

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

VERONIKA ŽABOT

Mentorica: doc. dr. MARUŠA PUŠNIK

Somentor: asist. dr. GREGOR BULC

**GLASBENE IN FILMSKE PODOBE 2.**  
**SVETOVNE VOJNE:**  
**PINK FLOYD IN OBLIKOVANJE**  
**KOLEKTIVNEGA SPOMINA**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA 2008



## IZJAVA O AVTORSTVU diplomskega dela

Spodaj podpisani/-a VERONIKA ŽABOT, z vpisno številko 21017264,  
rojen/-a 7.11.1982 v kraju MURSKA SOBOTA, sem avtor/-ica diplomskega dela z naslovom:  
GLASBENE IN FILMSKE PODOBE 2. SVETOVNE VOJNE:  
PINK FLOYD IN OBLIKOVANJE KOLEKTIVNEGA SPOHINA

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo diplomsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Uradni list RS št. 21/95), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko diplomskega dela ter soglašam z objavo diplomskega dela v zbirki »Dela FDV«;
- je diplomsko delo lektorirano in urejeno skladno s fakultetnim Pravilnikom o diplomskem delu.

V Ljubljani, dne 23. 6. 2008

Podpis avtorja/-ice: Veronika Žabot

## **Glasbene in filmske podobe 2. svetovne vojne: Pink Floyd in oblikovanje kolektivnega spomina**

V sodobnem svetu, nasičenem z informacijami, podobami in pomeni, je popularna kultura postala eden od pomembnih medijev, ki soustvarjajo kolektivne predstave o preteklosti. V nalogi so opredeljeni načini ustvarjanja kolektivnih spominov, predvsem na travmatične zgodovinske dogodke ter procesi, preko katerih se popularnokulturni teksti vključujejo vanj. Pri tem imajo pomembno vlogo ideologije, ki s pomočjo za popularno kulturo značilnega subjektivnega diskurza govorijo resnice o bolečih preteklih dogodkih iz izrazite pozicije, izhajajoče iz konteksta sedanosti. S tem pa preteklost nujno prikazujejo pristransko in zagovarjajo interese določene družbene skupine. Prav zaradi možnosti in prožnih meja, da govorijo določeni popularnokulturni teksti zgodbe in resnice o preteklosti, ki jih je preko drugih kanalov težko ali celo nemogoče povedati, pa omogočajo marginaliziranim skupinam vključevanje novih spominov in resnic v kolektivne okvire. V nalogi je obravnavan eden od tovrstnih tekstov, in sicer projekt The Wall skupine Pink Floyd, ki je skozi glasbo, besedila, film in koncertno turnejo na specifičen način soustvarjal kolektivni spomin na drugo svetovno vojno.

*Ključne besede: kolektivni spomin, popularna kultura, travma, ideologija, Pink Floyd.*

## **Musical and film images of Second World War: Pink Floyd and shaping collective memory**

In contemporary world full of information, images and meanings popular culture has become one of the important media for re-creating collective notions of the past. In this paper different ways of shaping collective memories of traumatic historical events and processes through which texts defined as popular culture are incorporated in it are presented. Ideologies play an important role in this process because with the help of typical subjective discourse distinctive for popular culture they speak truths on painful past events from a point of view that originates in the context of the presence. Therefore the past is necessarily presented partially and defends interests of a certain social group. Because of a wide range of possibilities and flexible borders that give texts defined as popular culture an opportunity to speak stories and truths that are hardly or cannot be told through other channels, they enable marginalized groups to incorporate new memories and truths into collective frames. This paper deals with one of such texts, project The Wall by Pink Floyd. Through music, lyrics, movie and concerts the group has been recreating collective memory of Second World War in a specific manner.

*Key words: collective memory, popular culture, trauma, ideology, Pink Floyd.*

# KAZALO

1.	UVOD .....	5
2.	POPULARNA KULTURA IN POLITIKA .....	7
2.1	Politika in politično .....	7
2.2	Ideologije in boji za oblast nad pomeni .....	8
2.3	Družbeni angažma in popularni mediji .....	11
3.	IDENTITETE IN KOLEKTIVNI SPOMIN .....	14
3.1	Začetki raziskovanja kolektivnega spominjanja .....	14
3.2	Kolektivni spomin in predstave o preteklosti .....	16
4.	TRAVMA, SPOMINJANJE IN POZABLJANJE .....	19
4.1	Okrevanje – od individualnih h kolektivnim spominom .....	21
5.	FORME POPULARNEGA KOLEKTIVNEGA SPOMINJANJA .....	24
5.1	Vizualno prikazovanje preteklosti .....	25
5.2	Ideologije in dekodiranje popularnih tekstov .....	25
5.3	Pomen fotografije za pričevanje in okrevanje posameznika po travmatičnih dogodkih .....	29
6.	OBDOBJE PO DRUGI SVETOVNI VOJNI IN SOOČANJE S PSIHOLOŠKIMI POSLEDICAMI LE-TE V POPULARNIH TEKSTIH .....	31
7.	PINK FLOYD IN ALBUM THE WALL .....	33
7.1	Kratka biografija skupine Pink Floyd .....	33
7.2	Album The Wall .....	34
7.3	Ideološki in mitološki elementi v The Wall in njihovo soustvarjanje kolektivnega spomina na drugo svetovno vojno .....	37
8.	SKLEP .....	45
9.	SEZNAM VIROV IN LITERATURE .....	47
10.	PRILOGE .....	51
	PRILOGA A: Diskografija in video posnetki skupine Pink Floyd .....	51
	PRILOGA B: Besedila pesmi na albumu The Wall .....	52

# 1. UVOD

V sodobnem času (pre)obilice informacij, ki nas zasipajo na vsakem koraku, je selekcija eden od ključnih načinov procesiranja informacij in vedenja o svetu ter na tak način ustvarjanja lastnih stališč, pogleda na svet ter s tem grajenja in utrjevanja lastne identitete. V zahodnem, individualnem svetu je to še posebej pomembno.

Ker pa je informacij toliko, se predstave o določenih temah pogosto ustvarjajo tudi na podlagi popularnih tekstov, tudi zato, ker so ti bistveno bolj individualno naravnani in pogosto izhajajo iz pozicije posameznika. Ravno mešanica biografskega in narativnega pristopa naredi informacije in kontekst posamezniku bližji, lažje razumljiv in enostavnejši za poistovetenje. Drugi pomemben dejavnik, ki povečuje pomen popularnih tekstov, pa je njihov pogled na zgodovino iz pozicije sedanjosti. Tako posameznik lažje razume preteklost, saj je bistveno vkomponirana v sedanjost. Z argumentacijo popularnega spomina so se tako ukvarjali mnogi teoretiki, ki trdijo, da se zgodovina ne zaključi pri ustvarjanju dokumentov, uradnih zgodb in analiz. Ljudje namreč sprejemamo in procesiramo tudi druge pisane, filmske in televizijske zgodovinske tekste, ki jih znotraj mreže individualnih in kulturnih sil na različne načine razumemo in uporabljamo. Študije spominov zato dajejo vedenje o načinih, na katere sprejemamo zgodovino, katere podrobnosti oziroma podatke si zapomnimo in na kakšen način je zgodovina uporabljena v vsakdanjem življenju (Anderson 2001: 20).

Sturkenova (1997), Edkinsonova (2003) in Zelizerjeva (1996, 2003) pa nas opozarjajo na vidik kolektivnega ali skupnostnega spominjanja težkih, travmatičnih dogodkov, kot je bila na primer druga svetovna vojna. Ob tovrstnih dogodkih običajni načini spominjanja odpovedo in nastopijo specifični procesi vedenja, razmišljanja in načini spominjanja, saj dogodke zaznamuje njihova nepredstavljenost. Kljub temu nas teoretiki opozarjajo, da je prav v teh primerih spominjanje ključnega pomena, saj nam preprečuje, da pozabimo in dovolimo, da se podobni dogodki ponovijo.

V diplomskem delu sem za analizo izbranega popularnega teksta uporabila tudi inštrumentarij kulturnih študij, ki opozarjajo na večpomenskost vsakega popularnega teksta in nenehno spreminjanje pomenov le-tega. Opiram se na dela S. Halla (1997), J. Storeyja (1996, 2003), Monroeja (2003) in nekaterih drugih avtorjev.

V pričujoči nalogi sem se med množico popularnih tekstov, ki na specifičen način govorijo o zgodovinskih dogodkih in posledicah travmatičnih dogodkov, posvetila tekstu, ki me je kot

specifična glasba navdušil še pred študijskimi leti. Tega albuma nisem mogla nikoli enostavno poslušati, ampak me je nenehno silil k razmišljanju zaradi mnogoterih pomenov in sporočil, ki jih daje. Ta občutek je dodatno poglobil film, ki je naprej pustil močan depresiven in mračen vtis, ampak me je prav tako silil k razmišljanju o družbenih problemih in simbolih, ki jih navaja. V letih študija, ko sem se поблиže seznanjala s tematiko popularne kulture, spremenljivosti in netočnosti uradnih zgodovinskih zgodb, kolektivnim spominom in nujno mnogo-pomenskostjo vsebin, ki nam jih vsiljujejo popularni mediji na vsakem koraku, me je isti album znova pritegnil s stališča pomenov in sporočil, ki jih daje. Naj to počne načrtno ali ne, vsekakor je bil album v svojem času in tudi kasneje odmeven in je razkrival kup pomenov, zastrtih s tančico ugodja, ki ga ponuja glasba, izpod le-te pa se razkriva marsikaj političnega. Vprašanja, na katera bom poskušala v nalogi odgovoriti, so naslednja: kakšne konotacije nam ponuja The Wall, katere ideologije se v teh konotacijah prepletajo in kaj nam želijo sporočiti? Drugi vidik, ki me zanima, je depresivno in mračno v tej glasbi in filmu. Zakaj vzbuja toliko nelagodja, zakaj so bile kritike tako nasprotujoče in zakaj se zdijo simboli druge svetovne vojne na nek način zlorabljeni?

Naloga je razdeljena v dva dela, namen prvega dela, teoretskega okvirja, je podati širši kontekst za razumevanje popularne kulture in kolektivnega spomina ter njunih prekrivanj in načinov delovanja. V prvem delu naloge se bom torej lotila pregleda teoretičnih predpostavk. Prvo področje, ki se mu moramo posvetiti in ga raziskati, je popularna kultura, saj obravnavam izrazito popularno-kulturni tekst, ki se dotika in vpleta politične in zgodovinske elemente. Zato se v drugem poglavju posvečam povezavam med popularno kulturo in politiko ter ideologijam, ki jih popularna kultura utrjuje in prenaša. V tretjem poglavju se ukvarjam z drugo pomembno obravnavano temo, kolektivnim spominom in povezavami z ideologijo. V četrtem poglavju prehajam od bolj splošnega kolektivnega spomina na specifično področje družboslovnega raziskovanja, preživljanje travmatičnih dogodkov in procesi okrevanja, spominjanja in pozabljanja. Ker je v tovrstnih primerih zelo pomembno, da pozabljanja na tegobe žrtev ne dovolimo, čeprav nas to ponavadi vodi prav v to smer, se bom tej temi tudi nekoliko podrobneje posvetila. Teoretični del bom zaključila z analizo posameznih form kolektivnega spominjanja. Ker obravnavani tekst ni več čisto »svež«, bom teoretični del začela s kratkim pregledom obdobja, v katerem je nastal, in širšim okvirjem popularnih tekstov, ki govorijo o drugi svetovni vojni in njenih osebnostih. Seveda bo sledil opis projekta The Wall ter za tem analiza tekstov, ki jih vključuje – glasba, besedila, film, koncertne turneje. Skozi analizo bom poskušala odgovoriti na zgoraj zastavljena raziskovalna vprašanja, pri čemer si bom pomagala z ugotovitvami iz prvega dela naloge.

## 2. POPULARNA KULTURA IN POLITIKA

*Komuniciranje je simbolni proces, skozi katerega se producira, ohranja, obnavlja in transformira resničnost.*

(Carey 1992: 23)

Careyjeva definicija bi mogoče morala upoštevati, da komuniciranje v različnih kontekstih in med različnimi posamezniki pravzaprav ne ustvarja ene same, ampak več resničnosti, ki so včasih med seboj kompatibilne, včasih med njimi sploh ni nobene povezave ali stika, včasih pa so v direktnem konfliktu ena z drugo. Slednje si lahko predstavljamo, ko si zamišljamo popularnokulturne tekste, ki nas vsak po svoje odnašajo v različne svetove, ki v največ primerih niso v konfliktih z drugimi resničnostmi, na primer z gospodarstvom ali naravo. Zgodi pa se, da popularni teksti načrtno zaidejo v konflikt s kakšno resničnostjo, še posebej pogosto se to dogaja na področju politike. Ta konflikt je lahko zelo direkten ali bolj prikrit. Vsekakor pa pomembno vpliva na ustvarjanje predstav o pomembnih temah in dogodkih, še posebej zgodovinskih.

### 2.1 Politika in politično

Vedno bolj glasno je torej razlikovanje med »politiko« – rutina, politični procesi v parlamentih, volitve, politične stranke in državne institucije – in na drugi strani nečim, kar je veliko bolj živo, manj dogmatično, manj predvidljivo, kar nekateri avtorji imenujejo »politično« (»the political«). Slednje je arena inovativnega in revolucionarnega, polje nenadnega, nepričakovane spremembe, točke, na kateri je izzvan status quo (Edkins 2003: xiii).

V svojem zgodnejšem delu *Poststructuralism and International Relations* (1999) se Edkinsonova posveča prav povezavam med politiko in političnim ter vlogi slednjega pri oblikovanju mnenj in predstav o stvareh in pomembnih temah, pri čemer se opira na dela Michela Foucaulta, Jacquesa Derridaja, Jacquesa Lacana in Slavojja Žižka. V delu poskuša prikazati pomen in vlogo političnega, kot ga analizirajo omenjeni avtorji, za razumevanje in delovanje v mednarodnih odnosih.

Žižek tako odnos ali raje razliko med politiko in političnim definira kot razliko:

med politiko, ki je ločen družbeni kompleks, pozitivno določen podsistem družbenih odnosov in interakcij z drugimi podsistemi (ekonomija, kulturne prakse ...) in političnim kot trenutkom odprtosti, neodločenosti, ko pod vprašaj postavljamo strukturne osnove družbe in temeljne oblike družbenih dogovorov – na kratko torej, trenutek, ko globalno krizo nadomesti postavitev nove harmonije.

(Žižek 1991: 193–195)

Edkinsova (1999: 5) s sklicevanjem na feministične študije opozarja, da delovanje političnega ni omejeno zgolj na velike trenutke neodločenosti in odprtosti med razpadom starega in vzpostavljanjem novega družbenega reda, ampak se pojavi v vsakem trenutku neodločenosti, ko je treba sprejeti odločitev. Takšni trenutki se pojavijo, ko se zgodi neko dejanje, ki hkrati na novo vzpostavlja in sledi ustaljenim družbenim pravilom. Poleg tega je dejanje odločanja odvisno od specifičnega zgodovinskega trenutka: hkrati uporablja in ustvarja pravila. Preko političnega tako nastajajo nove družbene prakse in pravila, novo vedenje o stvareh, ki smo jih poznali že prej. Na področju vedenja in poznavanja zgodovine in njenih dogodkov je to še posebej izrazito, ko določeni politični teksti, ki niso del uradne politike, s slednjo tekmujejo in ji nasprotujejo. Poglejmo nekoliko podrobneje predpostavke, na katerih stojijo zgoraj navedene trditve.

## 2.2 Ideologije in boji za oblast nad pomeni

Po Storeyju (1996: 3) je prav konflikt oziroma odnos med kulturo in močjo osnovni predmet raziskovanja kulturnih študij, pri tem se Storey opira na koncepte Antonia Gramscija in Michela Foucaulta<sup>1</sup>.

Italijanski marksistični pisec Antonio Gramsci se je v svojih delih posvečal definiranju političnega koncepta hegemonije, ki jo razume kot vedno spreminjajoče družbeno stanje, v katerem dominantni razred z drugimi razredi vodi družbo z uporabo moralnega in intelektualnega vodenja. Interesi dela družbe, ki ima moč, so tako univerzalizirani na celotno družbo, v tej pa je kljub zatiranju in izkoriščanju konsenz na visoki stopnji. Hegemonija dominantnih skupin in razredov se ohranja z nenehnim pogajanjem s podrejenimi skupinami in razredi; pogajanje pa poteka s strategijami moralnega in intelektualnega vodenja. Althusser je Gramscijev koncept »organskega intelektualca« v kulturološke študije vpeljal kot koncept kolektivnega »organskega intelektualca« oziroma t.i. »ideoloških državnih aparatov«, med

---

<sup>1</sup> Osnovne teze njunega raziskovanja, ki so uporabljene v kulturnih študijah, povzemam po Storeyju (2003).



katere prišteva družino, televizijo, tiskane medije, izobraževalne institucije, organizirane verske skupine, kulturne ustvarjalce in druge. Popularna kultura tako postane eno od področij, na katerem se producira in reproducira hegemonija in politično. Analogija z resnico o zgodovini oziroma z uradno zgodovino je pri tem očitna; prav na tem področju se skoraj nenehno bijejo boji za prevlado ene resnice nad drugimi.

Storey (2003: 51–52) poudarja, da je koncept hegemonije pripeljal do redefiniranja samega koncepta popularne kulture; kot glavno predpostavko kulturoloških študij z Gramscijevim vplivom razume, da ljudje ustvarjajo popularno kulturo iz repertoarja produktov, ki jih ponuja kulturna industrija. Popularna kultura ni zgolj komercialna in ideološka manipulacija, vsiljena od zgoraj ter z edinim namenom ustvarjanja dobička in zagotavljanja družbenega nadzora. Za ugotavljanje stopnje vpliva naštetih elementov moramo biti pozorni na podrobnosti v procesih produkcije, distribucije in potrošnje ponujenih produktov, iz katerih ljudje lahko ali pa tudi ne naredijo kulturnega produkta. Hkrati je slednje proces, ki ne deluje neodvisno od dogajanja v politiki in zgodovini. Na stopnji produkcije je nemogoče določiti pomene, ideološke učinke, stopnjo vključenosti / inkorporacije, stopnjo ugajanja, ki ga bo produkt nudil, ter druge podobne elemente. Gre za vidike konteksta »produkcije v uporabi«, šele v prepletanju obeh procesov namreč vzniknejo vprašanja in naključne odločitve o pomenih, ugajanju, ideoloških učinkih, vključenosti ali uporabi.

Vpliv Michela Foucaulta v kulturnih študijah po Storeyju (1996: 5–6) pa najdemo predvsem v pomenu reprezentacije oziroma natančneje v ustvarjalni naravi reprezentacije. Stvari namreč same v sebi ne nosijo pomenov, kar pomenijo, mora biti reprezentirano v in preko kulture. Svet brez dvoma obstaja zunaj reprezentacije, ampak samo v reprezentiranju lahko dobi pomen. Reprezentacija je torej praksa, preko katere resničnosti določimo pomene in preko katere izmenjujemo in tekmujemo za pomene o nas samih, o drugih in o svetu. Kot nadalje pravi Sturkenova (2001: 14), se pravil in konvencij sistema reprezentacije naučimo v kulturi, katere del smo.

Podobno tudi Hall (1997: 15–47) definira reprezentacije kot ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomene in si jih izmenjujejo. Vključuje uporabo jezika, znakov in podob, ki štejejo za ali predstavljajo stvari. Jezik v tem smislu razumemo širše kot katerikoli zvok, besedo, podobo ali predmet, ki funkcionira kot znak in je skupaj z drugimi znaki organiziran v nek sistem, ki vsebuje in izraža pomen. Ker pa slednji niso določeni zunaj, v naravi, ampak so posledica družbenih, kulturnih in jezikovnih konvencij, pomen nikoli ne more biti dokončno utrjen. Kot se je o tem izrazil Jacques Derrida, pisanje vedno

vodi k še več pisanju. Ali drugače, interpretacije nikoli ne proizvedejo končnega trenutka absolutne resnice. Nasprotno, interpretacijam vedno sledijo druge interpretacije v neskončni verigi.

S Foucaultove perspektive je reprezentacija vedno del nekega diskurza, ki določa, kaj je lahko in kaj ne sme biti povedano o določenem »tekstu«. Pomeni nastajajo znotraj diskurzov in ravno na tak način moč določa vedenje. Dominantni načini vedenja o svetu – ki mu določajo pomene – ustvarjeni s strani tistih, ki imajo moč, diskurzivno krožijo med ljudmi in s tem ustvarjajo režime resnice. Prav ti pa imajo avtoriteto nad našim delovanjem in razmišljanjem; omogočajo nam namreč »subjektivne pozicije«, s katerih lahko določamo pomene in delujemo. Po Foucaultu torej kulturne študije želijo ugotoviti, kako ljudje upravljamo produkcijo resnice, kako ustvarjamo domene, znotraj katerih določamo, kaj je prav in narobe in s tem, kaj spada v red stvari in je primerno (Storey 1996: 5–6).

Hall v tem kontekstu opisuje kulturo kot polje boja, ki se dogaja v nam znanih diskurzivnih formah in skozi katerega se definira, kako naj bi živeli in doživljali svoja življenja. Tovrstne že interpretirane družbene prakse so lahko povezane v širše odnose dominacije in odpora; ideologijo kot polje bojev pa moramo razumeti v širokem kontekstu ekonomskih, kulturnih in političnih bojev (Grossberg v Morley in Chen 1996: 157–160). Ideologije torej niso zgolj posamezni sistemi reprezentacije in pogledov na stvari, ampak tudi načini izključevanja in omejevanja; ideologije postavljajo meje tega, kar smo sposobni razumeti kot možno. Zaradi tega niso nikoli nevtralne; doseči poskušajo, da ljudje vidijo svet na način in skozi kulturne kode, ki jih je določila ena ali več skupin ljudi, ponavadi tisti, ki posedujejo družbeno moč (Grossberg 1998: 183).

Grossberg (1998: 182) opozarja, da so v sodobnem svetu mediji nenehno vključeni v produciranje ideologij; morebiti so celo najpomembnejši proizvajalci pomenov in pomenskih kodov v sodobnih družbah. Poleg tega so mediji pomemben del vsakdanjega življenja ljudi, zaradi česar jih njihove reprezentacije in trditve o tem, kakšen svet je, naredijo za pomembno ideološko institucijo.

Posebno polje, na katerem so ideološki boji med pomeni in »resnicami« posebej izraziti in na katerem se politično nenehno vmešava v politiko, je zgodovina, oziroma bolje rečeno popularni spomini, če si izposodimo izraz Steva Andersona. Kot meni Anderson (2001: 22), lahko najdemo podobno razmerje kot med politiko in političnim tudi med »uradno« zgodovino in na drugi strani popularnimi spomini, ki jih ustvarjajo televizija in drugi popularni mediji. Pri tem moramo imeti v mislih, da je spomin prav tako kot zgodovina polje

diskurzivnih bojev. Spomini, ki preživijo med individualnimi in skupinskimi spomini, so pogosto postavljeni v opozicijo zgodovinskemu diskurzu, ki ga propagirajo kulturne in državne institucije. Prav ta proces pa se je izkazal za zelo učinkovitega pri vključevanju marginaliziranih glasov v uradno zgodovino.

Tudi za Foucaulta (v Anderson 2001: 22–23) so popularni spomini ključni pri ohranjanju spominov zatiranih skupin, hkrati pa opozarja, da institucionalni mehanizmi neprenehoma vplivajo na vsebino in sprejemanje popularnih spominov.

Pušnikova (2006) meni, da preko različnih popularnih medijev, od glasbe, televizije, interneta, filma, novičarskih in poročevalskih tekstov, stripov, znanstveno-fantastičnih pripovedi, fotografij, knjig, muzejev, kipov in skulptur ter arhitekture nastajajo novi pomeni in reprezentacije preteklosti, ki pa jim je skupno predvsem to, da služijo sedanjim dogodkom, občutenjem in družbeni klimi.

Egerton (2001) je v svojem prepričanju o pomenu popularnih medijev za ustvarjanje vedenja o zgodovini še radikalnejši. V uvodniku zbornika *Television Histories* opozarja na osnovne predpostavke, na katerih razvija tezo, da je dandanes televizija eden glavnih ustvarjalcev vedenja o zgodovini. Analiza je sicer fokusirana zgolj na en medij, in sicer na televizijo, kljub temu pa izpostavlja nekaj ugotovitev, relevantnih tudi za analizo drugih popularnih medijev. Prvi pomemben argument je: kolektivni spomin je polje mediacije, na katerem je profesionalna zgodovina prisiljena deliti prostor s popularnimi zgodovinami. Nadalje pravi, da so popularni mediji manj zavezani faktografski pravilnosti in bistveno bolj predstavljanju tistih dogodkov in oseb iz preteklosti, ki so v sedanjosti pomembne za občinstva. Na podlagi Edgertonovih predpostavk lahko ugotovimo, da popularni mediji v veliki meri upravljajo z emocionalnostjo, ko govorijo zgodovinske zgodbe. Dejanski vpliv posameznega popularnega spomina v opoziciji uradni zgodovini pa je odvisen še od drugih elementov, med njimi družbenih okoliščin, splošnega vedenja o tematiki in drugih.

### **2.3 Družbeni angažma in popularni mediji**

Z družbenim protestom popularne kulture in njenim dejanskim vplivom na politično dogajanje se je ukvarjal Peddie, ki je bil osredotočen predvsem na glasbo. Ker bo to področje analize v nadaljevanju, se nekoliko pomudimo ob tej temi.

Peddie (2006) poskuša v uvodu zbornika o popularni glasbi in družbenem protestu definirati glasbo v družbenem smislu in odnos družbe in posameznika do glasbe. Ta odnos je globok in

kompleksen ter ga ne moremo nikoli definirati tako natančno, kot bi želeli. Kljub temu se Peddie opira na Ballingerjevo (v Peddie, 2006: xvi) definicijo popularne kulture kot diskurzivne prakse, ki je usidrana v določen družbeni odnos in prostor, ki sta produkta kompleksnega prepletanja kulture, razrednih struktur, spola itd. v doživeti izkušnji. Frith (v Storey 1996: 116) izpostavlja, da glasbena in filmska industrija ne prodajata ene same hegemonске ideje, ampak sta medija, preko katerih se pretaka na stotine med seboj nasprotnih in tekmujočih idej. Storey pa meni, da glasbena industrija mogoče nadzoruje in določa repertoar glasbe, ki se producira, nikakor pa ne more nadzirati in določati načinov, na katere je ta glasba uporabljena in nadalje pomenov, ki jih glasbi dajejo tisti, ki jo poslušajo. Enako lahko trdimo tudi za filmsko industrijo.

Če se sedaj posvetimo iskanju pomenov oziroma analizi tekstov popularne kulture, ugotovimo, da nas le-ta pogosto zavede v izrazito osredotočenost na besedne pomene. Predvsem pri analizi popularne glasbe se veliko več ukvarjamo z besedili, kot posvetimo pozornosti zvočnim učinkom, ki pa so pomemben element poudarjanja besedil in njihove moči. Storey (1996: 123) opozarja, da so besedila pesmi namenjena temu, da so zapeta. Šele v nastopu izvajalca besede oživijo, pri tem pa niso besede tiste, ki največ povedo, ampak so to zvoki – šumi, ki obkrožajo besede.

Slednje pri analizi protestnih pesmi poudarja Weinsteinova (v Peddie 2006: 4), ko ugotavlja, da je večina protestnih pesmi uvrščena v to kategorijo na podlagi učinkov besedila, ampak veliko protestnih pesmi ima učinek prav zaradi usklajenosti z zvočnimi elementi, zaradi emocionalnosti glasbe, zaradi močnih in prepričljivih vokalov ter enostavnih, lahko ponovljivih in zapomnljivih fraz.

Peddie (2006: xvi) v skladu s široko definicijo glasbe nakaže tudi odnos med popularno glasbo in družbenim protestom oziroma političnim angažmajem. Gre za kompleksen, dialektičen odnos, kjer je glasbeni protest tako fluiden, kot so to občinstva, ki jih nagovarja.

Weinsteinova (v Peddie, 2006: 3–4) se definiranja družbenega protesta oziroma protestnih pesmi loti podrobneje. Težava se pojavi že pri tem, ko poskuša določiti, kako široko naj razumemo protest, torej protest proti komu ali čemu? Naj spada v to skupino protest proti državi in njenim organom, kot je policija, proti glasbeni industriji ali vključimo med predmete protesta tudi starše in šolski sistem? Druga dimenzija klasificiranja protestnih pesmi je njihov vpliv in ali so razumljene kot protestne ali ne. Ne smemo pa pozabiti na že omenjene elemente raziskovanja, ki niso zgolj besedila, ampak tudi zvočni učinki.

Tudi Storey (1996: 129) ugotavlja, da s tem, ko popularno glasbo poimenujemo politično, v ospredje postavimo množico različnih pomenov; popularna glasba je namreč lahko politična

istočasno na veliko različnih načinov. Kot se izrazi Street (v Storey 1996: 129), je politično v popularni kulturi mešanica politik države, poslovnih pravil, umetniških odločitev in odzivov občinstev. Vsak od teh elementov postavlja določene omejitve in odpira nove možnosti za političnost popularnih kultur.

Ker pa se Storey in Weinsteinova posvečata le analizi glasbe, moramo opozoriti še na en pomemben element sodobne popularne glasbe, to je vizualno. Popularna glasba danes težko preživi oziroma »se prime« brez videospota in koncertov. Pri tem so poleg zvočnih tudi vizualni učinki pomemben del izkušnje »poslušanja« glasbe. Slednje poudarja Straw (v Frith et al 1993: 3), ki meni, da je vizualno danes, v dobi MTV-ja, obvezni element glasbe. Glasbeni pomeni namreč niso več le v zvočnih učinkih in besedilih, ampak imajo ravno video posnetki pomembno vlogo pri usidranju pomenov, ki jih želijo posredovati glasbeniki. Po eni strani se tako bistveno zmanjša obseg možnih interpretacij glasbe pri poslušalcu. Lastna iniciativa in interpretacije so tako manj bogate, saj so poslušalcu slednje že posredovane v sliki, zato lastnih lahko niti ne razvije.

### **3. IDENTITETE IN KOLEKTIVNI SPOMIN**

*Preteklosti ne moremo enostavno najti v spominu, moramo jo izraziti, da postane spomin.*

(Huysen v Sturken 1997: 9)

Identiteta je v poststrukturalistični in postmoderni teoriji definirana kot nekaj, kar je nenehno v procesu nastajanja in nikoli dokončana, predvsem pa je koncept identitete konstituiran v zgodovini in kulturi ter se nenehno spreminja. Kot meni Hall, so identitete vprašanje uporabe sredstev in virov preteklosti, jezika in kulture v procesu nastajanja, hkrati pa vedno vključujejo tudi komponento prihodnosti (glej Storey 2003: 78-80). Spomin, ki je kompleksno polje prepletanja individualnega in kolektivnega, predstavlja pomemben del posameznikove identitete, zato se podrobneje posvetimo tej temi.

#### **3.1 Začetki raziskovanja kolektivnega spominjanja**

*Spomin se usidra na kraje, tako kot se zgodovina usidra na dogodke.*

(Nora v Sturken 1997: 11)

Začetnik raziskovanja spominjanja v individualnem in družbenem smislu je bil Maurice Halbwachs v prvi polovici 20. stoletja. Od takrat sledimo razmahu študij kolektivnega spomina (glej Tota 2006: 82). Seveda pa najdemo zametke raziskovanja spominjanja tudi že prej.

Vse sodobne teorije individualnega spomina so nastale pod vplivom Sigmunda Freuda in njegovega prepričanja, da so spomini o vseh izkušnjah shranjeni v nezavednem. Čeprav ni mogoče dostopati do vseh spominov individuuma, so po Freudovem mnenju notranje vedno prisotni v nezavednem. Kljub številnim predpostavkam Freudove teorije, ki so jih pozneje mnogi problematizirali, ostaja njegovo delo pomemben vir razmišljanja o spremenljivosti in nezanesljivosti individualnega spomina.

V prvih desetletjih 20. stoletja se je z delom Mauricea Halbwachsa začelo obdobje raziskovanja kolektivnega spominjanja. V nasprotju s Freudom je bil Halbwachs prepričan, da

so vsi individualni spomini družbeno producirani. Individualni spomin vidi kot fragmentiran in nepopoln, voden s strani scenarijev, ki jih določa kolektivni spomin (v Sturken 1997: 3–4 in Storey 2003: 81). Halbwachs je prepričan, da lahko večino posameznikovih spominov pojasnimo z naravo njegovega družbenega bitja, saj se večino časa spominja stvari, ki so vezane ne funkcije, ki izhajajo iz družbenih vlog. Slednje Halbwachs podrobneje ponazori na podlagi občutenj posameznika, ki prehaja med afektivnimi skupnostmi<sup>2</sup> (glej Halbwachs 1968/2001: 32). Dokler je namreč posameznik del skupine, je izpostavljen spominskemu skladišču, ki ga ta skupina neguje.

Da bi namreč posameznik rekonstruiral nek spomin, ni dovolj, da kos za kosom rekonstruira podobo nekega preteklega dogodka. Potrebno je, da se ta rekonstrukcija izvrši na podlagi skupnih podatkov ali pojmov, ki so tako v našem kot v duhovih drugih, ker neprenehoma prehajajo od drugih k prvemu in narobe, to pa je mogoče le, če so bili del in so še naprej del ene in iste družbe.

(Halbwachs 1968/2001: 33–34)

Drugi pomemben vidik kolektivnega spomina po Halbwachsu (glej 1968/2001: 27–51) so trenutki, ko sami sebi pripišemo ideje in razmišljanja ali čustva in strasti, ki nam jih je navdihnili skupina, katere del smo, kakor da bi bil njihov vir zgolj v nas samih. »Tedad smo tako dobro usklajeni s tistimi, ki nas obdajajo, da enoglasno vibriramo in ne vemo več, ali izhajajo vibracije iz nas samih ali iz drugih. Kolikokrat tedaj izrazimo s prepričanjem, ki se zdi docela osebno, razmišljanja, ki smo jih pridobili iz kakega časnika, knjige ali pogovora« (Halbwachs 1968/2001: 47–48).

Tretji pomemben vidik, ki ga izpostavlja Halbwachs, je ta, da je spominjanje v veliki meri rekonstrukcija preteklosti s podatki, ki si jih izposojamo v sedanjosti; spomini nas ne popeljejo v preteklost, ampak preteklost pripeljejo v sedanjost. Prav zato je spomin vedno potencialno političen, saj ima moč, da uporabi preteklost za urejanje sedanjosti (Storey 2003: 84).

Četrto pomembno Halbwachsovo spoznanje, s katerim so se kasneje ukvarjali mnogi avtorji, je, da se kolektivni spomin uteleša v komemoracijskih formah oziroma prostoru: v svetiščih,

---

<sup>2</sup> Afektivne skupnosti so po Halbwachsu vrste skupnosti, ki jim posameznik pripada v določenem obdobju svojega življenja, mednje spadajo tako »trdne« skupnosti, v katere smo vključeni daljša obdobja, kot so družina, prijateljski odnosi in verska skupnost, »srednjeročne«, kot so kolektivi v službi ter sošolci v šoli, pa vse do zelo kratko trajajočih skupnosti, kot je skupina popotnikov na enotedenskem potovanju (Halbwachs 2001: 33–34).

kipih, vojnih spominskih slovesnostih in drugih oblikah, ki so lahko vezane v religiozni, ekonomski ali drugi prostor in/ali diskurz (glej Storey 2003: 85). Slednje so temeljito opisovali tudi mnogi drugi teoretiki kolektivnega spominjanja, med drugim tudi Edkinsova, Zelizerjeva, Pušnikova in drugi. Nora (glej 1997: 12–14) opisuje »kraje spomina«, ki jih lahko označimo kot mejnike oziroma kažipote neke druge dobe, kot iluzijo večnosti, saj dejanska okolja spominov ne obstajajo več. »Kraji spomina« zajemajo skoraj vse, na kar se spomin lahko usidra, od šolskih učbenikov, obletnic, kipov in seveda vse do komemoracij. Storey (2003: 85) v Norajevo definicijo »krajev spomina« vključi tudi »industrijo spomina«, ki zajema tisti del kulturne industrije, ki govori o zgodovini, del te pa so tudi množični mediji in popularna kultura. »Industrija spomina« namreč producira reprezentacije, s katerimi nas vabi k razmišljanju, občutenju in prepoznavanju preteklosti.

Če strnjeno definicijo povzamemo po Bommesu in Wrightu (1982: 256), »je sestava spominov hkrati družbena in zgodovinska: obstaja med ljudmi in ne v ljudeh, njihova osnova so pogovori, kulturne forme, osebni odnosi, v strukturi in pojavnosti prostora in najbolj bistveno ... v odnosu do ideologij, ki ustvarjajo konsenzualen pogled na preteklost in forme osebnih izkušenj, ki so pomembne in zapomnljive.«

Prav odnos spominov do ideologij, na katerega opozarjata Bommes in Wright, je bil predmet raziskovanja in analize v mnogih študijah, med drugim je to eno od ključnih področij raziskovanja kulturnih študij.

Sedaj pa se pomudimo še pri odnosu spominov do zgodovine, saj imamo tudi na tem področju precej opravka z ideologijami.

### **3.2 Kolektivni spomin in predstave o preteklosti**

Mnogo študij v sociologiji spomina govori o tem, kako pogajanja in tekmovanje med različnimi družbenimi skupinami, akterji in institucijami reprezentira ključ do razumevanja nastanka kolektivnih spominov. Vsaka reprezentacija preteklosti pa nujno ustreza naraciji, katere slike in simboli izhajajo iz širšega družbenega in kulturnega pomena (Tota 2006: 82). Kot razloži Pušnikova (2005: 408), je nastanek raznovrstnih oblik kolektivnih mentalnih struktur v določeni družbi odvisen od komuniciranja oziroma kroženja najrazličnejših reprezentacij.

Tota (glej 2006: 82) ugotavlja, da večina literature, ki se ukvarja s kolektivnim spominom, poskuša odgovoriti na vprašanja družbeno skonstruirane narave preteklosti z raziskovanjem



družbenega procesa, v katerem se direktno oblikujejo in ena na drugo vplivajo različne reprezentacije preteklosti. Hkrati pa tehta implikacije njihove družbene narave kot strategije za razumevanje, kako nasprotujoče si resnice nekega dogodka, ki govorijo v korist različnih družbenih skupin, tekmujejo v družbeni areni.

Kot meni Halbwachs (glej 2001: 50–55), kolektivni spomin ovija individualne spomine, vendar se z njimi ne meša, deluje v skladu s svojimi zakoni in če kateri individualni spomini kdaj prodrejo vanj, se spremenijo takoj, ko so postavljeni v skupek, ki ni več osebna zavest. Zato Halbwachs vpelje poimenovanje/razlikovanje med avtobiografskim in zgodovinskim spominom, pri čemer je drugi obsežnejši in nam prikazuje preteklost v zgoščeni in shematični obliki, prvi pa nam daje kontinuirano in bolj gosto sliko preteklih dogodkov.

Sturkenova (glej 1997: 1–7) pa razlikuje in hkrati definira kulturni spomin<sup>3</sup> v primerjavi z zgodovino, ki se od slednjega razlikuje, vendar je ključna pri njegovem nastajanju. O zgodovini lahko razmišljamo kot o narativni pripovedi z jasnim sosledjem dogodkov, čeprav temu ni vedno tako. Ponavadi je več zgodovinskih pripovedi del debate in boja za prevlado. Kulturni spomin lahko zgodovini predstavlja opozicijo, ni pa to nujno; kakorkoli že, vedno je prepleten z zgodovino, nastaja v mnogih plasteh pomenov v množični kulturi in je nujno konflikten in poln nasprotij. Kulturni spomin lahko definiramo kot polje družbenih pogajanj, skozi katere si različne zgodbe poskušajo zagotoviti svoje mesto v zgodovini. Pojavlja se v različnih oblikah, od spominskih slovesnosti, umetnosti, popularne kulture, literature, predmetov in aktivizma. Meje med individualnim spominom, kulturnim spominom in zgodovino torej niso jasne, temveč se pogosto spreminjajo, spomini in objekti spominov se premikajo iz domene enega v domeno drugega ali tretjega, pri tem pa se spreminjajo tudi pomeni in konteksti.

Zelizerjeva (1998: 3) v svojem delu *Remembering to Forget* uporablja izraz kolektivni spomin in ga definira kot orodje preoblikovanja, in ne umikanja, predstav o preteklosti na tak način, da se prilagodijo predstavam v sedanosti. Kolektivni spomin odpira polje spominjanja in ga spreminja v mnogostransko sestavljanjo, ki povezuje dogodke, sporne teme in osebnosti na drugačen način za vsako posamezno skupino.

V nasprotju z individualnimi spomini, katerih avtoriteta s časom zbledi, se avtoriteta kolektivnih spominov s časom povečuje, hkrati pa povzema nove odtenke in interese.

---

<sup>3</sup> Na tem mestu je potrebno izpostaviti problem uporabe različnih izrazov, ki jih zasledimo pri analizi kolektivnega/družbenega/kulturnega/političnega spomina. Pomeni teh izrazov se pogosto prekrivajo, različni avtorji pa ne definirajo vedno, kaj natančno razumejo pod določenim izrazom oziroma ne izpostavijo razlik med temi izrazi. Obširneje se s problemom razlik in podobnosti v definicijah kolektivnega, družbenega, političnega in kulturnega spomina v povezavi z individualnim spominom ukvarjata Tota (2006) in predvsem Assmann (2002).

Kolektivni spomini postavljajo natančnost in avtentičnost ob stran, da se lažje prilagodijo širšim vprašanjem formuliranja identitete, moči, avtoritete in političnega povezovanja. V tem smislu spomini postanejo ne zgolj enostavni posnetki doživetega, ampak družbene, kulturne in politične akcije v najširšem smislu; ne stvari, o katerih razmišljamo, ampak stvari, s katerimi razmišljamo, in obstajajo tudi izven politike, družbenih odnosov in zgodovin (ibid.).

Tota (2006: 82) ugotavlja, da družboslovni raziskovalci podajajo različne definicije načinov, na katere se družbe spominjajo in pozabljajo. V precejšnji meri so snov raziskovanja oblikovanja kolektivnega spomina travmatični dogodki, kot so vojne in genocidi, ker je tukaj najbolj očiten boj za prevlado resnice o preteklosti, saj si s svojo realno sliko preteklosti nasproti stojijo ne le zmagovalci in poraženci, ampak tudi vse vmesne plasti. Dva od največkrat raziskovanih dogodkov sta tako holokavst in druga svetovna vojna (Zelizer, Edkins idr.).

## 4. TRAVMA, SPOMINJANJE IN POZABLJANJE

*Boj ljudi proti oblasti je boj spomina pred pozabljanjem.*

(Kundera v Edkins 2003: xv)

Poleg splošno sprejetega spomina na vojno vedno ostane še kup drugih, osebnih spominov in s tem resnic, ki so v kolektivnem pojmovanju načrtno preslišane in spregledane. Prav to neskladje v osebni spominjanju in pojmovanju resnice s kolektivnim spominom in kolektivno resnico pa pogojuje travmatično izkušnjo.

Sturkenova (glej 1997: 7–8) govori o »organiziranem pozabljanju«, kadar se družba znajde v bolečih dogodkih, kjer izraz povzema po Kunderi. V takšnih situacijah prihaja do strateškega pozabljanja, saj so dogodki preveč boleči in s tem nevarni, da bi ostali v aktivnem spominu. Hkrati pa so vsi kulturni spomini in zgodovine prisiljeni, da se umestijo v kontekst (zgodbo), v katerem so podrobnosti, posamezni glasovi in občutki preteklosti pozabljeni. Rekonstruiranje in nadomestitev individualnih spominov – F. Nietzsche razume proces z izrazom »kreativno pozabljanje« in A. Huyssen z »aktivnim pozabljanjem« – lahko razumemo kot ustvarjalno in neizogibno komponento kulturnega spomina (Anderson 2001: 21).

Sturkenova (1997: 5) med drugim ugotavlja, da širša družba ne more zaključiti zgodbe in dogodkov v celoti vključiti v zgodovino, dokler so v njeni sredini preživeli. Hkrati pa poudarja, da imajo preživeli pogosto vlogo družbene avtoritete in vrednote.

Edkinsova (2003: 3–4) se znotraj procesa skupinskega spominjanja in s tem pozabljanja osredotoči ravno na skupino »preživelih« in opisuje simptome travme, ki jih ti doživljajo. Med slednje prišteva žrtve<sup>4</sup> posilstev, nasilja, zlorabljenе otroke, vojake, ki so se bojevali na bojiščih, ter preživele v koncentracijskih taboriščih in zaporih. Simptomi travme vključujejo izkušnje, ki so povezane z nasiljem (posilstvo, mučenje, zloraba) ali prisostvovanje nasilni ali drugače grozni smrti drugih (smrt na bojišču ali v koncentracijskem taborišču). Žrtev se je ob dogodku počutila nemočno napram brutalnosti, nasilju in smrti. Poleg občutka absolutne

---

<sup>4</sup>Izraz žrtev povzeman po Edkinsovi, čeprav je za opis skupine, o kateri govorimo, manj primeren. V splošnem namreč prevladuje konotacija, ki je negativna, saj posameznike, ki so preživeli travmatično izkušnjo, označuje kot tiste, ki si zaslužijo sočutje in usmiljenje, namesto da bi potrejevala njihovo resnico in s tem njihovi pripovedi in realnosti dala potrditev ter družbeno in politično pomembno vlogo.

Izraz žrtev je primeren, v kolikor o posameznikih, ki jih tako poimenujemo, govorimo kot o žrtvah družbenih in političnih okoliščin, ki so bili na določen način izigrani s strani centrov moči.

nemoči ob dogodku in po njem je pomemben še občutek izdaje zaupanja tistih, ki naj bi skrbeli za našo varnost. Ta dva pomembna simptoma motnje posttravmatskega stresa<sup>5</sup> razbijata iluzijo varnosti na strani žrtve, hkrati pa slednjo puščata izrabljeno s strani tistega, ki ima moč. Naj bo to starš, ki zlorablja otroka, ali država, ki svoje državljane pošilja v brutalen, nesmiseln boj. S tem žrtev ne more biti več, kar je bila, in družbeni kontekst ni več to, kar je žrtev predvidevala, da je (glej Edkins 2003: 8). Edkinsova (2003: 4) analizira tudi travme veteranov v vietnamski vojni. Čeprav so bili kot vojaki agresorji in ne žrtve, so po vrnitvi domov mnogi med njimi zbolevali za depresijo in psihičnimi motnjami, ki jih je povzročila travmatična izkušnja. Motnja posttravmatskega stresa ni bila prepoznana kot bolezen vse do osemdesetih let 20. stoletja.

Travmatični dogodki torej pomenijo razkritje in razbijajo splošno sprejete pomene, po katerih živimo vsak dan. Razkrivajo naključnost družbenega reda in pod vprašaj postavljajo naša prepričanja o tem, kakšni ljudje smo in česa smo sposobni. Predvsem preživeli so prisiljeni biti priča tovrstnim odkritjem. Tisti, ki opazujemo žrtve, pa raje ne bi slišali nič o vsem skupaj. Pogost »izgovor« je, da so grozote, o katerih govorijo preživeli, preveč grozne, nepredstavljive, o njih ne moremo poslušati, ker nismo sposobni slišati (Edkins 2003: 5). Edkinsova (2003: 11–12) razloži pojav molčanja in nepredstavljivosti travmatičnega dogodka s psihoanalitičnim pogledom; to, kar smo, postanemo z iskanjem našega mesta v družbenem redu in družinskih strukturah, v katere smo se rodili. Družbeni svet se producira v mejah simbolnega, skozi jezik. Jezik ne le poimenuje stvari, ampak tudi razdeljuje družbene skupine in določa realnost vsake od njih. Vsak jezik – simbolni ali družbeni red – to naredi na svoj način. Vsem pa je skupna nepopolnost oziroma nedokončnost. Noben ne uspe poimenovati in narediti mesta za vse, kar obstaja. Vedno ostane izpuščeno nekaj, kar ni simbolizirano. Ravno ta del pa je področje travmatične resničnosti, ki mora biti skrita in pozabljena, da ne ogroža

---

<sup>5</sup> Posttravmatski stres ni nova oblika motnje. Zgodovinski viri kažejo, da so ga poznali že v antičnih časih, raziskovalno pa so se mu posvetili zlasti po drugi svetovni vojni in po vietnamski vojni. Civilne žrtve posttravmatskega stresa so bili mnogi, ki so doživeli grozote holokavsta druge svetovne vojne, pri vojakih pa se je množično pojavljal po vietnamski, zalivski, korejski vojni in vojni na Balkanu v prejšnjem desetletju ter vojni v Iraku. Odziv posameznika vključuje močan strah, občutek nemoči in groze, pri otrocih pa se pojavlja tudi dezorganizirano in zelo razburjeno vedenje. Značilni znaki doživete travme so podoživljanje dogodka, izogibanje ponovni podobni travmatični situaciji in pogosta odrevenelost namesto ustreznega odziva. Ljudje, ki trpijo za posledicami posttravmatskega stresa, pogosto podoživljajo travmatično izkušnjo v obliki nočnih mor in ponovnega doživljanja dogodka v budnem stanju, imajo težave z nespečnostjo, počutijo se odrinjene in odtujene, opisani dogodki pa se lahko pojavljajo tako pogosto, da bistveno vplivajo na vsakdanje življenje posameznika. Znaki posttravmatskega stresa le redko povsem izginejo, še redkeje se to zgodi samodejno. Okrevanje po doživetih stresnih situaciji in posttravmatskem stresu je pogosto dolgotrajno, napredek je počasen, prav tako je pričakovanje, da bo podoživljanje dogodka popolnoma izginilo, nerealno. Oseba, ki trpi za posttravmatskim stresom, se skoraj nikoli ne znebi spominov in občasnega ponovnega doživetja nesreče, s strokovno pomočjo pa ta občutja lažje prepozna in nanje ustrezno reagira. Hujše oblike posttravmatskega stresa je treba zdraviti tudi z zdravili (glej Badovinac 2007: 248).

stvari v njihovi celovitosti. Te namreč obstajajo le, če ljudje najdejo zanje mesto v družbenem redu. Travmatičen dogodek v simbolnem, v jeziku, nima določenega pomena, zato si ga težko predstavljamo. Hkrati pa je tu še vidik izdaje zaupanja, tistega, ki mu zaupamo in verjamemo, da nas bo varoval. Resničnost, ki jo predstavi žrtev travmatičnega dogodka, torej tako globoko spreminja našo predstavo resničnosti, da ostanemo brez besed in si težko predstavljamo, da kaj tako groznega obstaja. Molč in nepredstavljenost sta v ospredju pričevanja zgodbam žrtev.

Ne-govorjenje, molč preživelih pa je predvsem v interesu tistih, ki imajo moč in so odvisni od kontinuitete form družbene in politične organizacije<sup>6</sup>. Ti načrtno upravljajo s spominom na tak način, da je v skladu z družbeno realnostjo in s tem z njihovimi interesi. Kot izpostavlja Edkinsova (2003: 9), dobijo nov status tudi žrtve motnje posttravmatskega stresa, in sicer si v skladu z družbenimi vrednotami kot žrtve zaslužijo sočutje in solidarnost v zameno za glas eni od političnih strank.

#### **4.1 Okrevanje – od individualnih h kolektivnim spominom**

Ko so ljudje soočeni z javnim travmatičnim dogodkom, okrevajo na tak način, da poskušajo postaviti v ospredje individualne vidike identitete, ki so v treh ključnih korakih okrevanja – ponovna vzpostavitev varnosti, sodelovanje v ritualih spominjanja in žalovanja ter ponovno povezovanje z »vsakdanjim« življenjem – nenehno v ospredju. V procesu okrevanja ostajata individualno in kolektivno soodvisna. Zavedanje o sebi je nujno ponovno zgrajeno v odnosu do drugih, okrevanje pa poteka v kontekstu odnosov, pri čemer so skupine redkokdaj v ospredju dogajanja takoj po travmatičnem dogodku. Pričevanje dogodku omogoča posameznikom, da se od individualnega dejanja opazovanja premaknejo v prevzemanje javnega pogleda na dogodek, s čimer postanejo del kolektiva, ki skupaj preživlja travmo, pri tem pa sprejemajo odgovornost za zgodovino in dajejo zavezo resničnosti pričevanja o dogodku. Kljub kolektivnim praksam in ritualom pa ostaja posameznikova potreba po reakciji na travmatični dogodek v ospredju preživljanja in okrevanja po travmi (glej Zelizer 2002: 698–711).

---

<sup>6</sup> Edkinsova (2003:5) navaja primer vlade, ki svoje vojake pošilja v boj, in moškega, ki ima koristi v strukturi, v kateri so ženske in otroci podrejeni in ranljivi. Primer pa lahko najdemo tudi v aktualnem primeru spolnih zlorab otrok s strani duhovnikov. Institucija Cerkve v teh primerih nastopi v bran duhovnikom, posplošuje problem na širšo družbo, s čimer zmanjšuje lastno odgovornost in sočustvuje z žrtvami, namesto da bi ponudila opravičilo in obsodbo storilca (Družina 2006).

Travmatski in nasilni dogodki in njihovi pomeni se med in po dogodku začnejo prepletati v simbolni red vsakdanjih zgodb in preko njih hkrati poustvarjajo pomene samega dogodka. Slednje se dogaja skozi vsakdanje spominjanje, pomnjenje in pričevanje preteklemu dogodku. Prav tako se vse naštetu dogaja v politični akciji in je stvar boja za prevlado. V političnem smislu se travmo povezuje v linearni tok zgodovinskih dogodkov, dobi torej mesto v linearnem zaporedju zgodovinskega dogajanja (Edkins 2003: 15).

V obdobju po vojni ali katastrofi torej pride čas obračuna. Mrtvi in manjkajoči so prešteti in zapisani v sezname, družine žalujejo in tolažijo ena drugo, spomeniki so postavljeni. Če je bila vojna zmagovita, potem komemoracije potrjujejo in povzdigujejo tiste, ki imajo moč, vsaj tako je videti na prvi pogled. Parade zmagovalcev, spominske ceremonije in vojni muzeji govorijo o slavi, pogumu in žrtvovanju. Nacija je tako prenovljena in država okrepljena. Osebnostno žalovanje je preplavljeno z nacionalnim žalovanjem in na nek način olajšano z zgodbami o služenju in dolžnostjo. Oblast, ki ima moč pošiljati svoje državljane v smrt, sedaj piše njihove osmrtnice (Edkins 2003: 1). Edkinsova (2003: 11–13) ta proces ponovno razlaga s psihoanalitičnega stališča, pri tem se opira na Žižka in Lacana; država na tak način ustvarja družbeno resničnost, katere del je tudi politika. Politično v dimenziji resnične travme (posameznika in kolektiva) pa zajema realnost. Nanaša se na dogodke, preko katerih politika in institucije šele začnejo obstajati, preko njih se šele obnavlja njihova moč in vpliv. V obdobju, ko je politika omajana, je za trenutek, preden je vzpostavljen nov politični red, v ospredju politično. V naslednjem trenutku pa pobudo nad načinom spominjanja prevzame politika in tako začne nastajati in prevladovati kolektivni spomin. Individualni spomini pa se s slednjim povežejo in dobijo kontekst, v katerem jih razumemo. Sinovi, možje in očetje, ki so umrli na bojnem polju, postanejo junaki, ki so se žrtvovali za višje dobro.

Ker prav v tem procesu nujno prihaja do manipuliranja in utišanja zgodb žrtev, Edkinsova (ibid.) podaja še alternativo, obkrožanje travme.<sup>7</sup> Minljivost in nezmožnost izraziti travmo namreč naredi vlogo priče dogodka skoraj nevzdržno. Kljub temu je potrebno, da o travmatskih, nasilnih dogodkih govorimo in da iščemo načine, ki bodo o travmi govorili resnico tistih, ki so bili dogodkom priča. O travmi ne moremo govoriti, ne da bi tvegali njeno depolitizacijo. Ne moremo se je spominjati kot nekaj, kar se je zgodilo v časovnem toku dogodkov, ker jo s tem nevtraliziramo. Lahko pa jo obkrožamo in o njej nenehno govorimo ter mesto dogodka v kolektivnem spominu nenehno označujemo v njegovi nemožnosti in neverjetnosti. Spomin in pozabljanje sta ključna pri spodbujanju depolitizacije, ki se dogaja v

---

<sup>7</sup>V originalnem angleškem jeziku avtorica uporablja izraz encircling the trauma.

imenu politike, in pri ohranjanju odprtega prostora za politično spremembo z obkrožanjem travme namesto z njenim posploševanjem.

Kot primer obkrožanja travme lahko razumemo, kar Zelizerjeva (1998: 10) poimenuje biti priča<sup>8</sup> vojnim zločinom. Slednje je posebna oblika kolektivnega spominjanja, ki določenemu dogodku podeljuje pomembnost in pozornost, s tem pa zahteva prevzem odgovornosti za dejanja, ki so skrajna in nepredstavljiva, ter resnico o tem dogodku. Biti priča pomeni, da ni primernejšega načina za opis in razmišljanje o vojnih zločinih kot kolektivno namenjanje pozornosti tem dogodkom.

---

<sup>8</sup> V originalnem angleškem jeziku avtorica uporablja izraz bearing witness.

## 5. FORME POPULARNEGA KOLEKTIVNEGA SPOMINJANJA

*Velik del naše sposobnosti spominjanja je odvisen od vizualnih podob.*

(Zelizer 1998: 5)

V družbah 21. stoletja na vedenje ljudi o zgodovini vedno manj vpliva njihova formalna izobrazba in zgodbe, ki jih pripovedujejo starši in stari starši, vedno večji vpliv pa pridobivajo mediji in druge popularno-zgodovinske reprezentacije, ki izzivajo domišljijo in vzbujajo določene identifikacije, ki so ujete med preteklostjo in sedanjostjo, medtem ko sedanjost in preteklost povezujejo in ustvarjajo kontekst za interpretiranje sveta (Pušnik 2006: 90).

Kulturni spomin nastaja skozi objekte, prostore, slike in reprezentacije. To so tehnologije spomina, družbene prakse, kot jih poimenuje Foucault, ki utelešajo in generirajo spomine ter so zato del dinamike moči. Verjetno najpogostejše med njimi so spominske slovesnosti in seveda zgodovinski kraji, ki nakazujejo izjemen pomen prostora v oblikovanju in ohranjanju kulturnega spomina. Velik pomen pri spominjanju v današnjem času ima predvsem vizualno, pri tem mislimo na fotografije in filme. Na širši pomen reprezentativne vrednosti podob v diskurzu družbe opozarja tudi Hardt (2005: 311), s tem da mirujoče in gibljive podobe, ob najdevanju svojega mesta ob boku z ostalimi drobcji zgodovine, služijo ustvarjanju različnih verzij zgodovine ter interpretacij zgodovinskih figur ali dogodkov.

Posebno mesto imajo tudi predmeti, kar se najnazorneje kaže v muzejih, ki uspešno povezujejo fotografije, predmete in tudi filme; prav s svojo sposobnostjo, da na zanimiv in privlačen način v sedanjost pritegnejo preteklost, pa postajajo pomembna mednarodna kulturna središča in zabavni popularnokulturni prostori, ki strukturirajo vsakdanja življenja ljudi (glej Pušnik 2005). Naslednji pomemben medij so filmi in televizijski prispevki, ki z uspešnim povezovanjem individualnih in kolektivnih reprezentacij preteklosti slednjo močno približajo in povežejo s sedanjostjo (glej Edgerton 2001). Tehnologija spomina pa je tudi telo, ki postane del procesa družbenega spominjanja na primer na spominskih pohodih (Sturken 1997).



## 5.1 Vizualno prikazovanje preteklosti

Pri analizi vizualnih popularnih tekstov moramo opozoriti na pomembno razliko med fotografijami ter filmi in televizijskimi teksti. Fotografija ustavi čas in nam pokaže jasen izsek le-tega, medtem ko film prikazuje tok časa. Kot meni Pušnikova (glej 2005), je vrednost fotografije določena z jasnostjo in informacijo, ki jo je sposobna sporočiti oziroma prenesti kot simbol ali prisposodbo. Pri tem pa fotografije v povezavi s poročanjem o preteklosti pogosto delujejo kot odsevi preteklosti in lahko zato spremenijo sicer večpomenske reprezentacije v golo resnico, v dejstva. V tem oziru fotografije rekonstruirajo preteklost. Hkrati pa je večpomenska fotografija najpogosteje opremljena s »podnapisom«, ki pomaga usidrati in fokusirati pomen ter s tem usmeriti gledalca k specifičnim interpretacijam preteklosti. Video posnetki pa na drugi strani lažje izpostavijo emocionalni vidik in kontekst. Kot opozarja Sturkenova (1997: 23–27), imajo video posnetki – fotografije, filmi, televizija, dokumentarni filmi, docudrame – pomembno vlogo pri ustvarjanju nacionalnih pomenov, ker omogočajo občutek skupne participacije, prisostvovanja dogodkom. Vendar skupna izkušnja ne pomeni, da slednjo vsi gledalci na enak način tudi interpretirajo. Gledalci zavzemajo do teksta različne pozicije, od strinjanja in pritrjevanja do brezbržnosti ali nasprotovanja.

V obeh primerih, tako fotografij in video posnetkov, moramo upoštevati, da je določena selekcija vedno opravljena, še preden je določen tekst postavljen pred posameznika. Pri nekaterih tekstih je ta selekcija strožja, pri nekaterih pa ohlapnejša.

Michael Frisch (v Anderson 2001: 23) nas podobno kot Edgerton (glej 2001) opozarja, da pomen popularnih spominov, ki jih pridobivamo iz različnih tekstov ni v njihovi avtentičnosti, ampak funkcionalnosti. »Ni toliko pomembna zgodovina, ki je postavljena pred nas, temveč katere elemente te zgodovine smo si sposobni zapomniti in kakšno vlogo imajo v našem vsakdanjem življenju« (Frisch v Anderson 2001: 23).

## 5.2 Ideologije in dekodiranje popularnih tekstov

Teoretiki kulturnih študij zagovarjajo stališče, da ni industrija popularne kulture tista, ki vsiljuje pomene preko tekstov, ki jih ponuja, ampak je gledalec tisti, ki določa pomene popularnih tekstov, ki jih bere oziroma gleda.

Kot že omenjeno je reprezentacija proces, skozi katerega gradimo družbeni svet in mu določamo pomene. Znotraj lastne kulture se naučimo pravil in konvencij sistema

reprezentacije. Ker živimo v svetu, ki je zasičen z vizualnim, so pomeni različnih podob med seboj soodvisni. Pri tem moramo upoštevati, da so pravila in konvencije reprezentiranja različne, če opazujemo različne tekste. Slikam, fotografijam in televizijskim prispevkom pripisujemo različne skupine kulturnih pomenov, saj pripadajo različnim »svetovom« – umetnosti, oglaševanju, popularni kulturi, alternativnim medijem, znanosti ali drugim (Sturken 2001: 11–16). Sturkenova nas opozarja na pomembno nasprotje, ki ključno zaznamuje vizualne tekste, in sicer je to razmerje med subjektivnim in objektivnim, ki se prepletata pri nastajanju teksta. Nekateri vizualni teksti imajo močnejšo subjektivno komponento, drugi pa objektivno, kljub temu pa se moramo ob vsakem tekstu zavedati, da je mešanica obeh. Francoski teoretik Roland Barthes ponuja enega od najučinkovitejših modelov za analizo vizualnih podob, ki kaže razmerje med tem objektivnim, dejstvenim in mitičnim oziroma ideološkim v nekem vizualnem tekstu. Barthes pri analizi popularnih tekstov izhaja iz Saussurjevega lingvističnega modela in se osredotoči na proces signifikacije, torej proces, v katerem so producirani pomeni. Na nivoju signifikacije Barthes (1984) razlikuje dve ravni. Prva raven je denotativna in se nanaša na objektivne, dejstvene informacije; daje splošne, opisne, dobesedne oziroma slovarske pomene, ki so vsem znani. Konotativna je druga raven signifikacije in sporoča vrednote, čustva in subjektivne pomene. Sturkenova (2001: 3) razloži, da je konotativni pomen kulturno specifičen pomen, ki se opira na kulturni in zgodovinski kontekst vizualnega teksta in izkušenj gledalcev, občutenje in vedenje o okoliščinah – torej vse, kar nek tekst pomeni gledalcu s subjektivnega in družbenega stališča. Storey (1996: 108) razloži, kako poteka prehod od denotativnega h konotativnemu pomenu. Podobno kot nakaže tudi Sturkenova, je slednji možen zaradi v posamezniku shranjenega družbenega vedenja (kulturnega repertoarja), iz katerega gledalec zajema med opazovanjem teksta. Prav zato konotativni pomeni niso zgolj podani s strani tistega, ki je vizualni tekst ustvaril, ampak jih aktivira obstoječ, skupen kulturni repertoar. Poleg tega vizualni teksti iz kulturnega repertoarja zajemajo ter mu hkrati dodajajo nove elemente. Brez vedenja o skupnih kodih proces branja konotativnih pomenov ne bi bil možen.

Barthes uporablja izraz mit, ko govori o skritih kulturnih vrednotah in prepričanjih, ki se izražajo na ravni konotacije. Pomeni, ki se preko teh izražajo, so dejansko specifično določeni ponavadi dominantni skupini, predstavljajo pa se kot univerzalni in sami po sebi umevni za celotno družbo. Mit tako specifičen konotativni pomen prikaže kot denotativen, torej dobeseden in naraven; podobo, ki bi jo morali videti kot prenašalko vrednostnih pomenov, vidimo kot prenašalko dobesednih pomenov. Pri tem pa se moramo zavedati, da ni zgolj enega pomena, enega mita, ampak se v areni kulturnega repertoarja med seboj nenehno

bojujejo različni, med seboj nasprotni pomeni, miti in ideologije (Barthes 1984, Storey 1996, Sturken 2001).

Sturkenova (2001) za potrebe analize vizualnih tekstov ideologijo definira kot širok, a nepogrešljiv, skupni set vrednot in prepričanj, preko katerih posamezniki vzdržujejo kompleksne odnose znotraj različnih družbenih struktur. Vizualne podobe so pri tem pomemben kanal, preko katerega se ideologije producirajo in na katere so ideologije projicirane. Vizualna kultura, v kateri živimo, je ključna za ohranjanje in prenašanje ideologij in odnosov moči, kljub temu da so le-ti lahko med seboj tudi nasprotujoči. Sturkenova (ibid.) pri tem izpostavlja, da smo posebej izrazito naučeni, da znotraj kulturnih kodov vizualnih podob razpoznavamo pomene, specifične za določen spol, raso in družbeni razred. Razpoznavanje tovrstnih specifičnih pomenov pa seveda poteka, ne da bi se tega zavedali in je del procesa uživanja ob gledanju.

Pri ugotavljanju, kako nastajajo pomeni popularnih vizualnih tekstov, moramo poleg samega teksta in njegovega ustvarjalca upoštevati, kako gledalci interpretirajo in doživljajo vizualni tekst ter kontekst, v katerem je le-ta opazovan. Ljudje, ki določen vizualni tekst opazujejo, namreč pogosto pomene interpretirajo drugače, kot je načrtoval ustvarjalec. Tudi po Barthesu (1984: 109) mit ni definiran z objektom svojega sporočila, ampak z načinom, na katerega se to sporočilo uporablja. V procesu ustvarjanja so torej pomeni vizualnega teksta kodirani s strani ustvarjalca in znotraj določenega konteksta, gledalci pa ob gledanju ta isti tekst dekodirajo.

Hall (1997) izpostavlja tri pozicije, s katerih gledalci dekodirajo kulturne podobe, torej tudi vizualne tekste:

- Dominantno-hegemonsko branje: gledalci sprejemajo dominantno sporočilo teksta ali podobe kot nesporne.
- Pogajalsko branje: gledalci so v položaju pogajanja z interpretacijo podobe in posredovanih dominantnih pomenov.
- Opozicijsko branje: gledalci se ne strinjajo s podobo in pomeni, ki jih podaja, ter svoje nestrinjanje izražajo ali pa sam tekst ignorirajo.

Nenehna dinamika znotraj kulture je posledica izmenjav med različnimi branji. Prav v odnosu gledalcev do posredovanih tekstov se kaže boj med različni ideologijami, ki soobstajajo v nenehnem boju za prevlado. Še več, določeni teksti in podobe so namenjeni in govorijo

določenim skupinam. Tako ne le da gledalci ustvarjajo pomene določenih vizualnih podob, ampak tudi le-te ustvarjajo svoja občinstva (Sturken 2001: 45–59).

Sturkenova (2001: 36–230) v svojem delu *Practises of Looking* nadaljuje z obravnavo nekaterih konceptov, pomembnih za analizo vizualnih podob.

Eden od pomembnejših konceptov vizualne kulture so tako ikone, ki reprezentirajo univerzalne koncepte, čustva in pomene ter imajo močan simbolični pomen za veliko skupino ljudi. Da bi lahko neko vizualno podobo poimenovali ikona, moramo upoštevati njen kontekst; za koga je neka podoba ikona in za koga ne?

Dyer (V Rojek 2001: 44) meni, da »zvezdniki v sodobnih družbah predstavljajo tipične načine obnašanja, občutenja in razmišljanja.« Poststrukturalistični pristop, katerega avtor je tudi Dyer, se osredotoča na vseprisotno podobo zvezdnikov in kode reprezentacije, skozi katere je ta podoba reproducirana, razvita in uporabljena s strani gledalcev (Rojek 2001: 44).

Naslednji koncept je kulturno prisvajanje – proces izposojanja in spreminjanja pomena kulturnih produktov, sloganov, vizualnih podob in elementov mode. Tako kot v našem primeru jo učinkovito uporabljajo umetniki, ki želijo podati izjavo, ki je v nasprotju z dominantno ideologijo. Pomene pa prilagajajo tudi gledalci na tak način, da so usklajeni z njihovimi prepričanji in nameni.

Kulturni pomeni so torej zelo fluidni in vedno spreminjajoči se ter so posledica kompleksnih odnosov med podobami, ustvarjalci, kulturnimi produkti in gledalci. Pomeni pa se pojavljajo v procesih interpretacije in pogajanja (Sturken 2001: 59–69).

Rosenstone (glej 1995: 3–12) se osredotoči predvsem na tekste, ki govorijo o zgodovini, in definira oblike »postmoderne« vizualne zgodovine kot tiste, ki išče meje tistega, kar lahko o zgodovini povemo in kako lahko to povemo, slednje pa nam kaže omejitve konvencionalnih zgodovinskih oblik, kaže nove načine za opazovanje in razmišljanje o preteklosti ter spreminja naše občutke o tem, kaj zgodovina je. Kljub temu, da je Rosenstonova analiza usmerjena na filme in video posnetke, ki se na resen način ukvarjajo z odnosom med sedanjostjo in preteklostjo, lahko vsaj delno trdimo enako tudi za popularne tekste.

Skoraj nasprotno kot Sturkenova, pa Zelizerjeva (1996: 239) opozarja, da so družbena vprašanja najbolj utišana prav pri vizualnem poročanju o vojnih zločinih. Poglejmo torej nekoliko podrobneje vlogo vizualnega v obdobju med in po travmatičnih dogodkih.

### **5.3 Pomen fotografije za pričevanje in okrevanje posameznika po travmatičnih dogodkih**

Zelizerjeva nas opozarja na potrebo posameznika, da se odzove na travmatični dogodek z individualnimi dejanji, ki so v funkciji kolektivnega, kar poteka predvsem v obliki dokumentiranja – ustvarjanja vizualnih podob (Zelizer 2002: 697–698). Na pomen slike/fotografije v zvezi s spominjanjem nas Zelizerjeva opozarja tudi v svojem delu *Remembering to Forget* (1996), velik del našega spominjanja je namreč odvisen od slik in njihovega kompleksnega povezovanja z besedami. Slika je v veliki meri odvisna od besed, saj je kot pravi Saroyan (v Zelizer 1996: 5) slika vredna tisoč besed, ampak samo, če ob njenem gledanju pomislimo na tisoč besed. Slika namreč sama vabi besede, da pojasnijo njen odnos do kraja, časa, posameznih identitet in drugih kategorij človeškega razumevanja. Hkrati pa Zelizerjeva (1996) opozarja, da slika, predvsem pri spominjanju, deluje popolnoma drugače kot besede.

Kot pravi Sonntagova (v Zelizer 1998: 11), fotografija sama po sebi ne more ustvariti moralne obsodbe, lahko pa slednjo spodbudi in pomaga pri njenem oblikovanju. Fotografijam namreč vedno sledi poimenovanje in definiranje pomena dogodka.

Pri spopadanju posameznikov s travmo, njenim pomenom in mestom znotraj družbenih pojmovnih okvirjev ter s tem ustvarjanja kolektivnega spomina imajo po mnenju Zelizerjeve (2002: 698–711) ključno vlogo vizualne podobe in ritualne prakse, v katerih sodelujejo. Posameznikom namreč pomaga, da ustvarjajo moralno odgovornost na tak način, da jim omogoča nadaljevanje njihovih življenj, s tem pa v status quo postavljajo tudi kolektivno, potem ko je travmatični dogodek začasno zamajal meje slednjega.

Za mnoge videti pomeni verjeti, zato vizualne podobe pomagajo ljudem videti tudi potem, ko je trenutni šok in obdobje nepredstavljenosti travme mimo. Vizualne podobe konkretizirajo spomin na dostopen in enostavno razumljiv način, dogodke nam pokažejo kot resnične in so direkten dokaz, da se je nekaj zares zgodilo. Dogodke nam pomagajo ponovno priklicati v spomin tako učinkovito, da pogosto postanejo najpomembnejši označevalec spomina, hkrati pa nam omogočajo, da iz izrazito individualnega doživljanja prestopimo v posttravmatsko kolektivno doživljanje travmatičnega dogodka. Kot pravi Zelizerjeva (2002: 711), fotografije postavljajo temelje za pričevanje travmatičnim dogodkom, dejanje gledanja in sprejemanja odgovornosti pa kolektivu oziroma skupini pomaga okrevati. Posebej pomembno vlogo pri

pričevanju dogodkom imajo vizualne podobe v današnjem času televizije. Zelizerjeva kot primer vizualnih podob, ki še danes ostajajo pričevanje o enem izmed hujših vojnih zločinov, analizira fotografije, posnete ob osvobajanju koncentracijskih taborišč po drugi svetovni vojni ter fotografije in video posnetke med in po napadu na WTC v ZDA 11. septembra 2001.

Alison Landsberg (v Storey 2003: 85–86) pa izpostavlja še en pomemben element vizualnega pri spominjanju, ko opisuje, da množični mediji (predvsem filmi) preko spominov omogočajo ljudem doživljanje dogodkov, ki jih sami nismo doživeli. Trdi, da lahko »na posameznike to, kar vidijo v množičnih medijih, vpliva tako izrazito, da predstave postanejo del njihovega osebne arhiva izkušenj. Žrtve travmatičnih izkušenj pogosto trdijo, da imajo težave pri razločevanju svojih osebnih spominov od tistih, ki jih ustvarjajo »industrije spomina«.

Podobno tudi Pušnikova (2006: 90) meni, da spominjanje in predstavljanje za nacijo ključnih dogodkov preko popularnih medijev postane ključni označevalec različnih realnosti v sedanjosti.

## **6. OBDOBJE PO DRUGI SVETOVNI VOJNI IN SOOČANJE S PSIHOLOŠKIMI POSLEDICAMI LE-TE V POPULARNIH TEKSTIH**

Druga svetovna vojna je imela daljnosežne posledice na mednarodno skupnost, saj so bile na novo opredeljene mnoge nacionalne meje, ustanovljene nove države, sledila je razdelitev sveta na dva pola, ki je posledično vodila v hladno vojno, in ustanovljena je bila Organizacija Združenih Narodov (OZN). Prav tako daljnosežne pa so bile socialne in psihološke posledice; izguba milijonov življenj je pogojevala tako družbene kot ekonomske posledice druge svetovne vojne, saj v Evropi ni bilo človeka, ki med vojno ne bi izgubil vsaj enega od svojih bližnjih. Kljub fokusu na ekonomsko prenovo, so bile psihične in psihološke posledice preštevilnih umorov, mučenj v taboriščih, posilstev in zlorab hude. Hkrati pa so se le-te nadaljevale tudi po vojni z izživljanjem nad ženskami in nezaželenimi otroki, ki so se rojevali kot posledica posilstev. V vzhodno-evropskih socialističnih državah pa se je začelo likvidiranje medvojnih sodelavcev okupatorja. Vse to je v ljudeh povzročalo razdvojenost in povečevalo po eni strani občutek nemoči, pomanjkanja nadzora nad dogajanjem, po drugi strani pa potrebo po neke vrste maščevanju, ki pa ni prineslo zadoščenja.

Po vojni so se ljudje poskušali soočiti, prikriti ali pozabiti grozote, ki so jih doživeli in videli, ter na nek način nadaljevati s svojim življenjem. Mnogi so trpeli za motnjo posttravmatskega stresa, ki pa do 80-ih let 20. stoletja ni bila prepoznana kot bolezen (Badovinac 2007).

Kmalu po vojni so se začeli postavljati kipi, pripravljati muzejske zbirke, snemati dokumentarni filmi in pisati zgodovinske knjige, ki govorijo uradne zgodbe o dogodkih in osebnostih druge svetovne vojne. Informacije in zgodbe, o katerih govorijo, so v tovrstnih tekstih ponavadi v nacionalnih interesih. Predvsem je zanje značilno, da se osredotočajo skoraj izključno na dejstvene informacije, emocionalni del in individualne zgodbe pa se v teh tekstih prebijejo na plano le tu in tam. Nasprotno se popularni teksti osredotočajo predvsem na vidik slednjega, tudi njihov razmah je sledil kmalu po vojni, predvsem filmi. Druga svetovna vojna je navdihnila tudi nastanek mnogih drugih popularnih tekstov, med drugim knjig, televizijskih programov in tekstov, kot so stripi, računalniške igre in internetni zapisi.

Največ filmov o drugi svetovni vojni in osebnostih tistega časa je bilo posnetih do šestdesetih let 20. stoletja, nenehno pa ostaja vojna navdih za filmske uprizoritve vse do danes. Večina teh govori zgodbe zavezniških sil: *The Best Years of Our Lives* 1946, *The Sands of Iwo Jima*

1949, Bridge on the River Kwai 1957, Hiroshima Mon Amour 1959, The Longest Day 1962, The Great Escape 1963, Battle of Britain 1969, Bitka na Neretvi 1969, Patton 1970, Empire of the Sun 1987, Schindler's List 1993, Stalingrad 1993, Utomlyonnye solntsem 1994, La vita e bella 1997, Saving Private Ryan 1998, Thin Red Line 1999, Pearl Harbour 2002, Pianist 2002, Der Untergang 2004, Letters from Iwo Jima 2006 in mnogi drugi. Med temi nekateri prikazujejo potek bitk, spet drugi pa govorijo o holokavstu in medvojnem vsakdanjem življenju ljudi v različnih državah.

Druga svetovna vojna je tudi tema prenekaterih televizijskih serij, med njimi britanska Allo, Allo in Dad's Army. Poleg teh pa se mnogo drugih televizijskih serij pogosto navezuje na osebnosti druge svetovne vojne, holokavst, bombardiranje Hirošime in Nagasakija ter druge. Med popularnimi mediji, katerih tema je druga svetovna vojna, so tudi računalniške igre, med njimi Call of Duty, Battlefield 1942, Day of Defeat, Brothers in Arms, Commandos, Axis and Allies, Imagination is the Only Escape in druge.<sup>9</sup>

Med drugimi popularnimi teksti najdemo tudi stripe, risanke, posterje, internetne zbirke podatkov, ki obravnavajo različne vidike in teme druge svetovne vojne, in še kaj bi se našlo.

Med popularnimi teksti, ki govorijo o travmah in holokavstu med drugo svetovno vojno, naj izpostavim filme Pianist, La vita e bella, Hiroshima Mon Amour ter Schindler's list, ki vsak na svoj način prikazujejo kolektivne in osebne travme, s katerimi so se soočali posamezniki med in po vojni. Filmi so polni simbolike in čustev. Podobno velja tudi za specifičen popularni tekst avtorja Arta Spiegelmana, strip oziroma boljše rečeno pripoved v stripu, Maus: The Survivor's Tale. Podrobneje se bomo tem tekstom posvetili v povezavi s predmetom analize, albumom skupine The Wall.

---

<sup>9</sup> Viri: [www.imdb.com](http://www.imdb.com), <http://kotaku.com/360003/exclusive-eternitys-child-creator-attempts-to-tackle-the-holocaust>, <http://europeanhistory.about.com/od/dvdandfilmresources/tp/aatpww2dvdof.htm>, <http://europeanhistory.about.com/od/dvdandfilmresources/tp/aatpww2dvdwf.htm>, <http://www.worldwar-2.net/world-war-2-on-film/world-war-2-on-film-index.htm>



## **7. PINK FLOYD IN ALBUM THE WALL**

### **7.1 Kratka biografija skupine Pink Floyd**

Skupina Pink Floyd je nastala leta 1964 z združitvijo najprej treh članov (Roger Waters, Nick Mason in Richard Wright), ki sem jim je v istem letu pridružil še četrti član, Syd Barret. Leta 1967 se je skupini pridružil še David Gilmour, občasno naj bi nadomeščal Syda Barreta, ki je bil v tem času že močno odvisen od drog.

Umetniško ustvarjanje skupine, ki je aktivno snemala albume in nastopala pod imenom Pink Floyd od svojih začetkov pa vse do leta 1996, lahko razdelimo na tri obdobja. V vsakem od teh obdobj je delo skupine zaznamoval eden od njenih članov, ki je imel v določenem obdobju najbolj aktivno vlogo pri pisanju besedil in glasbe.

V letih 1964 do 1969 je bilo t.i. obdobje Syda Barreta, ki je skupino Pink Floyd zaznamoval s takrat popolnoma novim stilom glasbe, psihadeličnim rockom, za katerega so bila značilna poetično filozofska besedila in uporaba takrat novih elektronskih tehnologij, kot so klaviature, učinki odmevov in podobno. Proti koncu desetletja je Syd Barret postajal vedno bolj odvisen od drog, zato je zapustil skupino in nadaljeval z dvema solo projektoma. Kmalu se je umaknil v svoj rodni Cambridge, kjer je umirjeno in odmaknjeno živel do svoje smrti leta 2006.

V letih 1970 do 1975 je sledil vzpon in aktivno snemanje nadaljnjih albumov, največji uspešnici sta bila albuma *The Dark Side of the Moon* in *Wish You Were Here*, ki sta dosegla rekordno prodajo in sta še danes najbolj prepoznavna albuma skupine Pink Floyd. V tem obdobju so štirje člani razmeroma enakovredno sodelovali pri ustvarjanju glasbe in besedil, ki se je od psihadelike počasi nagibala k progresivnemu rocku.

V naslednjem obdobju od 1976 do 1983 pa je vodilno vlogo prevzel basist Roger Waters. V tem obdobju je nastal tudi obravnavani album *The Wall*, film, posnet po njem, in odmevna koncertna turneja, ki pa je že napovedovala hude spore med člani skupine, ki so se leta 1984 razšli po šele štirih koncertih. Roger Waters je v tem obdobju prevzel vodenje skupine in minimaliziral vpliv ostalih članov, pri tem pa si je zagotovil močan priliv finančnih sredstev iz projekta. Sledil je še album *The Final Cut*, prav tako pod skoraj izključno Watersovim avtorskim vplivom. V tem obdobju je glasba Pink Floydov postajala vedno bolj mračna in depresivna, kot jo je opisal eden izmed kritikov. Zatem se je skupina razšla in sledile so tožbe za avtorske pravice del, objavljenih pod imenom skupine Pink Floyd, in uporabo imena

skupine. Po letu 1985 je Roger Waters nadaljeval s solo projekti in koncertnimi turnejami, ostali člani pa so pod imenom Pink Floyd posneli še dva skupna albuma pod vodstvom Davida Gilmourja. Poleg tega so izvajali tudi solo projekte. Po letu 1982 so vsi štirje člani skupaj nastopili le še na koncertu Live 8 v Londonu leta 2005.<sup>10</sup>

Poleg specifične glasbe (psihadelični in progresivni rock) je bila skupina v času ustvarjanja in nastopanja prepoznavna tudi po posebnih naravnih zvočnih učinkih (budilka, zvoki letal, otroškega joka, kričanje in mnogi drugi) ter po vizualno izrazitih koncertih, ki so vključevali različne dotlej netipične vizualne učinke, od ogromnih figur, ki so visele nad publiko, do odrske postavitve, ki se je med koncertom spreminjala do izrazitih svetlobnih učinkov. S tem in filmsko predstavitvijo albuma The Wall je skupina Pink Floyd na nek način napovedovala dobo vizualnega ob glasbi, saj se je v začetku osemdesetih let 20. stoletja začel vzpon MTV-ja (Straw v Frith et al 1993: 4–5).<sup>11</sup>

## 7.2 Album The Wall

Idejo za album The Wall je predstavil basist in pevec skupine, Roger Waters, ki si je album že v začetku zamislil kot nekakšen šov na odru. Koncept je bil povsem drugačen od vsega, kar je skupina počela do takrat, bližje rock operi kot albumu, ki govori zgodbo v glasbi, kaj šele običajnemu albumu, ki vsebuje med seboj nepovezane pesmi.

Ko je skupina v letu 1978 začela z delom na projektu, je Waters k sodelovanju povabil Boba Ezrina, ameriškega producenta. Konflikti med člani skupine in zunanjimi sodelavci, ki so sodelovali pri projektu, kot so bili Bob Ezrin, James Guthrie, skupina Judas Priest, so se začeli že v tej fazi, saj Waters kot vodja projekta ostalim ni jasno povedal, kdo vse bo sodeloval in kakšno bo imel kdo vlogo pri projektu. Nadalje pa je spodbijal pomen in delež, ki so ga k pripravi projekta doprinesli člani skupine, predvsem David Gilmoure. Kmalu je vodenje projekta prevzel Bob Ezrin, saj so bili člani skupine med seboj zaradi zahtev Rogerja Watersa in prejšnjih sporov že popolnoma sprti in jih je družila le še želja po dokončanju projekta in zaslužku.

Slika 7.1.: Naslovnica albuma The Wall

Slika 7.2.: Vsi štirje člani skupine na koncertu

<sup>10</sup> Biografija in opis albuma The Wall so povzeti iz naslednjih virov: Vernon Fitch (2005), <http://www.pinkfloydonline.com>, Toby Manning (2006), Nicholas Schaffner (1992), Urick (2006).

<sup>11</sup> Diskografija skupine in vsi filmi ter posnetki koncertnih turnej so navedeni v Prilogi A.



The Wall je tako pretežno avtobiografsko delo Rogerja Watersa, ki zajema 2 CD-ja. Pesmi so med seboj povezane v celoto, zgodbo, prehajajo od ene k drugi brez prekinitev, vendar so naslovljene. Projekt zajema tudi film, ki je dolg toliko kot album, 90 minut, saj je glasba z albuma v enakem zaporedju zvočna podlaga filma, besedila pa so podnapisi. Vlogo glavnega junaka je v filmu zaigral Bob Geldof, kljub temu da naj bi sprva to vlogo prevzel Roger Waters. Del projekta je tudi koncertna turneja, katere odrska postavitvev je zajemala visok zid med publiko in skupino, ki se tekom koncerta podira, figure, svetlobne projekcije iz filma na odrski zid in podobno. Režijo filma in postavitev odrske scene za koncertno turnejo je postavil Alan Parker.



Slika 7.3.: Naslovnica DVD-ja filma The Wall

21. julija 1990 je Roger Waters koncert v nekoliko spremenjeni obliki ponovno pripravil v Berlinu na Potsdamer Platz v čast padcu Berlinskega zidu in z namenom zbiranja sredstev za pomoč pri obnovi. Pridružili se niso ostali člani skupine, so pa z Watersom sodelovali Bryan Adams, Cyndi Lauper in Van Morrison.

Zgodba The Wall govori o rock zvezdniku z imenom Pink in psiholoških »opekah«, ki se nalagajo ena na drugo tekom njegovega življenja – smrt njegovega očeta, preveč zaščitniška mama, nezvesta žena – dokler ne postane njegovo življenje najprej mehansko, potem otopelo in nazadnje blazno. Pink se počasi odmika od realnosti in se potaplja v svoj domišljjski svet,

ki je podoben nočni mori. Samega sebe si predstavlja kot brezčutnega demagoga, ki v čudaškem izgredu demonstrira lastno moč nad množico, ki ga slepo časti. Sledi notranje sojenje samemu sebi, medtem ko se sooča s svojim dotedanjim življenjem; ljudje, ki so pripomogli h grajenju zidu okrog njegovih čustev, pa v tem sojenju pričajo proti njemu.

V filmu se sočasno pojavlja in med sabo prepleta več zgodb, med njimi utrinki iz Pinkovega otroštva, mladosti, sedanje realnosti, dogajanja med in po vojni ter več notranjih domišljjskih predstav, od podob demagoga, do risanih prispevov.

Če se najprej posvetimo pripovednemu toku občutenj glavnega junaka Pinka, kar je rdeča nit glasbenega albuma, filma in koncertnega šova, ga spoznamo kot posameznika, ki sedi v hotelski sobi nekje v Los Angelesu (*When the Tigers Broke Free*), v njegovih mislih se prepletajo podobe bežeče množice, ki jo poskuša umiriti policija, vmes se prikazujejo podobe vojnega polja, pri čemer lahko opazimo analogijo med nasiljem množice, ki beži pred policijo, ter vojnim nasiljem. Vmes se prvič pojavi tudi demagog in publika, ki ga zavzeto posluša, druga pesem na albumu pa se zaključi z bombnim napadom, ko lahko opazujemo smrt vojaka, ki kliče na pomoč, kar simbolizira smrt Watersovega očeta (*In the Flesh*). Sledijo prizori Pinkove matere, ki počiva na vrtu, ter sočasno zbiranje umrlih in poškodovanih na bojnem polju (*The Thin Ice*). Potem pa se preselimo v Pinkove otroške in mladostniške spomine, v zgodbo pa se vplete tudi risani del in prizori s Pinkovo ženo, ki ga zapušča (*Another Brick in the Wall, Part I, The Happiest Days of Our Lives, Another Brick in the Wall, Part II, Mother*). Prepletati se začnejo Pinkov bes z občutki osamljenosti in nemoči (*Good Bye Blue Sky, Empty Spaces, Young Lust, One of My Turns, Don't Leave Me Know, Another Brick in the Wall, Part III*). S pesmijo *Good Bye Cruel World* je zid med Pinkom in zunanjim svetom zgrajen. V naslednjih nekaj pesmih opazujemo Pinkovo izoliranost od sveta in spet spremljamo njegove otroške spomine, medtem ko se počasi prebuja iz svoje otopelosti (*Is There Anbody Out There, Nobody Home, Vera, Bring The Boys Back Home, Comfortably Numb, The Show Must Go On*). Zatem lahko v filmu opazujemo nekakšno zrcalno sliko nacistične Nemčije, ki je polna simbolike in primerjav (*In The Flesh, Run Like Hell, Waiting for The Warmths*). Zatem pa sledi Pinkovo domišljjsko sojenje samemu sebi in podiranje zidu, ki ga obdaja, kar je predstavljeno skoraj izključno v risanem filmu (*Stop, The Trial, Outside The Wall*). Film se zaključi s prizorom skupine otrok in žensk, ki pospravljajo razdejanje po vojnem pohodu.

Zgodba vključuje elemente Watersovega in Barrettovega življenja ter skupne izkušnje, ki jih je skupina doživela na turneji In The Flash, poleg tega pa tudi globlje elemente družbene odtujitve, pri čemer ne moremo spregledati vzporednic s simboliko in osebnostmi druge svetovne vojne.<sup>12</sup>

Nikakor pa ne smemo vsega fokusa nameniti vizualnim podobam, saj ima osrednjo vlogo seveda glasba. Ogromno simbolike najdemo torej tudi v besedilih pesmi in posebnem elementu, specifični skupine Pink Floyd, ki je na tem albumu še posebej izrazita – naravni zvoki, vkomponirani v glasbo in izraziti zvočni učinki. Brez le-teh bi bil učinek gotovo manjši.

### **7.3 Ideološki in mitološki elementi v The Wall in njihovo soustvarjanje kolektivnega spomina na drugo svetovno vojno**

Brez dvoma so posebni učinki (naravni zvoki, kontrasti v glasnosti), ki so spremljali glasbo na albumu The Wall, bistveno pripomogli k njegovi prepoznavnosti in jasnejšemu (političnemu) sporočilu. Na albumu lahko slišimo zvok bomb, otroškega joka, gong, ptičje petje, zvok potoka, razbijanje stekla in stolov ter mnoge druge. Slednji imajo pomembno vlogo, saj so del resničnega, fizičnega sveta in kot taki pripomorejo k vzpostavljanju vezi med domišljijским in »resničnim« v zgodbi. Drugi pomemben element, ki je prav gotovo pripomogel h komercialni uspešnosti albuma in koncertne turneje, so delno zagotovo tudi izraziti vizualni učinki, ki so bili v tistem času nekaj netipičnega, če ne novega. Film je že zaradi narave medija najbolj zasičen z ideološkimi elementi in simboli, mnogi med temi se navezujejo na drugo svetovno vojno. Podobno strukturirana in simbolno ter ideološko bogata je bila tudi koncertna turneja s posebej izrazitimi zvočni učinki.



Slika 7.4.: Prizor iz filma



Slika 7.5.: Fotografija s koncerta



Slika 7.6.: Fotografija s koncerta

---

<sup>12</sup> Opis albuma, koncertnih turnej ter filmske zgodbe povzemam po: Toby Manning (2006), Vernon Fitch (2005) in Alan Parker na naslovnici DVD izdaje filma The Wall.

Prvi in najbolj izpostavljen simbol je zagotovo zid (The Wall), ki glavnemu junaku omogoča skrivanje lastnih čustev in strahov pred ostalim svetom. Kljub temu, da poskuša slednje ohraniti v varnem zavetju zidu, mu uhajajo. Prva analogija pri tem je skrivanje lastnih občutkov in travm preživelih med vojno pred drugimi, slednjo krepijo prizori na bojišču, prizori vojakov in seveda Pink kot fašistični vodja.

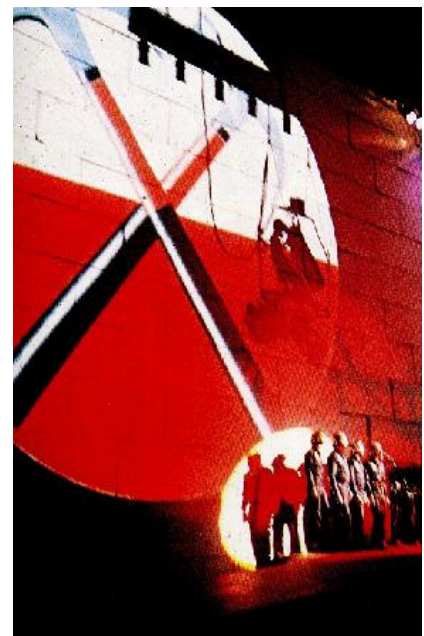
Druga analogija pa je bolj avtobiografska – skrivanje svojega sveta pred množico oboževalcev, ki vidi drugačno sliko zvezdnika od dejanske. Da lahko tovrstne občutke notranjih travm nekoga, ki ga je vojna zaznamovala kljub temu, da je bil v času njenega trajanja še otrok, razumemo širše, v kolektivnem smislu, nas navaja analogija izmaličenih obrazov učencev, ki naj bi bili navzven vsi enaki in naj ne bi kazali lastnih čustev, želja in ambicij – uniformiranje s strani šolskega sistema in drugih ideoloških aparatov države, če uporabimo Althusserjeve besede (Another Brick in the Wall, Part II).

S koncertom na ruševinah Berlinskega zidu se potrdi tudi pomen prostora za kolektivni spomin, saj ima sam dogodek, poleg denotativnega pomena podiranja zidu med dvema deloma mesta Berlin, močno konotacijo podiranja zidov med Vzhodom in Zahodom ter kolektivnih psiholoških zidov, ki so bili družno zgrajeni po drugi svetovni vojni. Prav s tem koncertom dobi The Wall še izrazitejšo in tesnejšo simbolno vez z drugo svetovno vojno.



Slika 7.7.: Prizor iz filma

Slika 7.8.: Prizor s koncerta



Druga prispejba, ki pritegne pozornost, je Pink v vlogi diktatorja ter simbolika, ki spominja na nacistično, Pink pa na Hitlerja. Svastiko nadomesti simbol dveh prekrizanih kladiv, pri čemer je analogija več kot očitna, hkrati pa je izpostavljena konotacija uničevanja in nasilja. Zgovoren je tudi pozdrav s prekrizanima



Slika 7.9.: Pink v vlogi okrutnega diktatorja



Slika 7.10.: Pozdrav s prekrizanimi pestmi

dvignjenima rokama z dlanmi stisnjenimi v pesti, ki prav tako močno spominja na nacionalsocialistični pozdrav. Množica pa namesto *Heil Hitler* vpije *Hammer* (kladivo).

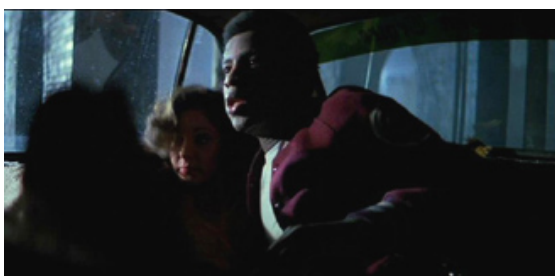
Seveda pa tudi samo zborovanje, ki izrazito spominja na zborovanja nacionalsocialistične stranke v pred- in medvojni Nemčiji. Uničevanje in preganjanje ljudi po ulicah, »vojakovo« posilstvo ženske ter uničevanje in pretepanje prinaša kopico simbolov, ki pa niso več prikaz dogodkov iz druge svetovne vojne, ampak v istih prizorih uničevanja, ki jih poznamo iz le-te, pravzaprav ponazarja nasilje časa, v katerem je skupina delovala – nad Afroameričani, ženskami, homoseksualci, Židi – nasilneži pa niso vojaki, ampak skinheadi in pripadniki Ku-Klux-Klana v enako krojenih črnih oblekah. V jasnih konotativnih okvirjih



Slika 7.11.: Zborovanje  
črnem



Slika 7.12.: Ku-Klux-Klan v



Slika 7.13.: Prizor pred nasilnim obračunom z  
moškimi na sliki in posilstvom ženske



Slika 7.14.: Razbijanje skin-headov



Slika 7.15.: Uničevalni pohod skin-headov

nenadzorovanja nasilja in širjenja sovraštva v drugi svetovni vojni je prikazano nasilje do skupin, ki so bile izrazito zapostavljene v času ustvarjanja skupine, torej sedemdesetih letih 20. stoletja. Pri tem je zanimivo, kako skupina zelo učinkovito uporabi simbolno izredno močan kontekst nasilja v medvojni Nemčiji in preko le-tega poda ostro kritiko takratnega sodobnega časa in nasilja, ki je ostalo enako, le žrtve nasilja so se spremenile.

Druga pomembna konotacija, ki se ji v tem delu filma in albuma ne moremo izogniti, pa je oboževanje rock zvezdnikov, ki jih oboževalci s slepo zaverovanostjo v javno podobo spreminjajo v božanstva, ne vidijo pa njihove zasebne, vsakdanje podobe z običajnimi človeškimi napakami in pomanjkljivostmi. Zelo izrazito in z analogijo na fašistične voditelje



Slika 7.16.: Množica med zborovanjem

prav gotovo na krut način je prikazan razkorak med javno podobo in zasebnostjo zvezdnikov. Pink Floydji se tako kot v tem projektu tudi v drugih pogosto poslužujejo uporabe ikon in kulturnega prisvajanja, koncepta smo opisali že v petem poglavju. V tem pogledu Pink Floydji počnejo podobno kot NSK (Neue Slovenische Kunst) in skupina Laibach, ki uporabljajo simbole in elemente iz zgodovine in jih prepletajo v popolnoma nove kontekste, s tem pa ustvarjajo tudi nove pomene in dajejo tem istim simbolom nove konotacije (glej Monroe 2003). Tako kot se pri Pinku v vlogi nacističnega vodje sprva zdi, da Pink Floydji s tem izražajo svoje nacistične in fašistične težnje, počne podobno tudi skupina Laibach z uporabo simbola križa in drugih. Ampak pri temeljitejšem vpogledu v kontekst uporabe teh simbolov



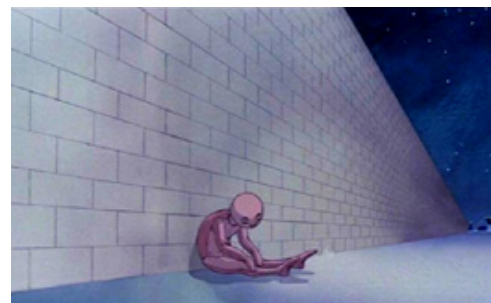
vidimo, da so dejansko del nekega novega konteksta; pri Pinkovi vlogi diktatorja že opisana kritika nasilja takratnega sodobnega časa in kritika zvezdnitva.

Omenimo naj še podobnost junaka Pinka z opisom dirigenta, kot ga razume Theodor Adorno (glej 1986); Pink je eksplicitno predstavljen kot krotilec občinstva ne glede na to, katero od zgoraj navedenih konotacij povzamemo. Nastopa torej v vlogi, ki jo Adorno pripisuje orkestralnemu dirigentu. Kot je dirigent v neposrednem odnosu z občinstvom, kar za orkester ne velja, je tudi Pink (v vlogi diktatorja ali zvezdnika) edina vez z občinstvom, čeprav je za njim ogromna skupina ljudi, ki spravi dogajanje v tek. Kar je za dirigenta orkester, je za skupino Pink Floyd množica dodatnih glasbenikov, pevcev, postavljalcev odrske scene, tonskih mojstrov in mnogih drugih.

V zadnjem delu albuma in filma sledi sojenje, ki je po eni strani osebno sojenje Pinka samemu sebi, podiranje zidov, ki jih je zgradil okrog sebe, in s tem doseganje neke vrste katarze. Te pa pravzaprav ni, Pink je ne more doseči niti s podiranjem zidu, ki ga je z leti zgradil okrog sebe. Ponovno prihaja v ospredje konotacija z drugo svetovno vojno – natančneje povojnimi sodnimi procesi, v katerih so bili obtoženi posamezniki, čeprav ne tisti z največ krivde za nastalo stanje. Prave potešitve širši javnosti pa to ni prineslo. Kljub temu, da



Slika 7.17.: Sodnik



Slika 7.18.: Obsojenec Pink

so prizori risani, ustvarjajo z glasbo dušeč, mučen občutek, ob katerem bi najraje prenehali poslušati in gledati. Sili nas k temu, da raje ne bi slišali ničesar o morečih in depresivnih občutkih; reakcija, kot jo opisuje tudi Edkinsova, in ki je, če pogledamo nekoliko širše, značilna tudi za odnos zahodnih družb do psihičnih motenj in bolezni – ne-govorjenje in postavljanje jih za zaprta vrata domov in/ali psihiatričnih bolnic. Kot nas opozarjajo Pink Floyd s projektom *The Wall*, izrazito popularno-kulturnim tekstom, ponujajo možnost za pričevanje osebnim stiskam in travmam posameznika, ki ni to, za kar ga imajo drugi. Ponujajo tekst, ob katerem smo prisiljeni v obkrožanje travme in pričevanje.

Pink Floydji z opisanimi simboli druge svetovne vojne, ki so izrazito kolektivni, mešajo kolektivno z individualnim in na tak način doseženo stopnjo razmeroma konsekvencialnega kolektivnega spomina na drugo svetovno, ki v tistem času zaradi še preveč živih spominov ohranja zgolj abstraktne kolektivne simbole in se na tak način izogiba preštevilnim individualnim travmam, na boleč način vežejo na individualne spomine in doživetja. S tem so v kolektivni spomin tistega časa vpeti opozicijski spomini oziroma nasprotni tistim, ki so bili takrat v večji meri izpostavljeni. Večinski spomini, ki so bili v tistem času izpostavljeni v zahodni kulturi, ki je iz vojne prišla kot zmagovalka, so poudarjali vojne zmage, kar je značilno za zmagovite strani po vseh vojnah. Pink Floydji pa na dan potegnejo druge spomine, tiste individualne, žalostne, depresivne in travmatične, ki naj bi jih potlačili. Podobno lahko zasledimo tudi v filmu Alaina Resnaisa iz leta 1959 *Hiroshima Mon Amour*, pri čemer je v tem filmu aspekt seveda širši, saj Resnais izpostavlja prav odnos in travme med moškim in žensko, kjer en prihaja iz strani, ki je iz vojne izšla kot zmagovalka, drugi pa iz poražene strani, oba pa sta vojno preživela kot mladostnika. V *The Wall* pa je izpostavljen zanimiv, ponavadi zapostavljen aspekt – vpliv in posledice vojne na generacijo, ki je bila med le-to v zgodnjih otroških letih, in generacije, rojene v prvih letih po njej. Zaznamovala jih je odsotnost in izguba staršev, zanimivo je opazovati, kakšne vtise in predstave o vojni so si ustvarili šele nekaj let po njenem koncu. V besedilu je to del teksta pesmi *Good Bye Blue Sky – Did you see the frightened ones / Did you hear the falling bombs / The flames are all long gone / But the pain lingers on.*

Kot omenjeno že v šestem poglavju je pri prebolevanju travme ključno, da na žrtve ne pozabimo in jih ne odrivamo v pozabo in osamo. Prav to počnejo tudi Pink Floydji, ko v ospredje na vsak način želijo postaviti individuuma z vsemi njegovimi težavami, predsodki, negativnimi čustvi in čudaškim vedenjem. Za vse to pa iščejo korenine v kolektivnem. Če govorimo z besedami Edkinsove, izpostavljajo in na trenutke na boleč način govorijo o travmi glavnega junaka, s tem pa slednjo obkrožajo in ne dovoljuje pozabe oziroma z besedami Zelizerjeve, silijo nas, da smo priča Pinkovomu občutenju in travmam, ki pa seveda niso le osebne, ampak so odraz širšega družbenega in kolektivnega občutenja večje skupine posameznikov.

Izpostaviti pa moramo še vidik načina prikazovanja travme. Travmo, ki je pravzaprav nerazložljiva, Pink Floydji poskušajo prikazati z uporabo kolaža dogodkov iz različnih življenjskih obdobj in nepovezanih spominov, ki pa skupaj kot mozaik tvorijo celoto. Zadnji del albuma, ki naj bi predstavljal sojenje in s tem katarzo, pa je izrazito neizrazljiv. Zato je

avtor filma uporabil risani film, kar potrjuje tezo Edkinsove o nezmožnosti žrtve, da opiše travmo in svoje občutke ter doživljanje. Podobno lahko risane podobe in obilico simbolov zasledimo tudi v presunljivem stripu Arta Spigelmana (2003, 2003a), Maus, ki opisuje odnos in doživetja svojega očeta, ki so ga leta, preživeta v taborišču, zaznamovala za vse življenje, s tem pa seveda tudi avtorja.

Kot so bili nasprotujoči si odzivi na delo Arta Spiegelmana, je bilo podobno tudi z odzivi na projekt The Wall – predvsem na film. Nekateri so ga občudovali, spet drugi so bili prepričani, da je slednji zagotovo najbolj depresiven in težko gledljiv film, kar so jih v življenju videli. Tudi preko tovrstnih komentarjev se potrjuje teza, da je travma nekaj, česar raje ne bi videli in ne vedeli nič o tem.

Kot pravi Foucault, nas tovrstni popularni teksti opozarjajo na travme manjše skupine, ki se jo sili v ozadje in pozabo. Pink Floydji so se v The Wall uprli zakrivanju travm in določenih družbenih vprašanj s posebno kombinacijo vizualnih in zvočnih elementov, ki jih na svojstven način med seboj kombinirajo. Kot poudarja Sturkenova, je vizualno pomemben element doživljanja travme in slednje uporabijo tudi Pink Floydji, ki so se do takrat ukvarjali predvsem z glasbo. Hkrati je po Sturkenovi tudi v primeru Pink Floydov vizualno del ritualne prakse, čeprav v drugačnem kontekstu, kot ga izpostavlja Sturkenova – pri Pink Floydih to velja za ritualno obiskovanje koncertov.

Pink Floydji pa gredo v albumu The Wall še korak dlje v smeri družbene kritike; razgaljene osebne težave in travme glavnega junaka in njegovo čudaško vedenje je hkrati kritika družbe in njene morale ter vrednot tistega časa. Ne ukvarjajo se torej s travmo samo, ampak njene elemente povezujejo s trenutnim družbenim dogajanjem, problemi in klimo. Pušnikova (2006) pri tem opozarja, da tovrstni teksti označujejo eno določeno realnost v takratnem »sedanjem času«, kar za The Wall prav gotovo velja.



Slika 7.19.: Učenci v šoli

Primer družbenega angažmaja je še danes najbolj popularna pesem s tega albuma, če ne celo najbolj popularna pesem skupine sploh – Another Brick in the Wall, Part II. – ki je kritika šolskega sistema in učiteljev kot družbenih vzgojiteljev.

## 8. SKLEP

V delu smo poskušali podati nekaj pogledov na pomen popularnih tekstov pri ustvarjanju kolektivnih predstav o preteklosti na primeru projekta The Wall (glasbena skupina Pink Floyd). Preko teoretskih konceptov kolektivnega in individualnega spomina, kulturnih študij in popularne kulture smo poskušali razložiti večpomenskost omenjenega albuma in filma ter njegov pomen za kolektivne predstave širšega družbenega kroga.

V uvodu naloge so bila zastavljena raziskovalna vprašanja, na katera smo v nalogi iskali odgovore. Ugotovili smo, da The Wall ponuja široko paleto med seboj prepletenih in v določenih segmentih zelo različnih konotacij in pomenov, vseskozi pa uspešno manipulira z ideologijami ter s prepletanjem simbolov podaja ostro družbeno kritiko. Tako preko v takratnem času bolečih spominov in simbolike druge svetovne vojne slednjo uspešno uporablja za kritiko takratnih družbenih problemov. S prikazovanjem prizorov, ki izrazito spominjajo na nacionalsocialistične – prekrižani kladivi namesto svastike, prekrižani iztegnjeni pesti namesto dvignjene desnice, pozdrav Hammer namesto Heil Hitler, skinheadi in pripadniki Ku-Klux-Klana namesto pripadnikov enot SS – vse to obuja boleče spomine, ampak ne z namenom njihovega povečevanja, kar se mogoče zdi na prvi pogled, ampak z jasnim namenom ostre kritike sodobnih družbenih problemov, ki ostajajo, čeprav so sedaj v drugi preobleki. Nasilje (na primer nad ženskami in Afroameričani) ostaja enako in ga ne obsojamo, ampak si pred njim zatiskamo oči. Naslednji ideološki element, ki ga lahko iz filma razberemo, je nekritično oboževanje zvezdnikov in njihovo iracionalno povečevanje javne podobe ter zanikanje zasebne. Še ena od izrazitih družbenih kritik, ki je dvignila precej prahu in bila tema številnih polemik, je kritika šolskega sistema kot stroja za uniformiranje posameznikov preden se uspejo razviti v individuum, učiteljev pa kot fašistično usmerjenih posameznikov, ki se izživljajo nad otroki. Konotacija zidu je pri tem seveda zelo zgovorna in na mestu ter utrjuje že podane pomene, hkrati pa izpostavlja še druge.

S tem pa se pomikamo k odgovoru na naslednje vprašanje, ki smo si ga zastavili v uvodu naloge, in sicer mračno in depresivno v glasbi in filmu, kar nam vzbuja nelagodje. S kombinacijo uporabe, zdi se celo zlorabe, simbolov druge svetovne vojne in izrazito intimnih občutij in travm Pink Floyd v ospredje silijo prikrita in potlačena kolektivna in individualna občutja iz časa med in po vojni. Iz splošnih kolektivnih okvirov nas silijo nazaj v individualne, v mračne predele posameznikove psihe, ki sem jim želimo izogniti in prikriti

njihov obstoj. S tem opozarjajo na in pred pozabo ščitijo spomine žrtev ter travmatična osebna doživetja mnogih, ki so poteptana v diskurzu zmage. Ker pa so prav travmatična osebna doživetja težko ali celo neizrazljiva, Pink Floyd slednje počnejo s prikazom kolaža življenjskih dogodkov glavnega junaka v različnih obdobjih in ga dopolnijo z risanimi podobami.

S pričujočo analizo smo poskušali razčleniti in poiskati ideologije v popularnokulturnem tekstu, ki je izrazito večpomenski in poln nasprotujočih si simbolov. Upamo, da smo s tem dodali košček v mozaiku razumevanja obilice popularnih tekstov, ki prežemajo sodobne družbe. Najsi bodo pisana beseda na internetu, vizualne podobe ali celo glasba. Če zaključimo z besedami Andersona (2001: 34), je del moči teh tekstov prav v njihovi nerazumljivosti in potencialni grožnji običajnim zgodovinskim formam, saj gledalce/poslušalce silijo ali jim dovoljujejo, da sami izberejo pot skozi ogromen kompleks zgodovinskih prispodob in ideologij, ki so jim izpostavljeni. Namesto da bi se naučili novih načinov pozabljanja, nas teksti, kot je *The Wall*, postavljajo pred izziv pridobivanja posebne sposobnosti, da krmarimo in si na kreativen način zapomnimo lastno zgodovino, čeprav je ta v nasprotju s predstavami zgodovinarjev.

## 9. SEZNAM VIROV IN LITERATURE

1. Adorno, Theodor W. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. Anderson, Steve (2001): History TV and Popular Memory. V G.R. Edgerton in P.C. Rollins (ur.): *Television Histories*, 19–36. Lexington: The University Press of Kentucky.
3. Assmann, Aleida (2002): Four Forms of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past. V Christian Emden in David Mindgley (ur.): *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*, 19–37. Oxford: Peter Lang.
4. Ayoub, Chuck (2007): *Pink Floyd Lyrics*. Dostopno na [http://home.att.net/~chuckayoub/pink\\_floyd/pink\\_floyd\\_lyrics.html](http://home.att.net/~chuckayoub/pink_floyd/pink_floyd_lyrics.html) (10. december 2007).
5. Badovinac, Vanja (2007): Pomen psihološke pomoči ob naravnih nesrečah. *Ujma* 21, 246–255.
6. Barthes, Roland (1984): *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
7. Bernard, Luc (2008): *Eternity's Child Creator Attempts to Tackle the Holocaust*. Dostopno na <http://kotaku.com/360003/exclusive-eternitys-child-creator-attempts-to-tackle-the-holocaust> (28. april 2008).
8. Bommers, Michael and Patrick Wright (1982): The Charms of Residence: The Public and the Past. V Richard Johnson, Gregor McLennan, Bill Schwarz and David Sutton (ur.): *Making Histories*, 253–302. London: Anchor.
9. Carey, W. James (1992): *Communication as Culture*. New York: Routledge.
10. The Official Archive of Sequences Created (2008): *Classic War Movie's Index*. Dostopno na <http://victoryatseaonline.com/war/ww2-index.html> (28. april 2008).
11. Edgerton, G. R. in Peter C. Rollins (2001): *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: University Press of Kentucky.

12. Edkins, Jenny (1999): *Poststructuralism and International Relations: Bringing the Political Back In*. London, Colorado: Lynne Rienner Publishers.
13. Edkins, Jenny (2003): *Truma and the Memory of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
14. Fitch, Vernon (2005): *The Pink Floyd Encyclopedia* (3rd edition). Ontario: Collector's Guide Publishing Inc.
15. Frith, Simon, Andrew Goodwin in Lawrence Grossberg, ur. (1993): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London in New York: Routledge.
16. Grossberg, Lawrence (1996): History, Politics and Postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies. V David Morley in Chen Kuan-Hsing (ur.): *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, 151–173. London in New York: Routledge.
17. Grossberg, Lawrence, ur. (1998): *Media Making: Mass Media in a Popular Culture*. London: Sage Publications.
18. Halbwachs, Maurice (1968/2001) *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
19. Hall, Stuart, ur. (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: Sage Publications.
20. Hardt, Hanno (2005): Uvod. *Teorija in praksa* 42(2–3), 311–312.
21. Manning, Toby (2006): *The Rough Guide to Pink Floyd*. London, New York: Rough Guides Ltd.
22. Monroe, Alexei (2003): *Pluralni monolit: Laibach in NSK*. Ljubljana: Maska.
23. Nora, Pierre (1997): *Realms of Memory*. New York: Columbia University Press.
24. Peddie, Ian (2006): Introduction. V Ian Peddie (ur.): *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, xvi–xxiv. Burlington USA in Hants England: Ashgate Publishing Limited.
25. Pink Floyd (1979): *The Wall* (zvočni posnetek). ZDA: Columbia.
26. Pink Floyd (1982): *The Wall* (video posnetek). USA: Sony Music Entertainment.
27. Pink Floyd Online (2008): Pink Floyd History. Dostopno na <http://www.pinkfloydonline.com/history.html> (10. februar 2008).



28. Pušnik, Maruša (2005): Fotografija v muzeju kot arhiv kolektivnega spomina: Ljubezen do zgodovine. *Teorija in praksa* 42(2–3), 408–429.
29. Pušnik, Maruša (2006): Collective Memory in a Multimedia Age. *The Public* 13(1), 89–101.
30. Resnais, Alain (1959): *Hiroshima Mon Amour* (videoposnetek). France: Arte Video.
31. Rojek, Chris (2001): *Celebrity*. London: Reaktion Books.
32. Rosenstone, Robert (1995): *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton in New York: Princeton University Press.
33. Schaffner, Nicholas (1992) *A Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. New York: Dell Publishing.
34. Spiegelman, Art (2003): *Maus: zgodba o preživetju 1, Krvava zgodovina mojega očeta*. Ljubljana: Založba ZRC.
35. Spiegelman, Art (2003a): *Maus: zgodba o preživetju 2, In tu so se začele moje težave*. Ljubljana: Založba ZRC.
36. Storey, John (1996): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: The University of Georgia Press.
37. Storey, John (2003): *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Malden: Blackwell Publishing.
38. Straw, Will (1993): Popular music and Postmodernism in the 1980s. V Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (ur.): *Sound and Vision: The Music Video Reader*, 3–21. London, New York: Routledge.
39. Sturken, Marita (1997): *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
40. Sturken, Marita (2001): *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press.
41. Tota, Anna Lisa (2006): Public Memory and the Cultural Trauma. *Javnost – The public* 13(3), 81–94.
42. Urick, Bret (2006): *A Litarary Analysis of Pink Floyd's The Wall*. Dostopno na <http://www.thewallanalysis.com/Intro.html> (28. april 2008).

43. Wilde, Robert (2008): *Top 9 Best World War 2 Films - Other Regions*. Dostopno na <http://europeanhistory.about.com/od/dvdandfilmresources/tp/aatpww2dvdof.htm> (28. april 2008).
44. Wilde, Robert (2008): *Top 10 WW2 Video and film – Western Front*. Dostopno na <http://europeanhistory.about.com/od/dvdandfilmresources/tp/aatpww2dvdwf.htm> (28. april 2008).
45. World War 2 Net (2006): *World War 2 on Film*. Dostopno na <http://www.worldwar-2.net/world-war-2-on-film/world-war-2-on-film-index.htm> (28. april 2008).
46. Zelizer, Barbie (1996): *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
47. Zelizer, Barbie (2002): Finding Aids to the Past: Bearing Personal Witness to Traumatic Public Events. *Media, Culture & Society* 24(5), 697–714.
48. Žižek, Slavoj (1991): *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso.

## 10. PRILOGE

### PRILOGA A: Diskografija in video posnetki skupine Pink Floyd

#### Diskografija

Leto	Album
1967	The Piper at the Gates of Dawn
1968	A Saucerful of Secrets
1969	Music from the Film More
1969	Ummagumma
1970	Atom Heart Mother
1971	Meddle
1972	Obscured by Clouds
1973	The Dark Side of the Moon
1975	Wish You Were Here
1977	Animals
1979	The Wall
1983	The Final Cut
1987	A Momentary Lapse of Reason
1994	The Division Bell

#### Video

Leto	Naslov	Opis
1972	Live at Pompeii	Posnetek koncerta/film
1982	The Wall	Film, ki spremlja album The Wall
1989	Delicate sound of Thunder	Posnetek koncerta
1992	La Carrera Panamericana	Sodelovanje v igralski zasedbi in glasba za film
2003	The Making of The Dark Side of the Moon	Dokumentarni film
2006	PULSE DVD	Posnetek koncerta

## PRILOGA B: Besedila pesmi na albumu The Wall

Vir: [http://home.att.net/~chuckayoub/pink\\_floyd/pink\\_floyd\\_lyrics.html](http://home.att.net/~chuckayoub/pink_floyd/pink_floyd_lyrics.html), 10. december 2007

Besedila si sledijo po istem vrstnem redu kot na CD ploščah. Navajam besedila v originalnem angleškem jeziku, ker menim, da bi se s prevodom izgubil dejanski prvotni pomen, predvsem v smislu pomena celotnega albuma.

### CD1

#### **When the tigers Broke Free**

It was just before dawn one miserable  
Morning in black 'forty four.  
When the forward commander was told to sit tight  
When he asked that his men be withdrawn.  
And the Generals gave thanks as the other ranks  
Held back the enemy tanks for a while.  
And the Anzio bridgehead was held for the price  
Of a few hundred ordinary lives.

#### **In The Flesh?**

So ya  
Thought ya  
Might like to go to the show  
To feel the warm thrill of confusion  
That space cadet glow  
Tell me is something eluding you sunshine?  
Is this not what you expected to see?  
If you'd like to find out what's behind these cold  
eyes?  
You'll just have to claw your way through the  
Disguise

#### **The Thin Ice**

Momma loves her baby  
And Daddy loves you too  
And the sea may look warm to you Babe  
And the sky may look blue  
Ooooh Babe  
Ooooh Baby Blue  
Ooooh Babe  
If you should go skating  
On the thin ice of modern life  
Dragging behind you the silent reproach  
Of a million tear stained eyes  
Don't be surprised, when a crack in the ice  
Appears under your feet  
You slip out of your depth and out of your mind  
With your fear flowing out behind you  
As you claw the thin ice

#### **Another Brick In The Wall (Part I)**

Daddy's flown across the ocean  
Leaving just a memory  
A snap shot in the family album  
Daddy what else did you leave for me  
Daddy what d'ya leave behind for me  
All in all it was all just a brick in the wall  
All in all it was all just bricks in the wall

#### **The Happiest Days Of Our Lives**

When we grew up and went to school  
There were certain teachers who would  
Hurt the children any way they could  
By pouring their derision  
Upon anything we did  
And exposing every weakness  
However carefully hidden by the kids  
But in the town it was well known  
When they got home at night, their fat and  
Psychopathic wives would thrash them  
Within inches of their lives

#### **Another Brick In The Wall (Part II)**

We don't need no education  
We don't need no thought control  
No dark sarcasm in the classroom  
Teachers leave the kids alone  
Hey teacher leave us kids alone  
All in all it's just another brick in the wall  
All in all you're just another brick in the wall

[chorus at end by pupils from the Fourth Form  
Music Class Islington Green School, London]

We don't need no education  
We don't need no thought control  
No dark sarcasm in the classroom  
Teachers leave the kids alone  
Hey teacher leave us kids alone  
All in all you're just another brick in the wall  
All in all you're just another brick in the wall

**Mother**

Mother do you think they'll drop the bomb  
 Mother do you think they'll like the song  
 Mother do you think they'll try to break my balls  
 Ooooh aah, Mother should I build a wall  
 Mother should I run for president  
 Mother should I trust the government  
 Mother will they put me in the firing line  
 Ooooh aah, is it just a waste of time  
 Hush now baby don't you cry  
 Mama's gonna make all of your  
 Nightmares come true  
 Mama's gonna put all of her fears into you  
 Mama's gonna keep you right here  
 Under her wing  
 she won't let you fly but she might let you sing  
 Mama will keep baby cosy and warm  
 Ooooh Babe Ooooh Babe Ooooh Babe  
 Of course Mama's gonna help build the wall

Mother do think she's good enough for me  
 Mother do think she's dangerous to me  
 Mother will she tear your little boy apart  
 Ooh aah, mother will she break my heart  
 Hush now baby, baby don't you cry  
 Mama's gonna check out all your girl friends for  
 you  
 Mama won't let anyone dirty get through  
 Mama's gonna wait up till you come in  
 Mama will always find out where  
 You've been  
 Mamma's gonna keep baby healthy and clean  
 Ooooh Babe Ooooh Babe Ooooh Babe  
 You'll always be a baby to me  
 Mother, did it need to be so high.

**Good Bye Blue Sky**

[Child's voice:]  
 Look, Mummy. There's an airplane up in the sky.

Oooooooooo ooo ooo ooooh  
 Did you see the frightened ones  
 Did you hear the falling bombs  
 Did you ever wonder  
 Why we had to run for shelter  
 When the promise of a brave new world  
 Unfurled beneath a clear blue sky  
 Oooooooooo ooo oooooo ooh  
 Did you see the frightened ones  
 Did you hear the falling bombs  
 The flames are all long gone  
 But the pain lingers on  
 Goodbye blue sky  
 Goodbye blue sky  
 Goodbye  
 Goodbye

**Empty Spaces**

What shall we use to fill the empty  
 Spaces where we used to talk

How shall I fill the final places  
 How shall I complete the wall

**Young Lust**

I am just a new boy  
 A stranger in this town  
 Where are all the good times  
 Who's gonna show this stranger around?  
 Ooooooooooh I need a dirty woman  
 Ooooooooooh I need a dirty girl  
 Will some woman in this desert land  
 Make me feel like a real man  
 Take this rock and roll refugee  
 Ooh Babe set me free  
 Ooooooooooh I need a dirty woman  
 Ooooooooooh I need a dirty girl.  
 Ooooooooooh I need a dirty woman  
 Ooooooooooh I need a dirty girl.

**One Of My Turns**

Day after day, love turns grey  
 Like the skin of a dying man  
 Night after night, we pretend it's all right  
 But I have grown older and  
 You have grown colder and  
 Nothing is very much fun any more.

And I can feel one of my turns coming on.  
 I feel cold as razor blade  
 Tight as a tourniquet  
 Dry as a funeral drum,  
 Run to the bedroom, in the suitcase on the left  
 You'll find my favourite axe  
 Don't look so frightened  
 This is just a passing phase  
 Just one of my bad days  
 Would you like to watch T. V.?  
 Or get between the sheets?  
 Or contemplate the silent freeway?  
 Would you like something to eat?  
 Would you like to learn to fly?  
 Would you like to see me try?  
 Would you like call the cops?  
 Do you think it's time I stopped?  
 Why are you running away?

**Don't Leave Me Now**

Ooooh Babe  
 Don't leave me now  
 Don't say it's the end of the road  
 Remember the flowers I sent  
 I need you Babe  
 To put through the shredder  
 In front of my friends  
 Ooooh Babe

Don't leave me now  
 How could you go?  
 When you know how I need You  
 To beat to a pulp on a Saturday night

Ooooh Babe  
Don't leave me now  
How can you treat me this way  
Running away  
Ooooh Babe  
Why are you running away?  
Ooooh Babe!

### **Another Brick In The Wall (Part III)**

I don't need no arms around me  
I don't need no drugs to calm me  
I have seen the writing on the wall  
Don't think I need anything at all  
No don't think I'll need anything at all  
All in all it was all just bricks in the wall  
All in all you were just bricks in the wall

### **Goodbye Cruel World**

Goodbye cruel world  
I'm leaving you today  
Goodbye  
Goodbye  
Goodbye  
Goodbye all you people  
There's nothing you can say  
To make me change  
My mind  
Goodbye.

## CD 2

### **Hey You**

Hey you! out there in the cold  
Getting lonely, getting old, can you feel me  
Hey you! Standing in the aisles  
With itchy feet and fading smiles, can you feel me  
Hey you! don't help them to bury the light  
Don't give in without a fight.  
Hey you! out there on your own  
sitting naked by the phone would you touch me  
Hey you! with your ear against the wall  
Waiting for someone to call out would you touch  
me  
Hey you ! would you help me to carry the stone  
Open your heart, I'm coming home  
But it was only a fantasy  
The wall was too high as you can see  
No matter how he tried he could not break free  
And the worms ate into his brain.  
Hey you! out there on the road  
Doing what you're told, can you help me  
Hey you! out there beyond the wall  
Breaking bottles in the hall, can you help me  
Hey you! don't tell me there's no hope at all  
Together we stand, divided we fall.

### **Is There Anybody Out There?**

Is there anybody out there?  
Is there anybody out there?

Is there anybody out there?  
Is there anybody out there?

### **Nobody Home**

I've got a little black book with my poems in  
I've got a bag with a toothbrush and a comb in  
When I'm a good dog they sometimes throw me a  
bone in  
I got elastic bands keeping my shoes on  
Got those swollen hand blues.  
Got thirteen channels of shit on the T.V. to choose  
from  
I've got electric light  
And I've got second sight  
I've got amazing powers of observation  
And that is how I know  
When I try to get through  
On the telephone to you  
There'll be nobody home  
I've got the obligatory Hendrix perm  
And I've got the inevitable pinhole burns  
All down the front of my favourite satin shirt  
I've got nicotine stains on my fingers  
I've got a silver spoon on a chain  
I've got a grand piano to prop up my mortal remains  
I've got wild staring eyes  
I've got a strong urge to fly  
But I've got nowhere to fly to  
Ooooh Babe when I pick up the phone  
There's still nobody home  
I've got a pair of Gohills boots  
And I've got fading roots.

### **Vera**

Does anybody here remember Vera Lynn  
Remember how she said that  
We would meet again  
Some sunny day  
Vera! Vera!  
What has become of you  
Does anybody else in here  
Feel the way I do?

### **Bring The Boys Back Home**

Bring the boys back home  
Bring the boys back home  
Don't leave the children on their own  
Bring the boys back home

### **Comfortably Numb**

Hello,  
Is there anybody in there  
Just nod if you can hear me  
Is there anyone at home  
Come on now  
I hear you're feeling down  
I can ease your pain  
And get you on your feet again  
Relax  
I'll need some information first

Just the basic facts  
Can you show me where it hurts

There is no pain, you are receding  
A distant ship smoke on the horizon  
You are coming through in waves  
Your lips move but I can't hear what you're saying  
When I was a child I had a fever  
My hands felt just like two balloons  
Now I've got that feeling once again  
I can't explain, you would not understand  
This is not how I am  
I have become comfortably numb

O.K.  
Just a little pin prick  
There'll be no more aaaaaaaah!  
But you may feel a little sick  
Can you stand up?  
I do believe it's working, good  
That'll keep you going through the show  
Come on it's time to go.

There is no pain you are receding  
A distant ship smoke on the horizon  
You are only coming through in waves  
Your lips move but I can't hear what you're saying  
When I was a child  
I caught a fleeting glimpse  
Out of the corner of my eye  
I turned to look but it was gone  
I cannot put my finger on it now  
The child is grown  
The dream is gone  
And I have become  
Comfortably numb.

### **The Show Must Go On**

Oooh Ma Oooh Pa  
Must the show go on  
Oooh Pa take me home  
Oooh Ma let me go  
There must be some mistake  
I didn't mean to let them  
Take away my soul  
Am I too old is it too late  
Oooh Ma Oooh Pa  
Where has the feeling gone?  
Oooh Ma Oooh Pa  
Will I remember the songs?  
Ooooooh aah the show must go on.

### **In The Flesh?**

So ya  
Thought ya  
Might like to go to the show  
To feel the warm thrill of confusion  
That space cadet glow  
Tell me is something eluding you sunshine?  
Is this not what you expected to see?

If you'd like to find out what's behind these cold  
eyes?  
You'll just have to claw your way through the  
Disguise

### **Run Like Hell**

Run, run, run, run [repeat line four times]  
You better make your face up in  
Your favourite disguise  
With your button down lips and your  
Roller blind eyes  
With your empty smile  
And your hungry heart  
Feel the bile rising from your guilty past  
With your nerves in tatters  
When the cockleshell shatters  
And the hammers batter  
Down the door  
You better run

Run, run, run, run [repeat line four times]  
You better run all day  
And run all night  
And keep your dirty feelings  
Deep inside. And if your  
Takin' your girlfriend  
Out tonight  
You better park the car  
Well out of sight  
'Cos if they catch you in the back seat  
Trying to pick her locks  
They're gonna send you back to mother  
In a cardboard box  
You better run

### **Waiting For The Worms**

Oooooh you cannot reach me now  
Oooooh no matter how you try  
Goodbye cruel world it's over  
Walk on by  
Sitting in a bunker here behind my wall  
Waiting for the worms to come  
In perfect isolation here behind my wall  
Waiting for the worms to come  
Waiting to cut out the deadwood  
Waiting to clean up the city  
Waiting to follow the worms  
Waiting to put on a black shirt  
Waiting to weed out the weaklings  
Waiting to smash in their windows  
And kick in their doors  
Waiting for the final solution  
To strengthen the strain  
Waiting to follow the worms  
Waiting to turn on the showers v And fire the ovens  
Waiting for the queers and the coons  
And the reds and the Jews  
Waiting to follow the worms  
Would you like to see Britannia  
Rule again my friend

All you have to do is follow the worms  
Would you like to send our coloured cousins  
Home again my friend  
All you need to do is follow the worms.

### **Stop**

Stop  
I wanna go home  
Take off this uniform  
And leave the show  
And I'm waiting here in this cell  
Because I have to know  
Have I been guilty all this time

### **The Trial**

Good morning Worm your honour  
The crowd will plainly show  
The prisoner who now stands before you  
Was caught red handed showing feelings  
Showing feelings of an almost human nature  
This will not do  
CALL THE SCHOOLMASTER  
I always said he'd come to no good  
In the end your honour  
If they'd let me have my way I could  
Have flayed him into shape  
But my hands were tied  
The bleeding hearts and artists  
Let him get away with murder  
Let me hammer him today  
Crazy toys in the attic I am crazy  
Truly gone fishing  
Crazy toys in the attic he is crazy  
They must have taken my marbles away  
You little shit, you're in it now  
I hope they throw away the key  
You should talked to me more often  
Than you did, but no you had to  
Go your own way. Have you broken any homes up

lately?  
"Just five minutes Worm your honour him and me  
alone"  
Baaaaaabe  
Come to mother baby let me hold you in my arms  
M'red I never wanted him to get in any trouble  
Why'd he ever have to leave me  
Worm your honour let me take him home  
Crazy over the rainbow I am crazy  
Bars in the window  
There must have been a door there in the wall  
When I came in  
Crazy over the rainbow he is crazy  
The evidence before the court is  
Incontrovertible, there's no need for  
The jury to retire  
In all my years of judging  
I have never heard before of  
Some one more deserving  
The full penalty of law  
The way you made them suffer  
Your exquisite wife and mother  
Fills me with an urge to defecate  
But my friend you have revealed your deepest fear  
I sentence you to be exposed before your peers  
Tear down the wall

### **Outside The Wall**

All alone, or in twos  
The ones who really love you  
Walk up and down outside the wall  
Some hand in hand  
Some gathering together in bands  
The bleeding hearts and the artists  
Make their stand  
And when they've given you their all  
Some stagger and fall after all it's not easy  
banging your heart against some mad buggers  
Wall