure proti levi, desne figure proti srednji in levi ter leve figure proti desni in srednji. Če pa iz istega središča zarišemo še krog s polmerom  $r_3$ , ki je v zlatoreznem razmerju do polmera  $r_2$  ( $r_3 : r_2 = 1 : \varphi$ ), dobimo razmejitveno črto med drugo, srednjo sfero, ki je sfera gestične in očesne komunikacije angelskih figur, in najbolj notranjo, centripetalno sfero, sfero s kelihom in pomenljivo blagoslavljaljočo gesto srednje figure.

V simbolni ekstrapolaciji ima krog pomen večnega trajanja, harmonične dovršenosti in usklajenosti. To idealiteto še stopnjujejo subtilna zlatorezna razmerja med sferami. Vse tri sfere so definirane z držami angelskih figur, nagibi njihovih glav in rok ter smermi njihovih pogledov in gest.

Ker je Rubljev srednjega angela v prvo, zunanjo sfero postavil tako, da je do levega in desnega v rahli "levosučni" asimetriji, saj



Nakazane smeri pogledov in gest na Rubljovovi *Trojici*<sup>27</sup>

sta njegova glava ter barvno in svetlostno poudarjena desna roka na levi strani vertikalne simetrane formata, kelih oziroma posoda z mesom pa je na desni strani,<sup>28</sup> je s tem domiselno naredil, da se sicer negibni angeli dozdevno gibljejo, in sicer v nasprotni smeri od urnega kazalca. S tem so poudarjene fluidnost, interna dinamika in preudarnost, pa tudi poantirajoča centripetalnost celotnega prizora. Jedro kompozicije je torej krog, krožna shema znotraj centrirane ortogonalne osnove.

**V. S.:** V zvezi s krogom pa je tudi eden od mogočih pomenov perihoreze – “krožni ples”. Izhodiščni glagol, iz katerega se izpeljuje ta njen pomen, ni *choréo*, ampak *choreúo*, “plešem”. Etimologija je v tem primeru napačna, vendar je delovala v teologiji in bila ustvar-

<sup>27</sup> Prim. n. d., 107.

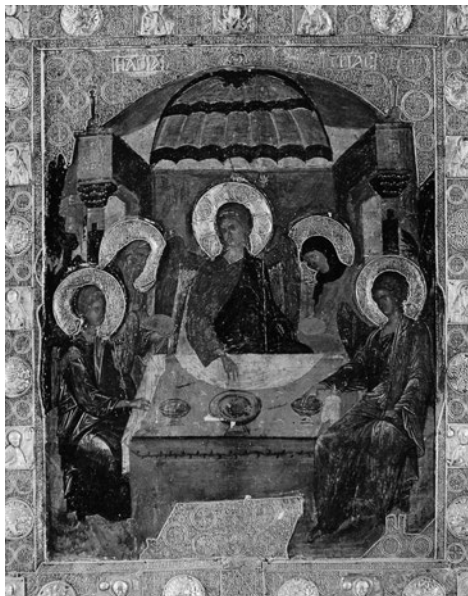
<sup>28</sup> Gl. sliko na str. 210.

jalno plodovita v umetnosti, zlasti na krščanskem Vzhodu. Dokaz za to je tudi Rubljevova upodobitev. Če pogledava od desne proti levi, imata desna in srednja figura uvita vratova in glavi nagnjeni proti levi figuri. Ta motiv, na katerega sicer naletimo že na bizantinskih ikonah iz obdobja Paleologov, v likovno govorico prevaja teologem, po katerem notranje gibanje Trojice izhaja iz Očeta, ki je počelo Sina in Duha, ter se zaokrožujoč vrača vanj. Tako se tri figure na Rubljevovi upodobitvi Trojice, če uporabim besede Anite Strezove, sicer “razlikujejo po svojih držah in kretnjah, vendar krožno vrtenje zajema njihova telesa v ples”.<sup>29</sup> Vse tri figure sedijo, a hkrati kljub temu plešejo, sede plešejo v krogu.

Pri tem krožnem plesu je v njihovi sredi kelih, posoda s teletom. Kot že rečeno, srednja figura proti njej izteza desnico z dvema izproženima prstoma in jo blagoslavlja, tudi to kretnjo pa je Rubljev pretanjeno izdelal na podlagi zgodnejšega vzhodnokrščanskega slikarstva. Vidimo jo na primer že na ikoni Trojice z gore Atos: desnica srednje figure z blagoslavljajočo kretnjo kaže proti posodi na mizi, vendar na tej ikoni – in to je treba razumeti v najbolj pretanjenem smislu – ni upodobljena Trojica, ampak Kristus in dva angela, saj je Kristus večji, ima večja krila od angelov in v obstretu zarisan križ, ter ob tej trojici še njihova gostitelja Abraham in Sara. Podobno je tudi na freski Teofana Grka, Rubljevovega učitelja: spodaj lahko prepoznamo motiv Abrahamovega gostoljubja, čeprav je zaradi poškodovanosti freske vidna samo Sara, zgoraj pa so trije angeli, od katerih je srednji spet večji, torej Kristus, ki s krili zaobjema druga dva – in dviga desnico v blagoslov. Ta kretnja na obeh zgodnejših upodobitvah Trojice bode v oči, vendar se proti posodi na mizi ne uperja iz krožnega plesa Trojice kakor pri Rubljevu. Čeprav so se ikone, ki prikazujejo Abrahamovo obiskanje, že ob prelomu iz

---

<sup>29</sup> Strezova, 2014, 197.



*Trojica, poznano 14. stoletje, samostan Vatopedi na gori Atos*

prvega tisočletja v drugo začele imenovati “Trojica” namesto “Abrahamovo gostoljubje”, se je namreč prehod od kristične ikonografije k trinitarni dopolnil šele z Rubljovom.<sup>30</sup>

**J. M.:** Oprosti za kratek in morda nepomemben vskok, pa vendar. Na medmrežju sem naletel na presenetljiv podatek – o tem je leta 1982 pisal doktor filozofije in evangeličanske teologije Ludolf Müller –, da naj bi ob restavriranju ikone leta 1904 na desni roki srednje figure izproženemu kazalcu doslikali izprožen sredinec, ki je bil prej upognjen, in tako proizvedli blagoslavljačo gesto Sina.<sup>31</sup> Avtor je zato prepričan, da je hotel Rubljov povedati nekaj drugega od tega, kar kaže sedanje stanje slike. Pravilnosti ali nepravilnosti te trditve nisem mogel preveriti, res pa je, da nanjo nisem naletel nikjer drugje.

<sup>30</sup> Prim. Bunge, 2007, 52-56.

<sup>31</sup> Prim. Müller, 1982.



**Teofan Grk, *Trojica*, ok. 1378**

**V. S.:** O tem prvič slišim, vendar se mi sliši kot senzacionalistična razlaga, ki jih zmeraj sprožajo skrivnostna, nikdar do konca pojasnljiva umetniška dela. Tako se mi sliši zato, ker gre proti toku razlagalskega izročila in na račun dela, ki ga razlaga, v resnici izpostavlja samo sebe oziroma navsezadnje tistega, ki stoji za njo, “bistrovidnega” razlagalca samega: vsi so se motili, samo jaz sem gledal natančno, jaz edini sem opazil detajl, na katerem vse stoji in pade – in ta detajl je povrh *fake*. Senzacionalizem se hrani z razkrivanjem ponaredkov in odkrivanjem “prave resnice”.

Kretnja srednje figure na Rubljovovi ikoni, taka, kot je naslikana, nakazuje *nagib Trojice k človeštvu*, v ljubezni sklenjeno izročitev Sina, v katerem sta perihoretično pričujoča Oče in Duh, za odrešenje človeštva. Srednja figura, ki je više od drugih dveh, je, kot da bi vstajala, da se spusti v svet. Če v večnosti tri Božje osebe iztekajo druga v drugo, se bo v učlovečenem Sinu zgodil iztok Trojice v svet. Dogodek Kristusa je čas, poljubljen od večnosti.

**J. M.:** Ob tem, kar praviš, mi prihajata na misel dve stvari. Prva je, da je “krožna dinamika” med Božjimi hipostazami, o kateri sva govorila, na Rubljovovi ikoni en sam velik “zdaj”. Torej permanentno dogajanje. Pa vendar, kot nakazuješ, dogajanje, ki ni zaprto vase. Odprto je v svet. Kje pa je svet na ikoni?

Na prvi pogled nikjer. Vendar – in to je moja druga pripomba – ni čisto tako. Doslej še nisva omenila drobnega detajla, ki je na neverjetno vidnem, tako rekoč privilegiranem mestu, in sicer neposredno pod kelihom na sprednji strani mize. Gre za majhno pravokotno odprtino, na katero opozarjata konvergentni stranici mize v obrnjeni perspektivi. V ikonografskem smislu je odprtina še najbolj podobna majhni škatli, morda odprtini za relikvije, ki ne sme manjkati pri nobenem oltarju. S tega gledišča miza, okrog katere sedijo angelske hipostaze, ni navadna miza, ampak evharistični oltar, na kar sva že opozorila. Če pa spomnim še na to, da so mimetični registri pri ikon-ski artikulaciji večkrat namenoma utišani, zato da bi ikonopisec dosegel večpomenskost in večjo kompleksnost vsebine, lahko rečem, da ima četverokotnik v svoji pravokotni neznatnosti še precej večji semantični potencial, kot ga zmore zajeti ikonografska interpretacija. Ne predstavlja predmeta v svetu, ampak simbolizira lastnosti, karakteristike sveta in človeka, kot so štiri strani neba, štirje temeljni elementi, pravi kot kot znamenje človeka, koordinatni sistem ipd. Tako je tudi “svet” povabljen v perihorezo, če to ni preveč vulgarno rečeno.

Rubljovova ikona torej ni Albertijevo okno, ampak “ogledalo”, v katerem odsevajo neverjetne stvari.

**V. S.:** Ne, ni okno, skozi katero se gleda. Slikovni prostor je pri Rubljovovi *Trojici* frontalno odprt in s tem vabi gledalca, da se, čeprav pri mizi ni praznega sedeža, je pa prazen prostor, pridruži krožnemu plesu Trojice. Vabi ga, da se udeleži Božjega življenja.

**J. M.:** To se mi zdi lepo rečeno. Ikona se s svojim “dogajanjem” odpira svetu in človeku. Vabi ga k sebi. Bog namreč ne more drugače.

Če ni prostovoljno sprejet, ga pač ni. Ali kot je zapisano v *Knjigi razodetja*: “Glej, stojim pred vrati in trkam. Če kdo sliši moj glas in odpre vrata, bom stopil k njemu in večerjal z njim, on pa z menoj” (3,20). Ikona torej ni teološko branje, ampak bralni pripomoček. Vabi nas, da s tolmačenjem njene oblike in vsebine preidemo k berljivosti oblik in vsebin sveta, od posplošene modrosti k zgodbi, ki nas osebno zadeva.

**V. S.:** Rubljovova *Trojica* je bržkone prav zato imela tako močan apel. Na začetku *Geneze* je rečeno, da je bil človek ustvarjen po Božji podobi ...

**J. M.:** ... da je Božja ikona ...

**V. S.:** ... tako je, da je v svojem temelju Božja ikona, in tudi beseda je ista za oboje, *eikón*. Glede na to torej je *Trojica* v krščanstvu, še zlasti v ruskem, osnova in zgled za vsako antropologijo, za človeka in vsako njegovo družbenost oziroma, kot bi rekli Rusi, zbornost. Kakor je *Trojica*, tako naj bodo ljudje med sabo. Kakor v nebesih, tako na zemlji. Zdaj in v koncu. Spomniva se na Kristusovo prošnjo Očetu za ljudi v *Janezovem evangeliju*: “... da bi bili vsi eno, kakor si ti, Oče, v meni in jaz v tebi, da bi bili tudi oni v naju” (17,21).

**J. M.:** Temu na teoretski ravni ni kaj dodati. Mogoče pa je reči, da je pred nas postavljena vizija človeške izpolnitve. Pred nas jo postavlja ikona, ker nas odprto vabi na Bogočloveški “perihorezni ples”. Govori nam, da nas zavezuje dinamika sobivanja v ljubezni, ki je analogna Božji ljubezni in povezana z njo. Govori nam, da smo bitja, ki imamo očeta z veliko in z malo začetnico, duha z veliko in z malo začetnico in brata z veliko in z malo začetnico ter iz tega izvirajoče dobrine in obveze. Temu trojemu je skupno to, da ne dopušča malikovanja. Ko se obrnemo k Bogu, postanemo to, kar resnično smo, bitja višjega reda, katerih izpolnitev in legitimiteta je nekaj več od zadovoljitve potreb, interesov in želja, nekaj več od samogovora v sanjski sintaksi s samim sabo. Ali z druge strani: ko rečemo, da je





Andrej Rubljov, *Kristus Odrešenik*, 1410

človek “Božja ikona”, dejansko pravimo, da človek in Bog “skrivnostno” spadata skupaj. Človeškost vsakega izmed nas je tisto, s čimer se Bog izraža v svetu. In še: vsak človek je s svojo človeškostjo dotik perihoreze, “notranjega življenja trojičnega Boga”, kot si prej rekel, torej njen deležnik, formiranec in odsvit. Rubljovova ikona deluje v tej zvezi kot katalizator.

**V. S.:** No, če ta pogovor počasi pripeljeva h koncu, lahko to morda spet narediva s Tarkovskim, s katerim sva si pomagala že na začetku, ko nisva imela kaj veliko povedati o Rubljovovem življenju. Na misel mi prihaja nekaj, kar bi za silo lahko imenoval analogija med tem, o čemer sva govorila maloprej – o vabilu Rubljovove *Trojice* na ples –, in sklepom filma *Andrej Rubljov*. Ves film je posnet v črno-beli tehniki, toda ko se pripovedno natrgana in s fikcijo prešpikana zgodba o Rubljovovem življenju konča, filma še ni konec, ampak se kamera začne sprehajati po Rubljovovih ikonah v barvah.



Andrej Tarkovski, *Andrej Rubljov*, sklepní prizor filma

**J. M.:** V ta sprehod preide skozi prizor z žerjavico.

**V. S.:** Skoz žerjavico, ja, odlično, da si se spomnil tega detajla. Rubljovovo življenje, kot da bi bilo upepeljeno, izgine – in ostane njegovo delo. Oko kamere potem več minut drsi po ikonah. Vrstijo se bližnji posnetki, kamera se približuje, gleda ikone, gleda strmo noter, v njihovo teksturo, in se spet odmika. Medtem se ves čas sliši petje zbora, in ko kamera že kar nekaj časa počasi poplesuje k ikoni Trojice in od nje stran, se nenadoma zasliši grom. Kot zadnja se prikaže ikona Kristusa Odrešenika, Odrešenik zdaj z nje upira svoj pogled v kamero in v nas, gledalce, in čez ikonin les začnejo polzeti dežne kaplje – joka nebo nad Kristusom? joka Kristus nad človeštvom? –, dokler kamere ne zagrne dež. Vendar tudi to še ni konec, sledi še en prizor: konji na jeziku zemlje, ki sega v reko.

Vmes, med kamero in konji, je zdaj zavesa dežja, toda konji stojijo v soncu, kopajo se v sončni svetlobi – štirje, brez jezdecev. Tarkovski je v svojem prvencu *Ivanovo otroštvo* uporabil Dürerjev lesorez *Štirje jezdeci apokalipse*, nemara najslavitejšo likovno upodobitev strašljive pesniške podobe iz *Knjige razodetja*, podobe jezdecev, ki v poslednjih dneh prinašajo pogubo in uničenje. Apokalipsa na koncu *Andreja Rubljova* pa je razodetje miline. Štirje konji, konji

brez jezdecev, v soncu, stresajoč z grivo in repi – zame je to podoba prostosti, ki ni več od tega sveta.

**J. M.:** Sprva niti ne opaziš, da so konji in dež na različnih bregovih resničnosti. Šele čez čas ugotoviš, da je vmes ločnica in ima isti prizor dve prizorišči. Da je dež spredaj in konji, neodvisno od dežja, zadaj.

**V. S.:** Dež sam je ločnica. Življenje je končano, končano je delo. Zagrinjalo, zavesa dežja je pred konji v soncu: neka tančica, neki filter, vendar filter, skoz katerega vidiš.

**J. M.:** To je odlična metafora za Rubljovovo *Trojico*, saj je v svoji miniprostorskosti, prosojnosti in transčasovnosti osmotska dežna zavesa, skozi katero pronica k nam to, kar lahko le slutimo.

**V. S.:** Lahko bi rekla, da je Rubljovova *Trojica* nekakšen filter, ki skozse prepušča resničnost brez vidne podobe. V tem je čar umetnosti. Rubljovova ikona je samo podoba, vendar podoba, skoz katero preseva brezpodobstvena resničnost sama.

**J. M.:** Odmevi kažejo, da ta ikona kot “prosojen filter” izredno očarljivo deluje vse do današnjih dni.

**V. S.:** “Prosojen filter”, praviš, vendar imava midva lepšo besedo zanj oziroma za njegovo delo. To je “diafanija”.

## Bibliografija

ANTONOVA, C. (2010): *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, Farnham in Burlington, Ashgate.

ANTONOVA, C. (2019): “How Modernity Invented Tradition. The Self-presentation of the Russian Avant-garde”, *Eurozine*, [shorturl.at/mCMOR](http://shorturl.at/mCMOR) (dostop 22. 12. 2019).

BIRD, R. (2004): *Andrei Rublev*, London, British Film Institute.

BOBIN, C. (2014): *Ruševine neba*, Ljubljana, Književno društvo Hiša poezije.

BUNGE, G. (2007): *The Rublev Trinity. The Icon of the Trinity by the Monk-Painter Andrei Rublev*, Crestwood, New York, SVS Press.

FLORENSKY, P. (2001): "Ikonostas", v: *Hristianstvo i kul'tura*, izd. Aleksander Filonenko, Moskva, Folio, 521-626.

IBN EZRA (1988): *Commentary on the Pentateuch. Genesis (Berešit)*, ang. prevod, New York, Menorah Publishing Company.

KOHLBERGER, J. R. III, izd. (1987): *The Interlinear NIV Hebrew-English Old Testament*, Grand Rapids, Michigan, Zondervan Publishing House.

MARTIN, S. (2005): "Andrei Rublev", v: *Andrei Tarkovsky*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 76-98.

MILLER, W. T. (1984): *Mysterious Encounters at Mamre and Jabbok*, Chico, California, Scholars Press.

MUHOVIČ, J. (2015): *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije*, Celje in Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba.

MÜLLER, L. (1982): "Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow", *Quatember* 46/2, 133-138 (tudi na <https://bit.ly/2Qow6ah>, dostop 12. 12. 2019).

SHERIDAN, M., izd. (2001): *Genesis 12-50*, Downers Grove, Illinois, InterVarsity Press (Ancient Christian Commentary on Scripture).

STAMATOVIĆ, S. (2016): "The Meaning of *Perichoresis*", *Open Theology* 2, 303-323.

STREZOVA, A. (2014): *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Canberra, The Australian National University Press. *Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov* (1997), Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije (2., pregledana izdaja).

VOLOSHINOV, A. V. (1999): "The Old Testament Trinity of Andray Rublyov: Geometry and Philosophy", *Leonardo*, 32/2, 103-112.





**Plutarh,  
Sreča in politika,  
prevod, opombe,  
spremna študija  
in uredila Maja Sunčič,  
AMEU-ISH,  
zbirka Dialog z antiko,  
Ljubljana 2018,  
232 strani, 19,90 €**

Knjiga *Sreča in politika* prinaša prvi slovenski prevod spisov *O sreči Rimljanov*, *O sreči ali vrlini Aleksandra Velikega*, *O slavi Atencev* in *O usodi* grškega biografa, filozofa in polihistorja Plutarha (ok. 46–ok. 120 n. št.). Avtor se v njih ukvarja z vprašanjem sreče v politiki, poosebljene v grški boginji Tihe oziroma rimski Fortuni, in z njenim vplivom na usodo posameznika, narodov in zgodovine. Danes bi redko kdo politične dogodke razlagal s pojmi, kot so sreča, usoda, naključje ali slučaj, razen izjemoma, nikakor pa v tolikšni meri, kot to zasledimo v antičnih grških in rimskih virih. Zato izbrani Plutarhovi spisi nudijo širši vpogled v takratno miselnost, saj avtor pomembne zgodovinske osebnosti, kot je denimo Aleksander Veliki, vzpon Rima in njegovih slavnih politikov od Romula, Julija Cezarja do cesarja Avgusta razlaga z naklonjeno ali nenaklonjeno srečo.

Plutarhovo mnenje ni osamljeno, saj so grški izobraženci redno skušali zmanjšati sijaj rimskih podvigov tako, da so njihove uspehe pripisovali Fortuni. Takšne razlage niso zgolj negativna propaganda, saj so tudi sami Rimljani velik del svojih uspehov pripisovali boginji sreče, ki so jo šteli za svojo zaščitnico in jo uporabljali za upravičevanje svoje nadvlade. Plutarh trdi nasprotno za Aleksandra Velikega: da njegovi uspehi niso zaslug sreče, ki mu po Plutarhovem mnenju sploh ni bila naklonjena, in da je bil Aleksander v nasprotju z Rimljani sam svoje sreče kovač.



**Tit Makij Plavt,**  
***Komedija prepoznave,***  
**prevod, opombe**  
**in spremna beseda**  
**Nada Grošelj,**  
**uredila Maja Sunčič,**  
**AMEU-ISH,**  
**zbirka Dialog z antiko,**  
**Ljubljana 2019,**  
**348 strani, 20,90 €**

V antičnih komedijah prepoznave, kakor jih poznamo od komediografov Plavta in Terencija, se po srečnem naključju razkrije identiteta enega od protagonistov ali še raje protagonistk. To razkritje razreši vse težave: prepoznajo in najdejo se dolgo ločeni sorodniki, ugrabljene dekllice v oblasti zvodnikov, predvidene za kurtizane, pa so prepoznane kot dekleta svobodnega rodu. Zaradi poudarka na dramatičnih motivih, kakršni so starši, ki iščejo izgubljeno hčerko, so te igre tudi nekoliko ganljivejše in bolj čustvene kot, denimo, Plavtove burke. Pravzaprav grška »nova komedija« in po njenem zgledu rimska paliata – komedija, osnovana na grških besedilih in postavljena v grško okolje – obdelujeta podobne ali kar iste motive kot tragedija, vendar veljata za komediji, ker imata konvencionalni srečni konec, zlasti poroko ali prepoznavo. V četverici komedij, predstavljenih v tem zvezku, je glavni motor dogajanja prepoznavo, sicer pa preigravajo širok razpon motivov: Komedija iz škatlice in Striček iz Kartagine prinašata zanimive in nepričakovane karakterizacije družbenih obstrancev, na primer demimondk v Komediji in tujcev v Stričku, medtem ko se Rilčkar in Epidik osredotočita vsak na svoj lik uspešnega spletkarja iz nižjega sloja: na prisklednika in sužnja, ki prav po saturnalijsko manipulirata s pripadniki višjih slojev.

## Obvestilo avtorjem

Prispevke in drugo korespondenco pošiljajte na naslov uredništva. Uredništvo ne sprejema prispevkov, ki so bili že objavljeni ali so istočasno poslani v objavo drugam. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Izdajatelj revije se glede urejanja avtorskih razmerij ravna po veljavnem Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah. Za avtorsko delo, poslano za objavo v reviji, vse moralne avtorske pravice pripadajo avtorju, vse materialne avtorske pravice pa avtor prenese na izdajatelja. Avtor dovoljuje objavo svojega dela na spletni strani revije.

Prispevke pošljite po e-pošti, pisani naj bodo v programu Microsoft Word. Besedilo mora vsebovati naslov v slovenščini in angleščini, izvleček v slovenščini in angleščini (do 10 vrstic) in do 5 ključnih besed (v slovenščini in angleščini).

Prispevki naj ne presegajo 1 avtorske pole (30.000 znakov s presledki) vključno z vsemi opombami. Prispevki naj bodo razdeljeni na razdelke, ki so opremljeni z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje pri navajanju naslovov člankov, citiranih besedah, tehničnih izrazih ipd., razen pri citatih znotraj citatov. Naslove knjig, periodike in tuje besede (npr. *a priori*, *oikos*, *kairos* ipd.) je treba pisati *ležeče*.

Opombe in reference se tiskajo kot opombe pod črto. V besedilu naj bodo opombe označene z dvignjenimi indeksi. V besedilu se sprti v opombi označujejo samo avtor, letnica oziroma avtor, letnica, številka strani. Popoln, po abecednem redu urejen bibliografski opis citiranih virov mora biti priložen na koncu poslanega prispevka. Citiranje v bibliografiji naj sledi spodnjemu zgledu:

1. Praprotnik, T. (2003): *Skupnost, identiteta in komunikacija v virtualnih skupnostih*, Ljubljana, ISH.
2. Grošelj, N. (2010): "Ciceron in prerokovanje", v: Grošelj, N., *O prerokovanju*, ISH, Dialog z antiko, Ljubljana, 9–36.
3. Medica, K. (2013): "Humanistika : humanizem - antropološki pogled", *Monitor ISH*, XV/2, 233–242.

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