



Univerza v Mariboru

Pedagoška fakulteta

Špela Fridau

**MAGIČNI SVETovi MARKA JAKŠETA
KOT INSPIRACIJA**

Magistrsko delo

Maribor, maj 2023



Univerza v Mariboru

Pedagoška fakulteta

Špela Fridau

**MAGIČNI SVETovi MARKA JAKŠETA
KOT INSPIRACIJA**

Magistrsko delo

Maribor, maj 2023

MAGIČNI SVETOVIMARKA JAKŠETA

KOT INSPIRACIJA

magistrsko delo

Študentka:	Špela Fridau
Študijski program:	Magistrski študijski program druge stopnje
Smer:	Likovna pedagogika
Mentorica:	izr. prof. dr. Mojca Puncer
Somentor:	red. prof. Oto Rimele, spec.
Lektor(ica):	Nina Balažek, mag. angl. in mag. prof. slov.



ZAHVALA

Iskreno se zahvaljujem svoji mentorici, izr. prof. dr. Mojci Puncer za vso strokovno pomoč, napotke ter usmeritve pri nastanku pričujoče naloge.

Prav tako se zahvaljujem somentorju, red. prof. dr. Otu Rimeletu za sprotne konzultacije ter za prostor v fakultetnem ateljeju, kjer sem imela odlične pogoje za nastanek slike.

Zahvala za podporo in motivacijo pa gre tudi vsem mojim bližjim.

Magični svetovi Marka Jakšeta kot inspiracija

Ključne besede: Jakše, nadrealizem, fantastična umetnost, mit, psihoanaliza

UDK:

Povzetek

Magistrsko delo z naslovom Magični svetovi Marka Jakšeta kot inspiracija je sestavljeno iz teoretičnega in praktičnega dela. V teoretičnem delu raziskujemo smeri nadrealizma in fantastične umetnosti, ki sta za Jakšeta najbolj značilni umetnostnozgodovinski opredelitvi. Soočimo se s koncepti psihoterapevta Sigmunda Freuda in na določeni točki drugače mislečega psihoanalitika C. G. Junga. Pri slednjem se opremo na analizo mita, simbolnega in arhetipskega, medtem ko iz Freudovega opusa obravnavamo spise o humorju, ki je prav tako prisoten v Jakšetovih delih. Ob Freudovi teoriji o das Unheimliche se dotaknemo še pojmov groteske in grozljivega, ki zadevata tudi področje estetike kot filozofske vede o umetnosti.

Za uvod v praktični del naloge smo se najprej lotili formalne analize izbranega Jakšetovega dela Čudežni ribolov. Na podlagi teoretičnega dela in svojega stališča smo ustvarili skico, ki smo jo nato izdelali še v digitalni obliki in se kasneje lotili slikanja v tehniki z oljnimi barvami. Namen je bil ustvariti naše lastno delo v dialogu z Jakšetovo likovno poetiko.

The Magical Worlds of Marko Jakše as Inspiration

Keywords: Jakše, surrealism, fantastic art, myth, psychoanalysis

UDC:

Abstract

*The master's thesis *The Magical Worlds of Marko Jakše as Inspiration*, consists of theoretical and practical work. In the theoretical part, we explore surrealism and fantastic art, which are two major historical art definitions typical for Jakše. Moreover, we discuss concepts of psychotherapist Sigmund Freud and at a certain point dissenting psychoanalyst C. G. Jung. In the latter, we discuss the analysis of myth, symbolic and archetypal, on the other hand, from Freud's works we consider *das Unheimliche* and writings about humour, which is also present in works of Jakše. Moreover, we examine the notions of grotesque and terrifying, which concerns the aesthetics as a philosophical science about art.*

*As an introduction to the practical part of the thesis, we firstly undertook the formal analysis of Jakše's selected work *Miracle Fishing*. Based on the theoretical work and our point of view, we created a sketch, which we produced in the digital form and later started painting in the oil paint technique. The aim was to create our own work in a dialogue with Jakše's artistic poetics.*

IZJAVA O AVTORSTVU ZAKLJUČNEGA DELA

Ime in priimek študentke: **Špela Fridau**

Študijski program: **Magistrski študij program 2. stopnje, Likovna pedagogika**

Naslov zaključnega dela: **Magični svetovi Marka Jakšeta kot inspiracija**

Mentorica: **izr. prof. dr. Mojca Puncer**

Somentor: **red. prof. Oto Rimele, spec.**

Podpisana študentka **Špela Fridau**

- izjavljam, da je zaključno delo rezultat mojega samostojnega dela, ki sem ga izdelala ob pomoči mentorice in somentorja;
- izjavljam, da sem pridobila vsa potrebna soglasja za uporabo podatkov in avtorskih del v zaključnem delu in jih v zaključnem delu jasno in ustrezno označila;
- na Univerzo v Mariboru neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki, pravico reproduciranja ter pravico ponuditi zaključno delo javnosti na svetovnem spletu preko DKUM; sem seznanjena, da bodo dela deponirana/objavljena v DKUM dostopna široki javnosti pod pogoji licence Creative Commons BY-NC-ND, kar vključuje tudi avtomatizirano indeksiranje preko spleta in obdelavo besedil za potrebe tekstovnega in podatkovnega rudarjenja in ekstrakcije znanja iz vsebin; uporabnikom se dovoli reproduciranje brez predelave avtorskega dela, distribuiranje, dajanje v najem in priobčitev javnosti samega izvirnega avtorskega dela, in sicer pod pogojem, da navedejo avtorja in da ne gre za komercialno uporabo;

- dovoljujem objavo svojih osebnih podatkov, ki so navedeni v zaključnem delu in tej izjavi, skupaj z objavo zaključnega dela.

Uveljavljam permisivnejšo obliko licence Creative Commons: **BY-NC-ND**

Kraj in datum:

Podpis študentke:

**IZJAVA O ISTOVETNOSTI TISKANE IN ELEKTRONSKE OBLIKE
ZAKLJUČNEGA DELA¹**

Ime in priimek študentke: **Špela Fridau**

Študijski program: **Magistrski študij program 2. stopnje, Likovna pedagogika**

Naslov zaključnega dela: **Magični svetovi Marka Jakšeta kot inspiracija**

Mentorica: **izr. prof. dr. Mojca Puncer**

Somentor: **red. prof. Oto Rimele, spec.**

Podpisana študentka **Špela Fridau**

izjavljam, da je tiskana oblika zaključnega dela istovetna elektronski obliki zaključnega dela, ki sem jo oddala za objavo v DKUM.

Kraj in datum:

Podpis študentke:

¹ V kolikor študent odda zaključno delo tudi v tiskani obliki, mora biti v tiskani in elektronski izvod vezana tudi izjava o istovetnosti tiskane in elektronske oblike zaključnega dela.

KAZALO VSEBINE

1	UVOD.....	1
2	NAMEN	2
3	METODOLOGIJA.....	3
3.1	Raziskovalna metodologija.....	3
3.2	Raziskovalna vprašanja	4
4.1	Nadrealizem	5
4.2	Fantastična umetnost	9
4.3	Mit	23
4.4	Opredelitev grotesknega in grozljivega	36
4.5	Posthumano in živalsko.....	41
5	VPELJAVA KONCEPTOV PSIHOANALIZE IN ANALITIČNE PSIHOLOGIJE	44
5.1	Freudova teorija o <i>das Unheimliche</i>	44
5.2	Freudova teorija o humorju	49
5.3	Simbolno in arhetipsko po Carlu Gustavu Jungu	52
6	IZPELJAVA LASTNE TEORIJE.....	61
7	FORMALNA ANALIZA	64
7.1	Točka in linija.....	66
7.2	Svetlo-temno.....	68
7.3	Barva.....	69
7.4	Oblika	71
7.5	Prostor in likovna kompozicija	72
8	LASTNA USTVARJALNA PRAKSA.....	74
8.1	Dosedanja lastna slikarska izkušnja	74

8.2	Vsebinski vidik slikarske realizacije	77
8.3	Tehnološki vidik slikarske realizacije	81
9	SKLEP.....	85
	SEZNAM LITERATURE.....	88

KAZALO SLIK

Slika 4.1: Detajl iz Huneferjevega papirusa – kopije knjige mrtvih, ok. 1275 pr. n. št., Britanski muzej, London	9
Slika 4.2: Francisco de Goya, grafika 51: <i>Lepšajo se</i> iz serije <i>Kaprice</i> , 1799, akvatinta, jedkanica, 28,8 × 20,5 cm, Muzej Prado, Madrid	10
Slika 4.3: Francisco de Goya, grafika 39: <i>Herojski podvig! Z mrtvimi možmi!</i> Iz serije <i>Nesreče vojn</i> , 1810–1815, jedkanica, suha igla, 19 × 30,5 cm, Muzej Prado, Madrid ...	11
Slika 4.4: Hieronymus Bosch, <i>Vrt zemeljskih naslad</i> , 1490–1510, triptih, olje na hrastovem lesu, 220 cm × 389 cm, Muzej Prado, Madrid	12
Slika 4.5: France Mihelič, <i>Mrtvi kurent</i> , 1955, barvni lesorez, 47 cm × 70 cm, Umetnostna galerija Maribor	15
Slika 4.6: Marko Jakše, <i>Vosek in katran</i> , 2021, olje na platnu, 200 × 280,5 cm	16
Slika 4.7: Marko Jakše, <i>Na tirih</i> , 2009, 27,5 × 49 cm, olje na les	17
Slika 4.8: Marko Jakše, <i>Vrnitev črnega kvadrata</i> , 2009, olje na lesonitu, 70 × 120, Mildura	18
Slika 4.9: Marko Jakše, <i>All the Machines Are Standing Still</i> , 2013, mešana tehnika na platnu, 280 × 180 cm	19
Slika 4.10: Marko Jakše, <i>Slike pljujejo skozi evakuirano prestolnico</i> , 2020, olje na platnu, 235,5 × 160,5 cm.....	20
Slika 4.11: Marko Jakše, <i>Močvirnik</i> , 1997, olje na vezani plošči, 200 × 175 cm, UGM...	21
Slika 4.12: Marko Jakše, <i>Ošpice</i> , 2006, olje na platnu, 200 × 200 cm	22
Slika 4.13: prikaz semiološkega sistema jezika v odnosu s semiološkim sistemom mita	28
Slika 4.14: Hieronymus Bosch, <i>Vrt zemeljskih naslad</i> , 1490–1510, zunanje table triptiha, olje na hrastov les, Muzej Prado, Madrid	30
Slika 4.15: Marko Jakše, <i>White heels</i> (Bele petke), 2009, olje na papirju, 219 × 110 cm	33
Slika 4.17: Marko Jakše, <i>Slepi patriarh</i> , 2010, mešana tehnika na lesonitu, 171 × 215 cm	38

Slika 4.18: Marko Jakše, <i>Žvakač kite vs. črni kvadrat v ledu</i> , 2021, olje na vezani plošči,	40
224 × 239 cm.....	40
Slika 4.19 Marko Jakše, <i>Lingam</i> , 2012, akril in olje na platnu, 200 × 177,5 cm	43
Slika 5.1: Marko Jakše, » <i>Do You Still Need a Horse?</i> « 2019, olje na platnu, 152 × 107,5 cm.....	46
Slika 5.2: Marko Jakše, <i>La Rabbia</i> , 2010, akril in olje na rjuhi, 170 × 215 cm	47
Slika 5.3: Marko Jakše, <i>Učiteljica</i> , 2011, akril na platnu, 200 × 200 cm	48
Slika 5.4: Marko Jakše, <i>Slepa čez gluhtonemega</i> , 2013, olje na vezani plošči, 178,5 × 187 cm.....	49
Slika 5.5: Marko Jakše, <i>Parazol</i> , 2010–2013, akril na platnu, 185 × 286 cm	56
Slika 5.6: Marko Jakše, <i>Rekonvalescenca</i> , 2010, olje na platnu, 200 × 300 cm.....	57
Slika 5.7: Marko Jakše, <i>Čakaje očeta</i> , 2013, olje na lesonitu, 173 cm × 215 cm	58
Slika 5.8: Marko Jakše, <i>Gral</i> , 2013, olje na platnu, 230 × 230 cm	59
Slika 5.9: Marko Jakše, <i>Market Scene</i> , 2009, olje na papirju na platnu, 140 × 180 cm..	60
Slika 6.1: Francesco de Goya, <i>Saturn žrtvuje svojega sina</i> , 1819–1823, freska prenesena na platno, 146 × 83 cm	62
Slika 6.2: Marko Jakše, <i>White Heels</i> (Bele petke), 2009, olje na papirju, 219 × 110 cm	62
Slika 7.1: Marko Jakše, <i>Čudežni ribolov</i> , 2019, olje na platnu, 213 × 255 cm	65
Slika 7.2: linije	67
Slika 7.3: črno-beli klin	68
Slika 7.4: diagonale	72
Slika 8.1: Špela Fridau, <i>Hibridni avtoportet – renesansa</i> , 2018–2019, olje na platnu, 51,5 × 36,5 cm.....	75
Slika 8.3: <i>Skica</i> , fotomanipulacija	76
Slika 8.4: Ročno narisana skica za sliko.....	78
Slika 8.5: <i>Računalniško obdelana skica za sliko</i>	79
Slika 8.6: modelacija z belo barvo.....	82
Slika 8.7: dodajanje pestrih barv	82
Slika 8.8: faza ustvarjanja.....	83

Slika 8.9: faza ustvarjanja.....	83
Slika 8.10: Špela Fridau, <i>Theatrum mundi</i> , 2023, 80 × 100 cm.....	84

1 UVOD

Slikarja Marka Jakšeta zaradi širokega in raznovrstnega, predvsem pa samosvojega načina ustvarjanja ne moremo enoznačno opredeliti z obstoječimi umetnostnozgodovinskimi kategorijami oz. ga uvrstiti v točno določen umetniški slog. Po besedah Zlobca (2013): »Marko Jakše vidi dlje in globlje, ker je notranje izjemno močan umetnik, ne potrebuje ničesar predeksistenčnega in zato se ne vklaplja v nikakršen razvoj ali -izem ali post ali pred (avantgardizem, modernizem)«. S tem stališčem se strinjajo tudi vsi ostali interpreti njegovih slik. Menaše (2010) med drugim vidi Jakšeta kot enega najpomembnejših predstavnikov nadrealizma v slovenskem prostoru, a ne v *ortodoksnem* smislu dvajsetih in tridesetih let prejšnjega stoletja. Teržan (2011) omenja *boschevsko-nadrealistično maniro*. V začetnem delu raziskave smo historično opredelili tiste usmeritve, ki so najbolj pogosta referenca pri obravnavi del Marka Jakšeta, še zlasti slog nadrealizma in fantastične umetnosti. Pojma smo pojasnili s pomočjo reprezentativnih predstavnikov (kot je, npr. Hyeronimus Bosch) ter ugotovili, kaj od tega lahko najdemo v Jakšetovih delih. Kot zapiše Grafenauer (2016): »Bosch velja za enega izmed pomembnih navdihov za nadrealistično gibanje v 20. stoletju, na naših tleh pa lahko zagotovo izpostavimo fantastični slikarski svet Marka Jakšeta«. Ker Jakše snov nemalokrat črpa iz mitoloških vsebin, ki jih prilagodi sodobni družbi, smo na kratko opredelili tudi značilnosti mita v umetnosti in se opirali na nekatere druge slikarje, ki so povzemali mitološke teme (npr. Bosch, Goya). Dobrila (1996) je o Jakšetu zapisal, da: »Z legendami, miti, 'resnicami' odstira svojo likovno resnico, zgodbo, verodostojnost«. Nadalje smo se osredotočili na pojme s področja estetike kot filozofske vede o umetnosti (pojmi lepega, sublimnega, grotesknega, grozljivega ipd.) ter koncepte s področja psihologije oz. psihoanalize (npr. koncept nezavednega, *das Unheimliche*, idr.). Preučili smo različne poglede med seboj konkurenčnih si mislecev, zlasti Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga. S pomočjo njunih konceptov, ki izvirno zadevajo področje psihoanalize oz. analitične psihologije, a so se uveljavili tudi na področju interpretacije umetnosti, smo nato poskušali opredeliti najbolj značilne vidike Jakšetovih del. Po eni

strani smo se opirali na Freudovi teorijo o *das Unheimliche* in teorijo o humorju, po drugi strani smo raziskovali vidike simbolnega in arhetipskega po Jungu. O arhetipih največ izvemo iz mitov, umetniških del in sanj ter fantazij ljudi. »Ljudje poskušajo skozi te podobe izraziti notranje hrepenenje in nezavedna nagnjenja« (Verbnik, 2003). Pri Jakšetovih delih pomenljiv aspekt tvori humor, ki se kaže v grotesknih upodobitvah ali pa ga kot protiutež vzpostavi z naslovi, mestoma tudi daljšimi pripisi, ki jih nadene slikam s krutimi in bolj resnimi vsebinami. Kot sam pravi: »Če ni humorja, je nesmiselno slikati ali početi kar koli drugega« (iz intervjuja Lesničar-Pučko, 2013). Iz dognanj, do katerih nas je raziskava pripeljala, in iz kombinacije različnih teoretskih konceptov smo izpeljali teorijo, ki je sinteza obravnavanih pojmov in nam je pomagala pri praktičnem delu, tj. pri konceptualizaciji in realizaciji našega lastnega umetniškega dela, ki se inspirira v delu Marka Jakšeta. Še preden smo se lotili procesa slikanja lastnega dela, smo natančno analizirali izvedbeno strukturo izbranih Jakšetovih kompozicij, kjer smo bili pozorni na njegov iluzionistični metje. S skupkom vseh pridobljenih znanj smo na koncu ustvarili svoje lastno slikarsko delo h kateremu smo dodali opis poteka dela. Pri tem nam je bil v navdih formalni in vsebinski izbor del iz opusa Marka Jakšeta – naše delo je neke vrste poklon njegovemu mojstrstvu.

2 NAMEN

1. Opredelitev pojavov nadrealizma, fantastičnega in mitskega znotraj slikarstva ter iskanje značilnosti oz. posebnosti v Jakšetovih delih (s pomočjo primerjanja z deli reprezentativnih predstavnikov omenjenih umetniških smeri).
2. Opredelitev stičnih točk in razhajanj z različnimi teoretskimi koncepti: poskus vpeljave Freudove teorije o *das Unheimliche* in njegove teorije o humorju ter konkurenčni jungovski pogled na simbolno in arhetipsko.
3. Predpostavljamo, da ni mogoče najti koncepta, ki bi pokrili vse značilnosti slikarjevih del, zato bomo raziskavo zaključili s kombinacijo različnih estetskih,

umetnostnozgodovinskih, psihoanalitičnih in drugih umetnostno-teoretskih vidikov.

4. V nadaljevanju bomo iz predhodne estetsko-teoretske obravnave izpeljali teorijo, ki nam bo v pomoč pri praktičnem delu – pri koncipiranju in realizaciji našega lastnega umetniškega dela.

Na prehodu med teoretičnim in praktičnim delom bomo s pomočjo formalne analize, kot specifične metode interpretacije likovnih del, podrobneje obravnavali eno izbrano delo, kjer se bomo posebej osredotočili na gradnjo slikarskega prostora in uporabo likovnega elementa svetlo-temno.

3 METODOLOGIJA

3.1 Raziskovalna metodologija

Snovanje magistrske naloge se je začelo z izbiranjem in preučevanjem referenčne strokovne literature, sledilo je beleženje in primerjava virov ter izbira, kaj od tega je primernega za vpeljavo v nalogo. Z analizo teme smo sestavili kazalo ključnih pojmov za raziskavo, ki smo jih v nadaljevanju pojasnili preko deskriptivne metode in komparacije. Prisotna je bila analiza slikovnega gradiva iz umetnostnozgodovinskega, kakor tudi iz lastnega vidika. Za razlago pojmov smo se opirali na pojme iz področja estetike in antropologije, v veliki meri pa tudi na različne teorije iz področja psihologije. Z metodo deskripcije smo iz vidika umetnostne teorije vpeljali opis formalne analize, ki smo jo v nadaljevanju uporabili kot metodično sredstvo za analizo izbrane slike *Čudežni ribolov*.

3.2 Raziskovalna vprašanja

1. Kaj od izvirnega nadrealizma lahko najdemo pri Jakšetu in v kolikšni meri se njegova dela pokrivajo s konceptom nadrealizma?
2. V kakšnem razmerju so Jakšetova dela do koncepta fantastičnega?
3. Kako se pri Jakšetu prepozna mitska kategorija in kako jo je mogoče razbrati v sledeh?
4. Katere so skupne točke ter kakšna so razhajanja v teorijah o nezavednem Sigmunda Freuda in Carla Gustava Junga?
5. Ali lahko Jakšetova umetniška dela interpretiramo na podlagi Freudove teorije *das Unheimliche*?
6. Kakšna je korelacija med fantastičnim in *das Unheimliche*?
7. V kolikšni meri lahko Jakšetova umetniška dela interpretiramo na podlagi Jungove teorije o nezavednem?
8. Kateri simboli se v Jakšetovem delu največkrat ponavljajo in prepletajo?
9. Kakšno vlogo v njegovih slikah nosijo živali, rastline, arhitektura in človeška figura?
10. Kakšno simbolno vlogo v Jakšetovih slikah ima živalska podoba zajca?
11. Ali lahko njegove podobe ne-človeškega (rastline, živali) razumemo v luči sodobne kritike antropocentrizma in posthumanizma (gre za težnjo k ontološkem izenačenju človeškega in ne-človeškega)?

4.1 Nadrealizem

Nadrealizem, imenovan tudi surrealizem, je filozofska in umetniška smer, zlasti vizualne umetnosti in literature, ki se je najprej vzpostavila v Parizu. V Evropi je gibanje cvetelo med prvo in drugo svetovno vojno ter se od dvajsetih let dalje širilo naprej po svetu. Sam izraz je skovanka pesnika in umetnostnega kritika Guillaumea Apollinairja, ki je nadrealizem razumel kot nasprotje posnemanja narave (naturalizma). Pojem je na novo opredelil ustanovni član, vodja in vodilni teoretik nadrealizma André Breton (1896–1966), in sicer kot prikazovanje nadnaravnega, nedoumljivega in izražanje višje stvarnosti v obliki asociacij pod vplivom nezavednih duševnih mehanizmov.

K nastanku nadrealizma je pomembno prispevalo gibanje dadaizma,² ki je pred prvo svetovno vojno proizvajalo t. i. anti-umetnost, katere dela so namerno kljubovala razumu; vendar pa poudarek nadrealizma ni bil na negaciji, temveč na pozitivnem izražanju. Gibanje je predstavljalo reakcijo proti temu, kar so njegovi člani videli kot uničenje, ki ga je povzročil »racionalizem«, ki je vodil evropsko kulturo in politiko v preteklosti in je dosegel vrhunec v grozotah prve svetovne vojne. »Nadrealistično gibanje je, podobno kot njegov neposredni prednik dadaizem, zavračalo vsakršne -izme, ki so utemeljili tok moderne umetnosti, češ da so umetno zvarjena prizadevanja, brez vsakega preteklega ali aktualnega pomena za človeštvo« (Lynton 1994 str. 169–170). V

² Dadaizem je nastal leta 1916 v Zürichu, ko je pisatelj Hugo Ball okoli sebe zbral skupino umetnikov različnih disciplin. Skupina si je nadela ime *Dada*, francoski izraz s pomenom »konjiček oz. hobi«. Izvajali so protiestetske (anti-umetniške) in protestne aktivnosti, ki jih je povzročil gnus do meščanskih vrednot in obup nad prvo svetovno vojno. Dada ni predstavljala dejanskega umetniškega sloga, ampak so bili njeni zagovorniki naklonjeni skupinskemu sodelovanju, spontanosti in naključju. V želji, da bi zavrnili tradicionalne načine umetniškega ustvarjanja, so se številni dadaisti ukvarjali s kolažiranjem, fotomontažo in kombiniranjem najdenih predmetov, ne pa s slikarstvom in kiparstvom (dostopno 9. 3. 2022 na <https://www.britannica.com/art/Dada>).

primerjavi s kubizmom, futurizmom in ekspresionizmom se je nadrealizem odločneje osredotočil na predmetno snov in njene možne učinke.

Pripadniki tega gibanja so preko umetnosti želeli nasprotovati urejenim in omejenim bivanjskim navadam, in sicer tako, da bi ponudili vpogled v nadrealističnost fantazije, sanj in domišljije, ki je po njihovem veljala za človekovo pravo, naravno okolje. Imeli so namen spodkopati lepo vedenje državljanov, zato so jih zasuli z neolikanimi in nepolitičnimi sporočili, vendar so jih naučili radosti protirazumskega razglabljanja. Pri tem so prevladovali pisatelji in pesniki, s tem ko so se posvečali predvsem literarnim vprašanjem in ugotavljali, kako ubesediti prave ter prepričljive zametke iracionalnosti. V ta namen so na sebi preizkušali mamila in hipnozo, delno tudi zato, da bi se udobneje počutili v stanju nezavednega. »Oprijeli so se dadaistične igre nizanja besed v naključnem zaporedju, izkoriščali njihov naboj ločenih, nepovezanih in večpomenskih predmetov ter dopuščali preskakovanje pomenskih isker z ene besede na drugo, ne da bi jim vsiljevali vnaprej določen pomen. Enako se je dalo početi s podobami; v zvezi s tem so večkrat navajali besede Lautréamonta, pesnika iz 19. stoletja: »*Lep kot naključno srečanje šivalnega stroja in dežnika na operacijski mizi*« (Lynton 1994, str. 170). V poeziji Bretona in drugih pesnikov se je nadrealizem kazal v nasprotju besed, kar je bilo osupljivo, ker je niso določali logični, temveč psihološki, nezavedni miselni procesi (Augustyn v Britanica).

Za dela nadrealistov je značilno, da so se opirali na teorije Sigmunda Freuda, zlasti na področju avtomatizma³ in izražanja spontanih misli. Dela vsebujejo elemente presenečenja, nepričakovanih postavitev in humor. Mnogo umetnikov in literatov gleda na svoje delo kot izražanje filozofskih idej skozi njihove umetniške stvaritve. Ker nadrealizem ni omejen, lahko prvotna ideja ali slika misli zdrsne v drugo. To nakazuje prizadevanja igre nadrealistov »eno v drugem« (*L'un dans l'autre*), v kateri včasih nekaj vodi v drugo stvar, na kar racionalni premišljevalec ne bi pomislil in sanjalec morda ne bi

³ V psih. dejanje, ravnanje brez sodelovanja človekove volje, zavesti: psihični avtomatizem; avtomatizem gibanja/družbeni, intelektualni avtomatizem (SSKJ).

sanjal. Smisel vsakega nadrealističnega združevanja, bodisi ljudi, tekstov ali interpretacij, je širitev odprtosti nepričakovanemu do skrajnosti (Caws, 2004).

Vsi vpleteni v nadrealizem so upali, da bi z raziskovanjem nelogičnosti naključja, osvobodili *Jaz* njegovih logičnih omejitev in ga popeljali v »novi svet«. Poigrali so se z različnimi konceptualnimi, vizualnimi in besednimi zvezami med spečim in budnim svetom, med tukaj in zdaj ter oddaljenim in nepredstavljenim. Karkoli bi se lahko pojavilo, je bilo dobrodošlo kot znak revolucije proti temu, kar je André Breton imenoval »nesprejemljivo človeško stanje« racionalističnega, materialističnega življenja. Potrebno je bilo preizkusiti vse novo in sveže živeti skozi »lirično vedenje« (*comportement lyrique*); to je bilo samo po sebi opredeljeno z odprtostjo naključju. Presenečenje, ki ga povzroči vsaka spontana akcija, brez subjektivne determinacije, je bila slavljen kot samo bistvo nadrealizma (Caws, 2004). Glavni dosežki omenjenega gibanja pa so se končno zgodili na področju slikarstva. Na nadrealistično slikarstvo ni vplival le dadaizem, temveč tudi fantastične in groteskne podobe prejšnjih slikarjev, kot sta Hieronymus Bosch in Francisco Goya, ter časovno manj oddaljeni, kot so Odilon Redon, Giorgio de Chirico in Marc Chagall. Praksa nadrealistične umetnosti je močno poudarjala metodološko raziskovanje in eksperimentiranje ter pojmovala umetniško delo kot sredstvo za spodbujanje osebnega psihičnega raziskovanja in razodetja (Augustyn v Britanica).

Breton je, tako kot njegov mentor Apollinaire, občutil bližino umetnikov kot poživljajočo spodbudo. Bil je dovteten za njihova dela in si je na vse mogoče načine prizadeval dokazati, da bo nadrealizem z vizualnimi sredstvi še pomembno prispeval k umetnosti. V Parizu so se zgodile pomembne nadrealistične razstave v letih: 1925, 1933, 1936, 1938 in 1947. Leta 1926 so odprli galerijo »Gradiva«, ter 1937 galerijo pod vodstvom Bretona, medtem ko so bile ostale galerije nadrealistom naklonjene le tu in tam. Likovna dela so največjo in mednarodno odmevnost dobila preko nadrealističnih časopisov. Nadrealizem se je mednarodno pojavil še posebej v tridesetih letih z razstavami v New Yorku, Londonu, Bruslju in drugod, ter številnimi lokalnimi podružnicami povsod po svetu (Lynton, 1994).

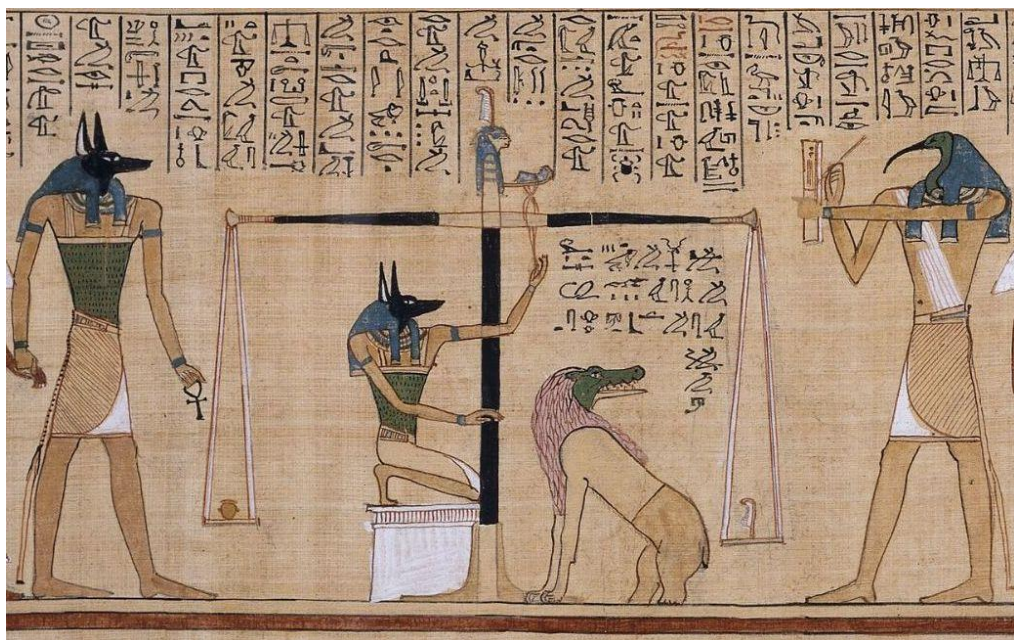
Po besedah Bretona je bil nadrealizem sredstvo za ponovno združitev zavestnih in nezavednih sfer, izkušenj do te mere, da bi se svet sanj in fantazij združil z vsakdanjim racionalnim svetom v »absolutni resničnosti, nadrealnosti« (iz nadrealističnega manifesta,⁴ objavljenega leta 1924, povzeto po Augustyn v Britanica). Breton je odločno zagovarjal surrealizem kot vrh vseh revolucionarnih gibanj, samostalniku »nadrealizem« pa je pogosto dodajal pridevnik »poetičen«, saj je poetično nasprotje pričakovanega; kot spontano je poetično ključno merilo za nadrealistični pojem čudovitega (*merveilleux*), tisto kar nepričakovano vzbudi začudenje, ko nanj naletimo po naključju ali tisto naleti naključno na nas in ni nikoli vnaprej določeno, ustvarja pa se na kraju samem. V *Nadrealističnem manifestu* iz leta 1924 je Breton zapisal: »Besede, podobe so le odskočna deska za misli poslušalca« (Breton v Caws 2004, str. 14). »Nadrealizem naj bi osvobodil človeka, tako da bi ga naučil živeti na višji ravni naravne svobode. Materialne omejitve bi postale nepomembne, brž ko bi se človek otresel okovja razumskega reda, ki so mu ga skovali stari Grki« (Lynton 1994, str. 170).

⁴ André Breton (1896–1966), *Manifest nadrealizma (Manifeste du surréalisme)*, Éditions du Sagittaire, October 15, 1924.

Nadrealizem opisuje kot psihični avtomatizem v njegovem čistem stanju, s katerim se želi izraziti – verbalno, s pisno besedo ali na kakršen koli drug način – dejansko delovanje misli. Narekovano z mislijo, brez kakršnega koli nadzora, ki ga izvaja razum, izvzeto iz kakršnega koli estetskega ali moralnega pomisleka. Omenjeni manifest poleg praktičnih primerov v poeziji in literaturi opozarja, da je osnovna načela nadrealizma možno prenesti na vsa življenjska področja – ni omejen le na umetnost. V manifestu je izpostavljen pomen sanj kot pomemben rezervoar nadrealističnega navdiha.

4.2 Fantastična umetnost

Ker se elementi fantastičnega pojavljajo večplastno, skozi vsa zgodovinska obdobja, je težko časovno umestiti začetke fantastične umetnosti. To je zato, ker ne gre za pojem, ki bi ga lahko uporabili za kakšno določeno umetniško gibanje, pač pa so značilnosti prepoznane s pogledom nazaj v mnogih umetniških stvaritvah. Fantastično je v različni meri prisotno v skoraj vseh umetnostih in njenih obdobjih. Že prazgodovinske divje živali, upodobljene na starih jamskih slikah, se s svojo nenavadno popačeno perspektivo in pretiranimi razmerji nekaterih telesnih delov zdijo današnjim opazovalcem nenaravne ali tuje, z drugimi besedami fantastične, ne glede na mitski ali kulturni pomen, ki so ga imele. Napol človeški, napol živalski hibridi staroegipčanske umetnosti se prav tako zdijo fantastični, kot tudi groteskni fetišji in grozljivi totemi mnogih »primitivnih« kultur (Schurian, 2005).



Slika 4.1: Detajl iz Huneferjevega papirusa – kopije knjige mrtvih, ok. 1275 pr. n. št., Britanski muzej, London

Za Francisca de Goya (1746–1828) sta fantazija in izum tvorila temelj ustvarjalnosti. Predvsem v grafičnih delih, *Los Caprichos*⁵ in *Desastres de la guerra*,⁶ mu z uporabo *chiaroscuro* načina uspe še posebej izraziti nočne more in demoničnost.



Slika 4.2: Francisco de Goya, grafika 51: *Lepšajo se* iz serije *Kaprice*, 1799, akvatinta, jedkanica, 28,8 × 20,5 cm, Muzej Prado, Madrid

⁵ Prevod naslova: *Kaprice*, set 80 grafičnih listov izdelanih v akvatinti in jedkanici med 1797 in 1798, objavljenih v albumu 1799.

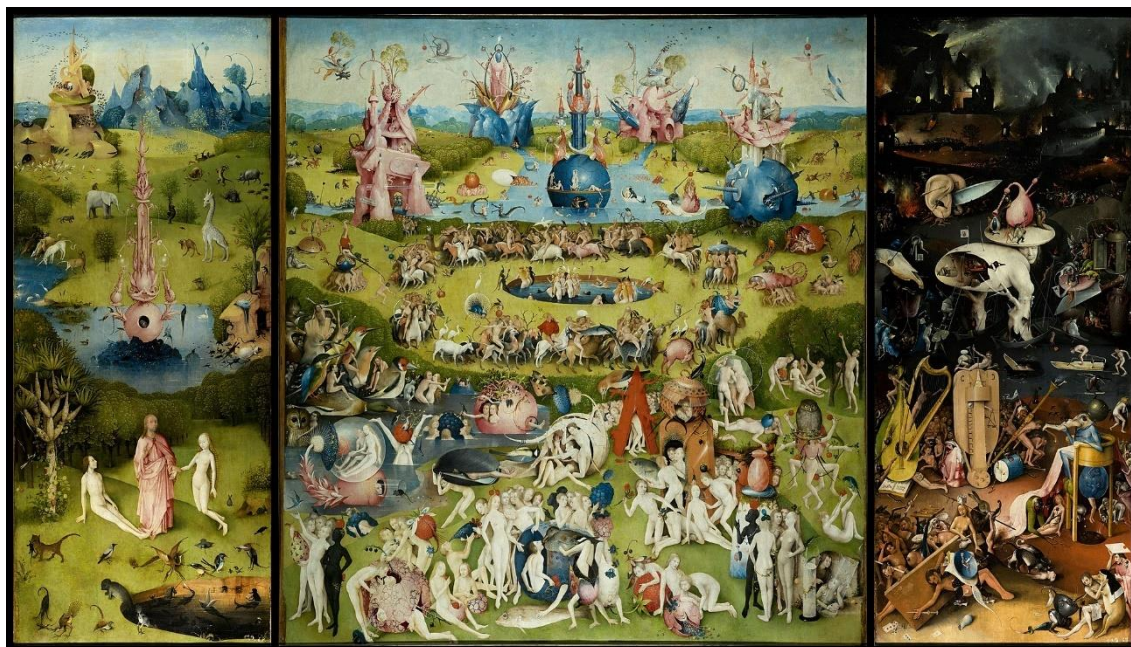
⁶ Prevod naslova: *Nesreče vojne*, set 82 grafičnih listov ustvarjenih med 1810 in 1820.



Slika 4.3: Francisco de Goya, grafika 39: *Herojski podvig! Z mrtvimi možmi!* Iz serije *Nesreče vojn*, 1810–1815, jedkanica, suha igla, 19 × 30,5 cm, Muzej Prado, Madrid

Fantastičnost na splošno ni vezana na določen slog ali zgodovinsko obdobje, kljub temu pa lahko opazimo, da je tovrsten način prikazovanja stvarnosti v vseh obdobjih civilizacije spodbudil pričakovanje, strah ali kataklizmično doživetje vojne (Pojmovnik). V vizualnih umetnostih se je fantastično v 20. stoletju premaknilo od zunanega k notranjemu, torej k posamezniku. Fantastičen pogled na zunanje pojave – svet, naravo, kozmos – se vse bolj podreja introspektivnemu pogledu na osebo, posameznika, telo, jaz. Tako, kot so zunanjo realnost v 19. stoletju z vse večjo jasnostjo razlagale naravoslovne vede, kot so fizika, kemija, fiziologija in biologija ter matematika, je nova znanost psihologije do konca 20. stoletja mislila, da je prav tako pridobila nov vpogled v notranjost človeka – komaj raziskano neskončno polje nezavednega, sanj, čustev in želja. Posledično se je nenadoma odprl nov pogled na Drugega, na druge in na lastno drugačnost. Vendar pa so možnosti vpogleda v človekov Jaz podvržene omejitvam, kar zadeva znanost. Nasprotno, umetnost ni predmet takšnih omejitev. Fantastično prispeva k razumevanju in razlagi človeške duše, kar se kaže v ekstremnih upodobitvah,

v katerih je tvegalo, da bo postalo razcepljeno, noro, groteskno, čudno ali celo plitko in kičasto. Po drugi strani pa lahko fantastično razumemo kot komplementarno racionalnim, konstruktivističnim in analitičnim težnjam uveljavljene ali splošno sprejete umetnosti. V tem medsebojnem soočenju in prilagajanju ima vsaka stran koristi od druge. Navsezadnje fantastično s svojim posebnim poudarkom, svojimi nebrzdanimi ekscesi in čudnimi ekstravagancami odraža nešteto različnih vidikov dojemanja realnosti. »Izraženo bolj poetično, fantastično v vseh svojih pojavnih oblikah daje umetnosti barvita krila« (Schurian, 2005).



Slika 4.4: Hieronymus Bosch, *Vrt zemeljskih naslad*, 1490–1510, triptih, olje na hrastovem lesu, 220 cm × 389 cm, Muzej Prado, Madrid

Prizori, upodobljeni na triptihu, si sledijo v kronološkemu vrstnemu redu: od leve proti desni predstavljajo Eden,⁷ vrt zemeljskih naslad, in Pekel. Bog se kaže kot stvarnik človeštva v levem krilu, medtem ko so posledice, v kolikor človeštvo ne bi sledilo njegovi

⁷ Éden ali édenski vrt (hebrejsko: גן עדן [gan eden] = vrt užitka) je ime vrta, v katerem sta po Prvi Mojzesovi knjigi prebivala Adam in Eva, dokler se nista obrnila proti Bogu. Edenski vrt imenujemo tudi raj, rajski vrt ali paradiž. Izraz Eden se šteje za ime tega konkretnega vrta in se zato po navadi piše z veliko začetnico.

volji, prikazane na desnem. Srednji del obravnava pohoto: sredi vrta je vodnjak mladosti, obdan z nagci na fantastičnih živalih. Na tretji tabli *Glasbeni pekel*, celotna alegorija govori o človeštvu, gluhem za božje zakone, kako se nerešljivo koplje v greh, za katere je strahotno kaznovano (Devitini, 1998).

Na levi tabli je upodobljen prizor iz rajskega vrta, ki se razlaga kot trenutek, ko Bog Adamu predstavi Evo. Slika prikazuje Adama, ki se prebudi iz globokega spanca ter ugleda, kako Bog drži Evo za zapestje in daje znak svojega blagoslova njuni združitvi. Glavna značilnost tega dela je morda njegova sanjska kakovost, kjer se množica golih človeških figur in fantastičnih bitij sprehaja in zabava v čudoviti neverjetno pestri nezemeljski pokrajini, v kateri se vsi elementi združijo, tako da ustvarjajo popolno, harmonično celoto. Pojem *fantastična umetnost* med drugim označuje določene figuralne težnje v umetnosti po letu 1945, ki jih ni mogoče povsem izločiti iz kontinuiranega razvoja nadrealizma po vojni (Pojmovnik). V času, ko sta ga v Parizu s prizorišča izrinila eksistencialistična filozofija in gestualno slikarstvo, je obstajalo v figuraliki še vedno močno nagnjenje k upodabljanju nenavadnega, prividnega, sanjskega, pošastnega, zlasti iracionalnega.

Če je nadrealizem svojo strategijo delovanja utemeljil na postopkih dela, predvsem na avtomatizmu, namenjenem razkrivanju nezavednega, potem je fantastična umetnost, ki jo včasih označimo tudi za magično umetnost, usmerjena v ilustrativna prikazovanja tovrstnih podob. Namesto, da bi se ukvarjala s potlačenim in nezavednim, v ospredje raje postavlja uprizarjanje dnevnih sanjarij in demonov, ki posameznika preganjajo v polzavednem stanju. /.../ Termin je kot umetnostni fenomen populariziral Marcel Brion s knjigo *Art fantastique* (Pariz 1961), kjer ga je obravnaval nadzgodovinsko in s tem prikazal pomembno prisotnost fantastičnega v vseh obdobjih umetnosti (Pojmovnik).

Avstrijski umetnostni zgodovinar in kritik Wieland Schmied (1929–2014) navaja kot fantastično vse, kar je zunaj določenih epoh in njihovih samoumevnih lastnosti. Navaja pojme, kot so nenaravno, sanjsko, vizionarsko, absurdno, iracionalno, tabu (Schmied, 2005).

Nemški profesor Walter Schurian (1938–2012)⁸ opisuje fantastično v likovni umetnosti kot stalen tok, ki se v različnih časih kaže različno glede na izraz družbenih kriz, negotovosti obdobja ali daljnosežnih preobratov. Primere prepoznava v manierizmu, romantiki, simbolizmu in nadrealizmu. Fantastična umetniška dela se lahko zdijo smešna ali mitična, včasih kot erotična ali pa pretirana: pogosto izražajo nekaj zasanjano neresničnega, nadrealističnega ali nadnaravnega. Zanje so značilne slutnje bližnjega gorja, iskanje orientacije, motne domišljije ali vizija drugačnega, dobesedno bolj »čudežnega« sveta. Fantastični umetniki se redkokdaj znajdejo v sozvočju s sodobnimi umetniškimi gibanji, večinoma gredo svojo pot in pogled obrnejo vase in ne navzven (Schurian, 2005).

»Omejitev na figuraliko pomeni, da tovrstna umetnost s prepoznavnimi detajli ohranja sporočilnost, zato je lahko tudi kritična ali, bolje, obsojajoča, vendar ne tako, da bi se lotevala kolektivnih problemov, temveč je usmerjena osebno« (Pojmovnik).

Podobno značilnost lahko najdemo že pri Francetu Miheliču, ki velja za začetnika upodabljanja fantastičnih prizorov na Slovenskem. Vir za svojo umetnost je odkrival v arhetipskem, kot se je oblikovalo v domačem ljudskem izročilu, slovenske etnografske posebnosti, predvsem kurenta, demone in gozdne vile, pa je postavil v središče svoje ikonografske imaginacije. Umetnostni zgodovinar Milček Komelj Miheliča prepoznava kot instinktivnega poslušalca za mitično, ki je svoj prepoznavni motiv kurenta preko umetnosti interpretiral v eksistencialnem smislu kot univerzalno prisodobno.

Svojega kurenta, ki po izročilu izhaja iz gozdov, je v delih z metamorfozami in postopnim spreminjanjem v drevo vračal nazaj v gozd. Osrednji motiv Miheličevega opusa pa je po Komeljevih besedah motiv kurentove smrti oziroma motiv mrtvega kurenta, ki umetniku simbolizira vso ironijo, nesmisel in absurd življenja. Kurent izvorno označuje prihod pomladi, obnavljanje zemlje in vsega živega, Mihelič sam, ki je bil sicer poln življenjske

⁸ Walter Schurian je študiral psihologijo, sociologijo in antropologijo. Bil je profesor psihologije na Münsterski univerzi ter avtor in urednik številnih publikacij, ki se osredotočajo predvsem na avstrijsko sodobno umetnost.

energije, pa ni verjel v onostranstvo in se mu je v tem oziru življenje, ki nima nadaljevanja, zdelo nesmiselno (Dnevnik, 2002).



Slika 4.5: France Mihelič, *Mrtvi kurent*, 1955, barvni lesorez, 47 cm × 70 cm, Umetnostna galerija Maribor

Domače tradicije se je Mihelič loteval poetično in z osebnim pogledom, pomemben vpliv pa je imelo doživetje vojnih grozot in opazovanje njenega pustošenja. »Tokratne 'pošastne' socialne razmere so iz intenzivnega občutja eksistenčne stiske, tudi lakote, rojevale blodnje in privide, temačne ali, nasprotno, idealizirane« (Pojmovnik).

S prepoznavnimi figuralnimi in krajinskimi motivi pa se je pri Marku Jakšetu ustvaril skrivnosten likovni univerzum, v katerem se prepletajo sanjsko in realno, lirično in pripovedno, arhaično in sodobno (Moderna galerija). Marko Jakše, rojen 1959 v Ljubljani, je leta 1987 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost pri Metki Kraševc in kot svobodni umetnik prodrl na slovensko slikarsko sceno s šokantnimi metaforami, ki so pervertirale krščansko miselnost, zakoreninjeno v slovenski mitologiji. Njegove slike, ki so po eni strani provokativne in po drugi melanholične, odslikavajo mnogotere

vsebine, kjer se mešajo nezavedno, arhetipsko in do temeljev reflektirano, enkrat ironično, groteskno, kritično, drugič poetično, otroško, pravljico. Tudi njegov značilni zajec se spreminja na milijon načinov, a je vedno navzoč, nekako sam, izgubljen v vesolju. Poleg navedenega v svojih delih raziskuje figuro, portret, floro in favno tako v zaprtih interierjih kot tudi v odprti krajini (Kostič, 2009). Za svoje delo je prejel več domačih in mednarodnih priznanj ter nagrad. Nagrado Prešernovega sklada je prejel za razstavo *Rožnati dim*, ki je bila maja 2013 na Gospodarskem razstavišču, v letu 2022 pa je kot slovenski predstavnik razstavljal svoja dela na 59. beneškem bienalu.⁹



Slika 4.6: Marko Jakše, *Vosek in katran*, 2021, olje na platnu, 200 × 280,5 cm

Raznovrstno figuraliko kot enakovredne elemente postavlja v medsebojne konfliktne, po eni strani dramatično, dostikrat krvavo izostrene situacije in po drugi v melanholične tone, mestoma tudi simbolno umirjene.

⁹ Beneški bienale je v svetovnem merilu ena največjih prireditev, v okviru katere so predstavljeni dosežki sodobne umetnosti. Bienale se odvija na vsaki dve leti v Benetkah. Del bienala sta prav tako Beneški filmski festival ter Beneški arhitekturni bienale, ki se odvija vsaki dve leti.

Je izjemno pretanjen opazovalec, ki lucidno zapaža vizualne taktilne vrednosti in jih prevaja v slikarsko materijo. Zdaj v zrelih letih in s kontinuiranim raziskovalnim pristopom dosega pravo prefinjeno slikarsko mojstrstvo. Kot bi realizem uporabljal za sredstvo, da prevara/prepriča oko, da gledalec prične verjeti v možen obstoj, ki ga kasneje z nekim prelomom ali ekstremom v nerealno sfero (nerealno zato, ker se ne vidi) in tako odpahne zaprašena vrata gledalca in ga pripelje v svet, ki vzbuja strah v svoji sivini ali grozljivosti, tam ga zaziba v estetsko ugodje, torej v to, kar je imanentna lastnost umetnosti. Melanholično romantične krajine ali virtuozno prepleteni vzorci tridimenzionalnega učinka se formalno minimalizirajo v abstrakcije, ki nastajajo kot nov izziv po newyorški izkušnji (2000), (Kostič, 2009).¹⁰



Slika 4.7: Marko Jakše, *Na tirih*, 2009, 27,5 × 49 cm, olje na les

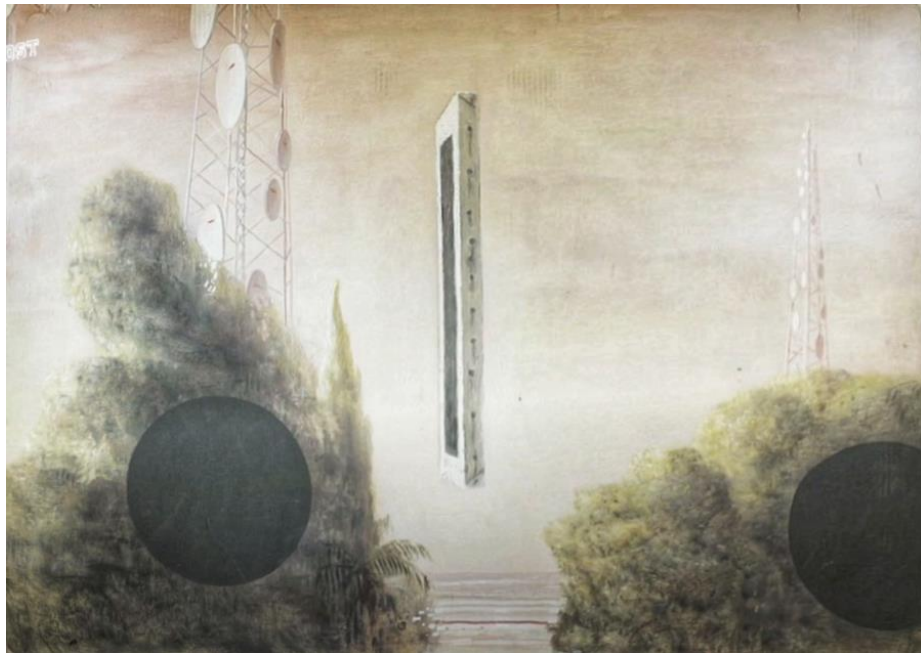
¹⁰ Vir iz spremnega besedila Aleksandre Kostič k razstavi:

Marko Jakše: Naj ti povem zgodbo ... ali dve, tri ... – otvoritev razstave 17. 06. 2009 (dostopen na:

http://www.kibla.org/news/news/?no_cache=1&tx_ttnews%5Bpointer%5D=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=1247&tx_ttnews%5BbackPid%5D=160&cHash=ccacf51e31).

Te abstrakcije so neverjetno žive, prepričljivo, z barvo in formo izražajo lastnosti, ki so ves čas značilne za Jakšeta (Škarpa). Dosegel je prefinjenost starih mojstrov, še več: njegovih slik ni mogoče postaviti v katerokoli stoletje, čeprav operira z arhetipi, slike prodorno govorijo o tukaj in zdaj, je popolnoma sodoben, subverziven (Kostič, 2009).

Pričujoča naloga je v glavnini posvečena raziskavi Jakšetovih del, zato se bomo nadalje tekom obravnave raznih pojmov in konceptov, ki jih lahko povežemo z umetnikovim ustvarjanjem, še vrnili na primere reprodukcij iz njegovega izjemno širokega slikarskega opusa ter jih poskušali preplesti z zapisanim.



Slika 4.8: Marko Jakše, *Vrnitev črnega kvadrata*, 2009, olje na lesonitu, 70 × 120, Mildura

»Čeprav je v nekaterih delih opaziti aluzije na pretekle pojave iz likovne umetnosti, se napaja predvsem iz sedanjosti in tega kar je in kar občuti« (Dnevnik, 2021). Filozof in umetnostni zgodovinar Andrej Medved (2015) vidi Jakšetove slike kot odprto knjigo zahodne metafizike, kot oživljeno literaturo, razraščeno mitologijo, z dokončnim slogom

in brez sloga hkrati, kjer se prepletajo navidezni romanticizem, realni – nerealističen – imaginizem in simbolizem v pomenu poezije Lautreamonta¹¹ in Rimbauda.¹²



Slika 4.9: Marko Jakše, *All the Machines Are Standing Still*, 2013, mešana tehnika na platnu, 280 × 180 cm

Marko Jakše s privlačnimi, deformiranimi podobami razpira nezavedno, čustveno in imaginarno. Ikonografijo dosledno črpa iz svoje nekonvencionalne domišljije in ustvarja presenetljive figuralne celote, v katerih se poigrava s psihoanalitično problematiko, včasih pa zgolj z veseljem do ornamentiranja. »Kjer se *natura naturata*: ustvarjena

¹¹ Comte de Lautréamont je bil francoski pesnik, rojen v Urugvaju. Je avtor del *Maldororjevi spevi* in *Poezije* (*Les Chants de Maldoror* in *Poésies*), ki sta močno vplivali na moderno umetnost in literaturo, zlasti na nadrealiste in situacioniste. V prvi izdaji *Surrealističnega manifesta* (*Manifeste du Surréalisme*) (1924) je Breton zapisal: »Z *Maldororjevimi spevi* (*Les Chants de Maldoror*) se je rodil nadrealizem«.

¹² Arthur Rimbaud je bil francoski pesnik, znan po svojih transgresivnih in nadrealističnih temah ter po svojem vplivu na sodobno literaturo in umetnost, ki sta se zrcalili skozi nadrealizem.

narava spreminja v živo, predvideno – nepredvidljivo, 'ustvarjajočo' in že (še ne) ustvarjeno naravo, kjer je 'tesnobni Eros' avtorja – subjekta, umetnika – slikarja v resnici tenka meja med uživanjem in smrtjo(Medved 2013, str. 15)«. Zajec ima v njegovem slikarstvu posebno mesto in se na slikah pojavlja že od samih začetkov. Sicer je za njegovo slikarstvo značilni trojni svet živalstva, fantastične arhitekture in rastlinja. Človeške figure upodablja v pomanjšani obliki, za katere Medved večkrat uporabi izraz *homunkulusi*. Ni pa bilo vedno tako; kot je dejal v intervjuju s Tanjo Lesničar Pučko, je v starejših slikah figura sama dostikrat zapolnila platno.

Dejansko imam notranjo potrebo po tem, da figuro zmanjšam, da bi prostor bolj dihal, da bi bila svetloba bolj dominantna ... Vsebina preko figure in njenih psihičnih stanj me ne zanima več toliko kot prej, dostikrat sem s figuro preveč zaprl sliko. Zdaj spet malo bolj abstrahiram stvari. Arhitektura me je vedno zanimala, je en del pahljače, na nasprotnem koncu so ekspresivni trenutki. Zdaj mi je do tega, da lažje potuješ v prostoru, ne da bi te kaj oviralo pri pogledu v prostor oziroma njegovo iluzijo (Jakše, 2013).



Slika 4.10: Marko Jakše, *Slike pljujejo skozi evakuirano prestolnico*, 2020, olje na platnu, 235,5 × 160,5 cm

Primer zapolnitve formata, ki jo zgoraj opisuje Jakše, je med drugim opaziti na sliki *Močvirnik*, kjer se zdi, da figura doživlja tesnobo ali kako drugo psihično nelagodje, ki močvirnika drži v krču in se kaže v nesproščeni drži z oklepajoče ovitimi rokami okrog telesa. Zaradi velikosti figure se zdi, kot da je stiska toliko večja. Mračno vzdušje pa je še dodatno potencirano s temno barvno lestvico.



Slika 4.11: Marko Jakše, *Močvirnik*, 1997, olje na vezani plošči, 200 × 175 cm, UGM

Štefanec (2013) je ob Jakšetovih delih dejal, da »gledamo v čudna, fantazijska kraljestva kot iz vizij maničnih, shizofrenih sanjačev, odslikave dnevnih in nočnih mor ali zgolj

banalne vsakdanjosti, ki se lahko izkaže za najhujšo od njih«. Ob tem pa v njegovih delih, likovni kritik in kustos Andrej Medved poleg odlične kakovosti prepoznava veselje do slikanja in veselje, ki ga ustvarjene podobe uresničujejo.



Slika 4.12: Marko Jakše, *Ošpice*, 2006, olje na platnu, 200 × 200 cm

4.3 Mit

Ko danes rečemo, da je nekaj *mit*, pogosto mislimo, da gre za nekaj neresničnega ali izmišljenega. Toda miti niso izmišljene pravljice, čeprav je v njih moč najti sledi pravljичnih motivov, kot je v naših ljudskih pravljicah mogoče najti zametke mitov. Pomen mitov je veliko večji od pravljичnega, saj se v mitu izraža vsa kultura s spomini, tradicijo in navadami, ki jo določajo. Mit vsebuje popoln pogled na svet, saj razlaga naravne sile: menjavo dneva in noči, rast in propadanje rastlinstva skozi letne čase, nastanek in prenehanje človeškega življenja, blisk in grom... Miti razlagajo posameznikovo vedenje ter usodo celotnih narodov (Pust, 2011). Ker obstaja veliko vrst mitov, so ti razvrščeni glede na vsebino, ki jo pripovedujejo. Med njimi so kozmološki, ki govorijo o stvarjenju sveta, antropogeni, ki razlagajo nastanek človeka in eshatološki, ki pripovedujejo, kako bo izgledal konec sveta. Na tem področju pa obstaja še veliko sorodnih kategorij (Bolle, 2020).

Miti so kratka simbolne zgodbe, ki so se predajale po ustnem izročilu, kar je vodilo do variacij, s tem ko so bili nekateri deli pozabljeni ali zamenjani. To je vodilo do stalnih mutacij pripovedi, ki so postale produkt kolektivnega, določenega časa in kraja. Postale so mit. Miti pripovedujejo fantastične zgodbe, katerih protagonisti so bogovi in fantastična bitja, ali pa imajo le lastnosti, ki niso značilne za ljudi. Čas ni določen, vendar se razume, kot da obstaja poleg običajne človekove izkušnje. Zgodbe, ki jih opisujejo, na splošno poskušajo utemeljiti ali pojasniti izvor nekaterih stvari na svetu ali (naravne) pojave, ki se dogajajo. Pojav mitov je pogojevan s kolektivnim namišljenim, saj so miti neposredna dediščina kulture in ljudi, njihova vsebina pa ni znanstveno preverljiva, vendar lahko opiše družbo, v kateri so pripovedovani (Bolle, 2020). Način kako je bil mit pripovedovan, je bil odvisen od okoliščin, ki jim je mit dajal smisel. »To je najlepše videti pri grških božanstvih: Hermes je bil bog trgovcev in popotnikov, pa tudi tatov, pač odvisno od tega, kdo je kdaj potreboval njegovo pomoč. V vsaki od teh vlog je imel svetišča na različnih krajih« (Dommermuth-Gudrich, 2011). Pomen bogov in mitov se ni

spreminjal samo po položaju, ampak tudi od kraja do kraja, ter skozi zgodovino. »V dolgi zgodovini ustnega izročila je mit pridobival vedno nove prvine, ki kažejo na dejanske zgodovinske dogodke in dolgotrajen kulturni razvoj« (Dommermuth-Gudrich, 2011). Francoski antropolog Claude Lévi-Strauss se z mitom ukvarja s strukturalističnega vidika, skozi katerega trdi, da je »mit jezik«. S takšnim pristopom predlaga, da se je mitologiji mogoče približati z istimi strukturalističnimi metodami, ki se uporabljajo za obravnavanje jezika. V svojem delu *Divja misel*¹³ postavi teorijo o univerzalnosti človeškega duha, kjer je s primerjalno analizo mitov odkril, da mit obstaja samo v svojih različicah in da je mitična pripoved brkljarija,¹⁴ s katero *divji mislec* rešuje najtežje probleme človeštva. Straussova teorija temelji na razlikah: »Raziskovanje totemizma je raziskovanje, kako ena serija razlik ustreza drugi seriji razlik« (Lévi-Strauss 2004, str. 334). Totemizem je pri tem še bolj poseben, saj je razširjen po različnih kulturah in kastah, zato ga je treba obravnavati v širšem kontekstu, ki zajema več kvalifikacij, kot jih je sprva ponudila znanstvena ideologija.

Strukturalna analiza – v nasprotju z analizo, ujeta v totemsko iluzijo – ne izhaja iz posameznih značilnosti, pozitivnih določil, atributov neke (vnaprej dane) entitete, ampak nasprotno sama analiza poraja in utemeljuje te značilnosti, določila, attribute. Njeno izhodišče ni vzrok, pogoj možnosti, premisa, ampak proizvod, (vselej začasni) končni izid, učinek. Intelegibilnost čutnega je mogoča natanko zaradi njegove diferencialnosti – prav zato, ker mesta prevladajo nad

¹³ *Divja misel* francoskega filozofa in antropologa Clauda Lévi-Straussa je temeljno delo miselne tradicije strukturalizma iz leta 1962. Vpliv tega dela sega na raznolika področja posameznih družboslovnih disciplin in humanističnih ved, kakor tudi na obsežno območje interdisciplinarnega in transdisciplinarnega raziskovanja. Tako imenovana divja misel predstavlja drugi veliki sklop Lévi-Straussovih strukturalističnih raziskovanj, v okvir katerih sodijo analize pojavov, kot so totemizem, rastlinske in živalske klasifikacije, prepovedi v hranjenju, poimenovanja in klasifikacije družbenih skupin.

¹⁴ Uvod v *Divjo misel* začne z razlago razgradnje totemizma in razkritjem (totemske) iluzije, ki jo ta nosi – torej prevaro, zavajajoče videnje, zgrešeno perspektivo, v kateri se pojavi kažejo nepravilno, popačeno (v iluzorni obliki). S tem izpostavlja vse tisto, kar totemizem ni, da bi potem lahko vpeljal *pozitivno* definicijo, ki ji je posvečena vsa *Divja misel*, ki je namenjena prikazu logike čutnih kvalitete, ki je prisotna v *znanosti o konkretnem*.

elementi, ki jih zasedajo in ker je pomen zaradi tega vedno naknaden (Lévi-Strauss, 2004, str. 337).

To je osrednji domet Sussurove sklepne in daljnosežne ideje, ki jo je Lévi-Strauss vpeljal v polje izven lingvistike: da obstajajo v jeziku, striktno vzeto, samo razlike. Pojasnjuje, da med sorodnimi pojmi obstajajo razlike in ne podobnosti. »Povezava torej ne temelji na podobnosti in stičnosti, ampak na razliki in diferencialnih razmakih« (Lévi-Strauss 2004, str. 334).

V *Divji misli* »totemizem« ni več prvenstveno polemični pojem, ampak dobi status – natančno obdelanega – posebnega primera, ki ga je mogoče obravnavati v okviru splošnega, širšega, bolj koherentnega problema totemskih in znanstvenih klasifikacij. Tako divja kot znanstvena misel temelji na klasifikaciji, na razvrščanju rastlin, živali, ljudi in nenazadnje raznih predmetov; toda princip klasifikacije ne v enem ne v drugem primeru ne izhaja iz kake inherentne lastnosti, nikoli ni dan vnaprej, ni neko izhodiščno (znanstveno) dejstvo, ampak ga je mogoče izločiti le *a posteriori* (Lévi-Strauss 2004, str. 335).

Rdeča nit, ki vodi od totemske iluzije k strukturalni analizi *divje misli*, poteka v smeri *od zunanje analogije k notranji homologiji* – od podobnosti, razsežnosti imaginarnega, k razliki, razmaku, razločnosti, »nenazadnje: od podobnosti dveh, od dvojega, k tretji razsežnosti – k tretjemu členu oz. tretjemu redu – ki vpeljuje razsežnost simbolnega« (Lévi-Strauss 2004, str. 335). Strauss navaja primer, ko je pripadnikom klana, ki nosi ime kake živali ali rastline itn. (totema), hranjenje¹⁵ s to totemsko živaljo prepovedano.¹⁶

Prepoved jesti to totemsko žival je simetrična prepovedi pri drugem klanu, na osnovi česar se med njima vzpostavi razmerje recipročnosti, ki je pogoj družbene vezi. Razlika med živalmi, ki so dovoljene in med tistimi, ki so prepovedane, pomeni razliko med obeleženimi in neobeleženimi vrstami: če en klan jé hrano,

¹⁵ »Na osnovi prehranjevalnih prepovedi lahko raziskujemo obširne sisteme kolektivnih opozicij, ki temeljijo na osupljivi notranji strukturiranosti« (Lévi-Strauss, 2004).

¹⁶ T. i. totemske prepovedi izhajajo iz kolektivne sorodnosti z neko naravno vrsto ali razredom fenomenov oz. predmetov ipd.

ki je drugemu klanu prepovedana, je v tem metaforično izražena razlika med njima (Lévi-Strauss 2004, 336–337).

Lévi-Strauss razlaga, da je v logiki divje misli (znanosti o konkretnem) vsak člen določen le po neujemanju z drugim, zato imajo lahko isti elementi, iste entitete v različnih kontekstih drugačne in nasprotne pomene. »Ista žival ali rastlina lahko 'pomeni' zelo različne (empirične) pojave« (Lévi-Strauss 2004, str. 340–341). Totemizma torej ne moremo razložiti z namenom ali končnim ciljem. Ne moremo ga osamiti kot neki posamični pojav, saj bi postal »divji« v smislu kaotičnosti, ne pa v smislu Straussove *divje misli*. »Razumljiv lahko postane le na osnovi 'vključenosti v pojmovne sheme', strukture, sisteme, katerih temeljno obeležje je zgolj in samo to, da jih je mogoče transformirati iz enega v drugega« (Strauss 2004, str. 343). Takšna klasifikacija povezav s totemizmom ni v obsegu čutno zaznavnega, pač pa je *konceptualno orodje, logični operater*, ki priča o *sistematičnem duhu* mitske misli. »Tako strukturalna analiza vzpostavi razsežnost simbolnega v njegovi avtonomiji, kar pomeni: ločeno, neodvisno od posredno danega, samoumevnega, čutno zaznavnega«. To pa zaradi nenehnega gibanja od konkretnega h konkretnemu, preprečuje opredelitev abstrakcij, form in idej. »Levi-Straussova analiza napreduje zgolj in samo v okvirih logike konkretnega« (Bahovec 2004, str. 337). Takšna analiza ne omogoča obče sheme, ki bi temeljila na skupnih elementih, pač pa so dana le pravila transformacije ene strukture oz. sistema v drugega. Med temi je celota mogoča le zase ali z novo nastalimi kombinacijami, med njimi pa ne gre nobene izločiti in jo postaviti za prototip. »V strukturalni analizi mitov prav tako ni osrednjega, referenčnega mita, na osnovi katerega bi bilo mogoče razložiti vse druge« (Lévi-Strauss 2004, str. 337).

Lévi-Strauss prepričuje, da ni bistvene razlike med stanji znanosti in stanji divje misli. »Tako postopoma razgradi prepričanja in razlage antropologov, ki so se pred njim soočali s pojavom totemizma« (Lévi-Strauss 2004, str. 334). Dodaja, da: »Neolitska misel in sodobna znanost ne tvorita razvojnega kontinuuma, ampak se umeščata na dve vzporedni osi, ki sta si z vidika domnev o naravnem svetu povsem različni, s 'strukturalnega' vidika pa povsem primerljivi« (Strauss, 2004, 340). Lévi-Strauss povzema, da *divja misel*, »za nas ni misel divjakov, niti misel primitivnega ali arhaičnega

človeštva, ampak je misel v divjem stanju, ki se razlikuje od misli, ki je bila kultivirana in udomačena zato, da bi dosegla produktivnost« (Lévi-Strauss, 2004, str. 340).

Roland Barthes¹⁷ (2015) pravi, da je mit sistem sporazumevanja oz. *sporočilo*, ki ga ni mogoče definirati na podlagi njegovega objekta ali materije, saj je lahko katerikoli materiji podeliti poljubni pomen. Izrazi se na dva načina: s svojo formo, ki je samo relativno motivirana, in s svojim konceptom, ki je po naravi zgodovinski. Po Barthesu je značilnost mita to, da smisel preoblikuje v formo in si s tem prisvoji govorico. Preko forme lahko razberemo nered, s tem ko daje pomen absurdu in iz njega naredi mit. Tako se lahko mitizira, npr. nadrealizem, kjer odsotnost motivacije mita ne ovira, pač pa je ta dovolj objektivirana, da bo postala berljiva in s tem bo mit obnovljen. Mitski govor je sestavljen iz materije, ki je že obdelana, tako da postane primerna za sporočanje, zato ker vsi materiali mita, bodisi slikovni, pisni ali ustni, predpostavljajo obstoj označevalne zavesti in zato lahko o njih razmišljamo neodvisno od njihove materije. Vendar pa je slika bolj brezpogojna kot pisava, saj pomen izrazi na mah, ne da bi ga analizirala ali oslabila. Kljub temu pa slika postane pisava takoj, ko nekaj pomeni in podobno kot pisava, tudi ona zahteva *lexis*.¹⁸ To pa ne pomeni, da mit obravnavamo lingvistično kot jezik, pač pa mit spada v splošno znanost, ki je širša in se imenuje semiologija.¹⁹ Za mitologijo torej velja, da je del semiologije kot formalne znanosti in hkrati del ideologije kot zgodovinske znanosti: preučuje ideje v formi. V nasprotju z običajnim govorom, v katerem označevalec *izraža* označenca, imamo v semiološkem sistemu mita opraviti s tremi namesto z dvema členoma. Tisto, kar dojemamo, nista le zaporedna člena, pač pa gre za soodnosnost, ki jih povezujejo: *označevalec*, *označenec* in *znak*, kar je asociativna vsota prvih dveh členov.

¹⁷ Roland Gérard Barthes, francoski filozof, literarni teoretik, kritik, lingvist, semiotik (1915–1980).

¹⁸ *Lexis* = govor, način govora, beseda.

¹⁹ To je veda o znakih, ki si jo je zamislil Ferdinand de Saussure (1875–1913).



Slika 4.13: prikaz semiološkega sistema jezika v odnosu s semiološkim sistemom mita

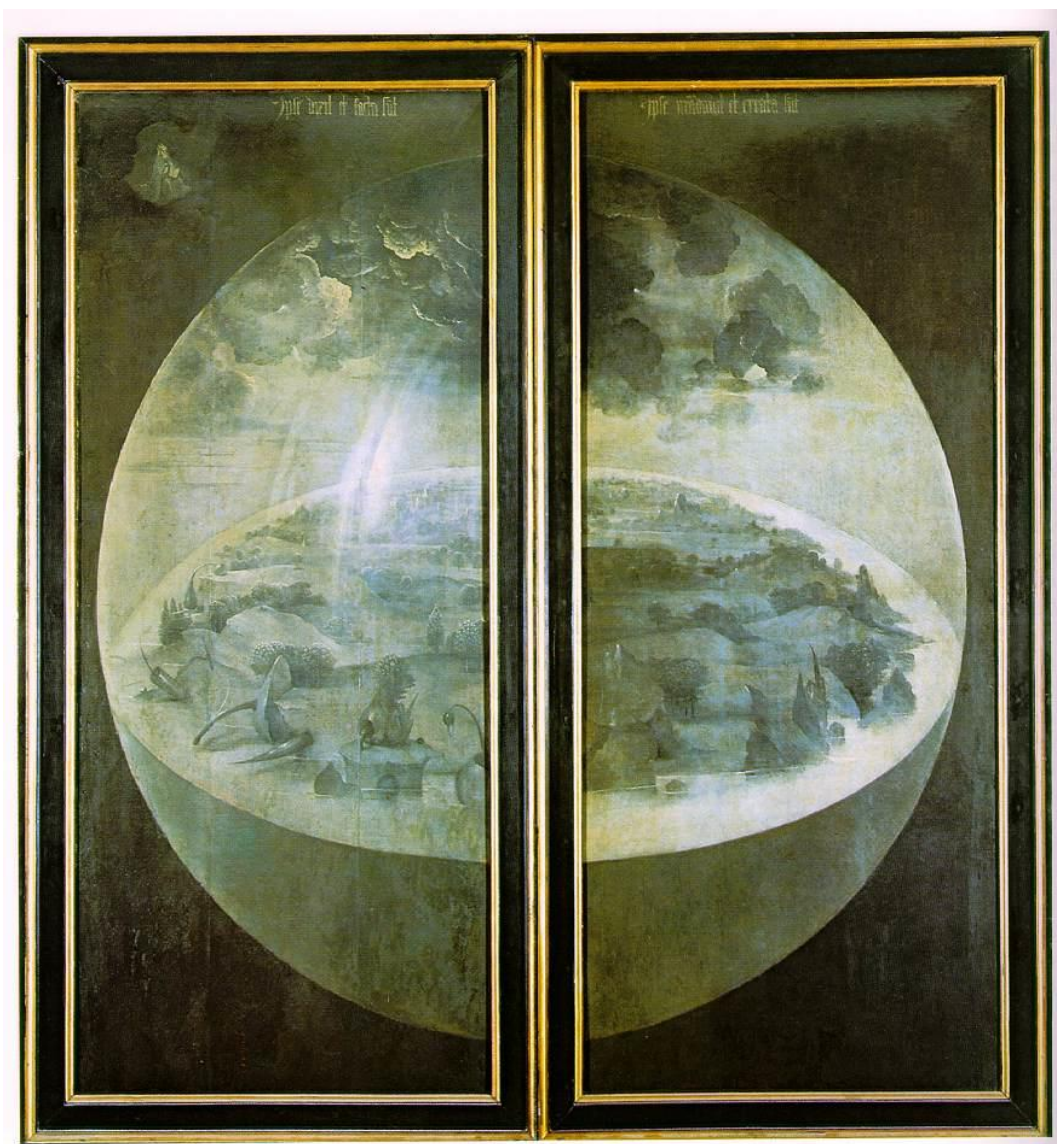
Iz tabele je razvidno, da sta v mitu dejavna dva semiološka sistema, en je v odnosu do drugega zamaknjen: prva stopnja je lingvistični sistem oz. govorica, ki ga Barthes imenuje *govorica-objekt*, ker je to govorica, ki uporabi mit, da zgradi lastni sistem. Druga stopnja je mit sam, ki ga imenuje *metagovorica*, saj je to jezik drugega reda, v katerem se govori o prvem. Zaradi takšne označbe sme semiolog obravnavati pisavo in sliko na enak način, s tem da od obeh ohranja tisto, po čemer sta obe *znaka*. Na prag mita obe predstavitvi prideta z enako označevalno funkcijo, obe predstavljata govorico-objekt. V mitu se koncept lahko razširi na zelo veliko področje označevalca; na primer, cela knjiga je lahko označevalec enega samega koncepta in obratno; mala forma (beseda, gesta) lahko služi kot označevalec nekega koncepta, polnega zgodovine. Nasprotno velja za jezik, v katerem je razmerje proporcionalno in nikakor ne presega meje besede oz. vsaj ne meje neke konkretne enote. Kot pravi Barthes, v mitskih konceptih ni nobene stalnosti: »lahko nastanejo, se spreminjajo, se razstavijo, popolnoma izginejo. Prav zato, ker so zgodovinski, jih lahko zgodovina zlahka odstrani. Ta nestabilnost mitologa primora, da prilagodi svojo terminologijo« (Barthes 2015, str. 175). Ker je koncept sestavni del mita, ga je treba, če ga hočemo razvozlati, imenovati. Koncept deformira smisel, vendar ga ne odpravi, pač pa le odtuji. Ni ne laž, ne priznanje; je sklenitev in njegov princip je, da zgodovino preoblikuje v naravo. Mit vedno meri na nadpomene oz. razširitev prvotnega sistema. Izkorišča analogijo forme, kar pomeni, da ni mita brez motivirane forme. V slikarstvu mit lažje deluje na slikah, v katerih je smisel zmanjšan in

pripravljen na pomen (npr. karikature, satira, simboli), ob tem pa se zateka v lažno naravo. Stvari ne zanika, pač pa o njih govori, tako da jih utemelji v naravi in večnosti, ter jim podeli jasnost ugotovitve, ne pa razlage.

Paul Diel²⁰ je mit razložil na etično-psihološki način, kjer je vsaka figura – zlasti grške – mitologije predstavljena preko določene psihične funkcije, razmerja med njimi pa predstavljajo psihično življenje ljudi, razcepljeno med nasprotnimi tendencami v sublimacijo in sprevrženost. Bistvena želja v mitu je predstavljena z junakom, konfliktna situacija človeške psihe pa s pošastmi sprevrženosti. »Vse sublimne ali perverzne konstelacije psihizma torej lahko najdejo preneseno podobo in resnično simbolično razlago s pomočjo simbolike zmage ali poraza tega ali onega junaka v boju s to ali ono pošastjo z določenim in določljivim pomenom« (Chevalier-Gheerbran 1995, str. 364). Takšna razlaga mita omogoča novo razumevanje, saj prikazuje dramaturgijo notranjega življenja. Drugi razlagalci, začeni z Evhemerom (4. stol. pr. n. št.), so imeli mite za predstavitev preteklega življenja ljudstev in njihove zgodovine, z junaki in njihovimi podvigi, v simbolični predstavi na ravni bogov in njihovih pustolovščin. Potemtakem je mit nekakšna dramaturgija družbenega življenja ali poetizirane zgodovine.

Spet drugi interpreti, zlasti filozofi, so v tem videli celoto zelo starih simbolov, ki jim je bilo prvotno namenjeno ovijati filozofske dogme in moralne ideje, katerih pomen bi se sicer izgubil; v tem so videli poetizirano filozofijo. Za Platona so bili miti nekakšno prevajanje mnenja, ne pa izraz znanstvene gotovosti. Vsak način interpretacije pomaga zaznati razsežnost človeške realnosti in prikazuje delovanje domišljije, ki proizvaja simbole. Ta funkcija ni v posredovanju resnične znanosti, temveč v izražanju resnice nekaterih percepcij (Chevalier-Gheerbran 1995, str. 364).

²⁰ Paul Diel je bil francoski psiholog avstrijskega izvora, ki je razvil metodo introspektivne analize in psihologijo motivacije.



Slika 4.14: Hieronymus Bosch, *Vrt zemeljskih naslad*, 1490–1510, zunanje table triptiha, olje na hrastov les, Muzej Prado, Madrid

Zunanja krila znamenitega Boschovega dela prikazujejo svet med stvarjenjem, verjetno tretji dan, po dodajanju rastlinskega sveta, vendar pred pojavom živali in ljudi.

Obče je bila vloga mitoloških prizorov pogosto dajanje moralne ali družbene lekcije, tako da so preko alegorij umetniki pokazali, kaj bi se lahko zgodilo, če bi se oddaljili s prave poti. Kordigel (1992) pravi, da je bistvo mitskega iskanje odgovorov na eksistencialna vprašanja človekovega bivanja, iskanje cilja in njegovega smisla na zemlji (Kordigel 1992, str. 295).

V splošnem, imajo miti lastne značilnosti, ki določajo ali zavračajo njihovo identifikacijo znotraj kategorij:

Ukvarjajo se z eksistencialnim vprašanjem: Po mnenju filozofa Clauda Lévi-Straussa je eksistencialno vprašanje ena od bistvenih značilnosti, ki jih miti morajo imeti. Da bi bil mit takšen, se mora najprej ukvarjati z eksistencialnim vprašanjem. Stopnja globine eksistencialnega vprašanja je tesno povezana z razvrstitvijo mitov. Antropogeni in kozmološki mit sta nabita z izjemno močnim eksistencialnim vprašanjem kot, npr. *Zakaj je bil ustvarjen svet?* Bistveno vlogo ima smrt, ki je tema mnogih mitoloških zgodb, v katerih se nastopajoči liki ukvarjajo in poskušajo razložiti ta zaključni del življenja. **Imajo razlagalno funkcijo:** Ko pripovedujemo mit, pripovedujemo zgodbo, zato je nekaj pojasnjeno. To razlago lahko razumemo v dveh pogledih: kot razumevanje sveta na splošno in kasneje kot asimilacijo svetovnega pogleda na skupino, ki je ustvarila mit. Miti, čeprav so fantastični, imajo elemente resničnega življenja. Razložijo lahko, npr. naravo, človeštvo in astrološke pojave. Razlaga gre tudi v smislu razumevanja družbene skupine, ki jo pripoveduje: njene tradicije, običaje in način gledanja ter asimilacije sveta, ki ga obdaja in vzpostavljanja odnosov z njim. **Imajo pomen, ki presega zgodbo:** Miti kljub svoji napetosti in zanimivosti niso zgodbe za zabavo, temveč imajo v večini primerov poučni nauk. Razlagajo, kako naj bi delovale družbene skupine, medtem pa ohranjajo moralne vrednote, ki jim pripadajo. Poleg poučne veje so prisotna tudi opozorila. Zlasti na religioznem področju imajo miti vedno namen slediti ukazom bogov in jih ne spreminjajo, s tveganjem, da bi jih kdor koli za to obsodil. **Njihovi liki so fantastični:** Čeprav liki v večini primerov prevzamejo lik človeškega bitja, osebne značilnosti teh niso takšne. To pomeni, da pridobijo izredne elemente, kot so velesile, višje sile, ki se soočajo z naravo, sposobnost letenja, vizija vsega, kar se dogaja. Da bi mit predstavljal mit, mora imeti akterje, katerih značilnosti presegajo običajne, zato da lahko pripovedujete zgodbo, ki se ne bi mogla zgoditi v resničnem življenju. Med te akterje spadajo bogovi, polbogovi, junaki, zveri in še mnoga druga fantastična bitja. **Lahko jih razvrstimo v vrste:** Podobno kot v ljudski pripovedi se miti lahko razvrstijo v vrste glede na njihove narativne značilnosti. Ta klasifikacija je zelo uporabna, kadar primerjamo mite iste vrste različnih kultur in družb. Na splošno je eden najpogostejših vrst antropološki

mit, ki pripoveduje, kako je nastal človek. Ta vrsta je pogosto vezana na kozmični mit, ki govori o nastanku Zemlje. Teogonični miti pripovedujejo o nastanku bogov in kako so se kot taki s svojimi močmi uveljavili na planetu. Prepoznani so temeljni miti, kot je mit o Romulu in Remusu, ki pripoveduje o utemeljitvi Rima ter eshatološki miti, ki navajajo, kako se bo zgodil konec sveta. **Govorijo o skupini, v kateri se je pojavil:** Miti so eden glavnih načinov razumevanja kulture in njenih manifestacij, saj se preko njih kažejo prepričanja določene družbe. Poleg tega miti svetu pripovedujejo mnenje skupine o določenih družbenih vprašanjih, pa tudi o njihovem obravnavanju drugih kultur. **Izražajo nezdružljiva nasprotja:** To je še ena značilnost, ki jo je izpostavil Lévi-Strauss. Miti so po navadi manihejske zgodbe, kjer sivine ne obstajajo. Po navadi je glavno soočenje kontrastov, npr. dobro v primerjavi z zlom ali pa so prikazane posledice moči boga proti navadnim ljudem, ki niso sledili njihovim ukazom. Začetek in konec sta pogosto prepletena motiva v mitih, tudi v kozmoloških in eshatoloških se pojavi dilema, ki se sooča z nastankom uničenja.



Slika 4.15: Marko Jakše, *White heels* (Bele petke), 2009, olje na papirju, 219 × 110 cm

Z mitičnimi motivi, ki jih tematizira in prenese na današnji čas, se v veliko delih ukvarja tudi Marko Jakše. Na sliki *Bele petke* je moč zaznati znano mitološko temo Kronosa, ki žre svoje otroke. Vrečko opaža zasuk, ki ga na sliki vnese Jakše, tako da gospodarja časa preobrazi v groteskno srhljivo žensko figuro. »Ta postane simbol nečimrnosti, ki pa prav tako je svoje otroke, torej vase zaljubljene ženske z visokimi belimi petami, ki jih zanima samo lastna zunanja podoba« (Vrečko, 2010). Upodobljena razpadajoča, na pol prebavljena trupla teh nečimrnic so v kontrastu z urejenimi ženskami v petah, saj jih je v svoje kremplje dobila minljivost. »Tako ustvari svojo sodobno interpretacijo večnega motiva *vanitas*, hkrati pa tukaj dokončno obračuna s človeško neumnostjo in egoizmom« (Vrečko, 2010). Dobrila (1996) za Jakšeta pravi, da z legendami, miti, 'resnicami' odstira svojo likovno resnico, zgodbo, verodostojnost. Stanka Gačnik je v

enem od spremnih besedil Jakšetovih del zapisala, da se ob gledanju njegovega večplastnega, skrivnostnega in obsežnega slikarskega opusa, ki se ves čas oddaljuje od realnosti *tega* sveta, hipoma zavemo, da nas umetnik pravzaprav s tem svetom prapodob sublimno zblizuje in da njegova resničnost postaja tudi vedno bolj naša. Jakšetova dela sporočajo, da: *Kdor more, vidi in uvidi!*

Njegova umetnost nosi v sebi eruptivno ustvarjalno moč ter možnost spreminjati, transformirati in vključevati različne umetniške in osebne potenciale v novo vizijo umetnosti (in življenja), za nov razvoj in zagon ter z aktualnim klicem po: *zavedajmo se že enkrat, kako in zakaj živimo, kam hitimo in zakaj to sploh počnemo, kar pač počnemo?* (Gačnik, 2013)

PSIHOLOŠKI POGLED NA MIT

Čeprav smo se v prejšnjem poglavju deloma že dotaknili psihološkega vidika mita s pogledom Paula Diela, se bomo v tem delu v glavnem osredotočili na teoretika, ki ju obravnavamo v nadaljevanju naloge. To sta Sigmund Freud in Carl Gustav Jung, ki sta v presojanju mita izhajala iz teorij francoskega filozofa Luciena Lévy-Bruhla. Ta povezuje mit s predlogično miselnostjo, ki jo je opisal kot vrsto misli, za katero je značilno, da je skupna arhaičnim ljudem, imenovanim »primitivci« (od tod ime primitivna misel), v kateri so ljudje domnevno izkusili neko obliko »mistične udeležbe« s predmeti svojih misli, ne pa ločitev subjekta in objekta (Bolle, 2020). Lévy-Bruhl meni, da obstaja bistvena psihična razlika med primitivnim in sodobnim posameznikom, medtem ko Lévy-Lévi-Strauss v divji misli izpodbija prevladujočo predpostavko o superiornosti sodobne zahodne kulture in skuša razložiti enotnost človeške inteligence.

Freud je v svoji knjigi, *Interpretacija sanj*,²¹ predstavil pojav Ojdipovega kompleksa, to je potlačena želja sina po materi in temu primerna želja, da bi izpodrinil očeta (ekvivalent

²¹ *Die Traumdeutung, 1899.*

za dekleta je bil Elektrin kompleks²²). Freud meni, da je bilo ta pojav mogoče zaznati v sanjah in mitih, pravljičah, ljudskih pravljičah, celo v šalah. V kasnejši knjigi, *Totem in tabu*,²³ je predlagal, da so miti izkrivljene sanje želja celotnih ljudstev. V Ojdipovem kompleksu je videl celo spomin na resnično epizodo, ki se je zgodila v tako imenovani »primitivni hordi«.²⁴ Gre za pojav, ko so se sinovi, ki jih je oče zatiral, uprli, ga pregnali ali ubili in vzeli njegove žene zase. Freud je predlagal, da so se naslednje generacije tega vzdržale zaradi kolektivne slabe vesti. Pomen Freudovih raziskav za preučevanje mita je oblikovanje mitskih konceptov, ki ni odvisno od kulturne zgodovine. Namesto tega je Freudova analiza psihe postavila neodvisen, transzgodovinski mehanizem, ki temelji na zelo osebnem biološkem pojmovanju ljudi. Njegove antropološke teorije so bile pozneje ovržene (npr. totemsko žrtvovanje simbolične živali kot najzgodnejši ritualni običaj, ki ga je povezal s prvim očetomomom). Kritike so bile usmerjene proti razlagi mitov na podlagi samo ene teme in v smislu »zatiranja« zavestnih idej.

Jungu je teorija »kolektivnega nezavednega«, ki ima določeno podobnost z Lévy-Bruhlovo teorijo, omogočila, da je temelje mitskih podob obravnaval kot pozitivne in ustvarjalne, v nasprotju s Freudovim bolj negativnim pogledom na mitologijo. V mitih, pravljičah in sanjah se pojavljajo podobne podobe in simboli, saj ima človeška psiha vgrajeno težnjo, da se zadržuje na določenih podedovanih motivih (arhetipih), katerih osnovni vzorec ostaja, ne glede na to, koliko podrobnosti se morebiti razlikuje.

Jungova teorija o arhetipih kot prikazih mitologije ni bila sprejeta, saj so arhetipski simboli, ki jih je identificiral Jung, statični in predstavljajo osebne tipe, ki združujejo vidike osebnosti, ne pomagajo pa osvetliti vzorcev delovanja, o katerih pripovedujejo miti. Jungova analiza je v bistvu namenjena povezovanju mita s psiho posameznika, medtem ko je mit predvsem družbeni fenomen, ki je vpet v družbo in zahteva razlago glede na družbene strukture in družbene funkcije (Bolle, 2020).

²² Elektrin kompleks, ki ga je vpeljal C. G. Jung.

²³ *Totem und Tabu*, 1913.

²⁴ Primitivna ali prvinska horda.

4.4 Opredelitev grotesknega in grozljivega

Pojem groteske v Slovarju slovenskega knjižnega jezika nosi dve definiciji:

1. *Lit. delo, ki na grozljivo-smešen način prikazuje resničnost, življenje.*

2. *Grozljivo-smešno prikazovanje resničnosti, življenja.*

Obe definiciji se navezujeta na *grozljivo*. To je stanje, ki povzroča neprijeten občutek strahu ali nelagodja, ki ga lahko občutimo bodisi ob dogodku, objektu ali osebi. Zaradi nekaterih lastnosti ali dejavnosti se lahko ljudje drugim zdijo grozljivi. Stanje grozljivosti je torej povezano z občutkom strahu, živčnosti, tesnobe ali zaskrbljenosti, nerodnega ali neprijetnega, ranljivega ali kršenega in nastane ob prisotnosti grozljivega elementa.

Če poiščemo pomen estetike v SSKJ, izvemo, da je to filozofska disciplina, ki proučuje lepo in človekov odnos do lepega. To nam pove, da je najpogostejše merilo v zvezi z umetnostjo povezava z idealom lepote, vendar pa ta smernica ni vedno izpolnjena. Estetska vrednost umetnosti lahko med drugim izrazi tudi nekaj žalostnega, mračnega in celo nekaj grozljivega, motečega ali pošastnega, kar pa ni nujno lepo. V popularni kulturi je nekaj grotesknega vse, kar ima ekstravagantne in pretirane lastnosti. V umetniškem svetu ima groteska svoj pomen. Definicija groteske je izmuzljiva kategorija, ki so jo sodobni teoretiki interpretirali na zelo različne načine. Poleg mešanice nenavadnih podob je pomemben element groteske vsekakor humor, saj groteska s popačenimi podobami na posmehljiv in ironičen način prikazuje vsakdanjo resničnost. Beseda groteska²⁵ je izpeljanka iz italijanske besede *grotta* (jama) in je prvotno označevala stenske poslikave starorimskih palač,²⁶ ki so jih odkrili in jih tako poimenovali šele v 15. stoletju. Temeljne značilnosti groteske so mešanje heterogenih elementov na podlagi svobodne domišljije, spajanje med seboj nezdržljivih stvari, oddaljevanje od zakonitosti nam znanega splošno sprejetega vsakdanjega sveta oziroma pogleda na svet,

²⁵ It. *la grottesca, grottesco* (groteskno).

²⁶ Npr. Zlata Neronova hiša. Groteskna dekoracija je bila pogosta na angleškem in ameriškem pohištvi iz 17. stoletja (Kuiper, Britannica).

kršenje klasičnih zakonov prostora in časa, namerno odstopanje od mimetičnega modela z vizualnim pretiravanjem določenih fizičnih potez in značajskih lastnosti. S hibridnimi bitji, distorzijami velikosti in simetrij, prepletajočimi se viticami in bogatim ornamentom groteske ustvarjajo lasten fantastični svet, ki je neke vrste napad na racionalizem sveta in njegovo logiko. Wolfgang Kayser²⁷ pretežni del sodobne umetnostne teorije povezuje s pojavom in vzponom groteske v družbi oziroma z duhovnimi krizami. Za večino sodobnih teoretikov je groteska izraz popolne odtujenosti človeka v svetu, izraz neznosne teže individualnih in družbenih problemov, ki se nam v nekih trenutkih zdijo nerešljivi ali celo razkroj in propad sveta, v katerem živimo.



Slika 4.16: Marko Jakše, *Pahni medveda!*, 2021, mešana tehnika na papirju, 140 × 467 cm

Groteskno nas zmoti in impresionira, ker v nas vzpodbudi misli, občutja in ideje, da obstaja drugačen svet, ter da je naša sedanost samo ena od mnogih. Toplak razmišlja, da ta občutja pod vprašaj postavijo splošno sprejete vrednote in teorije delno zato, ker grotesknih elementov ne napravijo smiselnih, in delno zato, ker v nas spodbudijo mitična občutja, da ti elementi nekaj skrivajo. V groteski so celote in deli realnosti ločeni, raztrgani ter razpršeni. Enakim procesom so lahko podvržena fantastična bitja in eksotične podobe, vendar pri njih to ne igra velike vloge, saj gledalec ni zmožen

²⁷ Wolfgang Keiser je bil nemški književnik in literat, ki se je med drugim ukvarjal z raziskovanjem groteske in je avtor dela *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957).

prepoznati neskladij pri nečem, kar je že po naravi nenavadno. Ločeni elementi so nato ponovno združeni v nove celote, ki so na prvi pogled absuradne (Toplak, 2010).



Slika 4.17: Marko Jakše, *Slepi patriarh*, 2010, mešana tehnika na lesonitu, 171 × 215 cm

Posebnost teh likovnih stvaritev je nenavaden stil, za katerega je značilno mešanje raznorodnih oblik v ekstravagantnih povezavah, kakršnih ne najdemo v naravi. André Chastel²⁸ v svoji knjigi o groteski navaja: »Groteske so kategorija svobodnega in zabavnega slikarstva, ki so jih iznašli v antiki za dekoracijo stenskih površin in na katerih so upodobljene same prosto lebdeče oblike. Umetniki so na njih upodabljali pošastne deformacije, ki jih je ustvarila muhavost narave ali pa ekstravagantna domišljija

²⁸ Andre Chastel je francoski umetnostni zgodovinar, strokovnjak za italijansko renesanso, sodi v skupino raziskovalcev, ki je umetnine raziskovala v povezavi s sodobnimi zgodovinskimi, socialnimi in političnimi konteksti in je tako konceptualno blizu »novi zgodovini« (la nouvelle histoire).

umetnikov. Te oblike so si izmišljevali zunaj vsakega pravila. Avtor z najbolj noro domišljijo je veljal za najbolj nadarjenega« (Wikipedija).

Groteska izvira iz renesančnih časov, ko se je vzpostavila preko Rafaelove šole v Rimu. Od tam se je v 16. stoletju hitro razširila še po ostali Italiji in postala priljubljena po celotni Evropi. Tako je ostalo do 19. stoletja, medtem pa so groteskne podobe najpogosteje uporabljali pri dekoraciji fresk. Groteskno okrasje je imelo na splošno dekorativno funkcijo, sicer pa imajo glave živali in drugi motivi včasih tudi heraldično funkcijo (Kuiper, v *Britanica*). »Okraski z nežnimi viticami in fantazijskimi človeškimi, živalskimi in pravljničnimi bitji imajo izvor v antični rimski umetnosti« (Znanje sveta).

Takšno spajanje elementov proti vsaki naravni logiki je bilo že v antični dobi obsojeno s stališča klasične estetike kot nekaj, kar ne sodi v pravo umetnost. Vitruvij, rimski arhitekt za časa cesarja Avgusta, se je v svojih spisih o arhitekturi (*De architectura*) v zvezi z groteskami v Titovi palači zgražal nad početjem slikarjev, ki motive, vzete iz realnosti, povezujejo na nelogičen način tako, da iz njih ustvarjajo pošastne oblike, namesto, da bi ostali zvesti posnemanju jasnih podob iz nam neznanega sveta. Kljub tako hudi obsodbi pa so renesančni slikarji z navdušenjem posnemali novi rimski stil. (Znanje sveta)

Kot že omenjeno, se je novi stil iz Italije hitro širil po Evropi, zlasti na sever, najprej v Francijo, pod imenom *crotesque*, nato pa še v Nemčijo, kot *grubengroteschisch*. V Angliji se je okrog leta 1523 pojavila italijanska beseda *antico*, ki je označevala »pošastne oblike«, ki so jih v Nemčiji imenovali »sanjski prividi«, v Italiji pa *sogni dei pittori*.

Groteskni stil, ki je dolgo časa ostal označevalec znotraj slikarstva, pogosto povezujemo z deli fantastičnega slikarstva severne renesančne šole, predvsem v zvezi z njihovim upodabljanjem krščanske fantazmagorije poslednje sodbe in skušnjav svetnikov na eni ter srednjeveške diabolične motivike na drugi strani.



Slika 4.18: Marko Jakše, *Žvakač kite vs. črni kvadrat v ledu*, 2021, olje na vezani plošči, 224 × 239 cm

Jakšetova dela lahko označimo kot groteskna zaradi motivike fantastičnih svetov, ki jih poseljujejo hibridna bitja in drugi domišljijski liki, uporabe močnih in intenzivnih barv, ki je značilna za to vrsto umetnosti, pa tudi zaradi širšega družbeno kritičnega konteksta.

4.5 Posthumano in živalsko

Posthumanizem se da opredeliti kot še en simptom vrste družbenih epistemoloških premikov v drugi polovici 20. stoletja, postmoderne destrukcije metafizične resnice, ki nasproti totaliteti metafizično urejenih teritorijev smisla postavlja dehierarhizirano pluralnost epistemologij, perspektivizem ter naraščajočo atomizacijo in ekonomizacijo vednosti, ki se prodaja na globalnem tržišču idej, kjer »tehnološko-pragmatični um, ki je vladal moderni dobi pod imenitnimi idejnimi preoblekami, izposojenimi iz metafizične dediščine, cinično in brez zadržkov razkrije samega sebe kot goli pragmatizem vsesplošne ekonomizacije« (Lyotard 1984, v Dominko 2013). Na strani za humanistiko je dr. Sašo Jerše (2022) zapisal, da posthumanizem odpravlja *Vitruvijevega človeka*, kot ga je ob koncu 15. stoletja narisal Leonardo da Vinci: odpravlja človeka kot popolno merilo vseh stvari. Posthumanizem odpravlja človeka kot središče vsega živega stvarstva in si za svoje merilo in skrb postavlja stvarstvo samo, v katerem naj ni hierarhij, kjer naj je vse en sam kontinuum, kjer je razlikovanje med naturo in kulturo le občasna prigoda, kjer sta odpravljena *ali ali* in *bodisi bodisi*, kjer naj vlada »gibljiva hidrologika *tako kakor*«, kot je razmišljanja posthumanistov povzel nemški publicist Peter Neumann (2022). Posthumanizem se torej odpoveduje antropocentrizmu, ki ga ima za historično pretečenega, na mesto tega pa se predaja antropomorfizmu,²⁹ ki človeške lastnosti prenaša na vse živo stvarstvo. V posthumanističnem duhu razmišlja tudi ruska filozofinja Oxana Timofeeva, s tem ko med drugim analizira vrednotenje živali, ki jo je človek v dobi humanizma, v primerjavi do sebe označil za manjvredno. »Ker so filozofi živalskost skozi zgodovino opredeljevali glede na človeškost (in obratno), je človek šele v primerjavi z živaljo določil svojo lastno naravo in bistvo. V tem procesu pa se ni zgradila le ideja o človeku, temveč se je zgradila tudi ideja o živali« (Kolenc v Timofeeva 2019, str. 205). V knjigi z naslovom *Zgodovina živali* preizprašuje misli več mislecev o tem, kako so se vzpostavljale meje med človekom in živaljo in kako so ideologije, kot so

²⁹ Antropomorfizem -zma m (ī) prisojanje človeških lastnosti stvarim, pojavom zunaj človeka (SSKJ).

antropocentrizem, specizem, rasizem, seksizem in evropocentrizem, krepile izkoriščanje ljudi in živali ter s tem vzpostavljale in ohranjale obstoječi družbeni red.

Tema posthumanizma je povezovala tudi zadnji beneški bienale, na katerem je bil kot predstavnik Paviljona Republike Slovenije, z vsebinsko navezanostjo njegovih del, izbran prav Marko Jakše. Kustosinja omenjenega 59. bienala, Cecilia Alemani, je ob izbiri avtorjev zastavila več vprašanj o reprezentaciji teles in njihovih metamorfoz, o odnosu posameznikov do umetnih agentov, ki jih razvija današnja tehnika, o odnosu med našimi telesi in celotnim planetom ter o mogočih skupnostih onkraj človeškega (Jurc Ana, 2022).

Z navedenimi izhodišči je po Simoniškovih besedah močno povezana Jakšetova likovna poetika, zlasti v delu poudarjanja transformacij telesa in duha, odnosa človeka do narave oz. planeta ter do vseh živih bitij. Kot je pojasnil kustos postavitve, Jakše zelo pogosto slika živalski in rastlinski svet, ki ga postavlja v dialog z ljudmi, slika pa tudi nenavadna domišljajska bitja, kreature, hibridna bitja in androgine (Jurc, 2022).

Simonišek (2022) pojasnjuje, da narava učinkuje kot elementarna sila, ki je izražena v rastlinskem in živalskem svetu. »Vendar človek sredi tega veličastja med nebom in zemljo dostikrat sameva kot tujec in ne kot krona celotnega stvarstva«. Kustosinja Deja Bečaj (2021³⁰) je v nekaterih slikah videla živali, ki dobivajo močne humanoidne lastnosti in ljudi, ki se postopoma spreminjajo v živali. To bi lahko razumeli kot izenačitev človeškega in ne-človeškega, ter zavračanje človeka kot središča vsega pomembnega. Poleg tega v Jakšetovih novejših slikah Bečajeva (2021) zaznava razpenjajoč dramatični lok empatije do vsakega zemeljskega bitja, skozi kritiko kolektivnega zla antropocena. Kot pravi, je v ospredju takrat razstavljenih slik bila narava pod grotesknim napadom človeške malomarnosti in stanja propadajočega duha. V naši kulturi je fenomen živalskosti, pa tudi njemu bližnji fenomeni, kot sta revščina in norost, nekakšen negativni zgled za človeško bitje, da se lahko z njimi primerja in določi svojo lastno naravo in bistvo. S tem, ko Jakše daje v ospredje svojih slik podobe živali in rastlin pa kaže ravno

³⁰ Zapis ob razstavi *CEP, CEP, CEP mi pa še naprej ostajamo necepljeni, nerazcepljeni in nepocepiani, kajne?* Iz leta 2021 v galeriji Kibela, Maribor.

nasprotno. Zanj te podobe niso nič manj vredne, pač pa nemalokrat nosijo celo osrednjo vlogo na kompozicijah. Ob sklopu t. i. avstralskega cikla Jakšetovih slik je Dobrila (2009) zapisal, da je človek živo bitje, ki je del narave kot vse ostalo, bodisi žival ali rastlina, zemlja, voda, zrak, ogenj ali kamen. Slika pa je povest življenja, polna simbolnih pomenov, sprejemanja zunanjega in dojemanja notranjega.



Slika 4.19 Marko Jakše, *Lingam*, 2012, akril in olje na platnu, 200 × 177,5 cm

Na mnogih Jakšetovih slikah je prisoten zajec, ki velja za umetnikov alter ego. Kot je zapisala Tanja Grosman (2015), si zajec izposoja najrazličnejša telesa in se hibridi z različnimi živalskimi in človeškimi atributi.

5 VPELJAVA KONCEPTOV PSIHOANALIZE IN ANALITIČNE PSIHOLOGIJE

5.1 Freudova teorija o *das Unheimliche*

Das Unheimliche je psihološka izkušnja nečesa ne samo skrivnostnega, ampak hkrati grozljivega, pogosto na čudno znan način. Lahko opisuje incidente, kjer se znana stvar ali dogodek sreča v vznemirljivem, srhljivem ali tabuiziranem kontekstu.

Psihoanalitični termin besede *das Unheimliche* ni mogoče dobesedno prevesti, ker bi se s tem oddaljili od pravega pomena teorije, zato na našem geografskem področju uporabljamo originalno označbo. Koncept kot tak nosi vsebino grozljivega, tesnobnega in strašljivega, ki je prisotno znotraj nas samih. Vendar pa pri Freudovem konceptu o *das Unheimliche* ne gre za grozljivo v splošnem pomenu, pač pa zadeva posebno vrsto grozljivega, ki nas vodi nazaj k dobro znanemu in od nekdanj domačemu, vendar je zavesti postalo neznano. Kar je *unheimlich*, je torej ravno stik obojega (*heimlich* in *unheimlich*). *Unheimliche* torej ni zares nič tujega ali novega, ampak je nekaj, kar je duševnemu življenju že od nekdanj domače (*heimlich*), kar pa se mu je šele s procesom potlačitve odtujilo. Praktičen primer ponazarja besedna negacija, katere značilnost je, da lahko razveljavi le tisto, kar je bilo v preteklosti že izrečeno. Sodba o neobstoju ima nujno tudi status sodbe o obstoju, kar pomeni, da je negacija najprej dopustitev (Dolar, 1994). Osrednji del Freudove teorije je koncept nezavednega, ki ga opisuje kot primitivno področje psihe, ki vsebuje čustva, spomine in nagone, ki jih zavestni um skriva in potlači. V svojem eseju *Das Unheimliche* (1919), ki je bil prvič objavljen v časopisu *Imago*,³¹ Freud obravnava literaturo v razpravi o učinkih fantastičnega. Zgodbo E. T. A. Hoffmanna »Peskar« analizira kot sredstvo za razjasnitev ideje nenavadnega, zlasti pa temo dvojnika kot vidika nenavadnega v literaturi. Freud postavlja animizem,

³¹ *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V. 1917–1919 (1919) (prevod: *Imago: Časopis za uporabo psihoanalize v humanistiki 1917–1919* (1919)).

vsemogočnost misli, regresijo, nenamerno ponavljanje in otroške kastracijske anksioznosti kot psihološke vire občutka neresničnega in zaključuje s povzetkom subjektivne izkušnje nenavadnega kot ponovnega ogledovanja izkušenj in asociacij iz otroštva ter začasen ponovni vzpon primitivnih pojasnjevalnih prepričanj pred na videz nerazložljivim (Encyclopedia).

Freud pravi, da družbeni tabu pogosto daje avro ne le pobožnega spoštovanja, ampak groze in celo gnusa, saj tabu povzroča običajno domnevo, da mora biti tisto, kar je *očem javnosti* skrito, nevarna grožnja in celo gnusoba, še posebej, če je skriti predmet očitno ali domnevno spolne narave. V bistvu je *unheimlich* tisto, kar nas nezavedno spominja na naše, to so naši prepovedani in s tem potlačeni impulzi, še posebej, če jih postavimo v kontekst negotovosti, ki lahko spominja na infantilna prepričanja v vsemogočnost misli. Takšne nenavadne elemente naš *nadjaz*,³² prežet s krivdo Ojdipovega kompleksa, dojema kot grozeče, saj se boji simbolne kastracije s kaznijo za odstopanje od družbenih norm. Tako nam predmeti in posamezniki, na katere projiciramo svoje potlačene impulze, postanejo najbolj *unheimlich* grožnje, *unheimlich* pošasti in čudaki, podobni pravljичnim ljudskim hudičem, ki pozneje pogosto postanejo grešni kozli in jih krivimo za vse vrste zaznanih nesreč in bolezni.³³

Schellingov³⁴ citat, ki mu je Freud posvetil posebno pozornost, se glasi: »Unheimlich imenujemo vse tisto, kar je bi moralo ostati skrito, skrivno, latentno in je prišlo na dan« (Dolar, 1994). Po Freudu *unheimlich* predvsem pomeni negacijo *heimlich* v prvem pomenu besede (domač, prijeten, dobro znan ipd.) in tako sovпада s *heimlich* v drugem pomenu besede (skriven, prikrit, nevaren ipd.). Schellingov citat nasprotno postavi *unheimlich* v opozicijo s tem drugim pomenom *heimlich* in v njem razkrije ne le dodatni pomen *neskritega*, temveč dodatno dimenzijo nečesa, kar bi moralo biti skrito, a se

³² Psih., po Freudu nezavedna, družbena plast življenja človeka: jaz (ego) in nadjaz (superego). Nadjaz vsebuje vest in moralo, ki jo pridobimo v družbi.

³³ (wikipedija, <https://en.wikipedia.org/wiki/Uncanny>).

³⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling je bil nemški filozof, čigar tolmačenje se zdi težko zaradi svoje navidezno spreminjajoče se narave.

vseeno razodene. Schellingov pomen kaže na bistveno filozofsko razsežnost Freudovega problema: v *unheimlich* se razodene nekaj, česar se ne da razodeti. »V *unheimlich* se kaže nekaj kar mora ostati skrito, če naj ima opravka s pozitivno eksistenco v njeni identiteti, za trenutek ogledamo nekaj, kar ni pozitivna bit, ni pa tudi enostavno nič, paradoks neke *bivajoče negativnosti*« (Dolar 1994, str. 76).

Freud med primeri navaja primere, ki bi jih lahko razvrstili v pet kategorij. Med njimi so 1) *meja med živim in neživim*, kjer *unheimlich* izhaja iz dvoma ali je neko na videz živo bitje res živo in obratno ali nekaj mrtvega ni v resnici živo. Problem se pojavi v vmesni coni dvoma, kjer še ni docela razjasnjen preplet nasprotij. 2) *Dvojnik*, ki najbolj neposredno uteleša dvoumnost, ki jo nosi v sebi obravnavani koncept. Dvojnik je prav tak kot jaz in hkrati (zato še toliko bolj) drugi, domač in hkrati neposredno tuj. 3) *Pogled*.³⁵ 4) *Naključje* – serija naključij v določenem trenutku neha biti zgolj naključna in zaradi ponavljanja postanejo nelagodna sporočila velikega 'Drugega'. 5) *Disiecta membra*. Nenavaden *unheimlich* učinek proizvajajo nazadnje tudi odrezani udje, odsekana glava, deli telesa, ki plešejo sami ipd.



Slika 5.1: Marko Jakše, »Do You Still Need a Horse?« 2019, olje na platnu, 152 × 107,5 cm

³⁵ *Der böse Blick* pomeni zloben pogled.

Andrej Medved je o Jakšetovih slikah zapisal, da so produkt slikarjeve zavesti in podzavesti, skozi neprimerljivi notranji pogled, kjer sta spol in spolnost prikrita, čeprav očitna. Slike so polne alegoričnih, fantastičnih, fantomskih in fantazmagoričnih podob (Medved, 2013).

Temelj marsičesa, kar opisujemo z *das Unheimliche*, je dejstvo, da se nenavaden učinek pogosto pojavi, ko je meja med domišljijo in resničnostjo zabrisana, ko se soočimo z realnostjo nečesa, kar smo do zdaj imeli za domišljijско, ko simbol prevzame polno funkcijo in pomen tega, kar simbolizira. Infantilni element pri tem, ki prevladuje tudi v duševnem življenju nevrotikov, je pretiran poudarek na psihični realnosti v nasprotju z materialno realnostjo – lastnost, ki je blizu vsemogočnosti misli (animizem).



Slika 5.2: Marko Jakše, *La Rabbia*, 2010, akril in olje na rjuhi, 170 × 215 cm

Besedni pomen *heimlich* je v osnovi nasprotje besedi *unheimlich*, vendar pa v Freudovi teoriji o *das Unheimliche* gre ravno za to, da tisto, kar je nam še tako blizu oz. nosimo

tudi sami v sebi (*heimlich*) postane *unheimlich*. Beseda *heimlich* sicer v nemščini ni enoznačna, ampak spada v dva sklopa idej, ki sta zelo različna: po eni strani pomeni tisto, kar je znano in prijetno, po drugi strani pa tisto, kar je skrito in zadržano od pogleda. *Unheimlich* se običajno uporablja v nasprotju samo s prvim pomenom *heimlich* in ne drugim.



Slika 5.3: Marko Jakše, *Učiteljica*, 2011, akril na platnu, 200 × 200 cm

Na sliki 5.3 je pogled tisti, ki navdaja z *unheimlich* učinkom, medtem ko gigantska riba strmi direktno v gledalca. Ta srepi pogled nas navda z nelagodjem, ki rezultira v tem, da nagonsko pogledamo stran. Podobno neprijeten pogled prihaja iz slike 5.2 in kaže neko na videz neprijetno psihično stanje, ki izžareva skozi držo telesa in srepi pogled, ki je ena izmed iztočnic *unheimlich* koncepta.

5.2 Freudova teorija o humorju

Pri Jakšetovih delih pomenljiv aspekt tvori tudi humor, ki se kaže v grotesknih upodobitvah ali pa ga kot protiutež vzpostavi z naslovi, mestoma tudi daljšimi pripisi, ki jih nadene slikam s krutimi in bolj resnimi vsebinami. Kot sam pravi: »Če ni humorja, je nesmiselno slikati ali početi kar koli drugega« (Lesničar-Pučko, 2013). Štefanec (2013) je zapisal, da s humorno distanco v naslovih mehča trpko sporočilnost slik in odpira drugačne registre razumevanja. Omenja tudi, da so ti ponekod bolj neposredno sporočilni kot podobe.



Slika 5.4: Marko Jakše, *Slepa čez gluhonemega*, 2013, olje na vezani plošči, 178,5 × 187 cm

Umetniki uporabljajo humor kot bolj ali manj odkrito strategijo, ne kot končni smoter svojega dela, marveč kot sredstvo za sporočanje izzivalnih in subverzivnih sporočil. V ta namen uporabljajo vizualne in besedne igre, satiro, camp, ironijo, absurd, nesmisle, šale ipd. kot svojevrstne politike humorja. Z vzbujanjem smeha pri publiku predirajo bariere in odpirajo posameznike za sporočila, ki pogosto zadevajo resne pomembne družbene teme, kot so telo, spol, identiteta, politika, množična kultura, potrošništvo in vloga umetnika v družbi (Puncer 2011, str. 9).

Humor je pojem, ki opisuje vrsto človeškega sporazumevanja in pomeni predvsem razbremenitev. Freud uporabljata vice oz. šale kot pomoč pri razlagi podzavesti.

Freud »humor« kategorično ločuje na šalo oz. vic ter komično in humor v širšem pomenu (Freud, 2003), saj ta nima na sebi le nekaj sproščujočega, kakor šala in komika, temveč tudi nekaj veličastnega in vzvišenega. To sta lastnosti, ki ju pri obeh drugih ločnicah pridobivanja ugodja iz intelektualne dejavnosti ni najti (Freud, 1991). V takem primeru obravnave komičnega, *jaz* (ego) ne dovoljuje, da bi ga pobude iz realnosti poniževale, pač pa vztraja pri tem, da mu travme zunanjega sveta ne morejo priti do živega, pokaže celo, da so mu zgolj priložnosti za pridobivanje ugodja. Ta zadnja poteza je za humor vseskozi bistvena (Freud, 1991). Ali povedano drugače, kot je zapisala Puncerjeva (2011), se po Freudu šaljivec obnaša kakor otrok, kjer *jaz* ne želi biti poškodovan, zato vztraja pri infantilni drži, da bi se izognil pritiskom realnosti, *nadjaz* pa je tisti, ki skrbi za duhovit odnos do realnosti in služi iluziji. Humorno po Freudu je okno v nezavedno, kjer gre za eno od obrambnih strategij človeka proti trpljenju, bolečini, strahu pred smrtjo, zaradi česar ima vsak vic v sebi pridih absurda. »Z zavrnitvijo pritiska realnosti in uveljavitvijo načela ugodja lahko humor prestopi meje psihopatologije. S humorjem se vzpostavlja distanca, nenehno zanikanje, upanje, da s smrtjo le ni vsega konec« (Puncer 2011, str. 7–8). Način spopadanja ljudi s strahom je podoben načinu tvorjenja humorja, odvisen je od kulture, v kateri živijo.

Humorno ugodje nikoli ne doseže intenzivnosti ugodja v komičnem ali šali in se nikoli ne izrazi v popolnem smehu. Ko *nadjaz* privede v humorno naravnost, pravzaprav zavrača realnost in služi neki iluziji. »Toda temu malo intenzivnemu ugodju pripisujemo

– ne da bi upravičeno vedeli zakaj – najvrednejši značaj, občutimo ga kot posebno sproščujočega in vzvišenega« (Freud 1991, str. 96).

Freud v svoji razlagi opiše, da se lahko humorno dogajanje pri komiki ali šali izvrši na dva načina: »bodisi na eni sami osebi, ki sama privzame humorno naravnost, medtem ko pripade drugi osebi vloga gledalca in uživalca, bodisi med dvema osebama, od katerih ena na humorjem dogajanju ni udeležena, druga pa napravi to osebo za objekt svojega humornega opazovanja« (Freud 1991, str. 93). Humor v širšem pomenu pa ima možnost, da se njegov proces dovrši že znotraj ene same osebe, sodelovanje druge osebe pa mu ne doda nič novega (Freud, 2003).

Če se vrnem na prejšnjo razčlenitev, pa po Freudu velja, da je humor bližje komičnemu kot vicu, saj si s prvim deli lokalizacijo v predzavednem, medtem ko vic nastane kot kompromis med nezavednim in predzavednim. Ker pa humor nima enakega značaja, kot je skupen vicu in komiki, lahko razberemo, da je pogoj za nastanek komičnega v tem, da smo na isti akt predstavljanja sočasno ali v hitrem zaporedju primorani aplicirati dva različna načina predstavljanja, med katerima nastane primerjanje, iz tega pa nato sledi komična razlika. Največkrat gre za primerjavo tujega in lastnega izdatka, med utečenim in spremenjenim, med pričakovanim in uresničenim (Freud, 2003).

Kar Freud domneva za humor, najde tudi pomembno analogijo na sorodnem področju šale. Šale so sestavljene iz nepravilnosti, nepričakovanega in nelogičnega, kar pa je vneseno v besedilo na način, da konflikt izgine in ga nadomesti smeh kot spontan odziv na nesmisel.

»Številni sodobni umetniki uporabljajo humor kot sredstvo za poudarjanje določenih tematik, saj lahko humor in satira spodbudita neobremenjen razmislek tudi o nelagodnih, tabuiziranih temah. Z uporabo humorja umetnik razkriva prikrite strukture subjektivnih blokad ali družbene ureditve. Obrat med realnim in nerealnim, ki je osnova humorja, se vzpostavlja v nekakšnem suspenzu, je način prikazovanja in gledanja na stvari« (Zlokarnik 2011, str. 5). Za nastanek šale je Freud predpostavil, da je predzavedna misel za trenutek prepuščena nezavedni predelavi. Iz tega sledi, da je šala prispevek h

komiki, ki ga opravlja nezavedno. »Popolnoma podobno bi bil humor prispevek h komiki s posredovanjem *nadjaza*« (Freud, 1991, str. 96).

Humor, ironija, cinizem pogosto nastopajo kot subjektov (heroični) odgovor na neko travmatično izgubo, ki jo na ta način ohranjamo na določeni distanci in pomanjšamo v bolj »človeške« proporce. Smejemo se lastni bolečini in prizadetosti, do nje in do tistega, kar nas je pripeljalo vanjo, zavzemamo refleksiven odnos. Zmožni smo razčleniti situacijo, analizirati našo lastno vpletenost vanjo, se norčevati iz lastnih zmot in zablod. Humor lahko potemtakem definiramo kot neprizadetost do lastne prizadetosti; ironična in humorna distanca predpostavljata, da je objekt ponotranjen, integriran v sam psihični ustroj subjekta, zaradi česar je distanca do objekta vselej reflektivna – pri humorju distanca vselej izhaja iz samorefleksije (saj je objekt del sebstva) (Puncer, 2011, str. 11).

5.3 Simbolno in arhetipsko po Carlu Gustavu Jungu

Pred Jungovim pojmovanjem nezavednega je obstajalo le eno – Freudovo, ki ga razlaga kot potlačene nagonse sile, večinoma seksualne narave in infantilne potrebe po njihovi čim hitrejši gratifikaciji. Gre za človeku prirojen del, po Freudu imenovan *ono*. Drugi del nezavednega, t. i. *nadjaz*, predstavljajo starši in okolje, ter se oblikuje na podlagi vzgoje in učenja, ki vplivajo na otrokovo moralno delovanje in mišljenje. Ker pa sta si ta dva dela med seboj pogosto v nasprotju, to povzroča notranji konflikt. Za reševanje konflikta je odgovoren *ego*, ki je morda še najbolj zavestni del psihe. Takšen pogled na človeka se zdi precej mehaničen, saj poenostavlja delitev na tri področja, ob tem pa povsem negira človekovega duha (Kebe, 2007).

Jungov pogled na nezavedno je povsem drugačen, naslanja se na nauk romantike, ki ne verjame, da je človekova največja moč v racionalnosti. Zatorej se ne strinja s hierarhijo *jaza*, saj meni, da mora tudi duševnost spoštovati svoje neštete iracionalne sestavine. »Pri Jungu se spoštovanje do relativnosti nešteti psihičnih načel prepleta s

spoštovanjem do nešteti različic kultur« (Zoja 2003, str. 10). Razlog, da Jung človeškega uma ne opisuje pojmovno kot Freud, tiči v dejstvu, da kadar opazujemo duševnost – notranje življenje, se nam ta nikoli ne kaže v jasni podobi kot celota, ki bi jo bilo mogoče povzeti in opisati s pojmi, saj ti ostajajo nezadostni, ker opredelijo le enega od vidikov. Tako si Jung raje pomaga z *arhetipi*, religijskimi ali mitičnimi liki, ki evocirajo celotno kompleksno osebnost nekega posameznika, ne da bi jo razstavljal, ne da bi se slepil, da jo lahko ena sama definicija v celoti zaobjame. »V našem umu od vekomaj prebivajo podobe – od otroštva nas samih, kakor vsega človeštva – in pretresljiva čustva. Pojmi so samo opisna nalepka, zadnja, ki jo nalepimo na pravadna dejstva« (Zoja 2003, str. 10). Ker je nezavedno arhaičen del človekove psihe, se izraža v arhaičnem jeziku, v simbolih. Sodoben človek pa je zaradi načina življenja v veliki meri zaverovan v intelekt in je zanemaril svoje starodavne korenine, kar se posledično kaže v odtujenosti in izgubi smisla. Vendar pa se po besedah Kebejeve (2007): »Počasi, a v vse večjem številu, vračamo nazaj k iskanju svojih pravadnih psiholoških osnov. Zavestno razvijamo intuicijo in ostale tenkočutne načine komuniciranja s svojo notranjostjo. Pri tem se srečamo s svetom simbolov, ki ga je nemogoče razložiti samo z intelektom« (Kebe 2007, str. 58). Da je človek že od nekdaj uporabljal simbole, zato da bi osmislil svoj obstoj in odnos do narave, se kaže že v poslikavah na jamske stene in nadaljnje upodabljanje v umetnosti. Nekateri simboli so nosilci bolj očitnih pomenov, drugi pa so skrivnostni in nakazujejo mnogotere možnosti. Na posamezniku je, da jih raziskuje, tako da bi si lahko razložil njihov individualni pomen, ob tem pa moramo vedeti, da si jih nismo kar izmislili, ampak so produkt našega nezavednega psihičnega življenja (Kebe, 2007). O arhetipih največ izvemo iz mitov, umetniških del in sanj ter fantazij ljudi. »Ljudje poskušajo skozi te podobe izraziti notranje hrepenenje in nezavedna nagnjenja« (Verbnik 2003, str. 261). Vseeno pa moramo imeti v mislih, da so arhetipi subjektivne izkušnje in obstajajo v naši zavesti samo, če jim damo osebno podobo in jih s tem osmislimo.

Jung tolmači kolektivno nezavedno kot del psihe, ki ga lahko ločimo od osebnega nezavednega oz. ga vidimo kot njegov negativ, saj ne obstaja iz osebnega izkustva in zato nima značaja osebne pridobitve. »Medtem ko je osebno nezavedno v glavnem sestavljeno iz vsebin, ki so bile nekoč zavestne, vendar so nato iz zavesti izginile, ker so

bile bodisi pozabljene ali potlačene, pa vsebine kolektivnega nezavednega nikoli niso bile v zavesti in zato nikoli niso postale individualne, tako da se morajo za svoj obstoj zahvaliti izključno dedovanju³⁶ (Jung 1995, str. 25). Vsebine osebnega nezavednega so največkrat t. i. *čutno poudarjeni kompleksi*, medtem ko se vsebine kolektivnega nezavednega imenujejo *arhetipi*³⁷ (Jung, 1995). Gre za globljo plast psihe, ki je univerzalna, njene vsebine pa se izražajo v vseh ljudeh na enak način, od tod ime *kolektivno nezavedno*. Povedano drugače: »Ta del je identičen za vse in predstavlja psihični nivo izven-osebne narave, ki je prisoten v nas vseh« (Kebe 2007, str. 57). Arhetipi iz svoje globine uravnavajo strukturo in dinamiko človekove psihe, na njihovi podlagi pa gradimo svoje osebne izkušnje, na poti do katerih so kot vzorci ali sheme, po katerih se odvija življenje, npr. rojstvo, odraščanje, razmnoževanje, skrb za potomce, starost, smrt ipd. Gre za faze razvoja, ki so stare kot človeštvo in so enake za vse ljudi, vendar je osebna izkušnja posamezne faze individualna (Kebe, 2007). Po Jungovi teoriji torej obstajajo arhetipi kot funkcija človekove psihe, na podlagi katerih se odvija življenje, medtem ko je naša naloga, da jih spoznavamo predvsem preko njihove manifestacije. Opredeljeni so kot ideje s simbolno strukturo in močno duhovno substanco človekovega razvoja. »Govorica simbolov je slovnica iz pradavnine, človek pa jo izraža že vse od časov, ko je prebival v votlinah« (Pust 2011, str. 93). Ti simboli ali prapodobe v ljudeh, ne glede na razlike in ločnice med njimi, na intuitivni način sprožijo podobna čustva, misli in podobe, ter omogočijo dojetje vseh tistih najpomembnejših vidikov stvarnosti, ki jih ne moremo zavestno spoznati in razumeti. »Jung je opazil, da se pri različnih posameznikih, celo pripadnikih različnih narodov, pojavljajo v sanjah in fantaziji podobne ali celo enake ideje in podobe kot v mitskem, religijskem in kulturnem izročilu« (Verbnik 2003, str. 261). Arhetipi so v bistvu odslikave instinktov in

³⁶ Vererbung.

³⁷ So osnova, bistvo vsega nadaljnjega in to osnovo Jung imenuje *arhetip per se*. Kaže se nam na dva načina: kot telesni instinkt, nabit z energijo, ki skrbi predvsem za nadaljevanje vrste in kot arhetipska podoba, katere izraznost najdemo v simbolih. Npr. instinkt po materinstvu je izražen v arhetipski podobi matere z otrokom na prsih, instinkt po zaščiti svoje družine se upodobi v bojevniku, instinkt po ohranitvi zdravja v simbolih ravnovesja ... (Kebe, 2007).

predstavljajo *osnovni vzorec instinktivnega vedenja* (Jung, 1995). Njihov poglavitni izvor so prav sanje, ki so od volje neodvisni in spontani proizvod nezavedne psihe, s tem pa predstavljajo naravne produkte onstran vsake zavestne narave. Jung nadaljuje, da je drugi izvor arhetipov t. i. *aktivna imaginacija*, pod tem pa razume tisto serijo fantazij, ki jih v človeka prinaša namerna koncentracija. Zanimiv izvor arhetipskega materiala so blodne ideje duševnih bolnikov, fantazije v stanjih transa in sanje iz zgodnjega otroštva (med tretjim in petim letom starosti) (Jung, 1995). Kebejeva (2007) je zapisala, da: »Kadar vsebine iz kolektivno nezavednega področja pridejo v zavest, človeku ne dajo energije kot razrešeni kompleksi, ampak jih čutimo kot tuje, čudne in včasih grozljive. Mnogokrat so povod za psihoze ali vsaj izven normalne zaznave, vendar so kljub temu fascinantne za ego« (Kebe 2007, str. 57). Če arhetipi določajo naše duševno vedenje, potem so nedvomno prisotni na vseh področjih. Po mnenju M. L. von Franz je vrednost ustvarjalnih idej, da nam pomagajo »odkleniti« dotlej še neznane povezave med dejstvi in nam omogočijo prodreti globlje v skrivnost življenja. S pomočjo Jungovih idej lahko najdemo in razložimo nova dejstva na različnih znanstvenih področjih, kot tudi v vsakdanjem življenju, hkrati pa kot posamezniki dosežemo bolj uravnotežen, bolj etičen in širši zavestni pogled na svet (von Franz v Jung, 2003).

Jung je venomer poudarjal, da arhetipov sicer ni mogoče dokončno pojasniti in da so tudi najboljši poskusi le bolj ali manj posrečeni prevodi v drugo govorico podob. Najpomembnejši arhetip Jungove teorije je sebstvo (*self*), ki ponazarja dokončno enotnost osebnosti in združitve vseh nasprotij (razsvetljenje). Drugi temeljni arhetipi so še: arhetip starega modreca, čudežnega otroka, arhetip očeta ali matere, moškega in ženske, arhetip rojstva, smrti, poroke, preobrazbe, staranja ... »Vsota arhetipov pomeni vsoto možnosti psihe: neizčrpen material prastarega vedenja in najglobljih prepletov med človekom in svetom« (Pust 2011, str. 100). Čeprav sta bila Freud in Jung teoretika, v temelju poosebljata arhetip učitelja modrosti: sta misleca modrega življenja (Zoja, 2003). Prisotnost in pomen arhetipov na področju likovne umetnosti razlaga likovni teoretik Jožef Muhovič, ki opozarja, da je tisto kar označujemo z besedo »arhetip« samo po sebi nepredstavljivo, vendar ima učinke, ki jih lahko opazujemo v obliki idej, vizualizacij in simbolizacij. Kadar arhetipske oblike ozavestimo, jih zaznamo kot podobe,

ideje ali simbole, se pravi v obliki znakovnih modelov, v katerih jih zavest lahko sprejme. Tovrstno znakovno razbiranje arhetipov je še posebej živo in učinkovito skozi umetniško artikulacijo idej in (pra)podob (Muhovič, 2015). Zahteva, naj človek z večjim zanimanjem opazuje svojo notranjost in šele potem tisto, kar je zunaj njega, je pripeljala umetnost na slikarskem področju do tega, da umetniki raziskujejo domišljajske oblike bolj kot realne. Človek ni samo to, kar se vidi in um ne samo to, kar se zavestno ve, pač pa je tudi nezavedno (Zoja, 2003).

V Jakšetovih delih se povezujejo sodobni kulturni elementi z arhetipi in sublimnimi izrazi subjektivnega doživljanja notranjega življenja in zunanjega obstoja. Slikar na enem izmed oljnih del prikazuje parazol v fantazijskem okolju, kjer skozi svet simbolno umirjene melanholije gledalcu odpira pogled v svoj bogat notranji svet, poln arhetipov in sublimnih izrazov subjektivnega doživljanja zunanjega sveta. »Parazol je po budistični tradiciji simbol prestiža in varnosti, saj naj bi uporabnika obvaroval pred nevarnostmi, ki jih prinašajo trpljenje, hrepenenje, nepremostljive ovire, bolezni in druge škodljive sile« (Atelje galerija).



Slika 5.5: Marko Jakše, *Parazol*, 2010–2013, akril na platnu, 185 × 286 cm

Aleksandra Kostič je v spremnem besedilu Jakšetove razstave *Proti toku* zapisala, da je človek po svojem bistvu nesporno religiozno bitje. »Vendar ne v obstoječih togih, lažnivih in okrutnih indoktrinacijah, temveč tisto, kar destilira bistvo dobrega in lepega v človeku«. Dodaja, da: »Motivacijski element religije mora biti prefinjen instrument, ki pomaga krepiti ali celo sploh ohraniti to dragoceno in zlorabljeno bistvo človekovega bivanja«. Nadaljuje, da to verjetno ne bi spravilo humanosti na višjo raven, vendar se je vseeno treba za to truditi, kar prepozna v umetniških delih Marka Jakšeta. Vidi ga: »Kot zdravilca človeške duše, kot prevajalca duše v njeni pretanjenosti in večplastnosti, sprejemanju neznosne bolečine, kot tolažnika, ki usmerja navzgor (in navzdol), ki sveti z umetnostjo v temi z veščinami čuječega prisluškovalca in pretanjenega znalca, z umetnostjo, najlepšo med človekovimi dejavnostmi« (Kostič, 2020).



Slika 5.6: Marko Jakše, *Rekonvalescenca*, 2010, olje na platnu, 200 × 300 cm

O sliki z naslovom *Rekonvalescenca* in nekaterih drugih, zraven omenjenih, je zapisala, da: »Destilirajo dobro in lepo, so najtoplejša tolažba in najučinkovitejše zdravilo. To je najtežja naloga, ki jo zmorejo le pravi duhovniki – ne samozvani in poimenovani, ampak taki pravi, redki svečeniki, kot je Marko Jakše« (Kostič, 2020).



Slika 5.7: Marko Jakše, *Čakaje očeta*, 2013, olje na lesonitu, 173 cm × 215 cm

Na sliki *Čakaje očeta* se kaže kompleksen proces laboratorijskega labirinta, ki se dogaja v kontroliranem okolju in raziskuje evolucijo konstruktivnega mišljenja racionaliziranih emocij. »Prizor je naslikan na leseni plošči, kar ponuja asociacijo na tabelne slike votivnih motivov. V njej beremo miselno strukturo kulturno pogojenih obrazcev, shem in pričakovanj, ki konstruirajo arhetip očeta« (Grosman 2015, str. 43). Grosman (2015) prepoznava moški svet, sestavljen iz rastlinsko-živalskih metabitij, v katerem se kot ženski element lahko le pogojno opredeljuje bujnost suličaste vegetacije na rastlini, imenovani taščin jezik. »Torej kjer je jezik, je tašča, in kjer je tašča, je snaha, ki je mati tistemu, ki čaka očeta, in je aktivna tvorka počela malikovanja intelektualnega laboratorija« (Grosman 2015, str. 43). Na previsu, pod katerim je izhod iz laboratorija, stoji deček, ki zaradi puščice v roki spominja na Kupida v interakciji z bitjem, ki spominja na raka. Grosman ponuja možnost razumevanja vsebine interakcije med dečkom in rakom, po tem ko raka interpretira preko astroloških značilnosti. Rak namreč velja za

vodno astrološko znamenje, ki je mojster poznavanja in operiranja čustev. Na podlagi te teze Grosman preiščuje, ali Kupid sprašuje raka o čustvih, ki pa mu kljub svojim veščinam vrača zbegani pogled in tako sporoča, da odgovor ne leži na dlani.



Slika 5.8: Marko Jakše, *Gral*, 2013, olje na platnu, 230 × 230 cm

Slika *Gral* je ženski antipod prej obravnavani sliki *Čakaje očeta*. »Diametralno nasprotje laboratorijskemu labirintu produkcije destilata determinirane kognicije je kaotično morsko gnezdo številnih čolnov, na katerih stojijo svečenice velikega rituala življenja« (Grosman 2015, str. 44). Centralno pozicijo slike tvori gigantski kozarec s paglavci, okoli njega pa so čolni z rojenicami, pod katerimi v sliko prodirajo mandibule,³⁸ ki so edine premične kosti v glavi. »Premikamo jih pri govoru, petju, hranjenju – prelevajo razloge

³⁸ Spodnje čeljustnice.

bivanja, smisla in obstoja. /.../ Iz mandibul prodirajo drobne rdeče trnjaste geometrijske tvorbe v napovedi novega življenja» (Grosman 2015, str. 44).



Slika 5.9: Marko Jakše, *Market Scene*, 2009, olje na papirju na platnu, 140 × 180 cm

Jakše je v pogovoru s Kostičevo dejal, da pri svojih slikah vedno bolj čuti vpliv kolektivnega nezavednega in kako malo je v resnici njega samega. *Jaz* »je ena velika posoda, kjer se meša vse živo, kjer se mešajo civilizacije, plemenske frke in očetovske, ne vem kakšne, materne zbrke. Smo kot majhni otroci, orodja. Potem se razbijemo in izkaže se, da je to samo lupina« so njegove misli (Kostič 2000, str. 12). Medved (2016) pravi, da: »Svet, ki ga Jakše naslika, torej ni svet realnosti, ampak svetlobe, svet čistosti, oaza sreče. In svet spominjanja, a ne v Platonovem smislu kot vračanje izvirnih likov, temveč spominjanje kot halucinatornost, aktivno preoblikovanje in vizioniranje podob. V sliko smo povabljeni, da se srečujemo z resnico, ki se izmika, a vendar vedno znova vrača« (Medved 2006, str. 5).

6 IZPELJAVA LASTNE TEORIJE

Tekom naloge smo se ukvarjali z različnimi koncepti raznih teoretikov, pri katerih smo njihove teorije našli kot smiselna pomagala za interpretacijo nekaterih Jakšetovih del. Tako, na primer, pri obravnavi mita, poleg njemu lastnih antropoloških značilnosti, obravnavamo še drug pogled, in sicer strukturalistični vidik Lévi-Straussa, ter psihološki vidik C. G. Junga in S. Freuda.

Izvirno delo Francisca Goye, *Saturn, ki požre svojega sina* (1819–1823) je Jakše predelal v aktualno temo in je zadel trenutno problematiko plehkosti in nadutosti, pretirane želje po lepoti, ki se s časom (Kronosom) izgubi. Ob tem pa obdržal vizualni značaj Goyeve slike, čeprav ima ta drugačno osrednjo zgodbo. Njegova zgodba govori o žrtju svojih otrok, kar bi se po ugibanju nekaterih interpretov lahko navezovalo na takratno situacijo v Španiji, ko so očetje žrtvovali svoje lastne otroke za pogubno vojno in revolucijo.

Tukaj lahko vidimo potrditev Lévi-Straussove trditve, da med miti ni bistveno iskati podobnosti, pač pa je ključno iskati razlike. Lévi-Strauss razlaga, da lahko podobnosti iščemo le po neujemanju med primerjanimi elementi, kjer lahko za različne ljudi ista stvar nosi čisto drug ali celo nasproten pomen. Kronos, ki velja za grški ekvivalent rimskemu Saturnu, je v obeh primerih poosebitev časa, vendar sta umetnika različno konkretizirala njegovo vlogo v dotičnih stvaritvah. V Jakšetovem primeru gre za neke vrste norčevanje oz. pomilovanje sodobnikov spričo »sodobnih teženj« do zunanje lepote, ki v resnici niso tako zelo pomembni in želi na sliki poudariti, da staranju ne more uiti nihče, kljub trudu, ki ga vlaga v boj proti temu. Po drugi strani pa je Goya želel skozi mit poudariti žrtvovanje mladih ljudi za pogubne situacije, metaforično obliko njihovih prednikov in tedanjih krutih okoliščin je postavil v vlogo Kronosa, ki zanamce požira kot smrt.



Slika 6.1: Francesco de Goya, *Saturn žrtvuje svojega sina*, 1819–1823, freska prenesena na platno, 146 × 83 cm



Slika 6.2: Marko Jakše, *White Heels (Bele petke)*, 2009, olje na papirju, 219 × 110 cm

Freudova teorija o *das Unheimliche* nam je ponudila razmislek o tem, kaj je pri Jakšetovih delih človeku znanega, a hkrati neprijetnega, pa vendar vznemirljivega. Na sliki »*Do you still need a horse?*« je dobesedni prikaz tega, kar je zapisal Freud, in sicer, da v nas neprijetni občutek med drugim vzbujajo odrezani deli teles. Omenjena slika prikazuje prav to, saj jo poseljujejo odsekani in na vrvi privezani moški spolni udi. Kot pravi Freud, kadar gre za dogodke, ki bi morali ostati skriti, a ti postanejo razkriti, je to *unheimlich*, še posebej, kadar je nekaj spolne narave. Prav tako so močno izražena psihična stanja, ki po našem opažanju večkrat vzbujajo tesnobo, predelano v estetski vizualni zaključek. To, na primer, vidimo na slikah, kot so: *Močvirnik*, *All the Machines Are Standing Still*, *Slepa čez gluhonemega*, *Rekonvalescenca*, *La Rabbia*. V slednji vidimo še posebej izraženo

nelagodje in nevrotično stanje, istočasno pa je tudi *pogled* ena izmed Freudovih iztočnic v opisu *unheimlich* učinkov. Tukaj gre za direktni pogled, ki na grozljivo neprijeten način iz slike zre v gledalca. Freudove teorije osebnosti v veliki meri temeljijo na seksualnosti, ki je včasih odkrito, drugič bolj zakrito, prisotna v več Jakšetovih delih. Zajec, na primer, je stalnica v njegovih slikah, ki na zakrit način slikam vnaša tovrstni značaj.

Za večino njegovih del menimo, da so groteskna, kar pojasnjujejo hibridno spojena fantastična bitja, mestoma tudi okolja in absurdne situacije. To kaže na njegovo neomejeno imaginacijo, hkrati pa potrjuje njegovo veselje do slikanja. Slike so prav tako večkrat nasičene z družbeno kritiko, npr. *All the Machines Are Standing Still*, *Slike plujejo skozi evakuirano prestolnico*, *White hills*, *Slepi patriarh* in še mnoge druge, ki jih nismo vključili v obravnavano nalogo. V delih pa je moč najti tudi humor, ki smo ga v enem izmed poglavij pojasnili preko Freudove teorije o humorju in kot tak, velja za intelektualno veščino, za razliko od vica ali šale, ki sta po Freudu sorodni, vendar drugačni oznaki. Humorne iztočnice so v Jakšetovih delih včasih nakazane z naslovi ali pripisi slikam, drugič pa z vizualnim vsebinskim delom slike. S tem po besedah Štefanca (2013) mehča bolj trpko sporočilnost slik.

Z vidika Jungovih teorij je Jakšetov slikarski svet preplet arhaične in sodobne narave, ki v svoja dela vnaša metafore civilizacijskih usedlin, zajetih iz človekove podzavesti, predstavljenih v simbolih, na njemu imanentni način. Ukvarja se z arhetipi, kot so *sebstvo*, *senca*, *rojstvo*, *sovražnik*, *staranje*, *smrt*, *bolezen*...

Njegova dela so nas fascinirala z vizualnega vidika že ob prvem stiku na eni izmed razstav v mariborski galeriji Kibla, ko smo se z njimi prvič srečali in so vzbudila zanimanje za nadaljnje spremljanje Jakšetovega ustvarjanja. Ko pa smo se v dela poglobili in našli toliko vzporednic iz različnih področij, še posebej med snovanjem pričujoče naloge, pa nas je navdušilo še toliko bolj. Kot je že omenjeno, ima slikar Marko Jakše izjemno širok opus, iz katerega smo izbrali tista dela, ki so se nam zdela najbolj primerna in izrazna v luči obravnavanih konceptov.

7 FORMALNA ANALIZA

Likovni teoretik Jožef Muhovič poudarja, da ne gre za razlago oz. interpretacijo ali kritiko umetniških del, pač pa: »Kot pove poimenovanje, je formalna analiza po naravi zavezana formi in formalnosti. Formalnost pojmuje kot temelj, poreklo in integralni del vsake likovne semantike« (Muhovič 2018, str. 37–38). V bistvu gre za oblikovno razčlenitev dela, kjer določimo osnovne ali temeljne likovne elemente oz. *prvine (točka, črta/linija, svetlo-temno, barva, ploskev, oblika in prostor)*, določimo in razložimo odnose ali *spremenljivke (tekstura, število, gostota, smer, velikost, položaj in teža)*, ki vladajo med njimi in opredelimo *kompozicijska načela (razmerje, ravnovesje, ritem, kontrast, harmonija, dominacija in enotnost)*. Poleg oblikovne, je tu še *vsebinska* razčlenitev likovnega dela, s katero ugotavljamo kaj je upodobljeno, določimo temo in snov ter razmišljamo o pomenu dela. Kot pravi Muhovič, se formalna analiza dogaja v poglobitvi prvoosebne stika z likovno realnostjo. Dodaja, da mora ta razrešiti odnos med likovno eksplicitnostjo in implicitnostjo, sočasno pa mora razrešiti gledalčev odnos do likovne prezenca, ki ga prepleta refleksivna distanca in neposredno čudno izkustvo (Muhovič, 2018). »V metodološkem pogledu bi lahko formalno likovno analizo primerjali z *diagnostiko*, ki skuša na določenem področju z različnimi preiskovalnimi tehnikami stvarno ugotoviti 'stanje stvari'« (Muhovič 2018, str. 38). Likovna umetnina ima kot sistem znakov svoj pomen zapisan v stanjih forme, ki jih je potrebno najprej spoznati v njihovi integralnosti, zato je učenje *diagnostike* deloma tudi učenje jezika, saj se ukvarja s formami, ki niso izražene v verbalnem jeziku, pač pa odkriva stanja in pomene, ki so odvisni od mesta in delov razporeditve v prostoru. Pri tem je praktičnega pomena geometrija, ki omogoča preverljivo vzpostavljanje zveze med površinsko in globinsko strukturo slike. Muhovičev sklep je, da je formalna likovna analiza nasprotno zaporedje dveh raziskovalnih kultur: kulture poetičnega, ki temelji na druženju s stvarmi in si prizadeva povezati visoko vrednost samosvojesti umetniškega objekta in kulture tehničnega, ki stavi na primat metode oz. procedure raziskovalnega postopka. Prva seznanja s stvarmi, medtem ko jih druga diagnosticira. Obe pa imata pomembno vlogo za nadaljnjo utemeljeno interpretacijo.



Slika 7.1: Marko Jakše, Čudežni ribolov, 2019, olje na platnu, 213 × 255 cm

Marko Jakše načeloma ni naklonjen vnašanju teorije v slikarski prostor in se najraje izogiba interpretacijam njegovih lastnih del, to pa razlaga z besedami, ki jih je zajela Maja Šučur (2021), in sicer, da: »se je na razstavah najbolje prepustiti čutom, čustvom in svetu domišljije brez gospodarja, razum pa potisniti v ozadje.« Jakše (2021) je ob uvodu v razstavo *Na otoku Niga* zapisal, da: »To ni politični program, ni česa razumeti.« Kljub temu, pa bomo z vidika formalne analize poskušali razčleniti nekatere segmente, ki se nam zdijo na izbranem delu najbolj očitni.

Slika *Čudežni ribolov* je naslikana na velik format, kakor večina Jakšetovih del. Tematsko zavzema groteskno vodno pokrajino, groteskno zaradi pretiranih proporcev, sicer naslikanih tako veristično, da se zdijo skoraj resnični. V delih nasploh največjo vlogo nosijo narava – rastline in živali, ter arhitektura. Človek se na slikah še vedno pojavlja, vendar ne zaseda več glavne vloge kakor v začetnih letih slikanja, kjer so figure prekrivale

večji del slikovne ploskve, pač pa v neki manjši pojavnosti, ob boku ostalim elementom. Občutek dobimo, da so na sliki pomanjšanje človeške figure ujete v krajino. Njegov način slikanja se prepričljivo opira na realistično upodabljanje fantastičnih form, pri katerih je z vidika likovne analize najprej opaziti odlično modelacijo, torej prehajanje iz svetlega k temnemu, kakor so to počeli neoklasicistični mojstri, da bi dosegli čim boljše iluzijo realnosti. Njegova dela, po slogu iz zgodovine umetnosti, še najbolj sledijo neoklasicistični doktrini, kjer so ključnega pomena precizna risba, jasni obrisi form, prepričljiva modelacija ter skrbno načrtovana kompozicija.

7.1 Točka in linija

V likovni umetnosti ima pojem točke relativni pomen, saj se ta ne omejuje na določeno obliko ali velikost. Točka³⁹ nastane kot posledica prvega dotika sredstva s površino. V slikarstvu je to, npr., prvi dotik čopiča s platnom oz. kakšno drugo podlago. »V likovni umetnosti je točka prvina, ki v kompoziciji določa orientacijska mesta, prostorske položaje, prostorska in oblikovna oporišča, ter poudarke« (Šuštaršič idr. 2007, str. 132). Njena lastnost je, da pritegne in zadrži pogled, vendar ne izraža gibanja kot, npr., linija, pač pa je njeno gibanje usmerjeno v notranjost in je zato njena napetost koncentrična. Točko najdemo na mestih sekanja več črt ali ravnin, kjer se pojavi kot vozlišče in je izražena s svojo silo ter pomenom. Je torej koncentrat likovnih in prostorskih silnic, ki pritegnejo pozornost in silijo gledalca, da razreši konflikte. »Likovna točka ima lahko geometrijsko, organsko, pravilno in nepravilno obliko« (Šuštaršič idr. 2007, str. 132). Do svoje okolice je lahko njena oblika odprtega tipa ali pa je zaključena s konturo. Na obravnavani sliki so take točke interesa lahko, npr., *klobuki gob, paglavci, čoln z ribiči, čeri, ptice*. Poleg točke tudi linija spada med najstarejše likovne pojme. Nastane z gibanjem točke ali z oženjem polja. Kot konstrukcijska prvina veže in poveže likovne elemente v celoto ali pa jih razčleni. V slednji obliki, npr., razdeli slikovno ploskev in ji nakaže konstrukcijsko mrežo z risbo v sliki, ki je skrito ogrodje kompozicije. Po slikarju

³⁹ Točka je orisna likovna prvina, ki jo zaradi njene izhodiščne vloge imenujemo praprvina.

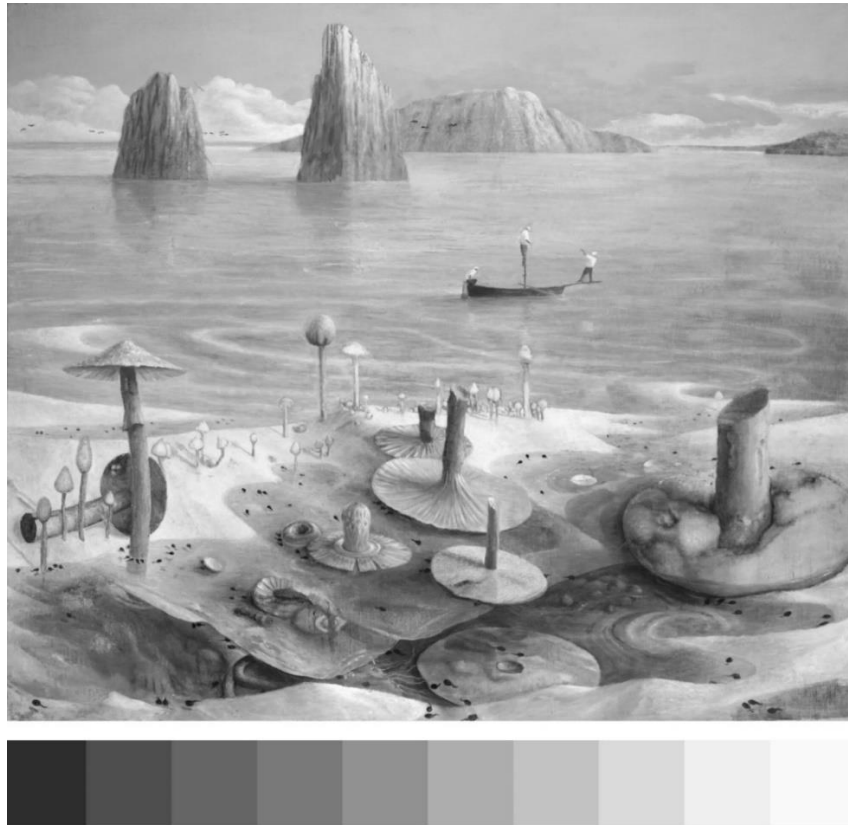
Paul Kleeju ločimo aktivno, medialno, ter pasivno linijo. Te se med seboj razlikujejo po svoji obliki, ki jim tvori lastno energijo, in odnosu do ostalih elementov. Aktivna linija je neomejena in se v likovnem prostoru lahko giblje v vse smeri. Medialna je tista, ki je zaključena in obriše neko ploskev, medtem pa sta energija linije in ploskve enakovredni. O pasivni liniji govorimo, kadar imamo v mislih črto, ki nastane kot posledica strukturnih linij, ki določajo lastnost strukturnih linij. »Obrisna črta, ki nastane kot posledica zgostitve ali mešanja strukturnih linij na ploskvi, nima več lastne energije, ker je le posledica površinskih energij ploskve in njenega okolja« (Šuštaršič idr. 2007, str. 135).



Slika 7.2: linije

7.2 Svetlo-temno

V kompoziciji svetlobna vrednost ustvarja določeno razporeditev in vzbuja v gledalcu vtis, ki takoj spodbudi čustveni odziv, ne glede na vsebino slike. »Prehod od svetlega k temnemu nam daje poglavitno informacijo o oblikah teles in prostoru« (Šuštaršič idr. 2007, str. 138). Iz tega sledi, da na predmetih obliko in položaj določata *nasebna*⁴⁰ in *odsebna*⁴¹ (vržena) senca, ki izdajata vir svetlobe. Svetlostni valer⁴² – je lahko ustvarjen s pestrimi ali nepestrimi barvami – tudi brez uporabe bele, sive ali črne, saj ima vsaka pestra barva svojo značilno svetlost ali temnost.



Slika 7.3: črno-beli klin

⁴⁰ Senca, ki nastane na objektu.

⁴¹ Senca, ki jo objekt oddaja in nastane na površini okoli njega.

⁴² Količino in odnose med svetlobo in temo v kompoziciji imenujemo svetlobni valer ('valeur' – fr. vrednost) svetlostni ključ kompozicije.

Likovni element svetlo-temno je Jakše uporabil na način *modelacije* in na dvodimenzionalni površini dosegel prepričljive plastične oblike in globino prostora. Na izbrani sliki se pojavlja veliko različnih tonov z mehкими prehodi, zato v likovni teoriji lahko govorimo o molovskem svetlostnem ključu. Ta izraz je sicer značilen za glasbeno umetnost, vendar ga zaradi psihološkega delovanja na človeka lahko uporabimo pri analizi likovnih del.⁴³ Mehki oz. molovski svetlostni ključ daje dotični sliki odmaknjeno in privzdignjeno komponento. Velikost svetlostnega intervala med najsvetlejšim in najtemnejšim delom je velika, kar vnaša v kompozicijo večji kontrast med določenimi elementi. Število stopenj je veliko, zato so prehodi na sliki mehkejši in vzbujajo drugačna čustva, kot kompozicije z izrazitejšimi prehodi od ene k drugi vrednosti. Glede na svetlost umeščam *Čudežni ribolov* v t. i. *srednje svetlostni razpon*. »Srednji mol oz. srednji in mehki ključ deluje zamolklo kot somrak sanjskega sveta« (Šuštaršič idr. 2007, str. 139).

7.3 Barva

Barva je v osnovi mešanica pigmenta in veziva, ki jo zaznavamo kot optični učinek odboja ali preloma svetlobe od različnih materialov. Doživljamo jih večplastno, saj imajo poleg izraznosti, poudarjanja prostora in kompozicije, tudi psihološki učinek. Tako, na primer, določene barve povezujemo z izvirom toplote, kakšno lahko občutimo ob soncu ali ognju, medtem ko drugim pripisujemo hladno in svež učinek, ki spominja na vodo, led, nebo. Kadar se te barve nahajajo znotraj iste kompozicije, govorimo o toplo-hladnem kontrastu. Na sliki *Čudežni ribolov* preko celega platna prevladuje modro-zelena barvna harmonija, ti barvi načeloma veljata za hladni barvi, zato bi mestoma lahko govorili o harmoniji hladnih barv. Vendar pa se poleg teh nahajajo tudi tople, kot so rožnata, oranžna in rumeno-zelena in je tako na sliki mogoče zaznati toplo-hladni kontrast. Harmonija barv se kaže kot skladnost določene skupine barv, ki ima na opazovalca ugoden učinek. Poznamo harmonijo na osnovi sorodnih barv, kjer gre za podobnosti in

⁴³ Za kompozicije grajene z izrazitejšimi prehodi med svetlostnimi vrednostmi pa uporabljamo izraz *trdi* ali *durovski svetlostni ključ*.

analogije (*barvnost, nasičenost, svetlost*). Harmonijo pa je mogoče doseči tudi na osnovi kontrastnih odnosov, ki temeljijo na komplementarnih razmerjih barv. Ob tej omembi zaznavamo na sliki harmonične triade ali trizvočje, kar pomeni kombinacijo barv, ki v barvnem krogu tvorijo enakokraki trikotnik (oranžna, modra, rožnata). Turkizni odtenki se pojavljajo v različnih barvnih vrednostih, ki delujejo harmonično in hladno. Preko svetlih sipin, ki sekajo vodno gladino, vidimo rožnate gobice, ki so posejane v smeri središča slike, vendar se ta zalomi in jih zadrži v prvem planu. Ker rožnato zaznavamo kot toplo, modro pa kot hladno, lahko govorimo o toplo-hladnem barvnem kontrastu. Oba omenjena kontrasta lahko najdemo tudi med oranžnimi in modrimi deli slike. Zaradi komplementarnega kontrasta se oko aktivira, medtem ko se v delih, kjer se pojavlja barvna harmonija, oko »odpočije« v obliki izravnave (Butina, 2018). Nebo v zadnjem planu je modro sive barve, ki ga prekrivajo oblaki z mestoma toplimi in mestoma hladnimi odtenki in tako v osredotočenosti na sam objekt poleg svetlo temnega, zaznamo tudi toplo-hladni kontrast. Klif v ozadju je podobnih sivo zelenkastih odtenkov kot prašniki gob v prvem planu. Na sliki lahko na dveh klobukih zasledimo še rumenkasto-zelene barvne tone ter belo in oranžno rjave odtenke na klifih, ki štrlita iz vode, dopolnjuje pa ju še siva barva. Rjavo oranžne odtenke je moč najti tudi v prvem planu slike, predvsem na vdrtem klobuku brez stebela. Temni detajli, kot so paglavci v prvem planu, čoln v drugem, ter lastovke v tretjem planu, so naslikani s temno rjavo, mestoma sivo barvo, ki na videz zaradi kontrasta z ostalo barvno shemo, deluje skoraj črno. Poleg komplementarnega je viden toplo-hladen barvni kontrast. Prisotna je barvna *modelacija* oz. tonsko senčenje, kar pomeni, da je slikar spreminjal predvsem vrednost barvne svetlosti in s tem dosegel plastičnost oblik na dvodimenzionalni ploskvi. Kadar govorimo o barvnem modeliranju, so jasne nasebne in odsebne sence, ki dajejo motivu bolj realistični pridih. Slika je po barvni lestvici naslikana pretežno v hladnih barvah, ki pa v raznih tonih zajemajo topel razpon in s tem razbijajo melanholičen pogled na sliko.

7.4 Oblika

Brez oblike lahko naše ideje obstajajo le v naših mislih, ne moremo pa jih fizično uresničiti. Kot pravi Butina: »Vsaka likovna misel lahko biva samo, če je uresničena v snovni obliki, le tako je dostopna drugim ljudem in ustvarjalcu samemu« (Butina 2000, str. 50). V likovni teoriji oblika sodi med orisano likovno prvino, ki je orisana z eno izmed orisnih prvin.⁴⁴ Na splošno jih ločujemo na organske, bolj kompleksne in geometrične, ki so enostavnejše. Obravnavana slika je zasnovana na format pravokotne oblike, ki na splošno velja za najbolj razširjeno obliko slikovne ploskve v našem kulturnem prostoru (Šuštaršič, idr. 2007, str. 208). Ta pravokotni format je ležeč in zaradi vogalov, ki ga označujejo, deluje trdo. Nadalje najdemo še tri pravokotne oblike v planih kompozicije, razporejenih v horizontalne pasove. Trikotniška oblika prav tako deluje ostro, najdemo pa jo na čerih v tretjem planu, ribičih v drugem in v prvem planu, kjer se ta oblika na več mestih izriše s členitvijo diagonal v trikotniški strukturalni mreži. Trde oblike so vezane predvsem na obliko formata in pravokotniško členitev. Slikar ostre in trde oblike, ki se pojavljajo v kompoziciji, mehča s krožnimi in organskimi formami, pa tudi s členitvijo diagonal. Prvi plan slike prežema kopica gob, katerih klobuki izhajajo iz krožne oblike, ki se zaradi perspektive pretvarjajo v elipsaste forme. Ti so pritrjeni na valjasta stebela, ki bi brez modelacije bila le nepravilne ploskve. Valj kot telo je v osnovi sestavljen iz pravokotnika, na katerega je pritrjen krog, ki se v perspektivi pretvori v elipso. Iz vodne gladine segajo čeri trikotniških in polkrožno razpotegnjenih oblik. V drugem planu se okoli ribičev, ki s svojim čolnom tvorijo ostro obliko trikotnika, v aktivnih linijah po vodni gladini zgrinjajo polkrožno zaviti valovi. Ti delujejo mehko, kakor tudi oblaki elipsasto krožnih oblik v tretjem planu kompozicije. Vse te oblike se pretvarjajo v trodimenzionalne enote, kar je slikar dosegel s pretanjenim senčenjem oz. modelacijo.

⁴⁴ Med orisne prvine sodijo: črta, točka, svetlo-temno, barva.

7.5 Prostor in likovna kompozicija

Likovni prostor izhaja iz naravnega (fizičnega) in z likovnimi sredstvi predelanega psihološkega prostora (prostorski križ). Prostorski križ je sestavljen iz navideznih ravnin, s katerimi ločimo levo-desno (medialna ravnina), spodaj-zgoraj (očesna ravnina) in blizu-daleč (frontalna ravnina), ter služi za orientacijo v prostoru.



Slika 7.4: diagonale

Vasilij Kandinski v formatu različno pomensko obravnava diagonale, ki se pojavijo v delu *Čudežni ribolov*. Zanj je diagonala, ki poteka od spodnjega levega proti zgornjemu desnemu kotu *harmonična oz. lirična*, medtem ko diagonala, ki poteka od zgornjega

levega proti spodnjemu desnemu vogalu, pomeni *disharmonično oz. dramatično* diagonalo. Pravi, da je edina točka, ki izraža popolni mir, središče kvadrata ali kroga (Kandinski, 1985). Takšno spoznanje je predstavil glede na orientacijska razmerja *zgoraj, spodaj, levo, desno*, v katera smo kot živa bitja primorani, zato je njihove lastnosti prenesel na likovno ploskev, ki za umetnika predstavlja živo bitje. V kvadrantu levo zgoraj, ki ima po Kandinskem karakter lahкости in svobode, je videti krajinski prizor dveh čeri, ki segata preko vodne gladine v nebo preletavano s pticami. Spodnji desni kvadrant zasedajo na glave obrnjene gobe, ki jih obkrožajo paglavci. Ta ima kontrastni doživljajski značaj zgotovitve, teže in fizičnega ter duhovnega pritiska, združuje pa ju disharmonična (dramatična) diagonala (Muhovič 2018, str. 121). Spodnji levi kvadrant proti središču kompozicije preraščajo drobne rožnate gobice, ki sicer delujejo živo in lahkotno, a v kontrastu z zgornje levim kvadrantom delujejo težje. Težnost prikličejo tudi prevrnjene gobe, ena izmed njih leži v smeri harmonične (lirične) diagonale, ki poteka skozi čoln zgornjega desnega kvadranta. Lastnost teh dveh kvadrantov naj bi nosila zgotovitev, težo in pritisk. »To kaže, kako položaj oblik v likovnem prostoru vpliva na njihov ekspresivni značaj in vsebino, in da je vzrok temu diferencialna topologija, ki izvira iz dejstva, da človek izkušnje z gravitacijo v pragmatičnem prostoru samodejno vnaša tudi v doživljanje simbolnih prostorov, kakršni je likovni« (Muhovič 2018, str. 121). V slikarstvu je prostor določen in omejen s formatom slikovne ploskve, ter se od prej omenjenih, izhodiščnih prostorov, razlikuje v svoji dvodimenzionalnosti. Z iluzionističnimi sredstvi, prostorskimi ključi ter globinskimi vodili je na slikarski podlagi, ki je sicer dvorazsežnostni prostor, moč doseči navidezno plastičnost oz. tridimenzionalnost oblik. Ob uporabi primernih globinskih vodil in prostorskih ključev nastane navidezni resničnostni prostor. Opažamo, da so bližnji elementi večji, medtem ko se oddaljeni deli manjšajo, nekateri elementi na sliki se prekrivajo, na manj oddaljenih elementih so vidni detajli in teksture, medtem ko akcenti te v daljavi izgubljajo. Večji elementi delujejo težji od manjših, navpični pa se, v primerjavi z ostalimi, zdijo statični. Prostor je poleg naštetega poudarjen še s senčenjem in barvno perspektivo. Likovne spremenljivke⁴⁵ oz. variable služijo za določanje lastnosti, vloge in razporejanje oblik v likovnih delih. Slika *Čudežni*

⁴⁵ Poznamo sedem likovnih spremenljivk: tekstura, število, gostota, smer, velikost, položaj, teža.

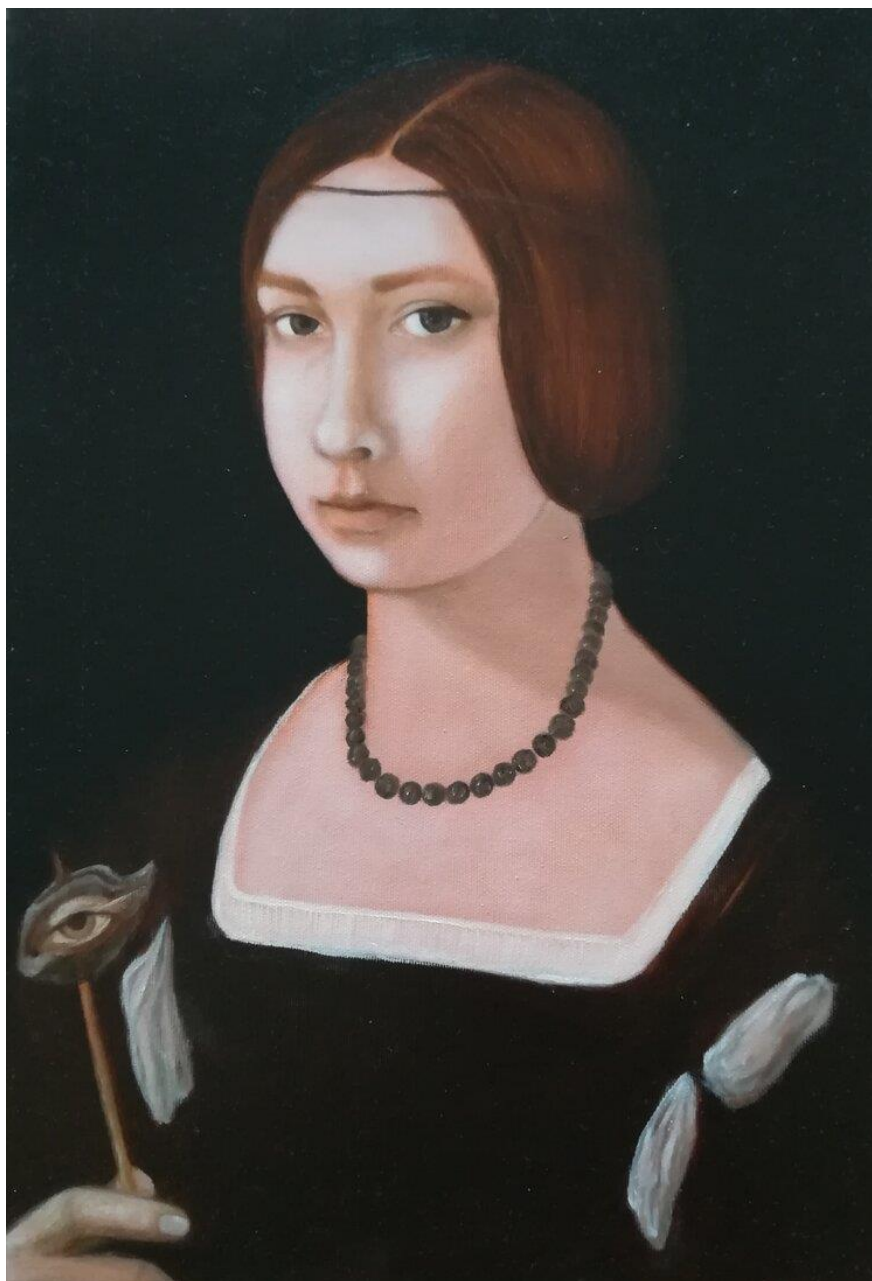
ribolov je naslikana v horizontalni kompoziciji, ki je značilna za krajinske prizore in je razdeljena na tri pasove. V prvem se nahajajo gobe, nekatere vertikalno rastejo iz morskega dna, medtem ko so druge kontrastno obrnjene na glavo, le ena pa se v poševni (harmonični) diagonali navidezno steka proti središču kompozicije. Drugi plan preplavlja mirna voda s tremi ribiči, ki zaradi medsebojno simetrične postavitve na čolnu, delujejo uravnoteženo in umirjeno. V zadnjem planu so vidne čeri, ki se prekrivajoče čez sivo nebo, v vertikalni smeri, dvigajo v nebo.

8 LASTNA USTVARJALNA PRAKSA

8.1 Dosedanja lastna slikarska izkušnja

Pri ateljejskem predmetu – *slikarstvo*, smo skozi študijska leta pridobili veliko novih izkušenj in pristopov k različnim slikarskim tehnikam (*akril, akvarel, olje*), se naučili o *redčilih* in *medijih*, ki se v vsaki tehniki posebej razlikujejo, o pravilnem *mešanju barv* z mediji, ter o načinih zaščite slik. Izobraževanje se je začelo s slikanjem geometrijskih teles, kjer smo bili pozorni na pravilno senčenje, tako v sivinski tonski lestvici kot v različnih barvnih spektrih. Med drugim smo pri predmetu prvič začeli slikati na način *kolobarjenja* in s *podslikavo* slikarske ploskve. Tekom procesa in še bolj na koncu slikanja, smo odkrili pomen, ki ga vneseta omenjena načina na končno upodobitev. Kolobarjenje povezuje posamezne partije v celoto, saj se isti oz. podobni odtenki barv pojavljajo na več delih slike hkrati, s tem pa dobimo homogeno podobo. Veliko vlogo ima prav tako podslikava. Pri izbiri podslikave je pomembno, da izberemo pravi odtenek, glede na elemente in okolje, ki jih bomo slikali, saj vsak odtenek ne deluje ustrezno in skladno z elementi. Če izberemo pravi odtenek podslikave, si lahko slikanje znatno olajšamo, saj lahko slikamo z bolj lazurnimi ter manjšimi nanosi barve, nekatere dele pa lahko celo izpuščamo oz. jih ne prekrijemo z drugim nanosom barve v celoti. Tako omogočimo, da se bo ta dopolnjevala z motivi in prosevala skozi. Če pa izberemo napačno podslikavo, bo delo oteženo, saj je potrebno nanašati barvo na bolj pastozen način zato, da bi prekrili

vse dele slike in s tem »ugasnili« napačno izbran temeljni ton. Z obravnavo raznih tihožitij smo se naučili upodobiti različne materiale (organske in neorganske) in končno prišli do najkompleksnejšega motiva – *portret*.

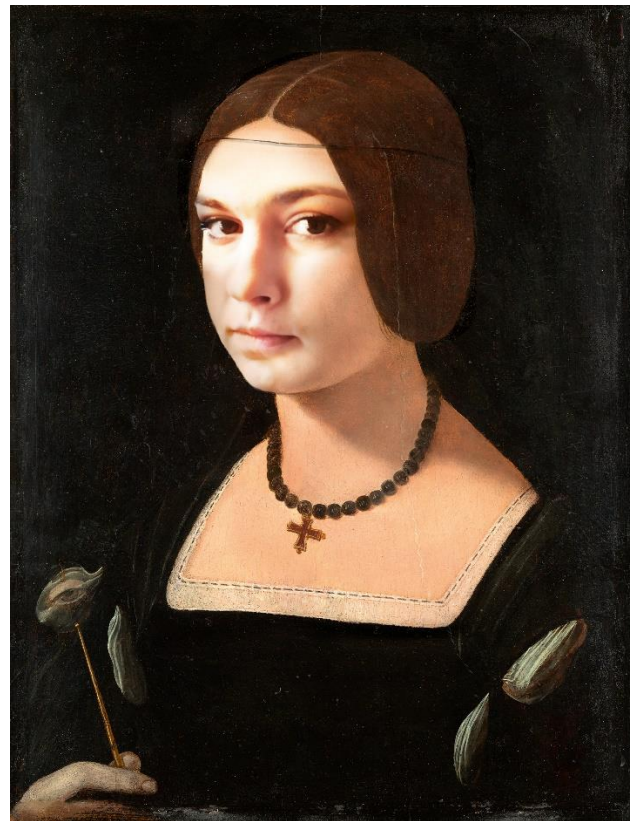


Slika 8.1: Špela Fridau, *Hibridni avtoportet – renesansa*, 2018–2019, olje na platnu, 51,5 × 36,5 cm

Zgornja slika je bila naslikana na podlagi portreta *Lady as Saint Lucy*, katere avtor je renesančni slikar Giovanni Antonio Boltraffio. Procesa slikanja smo se lotili tako, da smo najprej naredili fotomanipulacijo originalne slike, v katero smo namestili svoj obraz. Sledila je mreža na platnu in novo nastala skica, ki nam je služila za prenos podobe na platno po principu, kakršnega so uporabljali tudi v takratnih časih. Za tem smo se lotili slikanja z ustrezno izbrano močno razredčeno barvo, ki je služila kot podslikava. Nadalje je sledilo natančno opazovanje in slikanje do končne podobe.



Slika 8.2: Giovanni Antonio Boltraffio ,
Portrait of a Lady as Saint Lucy, 1509, olje
na leseno ploščo, 51,5 x 36,5 cm,
Nacionalni muzej Thyssen, Madrid



Slika 8.3: *Skica*, fotomanipulacija

8.2 Vsebinski vidik slikarske realizacije

Kreiranje skice:

Ustvarjanja skice smo se lotili tako, da smo v *slovarju simbolov*⁴⁶ iskali naključna gesla, iz katerih smo izdelali skico za nadaljnjo sliko. Po podobnem postopku naj bi Hugo Ball leta 1916 našel ime za umetniško smer *dadaizem*. Govorice, ki so doživele tudi zavračanje, pravijo, da se je iskanja imena lotil tako, da je zabil nož v nemško-francoski slovar in konica se je zapičila v besedo »dada« (fr. *konjiček*).

Iskanja smo se lotili z odpiranjem slovarja simbolov na naključnih mestih in si zapisali nekaj gesel, ki jih je na določeni strani najprej ujel naš pogled. Ta gesla so bila: *nit*, *vozel*, *maska*, *oko*, *vrata*, *hobotnica*. Preko teh gesel smo si nato zamislili idejo za sliko, kateri je botrovalo naše prepričanje o tem, da človek nima svobodne volje, to smo povezali še z reprodukcijo iz knjige mrtvih, ki smo jo za primer o zametkih fantastične umetnosti uporabili že v teoretičnem delu. Naključno izbranim geslom smo nadeli pomene, ki jih bo vsebovala slika:

Hobotnica – uporabili smo jo kot metaforo za negacijo svobodne volje.

Vozel – potrjuje vpetost v dano situacijo in zvesto sledenje nezavednemu.

Maska – uprizarja način delovanja v določeni situaciji. Na sliki kaže posplošen značaj posameznika.

Vrata (portal) – simbolizirajo prehod, novo dimenzijo, rojstvo.

Oko – na splošno je simbol intelektualne zaznave. Kot tretje oko označuje nadčloveško stanje, v katerem jasnovidnost doseže popolnost, na višji ravni pa sodelovanje sonca (Chevalier, 1993).

⁴⁶ Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1993). *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Nit – med seboj povezujejo vsa eksistenčna stanja in njihova načela. Niti pa imajo tudi lutke (marionete), ki jih vodi volja tistega, ki jo ima v rokah.

Ko smo si zamislili zgodbo, smo skico narisali na papir, jo mestoma razrezali in jo po delih sestavljali ter ji sproti kakor smo si domišljali, dodajali elemente, kot so školjka, labirint in gledališke zavese. Dele smo prepegibali in jih sestavili v obliko ne prej načrtovanega kolaža. Ko smo dosegli formo, s katero smo bili zadovoljni, smo jo obdelali in nadgradili elemente na skici v računalniškem programu Adobe Photoshop. Ta nam je omogočil lažjo predstavo in približek temu, kako naj bi izgledala slika.



Slika 8.4: Ročno narisana skica za sliko



Slika 8.5: Računalniško obdelana skica za sliko

Opis motiva:

Osrednji del slike predstavlja gledališki portal, skozi katerega se sprehodi množica figur. Na vrhu portala je hobotnica, ki v svojih lovkah drži na nitih pritrjene maske. Hobotnica nosi vlogo dodelitve značaja ljudem pred rojstvom. Njena odločitev je vidna v potencirani čustveni maski, ki jo na prehodu portala (rojstvu) nadene posamezniku. Te maske se snamejo z niti in pritrdujejo na mesto obraza, ko posameznik prestopi prag

portala (začetek življenja). Hobotnica ima na čelu tretje oko, ki razkriva njeno božansko vlogo. Primerjavo njeni vlogi bi lahko našli v egipčanskih papirusih – *tehtanje srca (egipčanska knjiga mrtvih)*, kjer *boginja Maat*⁴⁷ na dan sodbe srce umrlega položi na eno stran tehtnice, medtem ko je na drugi kot protiutež položeno njeno pero. Ob sodbi sta prisotna še *Anubis*, ki prinese srce in *Tot* kot bog modrosti, ki je zapisal rezultat. Dobre duše odpelje *Hor* do *Oziris*a, ki je gospodar raja. Vloga hobotnice znotraj naše slike se od *Maat* razlikuje v časovni komponenti življenja. V našem primeru je hobotnica, kot vzvišena razsodnica usode ljudi, prisotna na začetku življenjske poti, *Maat* pa se s posamezniki sooči ob koncu življenja, ko naredi pregled duš in njihovih dejanj.

Hobotnica je v našem primeru metafora za zanikanje človekove svobodne volje. Nosi vlogo dodelitve predispozicije vsakega življenja (DNK, okolje, starši, vzgoja...), ki preko teh določil kreira nezavedne želje, ki so lastne vsakemu posamezniku drugače. Te nezavedne želje nadalje tekom življenja oblikujejo odločitve. Vse kar želimo zavestno narediti, je posledica preteklih dogodkov, ki jih mi nismo zavestno kreirali, in DNK-ja, ki ga nismo sami izbrali. Hobotnica je metaforični kreator naših misli in odločitev. Pomeni, da praktično nimamo svobodne volje, pač pa imamo težnjo, da zadovoljimo neke lastne notranje potrebe, ki prihajajo iz nezavednega. Naše odločitve so na nek način že vnaprej usidrane v nas, z njimi pa lahko operiramo le v okviru že znanih izkušenj. Vse kar je pri tem svobodnega, je izbira načina, kako se soočiti z določenimi odločitvami ali izbirami.

Na sliki je torej hobotnica tista, ki kreira predispozicije bodoče živečih ljudi, ki bodo vplivale na njihovo nadaljnje življenje. Slika kot celota prikazuje pomešano maso najrazličnejših karakterjev, ki tvorijo kaotični svet. Ti so med seboj povezani z nitjo in tvorijo skupnost. Iz leve strani skozi školjčni portal v vrsti prihaja množica brezobraznih ljudi (še nedefiniranih duš), ki čakajo na svojo usodo. Na prehodu se dogaja obred, kjer hobotnica iz višine s svojimi lovkami razporeja niti, na katerih visijo karakterne maske in se odloča, katero komu nadeti. Na desni strani skozi portal prihajajo ljudje z novimi obrazi – maskami, ki so z vozli pritrjene na njihove glave in vstopajo v labirint življenja. Posamezniki niso ločeni v skupine, pač pa so povezani z nitjo ter vpreženi in pomešani v

⁴⁷ Boginja pravice v staroegipčanski mitologiji, boginja resnice in pravice ter kozmičnega reda.

skupno življenje, ki zna nemalokrat biti polno nerazumevanj in nasprotij. Portal z gledališkimi zavesami je v podobi školjke, kar lahko povežemo z rodili, in poudarja časovno opredeljenost, ki smo jo želeli ujeti v motiv, ne glede na odraslo prikazane figure. Vse skupaj je postavljeno v magično okolje.

Ob pričujočem opisovanju se nam je porodila ideja za ime slike. Kot izposojenko smo uporabili ime koncepta: »Theatrum mundi«. Theatrum mundi je metaforični koncept, ki je prisoten v rabi raznoraznih avtorjev, med drugim je v literaturi prisoten pri *Shakespearju*.⁴⁸ »Ves svet je oder« in v *Platonovi prisposobi o votlini* (Platon 1976), ki je filozofsko razmišljanje o teorijah sveta. Theatrum mundi prikazuje svet kot gledališče, kjer so ljudje liki in njihova dejanja tvorijo dramo, katere avtor je v verskih krogih Bog sam. V vsaki formulaciji *theatrum mundi* je vsota sveta večja od njegovih delov, kjer se nahajajo igralci, ki igrajo različne vloge in skupaj tvorijo cel svet.

8.3 Tehnološki vidik slikarske realizacije

Procesa nastajanja slike smo se lotili tako, da smo si v podobni velikosti, kot je platno (80 × 100 cm), pripravili natiskano računalniško izdelano grafiko, vidno v prejšnjem poglavju, ki nam je služila kot skica. Nato smo, za lažji nadaljnji prenos elementov iz skice na slikarsko površino, na platnu in na skici s svinčnikom najprej razčlenili površino z mrežo kvadratov v velikosti 10 × 10 cm. Temu je sledil razmislek o temeljni barvi oz. podslikavi slike. Na podlagi načrtovanih barv smo se odločili za odtenek rumene barve, ki bo s svojim prosevanjem popestrila naknadne plasti. Celotni format smo ovrednotili z izbranim odtenkom, katerega barvo smo močno pomešali s terpentinom in spremenili v tekočo zmes. S svinčnikom nakazani deli mreže so se ob tem nekoliko razmazali, saj je terpentini razredčilo, vendar to ni pomembno vplivalo na nadaljnji proces, ker so sledile še druge prekrivajoče plasti barv. Preslikano kompozicijo smo pustili nekaj dni, da se je novo nastala podlaga posušila. Naslednji korak so bile podslikave določenih elementov

⁴⁸ William Shakespeare, 1564–1616. *Kakor vam drago* (*As you like it*).

slike v lokalnih barvah (modro-zelena, rjava, rdeča, vijolična, temno modra), rumeno zastavljene dele pa smo na začetku izpuščali, saj so že nosili barvo podslikave.

Ko je bil format ploskovno zapolnjen, je sledil del luščenja oblik iz ploskev, kar smo dosegli z dodajanjem svetlejših in temnejših predelov ploskvam poslikanim z lokalnimi barvami. Sprva smo se doseganja učinka predmetne plastičnosti lotili z dodajanjem bele in črne barve, a smo v nadaljevanju ugotovili, da se ta način povsod ne obnese najbolje. Zato smo lokalnim barvam, kjer naj bi bile osvetljene, pričeli dodajati nekoliko svetlejšo tople barve, ter senčne predele hladiti s nekoliko temnejšimi hladnimi barvami.



Slika 8.6: modelacija z belo barvo



Slika 8.7: dodajanje pestrih barv

Doseganja plastičnosti smo se v nadaljevanju lotili na različne načine. Na sliki 8.7 so v predelu notranjosti školjke prehodi med barvami večji, kar pomeni, da so bolj grobi in delujejo bolj gestualno. Za modeliranje oblik smo uporabili modrikaste in rdečkaste tone, ki se pojavljajo, sicer v drugih odtenkih, tudi na ostalih okoliških predelih slike. Medtem so na zavesah prehodi med barvami mehkejši, posvetljeni z rumeno barvo. Med procesom smo nekatere oblike pretirano poudarili, zato da se bo v nadaljevanju s tankimi nanosi nadaljnjih plasti to odstopanje izravnavalo v plastičnosti forme. Globino prostora smo si v nadaljevanju prizadevali doseči po eni strani z dodatnim temnenjem

oblik ter na drugi s svetlenjem in dodajanjem toplejših barv na bližnjih predelih, medtem pa smo upoštevali, da vir svetlobe prihaja od zgoraj. Temnejše barve so porinjene v ozadje, svetlejše in toplejše pa rinejo naprej. Za uravnoteženost kompozicije smo poskušali barve vnašati na format, tako da se dopolnjujejo in delujejo skladno v vseh svojih kontrastih, glede na postavitev kompozicije. Med slikanjem smo upoštevali predvsem toplo-hladni in svetlo temni kontrast, pojavlja pa se tudi več komplementarnih kontrastov (med rumeno in vijolično, rdečo in zeleno, ter med oranžno in modro barvo).

Prostorsko je slika rahlo poglobljena, kar smo dosegli s svetlejšimi in toplejšimi barvami



spredaj, bolj temne pa so porinjene v ozadje.

Slika 8.8: faza ustvarjanja



Slika 8.9: faza ustvarjanja

Prvi plan slike smo v sklepi fazi nastanka slikarske kompozicije prilagodili v vodno okolje, skozi katero se delno kaže, kateri elementi kompozicije segajo iz formata in tako še dodatno nakazujejo prostor slike. Vsebinsko se voda dopolnjuje s školjko, hobotnico ter algami. V tem predelu slike smo uporabili tehniko lazurnega nanašanja barv, kar pomeni, da so bile barve nanašane v tankih slojih, zato prej naslikane površine prosejajo skozi naknadno dodane

barve. Kot je razvidno iz slike 8.9, je gladina vode na levi strani formata zastavljena višje kot na desni, saj v slikarski kompoziciji ne posnemamo narave v dobesednem smislu, ampak v kontekstu nadrealnosti ustvarjamo domišljijško nenavadne pojave. Dno je poseljeno s kamenjem in odlomljeno vejo, kar dodatno poudarja občutek iluzije globine.



Slika 8.10: Špela Fridau, *Theatrum mundi*, 2023, 80 × 100 cm

9 SKLEP

Jakšetova dela v veliki meri pokrivajo nadrealistično estetiko, vendar pa jo ponekod tudi presegajo. Gre namreč za preplet imaginarnega z resničnim, ob tem pa sanje ali nezavedno niso bistvo njegovega slikarstva. Iz tega vidika ga je težko umestiti v enoten slog, če pa ob tem upoštevamo še heterogenost nadrealizma kot literarnega, filozofskega in umetniškega fenomena, postane umestitev še bolj zapletena, saj se Jakše ne ravna po načelih, kakor jih je vzpostavil André Breton, niti po katerih drugih principih. Zapisal je celo svoj antimanifest *Proti toku* (2019), v katerem zavrača poskuse, da bi umetnost razumeli ter poenostavljali na ideje in koncepte. Zase pravi, da se odzove kadar ga »pokliče roka«, vendar pa v tem oziru ne gre za psihični avtomatizem, nad katerim so se navduševali nadrealisti, pač pa za nek subtilni element, ki mu ga uspe lucidno prenesti na slikarske površine. Če pogledamo iz vidika ujemanja vizualnega z nenavadnimi naslovi, bi to vendarle lahko razumeli v kontekstu nadrealizma. Jakšeta poznamo primarno kot slikarja in nato še kot pesnika, ki piše fiktivne dialoge ter poezijo, kar je včasih objavljeno v spremnih katalogih razstav. Kot že omenjeno, ima nadrealizem močno literarno ozadje, ki se je najbolj uveljavilo v slikarstvu. Iz tega ozira ga lahko z nadrealisti primerjamo tudi v tem kontekstu. V njegovih delih se srečujemo z upodobitvami nenavadnih bitij v fantastičnih prostorih. Fantazija in imaginarni svetovi so tisto, kar najbolj presune pri Jakšetu, vendar se ti prepletajo z neko resničnostjo. V njegovih delih lahko kot element fantastičnega opredelimo nenavadna bitja, ki so hibridi živalskih in človeških lastnosti. Na splošno je fantastično usmerjeno v figuraliko in na raziskovanje notranjega doživljanja človeka. S tem odstira demone, psihološka stanja, groteskno ipd. Fantastične kompozicije so nenaravne, absurdne in zajemajo tudi tabuizirane teme. Vse naštetu preveva Jakšetovo slikarstvo, s tem ko raznovrstno figuraliko postavlja v medsebojne konflikte in šokantne metafore. Njegove slike lahko vidimo kot mnogotere odslikave vsebin, ki so po eni strani provokativne in melanholične, po drugi pa v njih vnaša veselje in pravljичnost. Mestoma lahko v Jakšetovih slikah najdemo kritiko in svarila, da civilizacija ni na pravi poti, kakor je to bilo značilno za mnoge mitološke vsebine. Z vsebino slik na posredni način kritizira neko početje v družbi

ali pojav. S takim načinom ostaja skrivnosten ter zanimiv, pa tudi unikaten in pazljiv posrednik. Sigmund Freud in Carl Gustav Jung sta v presojanju mita izhajala iz teorij francoskega filozofa Luciena Lévy-Bruhla. Nadalje pa se je njuna pot ločila, s tem ko je Freud predstavil Ojdipov in Elektrin kompleks, ob tem pa je menil, da je ta pojav mogoče zaznati v sanjah in mitih, pravljicah in celo šalah. Pri razlagi mitov se je torej držal le ene teme v smislu »zatiranja« zavestnih idej. Jung se od Freuda razlikuje v tem, da je raziskavo nadaljeval preko teorije *kolektivnega nezavednega*. Ta mu je omogočila, da je temelje mitskih podob obravnaval kot pozitivne in ustvarjalne, v nasprotju s Freudovim bolj negativnim pogledom na mitologijo. V mitih, pravljicah in sanjah se po Jungu pojavljajo podobne podobe in simboli, saj človeška psiha zadržuje določene podedovane motive (*arhetipe*), katerih osnovni vzorec ostaja, ne glede na to, v koliko podrobnostih se morebiti razlikuje.

Jakše s svojimi deli večkrat spravlja gledalca v neprijeten položaj, to bi lahko povezali s Freudovim konceptom *das Unheimliche*. Slika z naslovom *Učiteljica* gledalca sooči z demoničnimi očmi ribe, ki strmijo v opazovalca. *Zlobni pogled* je ena izmed petih pomenskih iztočnic omenjenega koncepta in ga na podoben način lahko zaznamo tudi na sliki *La Rabbia*. Z *unheimlich* učinkom povezujemo tudi sliko »*Do You Still Need a Horse?*«, v katerem se pokrivata dve točki Freudovega koncepta, in sicer odrezani deli telesa ter prisotnost spolnih organov. Korelacijo med fantastičnim in konceptom *das Unheimliche* vidimo v tem, ko vizualno hibridizira človeške atribute z živalskimi telesi. Ob tem lahko prepoznamo nam znane segmente oz. lastnosti, združene in predstavljene na nenavaden, mestoma celo nelagodni način. Povezava se vzpostavlja tudi v temah nezavednega, grotesknega in v raznoraznih psihičnih stanjih upodobitev.

Nekatere slike so preplet raznoraznih arhetipov in kolektivnega, ki se kažejo preko simbolov in bi jih zato lahko v določeni meri interpretirali preko Jungove teorije o nezavednem. Takšen primer je slika *Čakaje očeta*, kjer lahko že iz naslova razberemo, da gre za arhetip očeta, vendar pa se to lahko dokončno potrdi, ko se poglobimo v vsebino slike. Slika z naslovom *Gral*, kot nekakšno nasprotje prej omenjeni sliki, predstavlja arhetip ženske in rojstva. V drugih slikah lahko najdem še arhetip bolezni, staranja, sovražnika itn. Raziskovanje notranje resničnosti, nerazločnosti stvari in odnosov med

njimi se pri Jakšetu izraža s subjektivnimi in kolektivnimi implikacijami. Poigrava se s klasičnimi in manj tipičnimi simboli ter jih postavlja v nenavadna razmerja – predvsem zajec, riba, kača in mušnica so njegov prepoznavni zaščitni znak. Ti so oddaljeni od konvencionalnih simbolov, predvsem gre za detajle, ki fascinirajo njega samega. Te simbole na platnu povezuje z drugimi pojavi, ki na koncu vzpostavijo neko enigmatično atmosfero.

Arhitektura ga je od nekdaj zanimala, zato v slikah vedno predstavlja dovršen del kompozicije. Kadar upodablja človeka, je ta predstavljen po večini kot pomanjšana figura, ujeta v fantastično pokrajino. Živali in rastline, ki jih naslika, se navadno pojavljajo v večjih proporcijah in imajo pomembnejšo vlogo od malega človeka. V tem, ko je Jakše po eni strani pomanjšal človeka, po drugi strani pa povečal žival, bi lahko prepoznali kritiko antropocentrizma, ki pomeni človeško superiornost v naravi nad ostalimi bitji. S tem, ko živalim pripiše človeške lastnosti, na nek način simbolno izenači njuno vrednost, kar je težnja posthumanizma. Zajec je stalnica v Jakšetovem opusu in predstavlja njegov alter ego. Njegov pomen razkrivajo enciklopedije in slovarji simbolov, iz katerih lahko razberemo, da nosi simbol plodnosti in čutnosti že od antičnih časov naprej, medtem pa si v delih Jakšeta izposoja najrazličnejša telesa in se hibridizira z različnimi živalskimi atributi.

Tekom raziskovanja teoretičnega dela sem razmišljala o obliki slikarske realizacije avtorske ideje. Tako se mi je med procesom nezavedno ponudila zgodba, ki dejansko pojasnjuje moj pogled na svet, ki ga opisujem v teoretičnem delu magistrske naloge. Skozi ustvarjanje sem še bolj začela razumevati, da domišljjske stvaritve razkrivajo naša notranja občutja in prepričanja ter so, ne glede na to, če o njih v danem trenutku razmišljamo ali ne, vedno prisotna. Tako sem dobila potrditev, da ob ustvarjanju domišljjskih oz. nadrealističnih del, za razliko od posnemanja narave, odstiramo svojo notranjo resničnost.

SEZNAM LITERATURE

- [1] Barthes, R. *Mitologije* (2015) Mitologije. *Mit danes*. pp. 153-208. Ljubljana: Krtina.
- [2] Caws, M. A. (Ed.). (2004). *Surrealism*. Phaidon.
- [3] Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1995). *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- [4] D. Bahovec, E. (2004) *Divja misel Clauda Lévi-Straussa*. pp. 331-353.
- [5] Devitini Dufour, A. (1998). *Bosch: norost, pregrehe in čednosti: med stvarnostjo in domišljijo* (Vol. 4). DAG Grafika.
- [6] Dobrila, P. T. (1996). *Fantastične sanje*. *7D*, 25(14), 44–45.
- [7] Dolar, M. (1994). Strah hodi po Evropi. V *Das Unheimliche* (pp. 71–119). Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- [8] Dominko, T. (2013). Posthumanizem in posthumano. *Primerjalna književnost, letnik 36, številka 3, str. 85–97, 236*.
- [9] Dommermuth-Gudrich, G. (2011). *Miti: najbolj znani miti grške antike kot jih predstavlja Gerold Dommermuth-Gudrich v sodelovanju z Ulrike Braun* (U. Braun, Ed.; 1. izd.). Narava.
- [10] Freud, S. (1994). *Das Unheimliche*. V Dolar, M. (Ed.), *Das Unheimliche* (pp. 7–36). Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- [11] Freud, S. (1991). Humor, *Problemi; Eseji*. 29 (2): 93–95. dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-HVODH7VE>
- [12] Freud, S. (2003). *Vic in njegov odnos do nezavednega* (1. natis). Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- [13] Gačnik, S., Farič, B., Jakše, M. (2013). *V letu kače vsi smo klopotачe : Miheličeva galerija [Ptuj, 6. junij–14. julij 2013]* (p. 11). Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož.

- [14] Golob, Zag, A. Kostič, A. Medved, A. Simonišek, R. Vaupotič, A. (2022). *Marko Jakše: paviljon Republike Slovenije, Benetke, 23. april – 27. november 2022: = pavilion of the Republic of Slovenia, Venice, 23 April – 27 November 2022*. Moderna galerija.
- [15] Goya, F. de. (2014). *Los caprichos: grafike: = grafikák: Grafiken: = graphics: Lendavski grad, Lendvai vár, Burg Lendava, Lendava Castle, Slovenija, Szlovénia, Slowenien, Slovenia, 6. 6.–30. 9. 2014* (p. 47). Galerija-Muzej.
- [16] Grosman, T. (2015). Binca. *Folio: Čuden si ti pesnik = What an odd poet you are, 7*, 42–48.
- [17] Jung, C. G. (1995). *Arhetipi, kolektivno nezavedno, sinhroniciteta: izbrani spisi*. Katedra.
- [18] Jung, C. G. (2003) *Človek in njegovi simboli*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- [19] Kandinski, V. (1985) *Od točke do slike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- [20] Kebe, R. (2007) Arhetipi in kolektivno nezavedno. *Kairos: Slovenska revija za psihoterapijo. V.1, no. 3–4, p. 55–63.* dostopno na: <https://kairos.skzp.org/index.php/revija/article/view/28/21>
- [21] Kordigel Aberšek, M. (1992). Branje znanstvene fantastike ali Je znanstvena fantastika resnično mitologija moderne dobe?. *Anthropos (Ljubljana), 24 (1992), 5–6 ; str. 291–301.*
- [22] Kostić, A. (2000). Marko Jakše: »Ne razumem Einsteina, lahko pa Freuda«; *Dialogi, 36(5/6), 3–14.*
- [23] Kostič, A., Dobnikar, Ž. (Eds.). (2015). *Mundus vadit retro = Prihodnost zre v preteklost = The future gazing into the past: Marko Jakše: Srajca srečnega človeka, Rekonvalescenca* (p. 47–48). Kibla.
- [24] Kreačič, G. (2007). André Chastel: Il Sacco di Roma 1527. Od prvega manierizma do protireformacije: Ljubljana: ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995. *Zgodovina v Šoli, 16(1/2), 81–82.* <http://hdl.handle.net/11686/11130>
- [25] Lévi-Strauss, C. (2004). *Divja misel* (E. D. Bahovec, Ed.; 1. izd.). Krtina.

- [26] Lynton, N. (1994) *Zgodba moderne umetnosti: pregled likovne umetnosti 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- [27] Marko Jakše – Tesnobni eros. Mapa k razstavi v Galeriji Prešernovih nagrajencev (mapa, vložni zvezek z besedili, kartoni z reprodukcijami). Izdala Galerija Prešernovih nagrajencev Kranj, 2013.
- [28] Medved, A., Barthes, R., Kristeva, J., Marković, I. (2011). *Črni metulji : [Galerija Loža, Koper, februar - marec 2011 : = Galleria Loggia, Capodristria, febbraio - marzo 2011]* (p. 24). Obalne galerije; Gallerie costiere.
- [29] Medved, A. (2015). Jakšetovi fantazmagorični prividi = Jakše's phantasmagoric visions. *Folio : Pilot Za Intermedijsko Umetnost, Kulturo in Veselje Do Življenja = Guide to Intermedia Art, Culture and the Joy of Life*, 7, 4–9.
- [30] Medved, A., Jakše, M. (2016). *Nisi se rodil kot suženj : [slike 2011–2016 : 4. februar–12. marec 2016, Galerija Velenje]* (p. 23). Galerija.
- [31] Muhovič, J. (2018). *Vidno in nevidno : uvod v formalno likovno analizo : teorija, primeri, metode : [znanstvena monografija]*. Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko.
- [32] Muhovič, J. (2015). *Leksikon likovne teorije: slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celjska Mohorjeva družba; Društvo Mohorjeva družba.
- [33] Platon. (1976). *Država*. Državna založba Slovenije.
- [34] Puncer, M. (2011). Humor in likovna umetnost: nekaj misli / Humor and art: Some Thoughts. *Likovne besede: revija za likovno umetnost = Artwords.*, 93, 6–11.
- [35] Pust, B. (2011) *Sanje kaj ste? Raziskovanje simboličnega sveta sanj skozi pri Jungove psihologije*. Ljubljana : samozal.
- [36] Schurian, W. (2005). *Fantastic art* (U. Grosenick, Ed.). Taschen.
- [37] Verbnik Dobnikar, T. (2003). Življenje in delo Carla Gustava Junga. *Socialna pedagogika (Ljubljana), letnik 7, številka 3, str. 247–274*.
- [38] Zlokarnik, M. (ur.). (2011). *Likovne besede: revija za likovno umetnost = Artwords*.

SPLETNI VIRI

- [39] Atelje Galerija. (2014). Marko Jakše: Parazol. Dostopno na: <https://www.ateljegalerija.si/sl/umetniki/marko-jakse/razstave/63/parazol> (zadnji dostop 25. 5. 2023).
- [40] Comte de Lautréamont. Dostopno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Comte_de_Lautr%C3%A9amont#Surrealism (zadnji dostop 15. 3. 2023).
- [41] Bolle, K. W. , Buxton, . Richard G.A. and Smith, . Jonathan Z. (2022). *Myth. Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/myth> (zadnji dostop 15. 3. 2023).
- [42] Dnevnik (2002). Pri mladinski knjigi izšel Miheličev kurent. Dostopno na <https://www.dnevnik.si/38619> (zadnji dostop 23. 6. 2022).
- [43] Dobrila, T. (2010). Avstralski ciklus, april–junij 2009. Marko Jakše: More freshes meat. Dostopno na: <https://mgml.si/sl/galerija-jakopic/razstave/348/marko-jakse-more-freshes-meat/> (zadnji dostop 2. 5. 2023).
- [44] Društvo slovenskih pisateljev (2014). Andrej Medved. Dostopno na: <https://drustvo-dsp.si/pisatelji/andrej-medved/> (zadnji dostop 23. 6. 2022).
- [45] Fabricius Hansen M. (2016). Telling time: representations of ruins in the grotesques of sixteenth-century Italy. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 8:1. Dostopno na: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v8.30402> (zadnji dostop 15. 3. 2023).
- [46] Gothic Themes, Settings, and Figures. *Gothic Literature: A Gale Critical Companion*. (2023) dostopno na: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/gothic-themes-settings-and-figures> (zadnji dostop 28 februar 2022).

- [47] Grafenauer, P. (24. 5. 2013) Slikar, ki slikarstvo jemlje zares. Mladina: Mladina21. Kultura. Dostopno na <https://www.mladina.si/144414/slikar-ki-slikarstvo-jemlje-zares/> (zadnji dostop 21. 3. 2023).
- [48] Grafenauer, P. (16. 1. 2016) 500 let od smrti slikarja Hieronymusa Boscha, ki je povezal nebesa in pekel. MMC RTVSLO. Kultura. Dostopno na <https://www.rtvlo.si/kultura/drugo/500-let-od-smrti-slikarja-hieronymusa-boscha-ki-je-povezal-nebesa-in-pekkel/383549> (zadnji dostop 21. 3. 2023).
- [49] Groteska. Dostopno na: <https://www.znanijsveta.com/o/Groteska> (zadnji dostop 8. 6. 2022).
- [50] Jerše, S. (2022) Solidarnost je nežnost med vrstami – sožitje njeno živeto raziskovanje – Ob posthumanističnem manifestu Fahima Amirja. Dostopno na: <https://humanistika.si/novice/solidarnost-je-neznost-med-vrstami-sozitie-njeno-ziveto-raziskovanje-ob-posthumanisticnem-manifestu-fahima-amirja-2/> (zadnji dostop 7. 5. 2023).
- [51] Jurc, A. (17. 3. 2022) Marko Jakše postroji domišljjsko floro in favno za beneški bienale. Dostopno na: <https://www.rtvlo.si/kultura/marko-jakse-postroji-domisljjsko-floro-in-favno-za-beneski-bienale/616029> (zadnji dostop 7. 5. 2023).
- [52] Konsulta (2017) dostopno na: <http://www.psihoterapija-konsulta.si/arhetip> (zadnji dostop (23. 6. 2022).
- [53] Kostić, A. (2020). Marko Jakše: Proti toku. Dostopno na <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2019/marko-jakse-proti-toku/> (zadnji dostop 24. 6. 2022).
- [54] Lesničar, Pučko, T. (9. 5. 2013). Marko Jakše: Takoj je napadel velikansko plahto. Dnevnik: Kultura. Vizualna umetnost. Pridobljeno 6. 4. 2021 s spletne strani <https://www.dnevnik.si/1042589072>
- [55] Marko Jakše: Naj ti povem zgodbo ... ali dve, tri dostopno na: <http://www.kibla.org/dejavnosti/kibela/arhiv/kibela-arhiv/2009/marko-jakse/?0=> (zadnji dostop 23. 6. 2022).

- [56] Menaše, L. (17. 3. 2010). Jakše uživa, če se v delih sprehaja po robu sveta. Delo: Kultura. Dostopno na <https://old.delo.si/kultura/jakse-uziva-ce-se-v-delih-sprehaja-po-robu-sveta.html> (zadnji dostop 21. 3. 2023).
- [57] MoMA learning: Surrealism. Dostopno na https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism/ (zadnji dostop 24. 6. 2022).
- [58] Pojmovnik slovenske umetnosti 1945-2005: Fantastična umetnost, dostopno na: http://www.pojmovnik.si/koncept/fantasticna_umetnost/ (zadnji dostop 21. 3. 2023).
- [59] Štefanec, V. P. (29. 5. 2013) Marko Jakše: razstava Rožnati dim. Vrnitev čudnega zajca. Pogledi, let. 4, št. 10, 22. maj 2013. Dostopno na <https://pogledi.delo.si/kritike/vrnitev-cudnega-zajca> (zadnji dostop 13. 4. 2021).
- [60] Teržan, V. (17. 3. 2011). Marko Jakše, slikar. Mladina: mladina11. Družba. Profil. Dostopno na <https://www.mladina.si/53502/marko-jakse-slikar/> (zadnji dostop 21. 3. 2023).
- [61] Thpanorama: 7 pomembnih značilnosti mita. Dostopno na: <https://sl.thpanorama.com/articles/historia/7-importantes-charactersticas-de-los-mitos.html> (zadnji dostop 24. 6. 2022).
- [62] Toplak, T. (2017). Groteska našega časa. Umetnostna galerija Maribor. Dostopno na: https://www.napovednik.com/dogodek437737_groteska_nasega_casa (zadnji dostop 23. 4. 2021).
- [63] Vrečko, A. (2010). Marko Jakše, More freshest meat. Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo. Muzej in galerije mesta Ljubljane, Galerija Jakopič. Dostopno na: <http://www.suzd.si/bilten/arhiv/bilten-suzd-5-7-2009-2010/306-ocene/190-asta-vreko-marko-jake-more-freshest-meat> (zadnji dostop 23. 4. 2021).
- [64] Zlobec, M. (2013). *Epska fantastika Marka Jakšeta*. Delo: kultura. Razstave. Dostopno na <https://old.delo.si/kultura/razstave/epska-fantastika-marka-jakseta.html> (zadnji dostop 6. 4. 2021).