

## **Hermenevtika fotografske zgodbe**

### *O fotografski podobi in zgodbi*

»...fotografija /.../ne pripoveduje zgodb, jih pa omogoča, saj zastavlja vprašanja.« (Peljhan, Kravanja in Rutar 2011, str. 65)

Fotografija kot mlad medij se umešča med orodja, s katerimi človek opazuje in upodablja ter reflektira svoje bivanje v svetu. Čeprav danes številni teoretiki opozarjajo na problematično preobilo podob in umanjkanje besede, kar ustvarja spektakelsko kulturno okolje, v katerem je izrazito otežena kritična refleksija, te kritike ne gre naslavljanje na nova orodja za posredovanje realnosti (fotografijo, film, multimedije), ampak na način njihove uporabe. Spektakelska realnost je po Debordu (1994) odraz kapitalizma, ki vse preoblikuje v specifične podobe; te vzpostavljajo od človekovih eksistencialnih potreb ločeno realnost, ki posamezniku obljublja osebno izpolnitev prek potrošnje kapitalskih proizvodov. V postmoderni umetnosti se po Kearneyu (1988) prav tako dogaja oddaljevanje podob od označevane realnosti, njihova racionalna dekonstrukcija, ki cilja na razumevanje realnosti, pa postaja vedno bolj zapletena. Zato je pomembno opozorilo Rancierera, da mora umetnost sprožiti akcijo refleksivnega soočenja z resničnimi eksistencialnimi problemi bivanja in pogled usmeriti izza simulakerskega videza podob na način, da jim podari 'vidnost' in 'slišnost govora, ki razpravlja o skupnem' (Ranciere 2010).

Kot pravi Barthes, moramo tudi fotografijo razumeti kot enega izmed medijev za posredovanje zgodb, ki se začenjajo s pripovedništvom, z epom, s tragedijo, pravljico, z romanom itn. Pripovedovanje zgodb je namreč navzoče »... v vseh časih, prostorih, družbah; začne se z zgodovino človeštva in nikjer ne obstajajo oziroma niso obstajali ljudje, ki ne bi pripovedovali zgodb. Naracija je internacionalna,

transhistorična, transkulturna: je preprosto tu, kakor življenje samo.« (Barthes 1977, str. 79)

A čeprav naj bi bila fotografija medij za posredovanje zgodbe, fotografija »... ne pripoveduje zgodb, jih pa omogoča, saj zastavlja vprašanja.« (Peljhan, Kravanja in Rutar 2011, str. 65) Pri tem se po svoji vlogi ne razlikuje bistveno od zgodovinsko privilegiranih medijev posredovanja zgodb: pripovedništva, epa, tragedije, pravljice.

Za razumevanje pomena umetniške naracije za človeško eksistenco pa se je treba povprašati vsaj še o pripovedovalcu in poslušalcu zgodbe. V izjemnem filmu *V hiši*, ki prikazuje odnos med dijakom Claudom ter njegovim učiteljem in mentorjem kreativnega pisanja, si F. Ozon (2012) postavlja prav to vprašanje: Komu pravzaprav piše Claud? - odgovor pa položi v Claudova usta, ko se pogovarja z učiteljem: Ti si moj mojster, jaz sem tvoja Šeherezada. Kot bom pokazal v nadaljevanju, potrebuje vsaka zgodba tako pripovedovalca kot poslušalca/gledalca, a živost upodobljene zgodbe je odvisna predvsem od slednjega. Če si ta z interpretacijo poskuša odgovarjati na postavljena vprašanja, bo umetniška podoba zaživela novo življenje, nič manj pomembno od tistega, sredi katerega je nastala. Zato je kljub temu, da 'fotografija ne pripoveduje', v naslovu postavljeno vprašanje o hermenevtiki fotografske zgodbe še kako primerno, saj, kot je zapisal D. Rutar, ob pogledu na fotografijo »...vendar čutimo, da si lahko sami povemo marsikaj, ko jo gledamo.« (Prav tam, str. 63.)

Tako zastavljen problem razumevanja pedagoškega in terapevtskega pomena fotografije nas napeljuje k dvema vprašanjema, ki ju želim osvetliti s pričujočim besedilom:

- Kakšen pomen ima v človekovem življenju naracija/zgodba?
- S kakšnimi orodji lahko zagotovimo kritično refleksijo beleženja človeških izkušenj s fotografsko zgodbo?

## *Na kratko o pomenu naracije*

Sebstvo je »...obleka, sešita iz pripovedovanih zgodb.«  
(Kearney ~~2003~~2004, str. 109)

Na prvo teoretsko osvetlitev pomena naracije naletimo v Aristotelovi *Poetiki*, v kateri zagovarja trditev, da lahko človeka, njegove vrline in pregrehe najlaže spoznamo, če opazujemo odnose in dejanja v njegovi življenjski zgodbi. Narativna struktura (plot) tragedije je torej tisto, kar nam prikazuje konkretne primere moralnih in/ali izprijenih človeških karakterjev. Hkrati nam udeleženosť v dramski predstavi omogoča, da se sočutno postavimo v kožo tragičnega junaka, z njim preigravamo lastne eksistencialne dileme in strahove, ob tem pa doživimo nenavaden občutek očišćenja/olajšanja/razsvetlitve, ki zmanjša notranje napetosti in nas opremi za uspešnejše spopadanje z lastnimi eksistencialnimi problemi. Ta skrivnostni katarzični učinek udeleženosťi v umetniškem dogodku so teoretiki pozneje povezali tudi z drugimi umetniškimi mediji, na vprašanje, zakaj ima lahko človekovo sooćenje s simboličnim prikazom fiktivne usode upodobljenega junaka tako velik vzgojni ali celo terapevtski učinek, pa je dal enega najbolj poglobljenih odgovorov Ricoeur s svojo tezo, da imata človekovo sebstvo in posledično človekova identiteta narativno strukturo.

Ricoeurjevo znamenito misel, da je najkrajša pot do sebstva prek drugega, moramo v duhu razumevanja narativnega sebstva razumeti na način, da oseba vzpostavlja zavedanje sebe in s tem občutek identitete tako, da vstopa v zgodbe drugih in hkrati z odgovornimi odločitvami kreira lastno življenjsko zgodbo. 'Drugi', prek katerega najdemo pot do sebe, je drugi osebnega ali zgodovinskega spomina, imaginarni drugi minulih in zdajšnjih zgodb ter seveda realni drugi, s katerim vstopamo v neposreden odnos; skrivnostni 'drugi' torej prebiva v nas samih – v nezavednem, v pričevanjih in upodobitvah

preteklosti in zdajšnjega trenutka, v fikcijskih projekcijah (ne)želene prihodnosti ter seveda v konkretnih osebah in skupnostih, s katerimi se srečujemo in povezujemo.

Zgodbe so ilustracije različnih življenjskih dogodkov, ki slikajo povezavo med človeškimi željami, odločitvami in dejanji s posledicami, ki so lahko tragične ali izpolnjujoče, zle ali dobre. S tem naracije služijo praktični modrosti, ki vzpostavlja povezavo med zavedanjem konteksta posamičnih dogodkov s posledicami, ki jih vrednotimo glede na etične koncepte dobrega in zla, te pa smo osvojili prek tradicije oziroma z izkušnjami, pridobljenimi v preteklosti. Če nam tradicionalne poglede na dobro in zlo posredujejo pomembne bližnje osebe ali institucije, kakršni sta vrtec in šola, so ključne prosocialne izkušnje posledica naše želje po uglaševanju lastnih želja s pričakovanji in z odzivi bližnjih oseb (Benjamin 2000), to uglaševanje pa utrjuje sočutno zadovoljstvo z ravnanji, ki osrečujejo pomembne bližnje, v nekakšne skripte izpolnjujočih odločitev. Nekako vmes med posredovanjem tradicije in lastno izkušnjo je doživeta predelava umetniške upodobitve konkretnega dogodka, saj je, kot smo spoznali z Aristotelom, na eni strani umetnina upodobitev vrlega ali izprijenega dejanja, na drugi pa naše sočutje z akterjem in dogodkom ustvarja prototip imaginarne izkušnje. In pri tem se povežeta etična in estetska dimenzija – moralna presoja s poetičnim kreiranjem novega odziva na eksistencialno situacijo.

Refleksija sebstva in iskanje smisla sta zato neizbežno povezana z imaginacijo, ki omogoča tako vstopanje v zgodbe drugih (sočutna imaginacija) kot ustvarjanje lastnih zgodb (poetična imaginacija). Razvijanje imaginativnih zmožnosti prek poslušanja in pripovedovanja zgodb pa ustvarja najmočnejše pedagoško ali terapevtsko orodje za razvoj zavedanja sebe in odgovoren odnos do drugega.

Kearney je v svoji študij o Ricoeurju zapisal:

»Najprepričljivejši odgovor na vprašanje, kdo je avtor oziroma akter, je, da povemo njegovo zgodbo. Zakaj? Zato, ker je trajna identiteta osebe zagotovljena ob pomoči narativnega prepričanja, da je oseba isti subjekt, ki vztraja v različnih dejanjih in svetovih med rojstvom in smrtjo. Zgodba pripoveduje o dejanjih 'koga': in identiteta tega 'nekoga' je narativna identiteta ...

Narativno sebstvo vključuje nenehen proces stalnosti in zanikanja, ki zahteva imaginacijo, v kateri so sintetizirani različni horizonti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Narativni koncept sebstva torej ponuja dinamično pojmovanje identitete, ki vključuje spremenljivost in kohezivnost v življenjskem času ... To na primer pomeni, da so človeški subjekti obsojeni na stalno nalogo reinterpreteriranja v kontekstu novih in starih zgodb, ki jih pripovedujemo o sebi.« (Kearney 2004, str. 108)

S takšnim pojmovanjem narativnega sebstva se je Ricoeur poskušal izogniti redukcionističnim pogledom na človeka kot preprost učinek označevalcev oziroma želje in hkrati ne zanikati pomena, ki ga je imela pri globljem razumevanju človeka psihoanaliza. Ni namreč naključje, da je psihoanaliza vzpostavila model 'zdravljenja' ob pomoči pripovedovanja zgodb. A če je Freud še dedič substancialnega pojmovanja sebstva, ki vidi v metodah samoreflektiranja potlačenih vsebin sredstvo za zmanjševanje nevrotičnih pritiskov kulturnih tradicij in zdrav razvoj osebnosti, vidi Ricoeur enako pomembno orodje za zmanjševanje frustracij in razvoj sebstva v hermenevtični refleksiji zgodb 'pomembnih drugih', kajti prek refleksije drugosti bližnje osebe se lahko produktivno soočimo z drugostjo v jedru lastne osebe (Ricoeur 1992). Da je takšno produktivno soočenje z drugim kot drugačnim, a kljub temu vrednim bitjem, žal redka vrlina, je Kearney prepričljivo ilustriral s primerom analize metafore grešnega kozla v Evropski tradiciji (Kearney 2003) in zapisal, da ta metafora priča o človekovi lastnosti, da lastna nelagodja in lastne strahove

projicira v drugo osebo ter jo tako okrivi, označi in izloči iz svojega okolja.

“Namesto da bi si priznali, da smo globoko v sebi odgovorni za drugost, ki nas spravlja v zadrego, razvijemo številne strategije izigravanja. Osnovna med njimi je poskus lastno eksistenco poenostaviti tako, da naredimo druge za grešne kozle kot 'tujce'. S tem si prizadevamo spremeniti žrtvenega drugega v pošast ali v fetišiziranega boga. A v obeh primerih zavrnamo pripoznanje tujca pred sabo kot posameznika, ki odgovarja na posamično drugačnost v vsakem izmed nas. Zavrnamo torej priznanje sebe-kot-drugih.” (Prav tam, str. 5.)

Antigona, Medeja, Don Kihot, Noterdamski zvonar, Človek slon so umetniške podobe, pričajoče o nelagodju, ki ga izzove eksistencialna drugost akterja družbenega dejanja, pa naj gre za (ženski) spol, nacionalno in civilizacijsko pripadnost, čudaštvo ali fizično pohabljenost. Ambivalentno slikanje omenjenih likov, ki so prikazani kot 'neudomačeni', a kljub temu nosilci moralnih dejanj, priča o tem, kako se kot človeška bitja oklepamo norm 'istosti', da bi zavarovali nespremenljivost in pomensko vrednost lastne fiksne identitete *idem*; in kako nam srečanje z umetniško upodobitvijo drugosti bližnje osebe lahko omogoči simpatetično naravnost do sicer družbeno marginaliziranih likov, s tem pa tudi razvoj bolj odprte, narativne identitete *ipse* (Ricoeur 1992, Kroflič 2006).

### *Narativna hermenevtika*

Končni dosež (literarne) umetnine je v tem, da izkustvo odjemalca umetnine 'vstopi v horizont pričakovanja njegove življenjske prakse, preoblikuje njegovo razumevanje sveta in s tem deluje povratno na njegovo družbeno obnašanje' (Jauss,

*Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*; povzeto po M. Pezdirc Bartol 2010, str. 33).

Hermenevtika je nastala kot odgovor na pozitivistično znanstveno preučevanje stvarnosti, katerega cilj je razkritje objektivnih, nespremenljivih zakonitosti opazovanega pojava. Objektivna drža znanstvenika – opisovalca stvarnosti je po mnenju Gadamerja (2001) razsvetljenska iluzija, da lahko svet opisujemo nevpleteno, brez predhodnih sodb, predsodkov, oziroma iz tradicije posredovanih konstruktov smisla. Če želimo zagotoviti človekov dostop do smisla nekega dogodka, lahko to storimo le ob pomoči hermenevtičnega krožnega premisleka o konkretnosti posamičnega dogodka znotraj širšega zgodovinskega konteksta in občega zavedanja pomena minulih dogodkov. Ko pa določamo pomen naracije, moramo sporočilo zgodbe povezati z uvidom v namere pripovedovalca, prav tako pa tudi v stanje in potrebe poslušalca. Objektivni in subjektivni vidik hermenevtičnega razumevanja sta po Heideggerju in Gadamerju prepletena, saj smo kot interpreti 'sporočila izročila' vedno že povezani z izročilom, hkrati pa nam dejstvo, da se je izročilo materializiralo v umetnini, omogoča zgodovinski odmik, s tem pa tudi razlikovanje 'resničnih predsodkov od napačnih' (prav tam, str. 248), pa naj gre za ideološko zaslepljenost ali pa zaradi potlačenih osebnih travm zoženo zmožnost ugledati pomen dogodka oziroma zgodovinski horizont umetnine.

Ker nas v pričujočem besedilu zanima predvsem odzivanje ustvarjalca in odjemalca na upodobljeni dogodek, kar izpostavi recepcijska estetika (Jauss, Gadamer, Ingarten; glej Pezdirc Bartol 2010), moramo vprašanje narativne hermenevtike usmeriti k pripovedovalcu in poslušalcu zgodbe kot akterjema dialoga, ki z vprašanji in odgovori širita horizont pomena. Ali kot to utemelji Jauss v svojem programskem besedilu *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede* –

končni dosež (literarne) umetnine je v tem, da izkustvo odjemalca umetnine 'vstopi v horizont pričakovanja njegove življenjske prakse, preoblikuje njegovo razumevanje sveta in s tem deluje povratno na njegovo družbeno obnašanje' (prav tam, str. 33).

Če kot nosilca potencialne zgodbe vzamemo fotografijo, jo lahko opišemo kot medij, ki tiho vednost in tiha občutja materializira v fotografski podobi in omogoči metakognitivno zavedanje (glej Kroflič 2010). Fotografska podoba, pa naj je posneta ali izbrana in opazovana, omogoča refleksijo 'ujetega pogleda' z vidika zgodbe, ki jo pripoveduje, z vidika vprašanja, kdo je narator in kaj nam/sebi želi sporočiti, ter seveda z vidika vprašanja, katere zamolčane zgodbe v nas kot gledalcih se je izbrana podoba dotaknila in kaj to govori o našem sebstvu. Komunikacija s fotografijo torej omogoča, da se 'zgubimo v drugem', da bi 'se našli in vrnili k sebi kot drugemu' (Gadamer 1989, str. 110), kar je po Dallmayreu tudi osnovna pot duha, ki išče pomen v sporočilu drugega (v našem primeru fotografske podobe), da bi se vrnil vase, obogaten a novo izkušnjo (Dallmayre 1989, str. 92).

Hermenevtika je razvila uporabna orodja za razumevanje upodobljene zgodbe ter za soočenje z etičnim vprašanjem, kako se produktivno 'spopasti' z zlom oziroma z osebno travmatično izkušnjo. Če je prva dimenzija pomembna za vzgojo na sploh, pa druga odpira možnost razumevanja, kako se s travmatičnimi izkušnjami soočiti v terapevtskem smislu.

*Vzgojna vrednost hermenevtičnega razkrivanja umetniške podobe*

»... subjekt postaja tako bralec kot pisatelj lastnega življenja.«  
(Proust; povzeto po Kearneyu 1999, str. 99)



Kot je zapisal Kearney v svojem delu *O zgodbi*, smo ljudje tako subjekti naracije kot proizvod subjektivitete naracije. Narejeni smo iz zgodb, še preden pridemo na svet in začnemo ustvarjati svoje zgodbe. To dela vsako človeško eksistenco sešito iz zgodb, slišanih in pripovedovanih (Kearney 2002, str. 153–154). Tako pripovedovanje lastne zgodbe kot poslušanje zgodb drugih pa sta tesno povezani z imaginacijo kot zmožnostjo smiselnega povezovanja minulih dogodkov znotraj naših predstav o dobrem življenju, prav tako pa tudi z našo pripravljenostjo na dialoško odprtost za različne pomene pripovedovanih zgodb. Tako imenovana narativna imaginacija po Ricoerju obsega tri ključne naloge: zavedati se svoje dolžnosti do preteklosti, kultivirati lastno identiteto sebstva in prepričati se o pomenu svojih dejanj z ovrednotenjem motivov in pričakovanih posledic (Kearney 1999, str. 92).

Če sprejmemo eno temeljnih postavk Ricoeurjeve filozofske antropologije, in sicer, da smo ljudje zgodovinska bitja, narejena iz zgodb, še preden začnemo ustvarjati svoje lastne zgodbe, se kot osrednja pedagoška zahteva po oblikovanju odprtega sebstva in odgovorne morale vzpostavi zahteva po ohranjanju zgodovinskega spomina. Aristotel je to vlogo utemeljeval s tezo, da se vrline najlaže prenašajo ob pomoči spominjanja in vnovičnega pripovedovanja o delovanju herojev (Kearney 2002, str. 106), Ricoeur pa jo je utemeljil z etičnim imperativom Prima Levyja, da ljudje ne bi smeli nikoli pozabiti na zgodovinske tragedije, da se te ne bi ponovile, to pa najustrezneje storimo tako, da prisluhnemo pričam zgodovinskih dogodkov in ohranimo navzočnost preminulih z zgodbami, ki v skladu z utopično idejo pravičnosti in spoštljivosti ohranjajo spomin na preteklost (Kearney 1999, str. 96).

Naša zaveza k poslušanju in pripovedovanju zgodb kot temelju kultiviranja identitete sebstva je tesno povezana s Proustovo formulo, da 'subjekt postaja tako bralec kot pisatelj lastnega življenja' (prav

tam, str. 99). V delu *Življenje in vprašanje naracije* Ricoeur zagovarja tezo, da nas po Aristotelovem prepričanju dobro povedana zgodba vedno nečesa nauči, saj razkriva univerzalne vidike pogojev človečnosti, zaradi česar je umetniška naracija filozofska bolj kot zgodovinopisje. Umetniška zgodba razvije narativno razumevanje, ki je bližje praktični presoji moralne sodbe kot teoretični presoji (prav tam, str. 103), prav praktična presoja pa je tisto orodje, ki človeku omogoči reševanje moralnih dilem ob upoštevanju hermenevtičnih pogojev za razumevanje življenjske situacije, to pa je hkrati pogoj za razvoj sebe. Zaradi tega Ricoeurjevo prepričanje, da brez narativnih moči hermenevtične imaginacije, da nam zagotovi etično vizijo, iniciativo oziroma motivacijo za etično ravnanje in empatijo za identifikacijo s perspektivo drugega, etične sodbe ostajajo prazne in slepe, ni naključje. Narativna imaginacija v nas prebudi živ občutek identitete sebe in pozornost do drugih (navzočih ali zgodovinskih drugih) ter nas motivira, da si prizadevamo za dobro življenje (prav tam, str. 208).

Etična vizija nam torej omogoči videti povezavo naših dejanj in predvidenih posledic glede na merila dobrega in zla, zgodba (fikcija) pa je 'neskončen laboratorij' preučevanja imaginativnih možnosti ravnanja, ki razširja horizont etičnega mišljenja prek meja konvencionalne morale. Ko ugledamo sebe-v-svetu, nas to motivira in opolnomoči za dejanja, saj bolje razumemo povezave med cilji in motivi. Ker nam zgodba omogoči boljše predvideti povezavo med akterjem, akcijo in ciljem v strnjeni obliki, nas pripravi, da postanemo boljši bralci in akterji lastnega življenja. Ko predvidimo dejanje, ocenimo motive in predvidimo učinke, pa nam naracija omogoči identifikacijo z drugimi (objekti našega delovanja). "Ne obstaja ne ljubezen ne sovraštvo, ne skrb ne prizadetost brez imaginacijskega transfera mojega 'tukaj' v tvoj 'tam'." (Ricoeur, *Imagination and Discourse in Action*; povzeto po Kearneyu 1999, str. 104)

*Hermenevtično soočenje z bolečo izkušnjo in terapevtski pomen umetnosti*

“Ljudem vrniti spomin pomeni hkrati vrniti jim prihodnost, vrniti jim čas...” (Ricoeur, *The Creativity of Language*; v Kearneyu 2004, str. ~~136~~137)

Najbolj neposredne odgovore na vprašanje, kako se lahko ob pomoči hermenevtične metode dokopljemo do uvida v pomen zgodbe in posledično do (avto)terapevtskega učinka soočenja z bolečo izkušnjo, je Ricoeur povezal z možnostjo soočenja z bolečo izkušnjo in s trojno potjo preučevanja: s praktičnim razumevanjem, z delovanjem skozi zlo izkušnjo, ki privede do katarze, in z zmožnostjo oproščanja (Kearney 2004, str. 94).

Podobno kot Gadamer (2001) je tudi Ricoeur verjel, da je Aristotel s konceptom *phronesis* vzpostavil nekakšen prototip hermenevtične izkušnje, zmožne upoštevati tako singularnost situacij kot predpostavljeno univerzalnost vrednot, kar nas lahko obvaruje pred številnimi (post)modernimi aporijami sublimnega, pošastnega, skrajnega, neizgovorljivega, nepredstavljivega zla (Kearney 2003, str. 88). Spopad z zlom namreč zahteva hermenevtiko razločevanja med dobrim in zlim (Kearney 2004, str. 95), praktično razumevanje pa ni le 'phronetično', ampak je tudi 'narativno'. »Če govori morala o odnosu med vrlino in zagotavljanjem sreče abstraktno, je naloga narativne imaginacije, da predlaga izmišljene figure kot ilustracije povezave med etično namero in srečo/nesrečo... « (Kearney 2003, str. 101) Zgodba pa nas ne privede samo do upodobitve zle izkušnje, ampak tudi do podoživljanja zla oziroma do katarzičnega žalovanja, ki pasivno objokovanje spreminja v možnost aktivne pritožbe, protesta (Kearney 2004, str. 96). Katarza nas opozarja, da so mogoča nova dejanja, da se lahko izognemo obsesivnemu ponavljanju in represiji, retribuciji, zli veri v usodo, ki nas vodijo k doživljanju neizbežne

tujosti zla (prav tam). Žalovanje je torej ključen način, da nečloveški naravi trpljenja ne dovolimo, da nas vodi v popolno izgubo sebe, kar je Freud opisal s konceptom melanholije. Nujna je določena vrsta katarze, da nas obvaruje pred zdrsom v fatalizem in željo po maščevanju, kar je pogost pojav v stanju brezupa. Naša naloga je, da paralizo spremenimo v protest (Kearney 2003, str. 103–104).

Tisto, kar omogoča katarzično doživetje zle izkušnje skozi podoživljanje zgodbe, je narativna imaginacija, ki na eni strani omogoča empatično vživetje v akterje zgodbe, na drugi strani pa nam zagotovi določeno estetsko distanco, ki nam omogoči razkritje pomenov. Skrivnostna stopitev empatije in distance v nas ustvari dvojno vizijo, nujno za popotovanje od zaprtega ega k drugim možnostim življenja (Kearney 2002, str. 12–13). Podobno kot Gadamer, ki je za hermenevitično ugledanje bistva pojava predvidel tako eksistencialno bližino pojava z osebo, ki ga interpretira (Gadamer 2001, str. 245–246), kot zgodovinski odmik od interpretiranega dogodka (prav tam, str. 248), tudi katarzično olajšanje po Kearneyu omogočajo zadostna stopnja vključenosti v dogodek in sočutje na eni strani, ter dejstvo, da nas mimesis do neke mere oddalji od dejanja pred nami, nam torej po drugi strani omogoči primerno distanco do dejanja. Drama kot umetniška, fiksijska upodobitev zgodbe, lahko vzbudi večjo mero sočutja kot realen dogodek, ker na eni strani zmanjša delovanje 'suspensa' kot normalnega obrambnega mehanizma (kadar se soočimo s trpljenjem v realnosti), na drugi strani pa nam zagotavlja široko izbiro likov, s katerimi se lahko poistovetimo (Kearney 2002, str. 137–138). Ni pa odveč še enkrat pripomniti, da lahko katarzični učinek sproži umetniška upodobitev v kateremkoli mediju, tudi v fotografiji.

Katarzična naracija je sicer le eno izmed orodij racionalnega soočenja z zlom. Enako vlogo imajo tudi Levinasova fenomenologija obličja, Habermasova diskurzivna etika in nekatere druge teorije. V vseh

primerih pa gre za oblike delovanja skozi zlo izkušnjo (Kearney 2003, str. 104–105), ki je nujen element hermenevtike akcije/dejanja za pravični upor in posledično odpuščanje (Kearney 2004, str. 96).

Oproščanje omogoči spoj praktičnega razumevanja in katarze, ki nas opozarjata, da se je v prihodnosti mogoče obvarovati pred zlom – tako z odpuščanjem kot s protestom (prav tam, str. 97). Čeprav je po Ricoeurju odpuščanje nekakšen čudež, ki presega zmožnosti racionalne kalkulacije in razlage, vendarle ni slepo. Da bi ga omogočili, moramo vnovič zbrati spomine o preteklosti, jih podoživeti v imaginaciji, spet premisliti, da bi lahko identificirali tisto, kar oproščamo. »Katarzična naracija lahko /.../ pomaga, da bi nemogočo nalogo odpuščanja naredili malo bolj mogočo. Zaradi tega tudi amnestija ni nikoli amnezija...« (Kearney 2003, str. 105–106)

Končni učinek narativne hermenevtike pa je Ricoeur v intervjuju s Kearneyem leta 1981 pojasnil tako z oceno, kam vodi življenje brez naracije, kot tudi z oceno, kaj prinaša človeku hermenevtično zanikanje 'absolutne vednosti'.

»Družba, v kateri so naracije izumrle, je družba, v kateri ljudje niso več zmožni deliti svojih izkušenj in ustvarjati skupne izkušnje ... Ljudem vrniti spomin pomeni hkrati vrniti jim prihodnost, vrniti jim čas ... Preteklost ni *passé*, kajti naša prihodnost je zagotovljena prav z našo zmožnostjo posedovanja narativne identitete, s sposobnostjo vnovič zbrati prejšnje izkušnje iz zgodovinskega ali fiktivnega časa.« (Ricoeur, *The Creativity of Language*; v Kearneyu 2004, str. 137)

»Zame naloga filozofije ni zaprtje kroga, centraliziranje ali totaliziranje vednosti, ampak ohranitev pluralnost diskurzov ... Dejansko je bil Karl Barth tisti, ki me je prvi naučil, da subjekt

ni osrednji gospodar, ampak raje učenec ali poslušalec jezika, ki je večji od njega ... Če obstaja brezpogojna enotnost, počiva nekje drugje, v neke vrste eshatološkem upanju. A to je moja 'skrivnost', če hočete, osebna stava in ne nekaj, kar je mogoče prevesti v centraliziran filozofski diskurz.« (Prav tam, str. 136.)

### *O vzgojnem in terapevtskem pomenu fotografske zgodbe*

»... vsak fotografski posnetek vsebuje zgodbe, ki jih je treba povedati, skrivnosti, ki si jih delimo, in spomine, ki jih je treba priklicati ~~v spomin~~, če seveda postavimo ustrezna 'otvoritvena' vprašanja.« (Weiser 2010, str. 8)

V dvajsetem stoletju zaznavamo razcvet različnih terapij ob pomoči umetnosti, ki se navezujejo predvsem na psihoanalitični teoriji nezavednega Freuda in Junga, nekateri avtorji, kot na primer Bettelheim, pa v psihoanalizi prepoznavajo tudi osnovo za 'vzgojno' preprečevanje škodljivih frustracij, ki jih za otroka pomeni konfliktna narava razvojnih procesov. Na eni strani torej vznikne sodobno razumevanje vzgojnega pomena ukvarjanja z umetnostjo, na drugi pa razmislek o različnih medijih umetnosti, ki lahko pomagajo v procesih (avto)terapije.

V večkrat omenjenem delu *O zgodbah* Kearney med različnimi oblikami zgodb na zanimiv način analizira tudi psihoanalitično metodo zdravljenja ob pomoči pripovedovanja zgodbe (*talking cure*). Ob tem postavi zanimivo hipotezo o treh načinih razumevanja pomena, ki ga v psihičnem življenju predstavlja življenjska zgodba. Za zgodnjega Freuda naj bi bila značilna 'znanstvena hipoteza', ki v analizi vidi način nevtralnega opazovanja skritih 'dejstev', povzročiteljev bolezenskega stanja. V poznem obdobju naj bi Freud nekoliko spremenil svoj pogled na zdravljenje s pripovedovanjem zgodbe in postavil 'relativistično hipotezo', da ima terapija manj

opraviti z obnovo preteklosti, kakršna je zares bila, in več z rahljanjem nezavednega v svobodno igro čistih lingvističnih označevalcev in fantazij. Kearneyeva ideja pa je, da bi lahko zdravilno moč zgodbe bistveno dopolnili s 'hermenevtično hipotezo' Ricoeurja, ki je trdil, da je vnovična izpoved o preteklosti prepletanje preteklosti z zdajšnjim branjem teh dogodkov v kontekstu kontinuirane eksistencialne zgodbe (Kearney 2002, str. 45–46).

Kot izhaja iz večine razmišljanj o terapevtski vrednosti fotografske zgodbe, je ključen element fototerapije spodbuda, da z ustrezno postavljenimi vprašanji spodbudimo fotografa ali opazovalca fotografije, da upodobljeni 'zamrznjeni trenutek' poveže z zgodbami.

»... fotografije ... dovoljujejo kompleksno preučevanje koščkov časa, za vedno zamrznjenih na filmu, kot 'dejstev', hkrati pa omogočajo neskončno raznolikost 'realnosti', ki jih lahko razkrijemo vsakič znova, ko opazujemo isto fotografijo. V tem smislu vsak fotografski posnetek vsebuje zgodbe, ki jih je treba povedati, skrivnosti, ki si jih delimo, in spomine, ki jih je treba priklicati ~~v spomin~~, če seveda postavimo primerna 'otvoritvena' vprašanja.« (Weiser 2010, str. 8)

Kljub temu, da so v primeru uporabe umetnosti v terapevtske namene v ospredju terapevtovega zanimanja možnosti boljšega razumevanja pacienta in pomoč le-temu pri spopadanju s travmami, ki mu onemogočajo kakovostno življenje, nikakor ni smiselno trditi, da mora biti tak 'zainteresiran pogled' terapevta kot poslušalca pacientove zgodbe povezan samo s 'pedsodbami', ki jih ustvarjajo psihoterapevtske teorije. Ricoeurjeva narativna hermenevtika namreč ponuja teoretsko orodje, ki nam omogoča razumeti pomen reflektivnega soočenja z zgodbami – poslušanimi ali pripovedovanimi – ki ustvarjajo eksistencialno osnovo našega bivanja. Zato bom to razmišljanje sklenil z nekaj idejami, kako narativno hermenevtiko

smiselno povezati s pedagoškim in terapevtskim pomenom dela s fotografijo.

### *Pedagoški pomen fotografske zgodbe*

V eseju *Naracija: uvod* je Paul Hazel (2007) zapisal, da lahko v jedru vsakega učenja prepoznamo pomen naracije. Pripovedovanje zgodbe je po njegovem mnenju ustvarjalno in imaginativno dejanje, s katerim selekcioniramo, urejamo, dekodiramo in rekonfiguriramo spomine ter načrtujemo reševanje problemov. Judy Weiser podobno ugotavlja za ukvarjanje s fotografijo, ki lahko »...povečuje samozavedanje in čuječnost, aktivira pozitivne družbene spremembe, izboljša interkulture odnose, zmanjšuje konflikte, usmeri pozornost k vprašanju družbene pravičnosti, pogloblja vizualno pismenost, izboljšuje izobraževanje, razširi kvalitativne raziskovalne metode in ustvarja druge oblike učenja in zdravljenja.« (Weiser 2010, str. 12)

Pedagoške vrednosti fotografije se posebej zavedajo ustvarjalci novih vzgojnih praks v predšolskem obdobju, ko je otrok še manj več verbalnega izražanja in logičnega sklepanja, saj mu uporaba fotografije omogoči sporočati odraslim, kako vidi stvarnost, ki ga obdaja, kaj mu povzroča zadovoljstvo in kaj bolečino. Susan Sontag je v svoji znameniti monografiji *O fotografiji* zapisala, da »...fotografije niso le dokazi o tem, kar je prikazano, so tudi dokazi tega, kar posameznik vidi, niso le zapis, pač pa so ovrednotenje sveta.« (Sontag 1979, str. 88)

Eden najbolj znanih projektov, povezan z uporabo fotografije v vrtčevski praksi, je *Mosaic Approach* (Clark 2010), v katerem so raziskovalci in pedagogi poskušali poglobiti zavedanje, kako otroci vidijo svet, s tem, da so jim ponudili nabor narativnih orodij, med katerimi je bil eno osrednjih fotoaparati, s katerimi so otroci lahko pripovedovali zgodbo o življenju v vrtcu s svoje perspektive, posebej



pa so bili pozorni na to, kako otroci doživljajo vrtec kot prostor bivanja in učenja. Njihovo ključno ugotovitev, da otroku, ko mu omogočimo, da ustvari zgodbo, pomagamo pri graditvi občutka pripadnosti prostoru, prostore, kjer ne vzniknejo otroške zgodbe, pa otrok doživlja kot tuje, potrjujejo številne etnografske študije Vivian Paley (1990, 1992 idr.).

Posebno pedagoško vrednost pa v fotografskem avtoportretu vidi Cristina Nunez (2009), ki v članku *Avtoportret, močno orodje avtoterapije* avtoportret primerja z zrcalnim stadijem na prehodu iz simbiotskega odnosa med otrokom in materjo, ko otrok v ogledalu prepozna prve obrise lastne identitete sebstva. V primerjavi s pogledi odraslih, v katerih se otrok prepoznava v podobi, kakršno želimo odrasli (Miller 1992), je avtoportret podoba, s katero se lahko otrok igra in ugotavlja, kakšen je oziroma kakšen želi postati (Weiser 2010, str. 9).

### *Terapevtski pomen fotografske zgodbe*

Še bolj kot v pedagoški praksi pa se fotografija uporablja kot dopolnilno orodje v psihoterapiji. Po mnenju Judy Weiser (2010, str. 4–5) je njena ključna prednost to, da pomaga pri razkrivanju in komuniciranju z našim nezavednim, ki je veliko bolj kot besedno kodirano v 'vizualno-simbolnih reprezentacijah izkušenj'. Fotografije so po avtoričinem mnenju nekakšen 'katalizator, ki omogoča poglobiti vpogled in zagotoviti komunikacijo med terapevtskimi seansami' (prav tam, str. 11).

Najpogosteje uporabljene tehnike fototerapije – avtoportreti (razumevanje lastne podobe), portreti (gledanje s perspektive drugega), fotografije, ki jih je posameznik ustvaril ali zbiral (samoraziskovanje skozi metafore), družinski albumi in avtobiografske zbirke, ter fotoprojekcije (umetniške fotografije, ki jih

izbere klient in ob pomoči katerih lahko odkrije svoje občutke, predstave, želje, projekcije itn.) pričajo o tem, da je ključna naloga fototerapije razkrivanje spomina na neizživete frustracije glede na zdajšnje občutke in cilje za prihodnost. Ali kot isto idejo razlaga Judy Weiser:

»Fotografije so odtisi naše duševnosti, ogledala naših življenj, refleksije, ki izhajajo iz naših src, zamrznjeni spomini, ki jih lahko obdržimo v mirni tišini svojih rok – če želimo, za vedno. One ne dokumentirajo le, kje smo bili, ampak kažejo tudi pot, kamor bi morda šli, pa naj se tega že zavedamo ali še ne ...«  
(Prav tam, str. 1.)

Opisane ideje pomen fotografije približujejo Kerneyevi ideji o hermenevtični razlagi, ki trdi, da je izpoved preteklosti prepletanje preteklosti z zdajšnjim branjem teh dogodkov v kontekstu kontinuirane eksistencialne zgodbe. Zato menim, da bi veljalo tako v pedagoškem kot tudi v terapevtskem kontekstu upoštevati temeljna izhodišča Ricoeurjeve narativne hermenevtike, da je namreč vnovično soočenje s preteklostjo mogoče, če ob pomoči praktične modrosti in podoživljanja boleče izkušnje iz preteklosti spodbudimo katarzično žalovanje ter omogočimo upor zoper negativno občutenje nezmožnosti izstopiti z območja predeterminiranosti z bolečo usodo. To je zagotovo eden izmed ključnih ciljev vzgoje kot osamosvajanja kakor tudi psihoterapije kot procesa, ki z 'vračanjem spomina' na prejšnje boleče izkušnje odpira uvid in motivacijo za 'odprto prihodnost'. Zgodovinskost človekovega bivanja in skupaj z njo odprtost narativne identitete namreč zahtevata, da se ugledamo v časovni dimenziji, da presežemo stanje zgodovinske amnezije – ko smo zaradi bolečine iz spomina izbrisali koščke preteklosti.

Fotografska zgodba nam torej hkrati omogoča ohranjanje spomina na minule izgube ter katarzično žalovanje in odpuščanje ter nam odpre možnosti za svetlejšo prihodnost.

### **Literatura:**

Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.

Benjamin, J. (2000). The Oedipal Riddle. V: P. Gay, J. Evans in P. Redman (ur.). *Identity: a Reader*, IDE: Sage Publications Inc., str. 231–247.

Clark, A. (2010). *Transforming Children's Spaces (Children's and adult's participation in designing learning environments)*. London in New York: Routledge.

Dallmayre, F. (1989). Hermeneutics and Deconstruction: Gadamer in Derrida in Dialogue. V: *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter* (ur. D. Michelfelder and R. Palmer). New York: SUNY Press. Str.75–92.

Debord, G. (1994). *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.

Gadamer, H. G. (1989). Destruction and Deconstruction. V: *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer- Derrida Encounter* (ur. D. Michelfelder and R. Palmer). New York: SUNY Press. Str. 102–113.

Gadamer, H. G. (2001). *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Hazel, P. (2007). *Narrative: an introduction*. Pridobljeno 1. 1. 2015 iz [http://www.paulhazel.com/blog/Introduction\\_To\\_Narrative.pdf](http://www.paulhazel.com/blog/Introduction_To_Narrative.pdf)

Kearney, R. (1988). *The wake of imagination: toward a postmodern culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Kearney, R. (1999). *Poetics of Modernity - Toward a Hermeneutic Imagination*. New York: Humanity Books.
- Kearney, R. (2002). *On Stories*, London and New York: Routledge.
- Kearney, R. (2003). *Strangers, Gods and Monsters*. London in New York: Routledge.
- Kearney, R. (2004). *On Paul Ricoeur (The Owl of Minerva)*. Surrey in Burlington: Ashgate.
- Kroflič, R. (2006). How to Domesticate Otherness? (Three metaphors of otherness in the European cultural tradition). *Paideusis*. vol. 16, št. 3, str. 33–43.
- Kroflič, R. (2010). Umetnost kot induktivna vzgojna praksa (Vzgoja preko umetnosti v Vrtecu Vodmat). V: Kroflič, R., idr. (ur.) *Kulturno žlahtenje najmlajših (Razvoj identitete otrok v prostoru in času preko raznovrstnih umetniških dejavnosti)*. Ljubljana: Vrtec Vodmat, str. 24–39.
- Miller, A. (1992). *Drama je biti otrok*. Ljubljana: Tangram.
- Ozon, F. (2012). *Dans la maison*. Francija: DCP.
- Paley, V. G. (1990). *The Boy Who Would Be a Helicopter*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Paley, V. G. (1992). *You Can't Say You Can't Play*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Peljhan, M., Kravanja, J. in Rutar, D. (2011). *Za-govor podob. Filozofija fotografskega pogleda*. Ljubljana: Zenit.
- Pezdirč Bartol, M. (2010). *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.
- Ranciere, J. (2010). *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another*. London: The University of Chicago.

Sontag, S. (1979). *On Photography*. London: Penguin Books

Weiser, J. (2010). Using Personal Snapshots and Family Photographs as Therapy Tools: The "Why, What, and How" of PhotoTherapy Techniques. *Psicoart n. 1*. Pridobljeno 1. 1. 2015 iz <http://psicoart.cib.unibo.it>