

Filozofski vestnik

XXXIII | 3/2012

Izdaja | Published by

Filozofski inštitut ZRC SAZU
Institute of Philosophy at SRC SASA

Ljubljana 2012

Kazalo

Filozofski vestnik | Letnik XXXIII | Številka 3 | 2012

Avtonomija in heteronomija umetnosti

- 9 **Aleš Erjavec**
Umetniška avtonomija in heteronomija
- 23 **Tyrus Miller**
Paradiž zdaj: od seksualne osvoboditve k estetski revoluciji v Združenih državah Amerike šestdesetih let
- 39 **Jakub Stejskal**
Rancièrova estetska revolucija in njeni modernistični preostanki
- 53 **Miško Šuvakovič**
Avtonomija umetnosti med kulturno politiko in politiko identitete

Corpus trupel

- 73 **Karmen Šterk, Mirt Komel, Eva Vrtačič**
Uvodnik h sklopu Corpus Trupel
- 75 **Jean-Luc Nancy**
Mrtvo telo
- 79 **Klemen Ploštajner**
Od subjekta k truplu
- 89 **Bojan Andjelkovič**
Telo med življenjem in truplom
- 99 **Karmen Šterk**
Smrt in delo Janeza D.
- 111 **Mirt Komel**
»Človeško meso – *cru ou cuit?*«: estetsko-kulinarične dimenzije človeškega trupla
- 119 **Shannon Bell**
Razkrito: na treh grobiščih
- 127 **Gašper Troha**
Truplo bele kokoši
- 135 **Niki D'Amore**
Smrt v življenju: zombi-natakarica in njen šef korporativnost
- 147 **Eva Vrtačič**
V imenu ljubezni

O nekem drugem Deleuzu

- 165 **Julija Magajna**
Shizoanaliza: analiza (ne)zavednih vzgibov želje
- 185 **Matej T. Vatovec**
O vlogi znanosti pri Deleuzu
- 199 **Arnaud Villani**
Portret Deleuza kot pesnika
- 215 **Povzetki**

Contents

Filozofski vestnik | Volume XXXIII | Number 3 | 2012

Autonomy and Heteronomy of Art

- 9 **Aleš Erjavec**
Artistic Autonomy and Heteronomy
- 23 **Tyrus Miller**
Paradise Now: From Sexual Liberation to Aesthetic Revolution during the U.S. 1960s
- 39 **Jakub Stejskal**
Rancière's Aesthetic Revolution and Its Modernist Residues
- 53 **Miško Šuvakovič**
The Autonomy of Art between Cultural Politics and Politics of Identity

Corpus of Corpses

- 73 **Karmen Šterk, Mirt Komel, Eva Vrtačič**
Introduction
- 75 **Jean-Luc Nancy**
A Dead Body
- 79 **Klemen Ploštajner**
From Subject to Corpse
- 89 **Bojan Andjelkovič**
The Body between Life and Corpse
- 99 **Karmen Šterk**
The Death and Work of Janez D.
- 111 **Mirt Komel**
"The Human Flesh – *cru ou cuit?*": aesthetico-culinary dimensions of the corpse
- 119 **Shannon Bell**
Out of Skin: At Three Gravesides
- 127 **Gašper Troha**
Corpse of a White Chicken
- 135 **Niki D'Amore**
Death in Life: a Zombie Waitress and Her Boss called "Corporate"
- 147 **Eva Vrtačič**
In the Name of Love

Another Deleuze

- 165 **Julija Magajna**
Schizoanalysis: Analysis of the (un)conscious Factors of Desire
- 185 **Matej T. Vatovec**
On the Role of Science in Deleuze
- 199 **Arnaud Villani**
Portrait of Deleuze as a Poet
- 215 **Abstracts**

Avtonomija in heteronomija umetnosti

Aleš Erjavec*

Umetniška avtonomija in heteronomija

Po prevladujoči taksonomiji zahodne umetnostne zgodovine sodi ruski konstruktivizem v kategorijo modernistične umetnosti, in sicer v njeno formalistično varianto, ter se tako zlije z zahodnoevropskim in še posebej z ameriškim modernizmom. Povedano drugače, po tej interpretaciji se do zgodnjih dvajsetih let pomemben del ruske avantgarde ni bistveno razhajal z modernistično umetnostjo, kot se je tedaj razvijala v Parizu in drugod, medtem ko naj bi ona, ki se je razvila kasneje – zlasti po letu 1923 – nič več ne sodila na področje umetnosti, pač pa v politično propagando, saj je odkrito zagovarjala razvoj socializma v eni državi ter sovjetski režim. V tem članku bi želeli zagovarjati tezo, da temu ni bilo povsem tako, še zlasti zato ne, ker vsaj ta del umetnosti tega časa ni zasledoval cilja umetniške avtonomije, pač pa je ustvarjal svojo lastno umetnostno »formacijsko paradigmo«, ki pa ni doživela svoje potrditve v sodobnem umetnostnem diskurzu in vrednotenju.

Lenin koncipira pojem in koncept kulturne revolucije, katere del postane tudi umetnost. Z oktobrsko revolucijo se v Rusiji tako ne spremenijo le kulturne in umetnostne razmere, pač pa tudi narava ustvarjane umetnosti.¹ To se ne zgodi čez noč. Benjamin H. Buchloh je pokazal, kako so se v Sovjetski zvezi nekateri zgodnji akterji umetnostnega modernizma (Larionov, David Burljuk, Lisicki, Popova in Rozanova),² ki so se nekaj časa osredotočali na formalne novosti in izume, kasneje preusmerili oziroma stopili na novo pot.

To usmeritev in z njo povezano vprašanje dobro ponazorijo vprašanje Borisa Groysa: »Katera imanentna logika povzroči, da umetnost stremi po instrumentalnosti?«³ In Groys nadaljuje: »Umetniki avantgarde so bili tisti, ki so prvi pričeli meta-

¹ Prim. Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, Cambridge, MA 2005.

² Benjamin H. D. Buchloh, »From Faktura to Factography«, *October*, zv. 30 (jesen 1984), str. 85.

³ Boris Groys, »Stalinism as Aesthetic Phenomenon«, v: Alla Refimova in Lev Manovich (ur.), *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1993, str. 116.

* Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana

ti politične obtožbe na svoje umetniške konkurente, češ da so »buržujski« ter »sovražni do nove socialistične realnosti« – obtožbe, ki bi njihove konkurente lahko že v tistem času stale življenje. [...] Malevič, Kandinski in Hlebnikov so postali razočarani nad politiko ter so jo zapustili, toda mnogi drugi so pričeli sodelovati s politično oblastjo, misleč, da bodo ustvarili določeno delitev dela med umetnikom in politikom, delitev, značilno za dvajseta leta. V tem obdobju je LEF, glavna organizacija ruskih avantgardnih umetnikov, ki sta jo vodila Majakovski in Brik, prešla v drugo fazo spogledovanja med umetnostjo in politiko, ki so jo kasneje imenovali »angažma«: umetnik se je bil pripravil postaviti v službo politike, ni namreč videl nikakršnega drugega načina, da uresniči svoj začetni projekt popolne umetniške predelave sveta.«⁴

Čeprav so takšne izjave lahko točne, je enako pomembno vsaj omeniti drugačen pogled, ki ga je prvi izrazil Lev Trocki, da so namreč sovjetski avantgardni umetniki, sovjetski futuristi na primer, »svoje zamisli dobili od ruskih revolucionarjev, kakršen je bil Lunačarski in ne obratno. Dejstva ne podpirajo označbe avantgarde kot edinih oblikovalcev zgodnje sovjetske kulture.«⁵ Komu naj verjamemo – Trockemu ali futuristom? Slednji so namreč trdili: »Dogodki leta 1917 so bili na družbenem polju uresničeni že v naši umetnosti leta 1914, ko so bili 'material, volumen in konstrukcija' postavljeni kot njegov 'temelj', 'je razglasil Tatlin; 'kubizem in futurizem sta bila revolucionarni obliki v umetnosti, ki sta napovedovali revolucijo v političnem in gospodarskem življenju leta 1917', je rekel Malevič.«⁶ Revolucionarni umetniki so vzeli v svoje roke kulturno politiko nove sovjetske države, vse s ciljem, da bi organizacijsko in institucionalno pripravili teren za novo družbeno resničnost in s tem za novo kulturno politiko in umetnostno življenje oziroma življenje kot umetnost.

10

Vzemimo dva primera umetnosti, ki bi ju lahko imenovali »propagandna« ali politična, ki pa bi ju lahko enakovredno opisali kot umetnost, ki ustvarja ali vzpostavlja novo umetnostno paradigmo, ki je bistveno povezana s političnim smotrom. Prvi primer je »Spomenik III. internacionali«, ki ga je zgodaj leta 1919 naročil Oddelek likovnih umetnosti in ki naj bi stal v središču Moskve. Tatlin »je

⁴ *Ibid.*, str. 121.

⁵ Matthew Cullene Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven 1998, str. xiii.

⁶ Camilla Grey, *The Russian Experiment in Art: 1863–1922*, Harry N. Abrams, New York 1971, str. 219.

na njem delal v letih 1919 in 1920 ter s tremi pomočniki gradil modele iz kovine in lesa v svojem ateljeju v Moskvi. Eden od njih je bil razstavljen na Razstavi VIII. kongresa sovjetov decembra 1920. Tatlin ga je opisal kot »enotnost čisto umetniških oblik (slikarstvo, kiparstvo in arhitektura) z utilitarnim namenom.«⁷ Spomenik, ki je spominjal na nagnjen Eifflov stolp, naj bi bil trikrat višji kot Empire State Building, njegovo stekleno telo pa naj bi se gibalo s tremi hitrostmi: valj enkrat na leto, stožec enkrat na mesec in kocka enkrat na dan. V njem naj bi nenehno potekala propagandna dejavnost, projicirana navzven. »Na žalost projekt nikdar ni prišel dlje od modelov, ki so jih Tatlin in njegovi pomočniki izdelovali iz lesa in žice. Ti modeli so postali simbol utopičnega sveta, o katerem so umetniki upali, da ga bodo zgradili. V mnogih pogledih je bil spomenik značilen za njihove upe: prav tako ambiciozen, prav tako romantičen in prav tako povsem nepraktičen.«⁸

Drugo tako delo je znani plakat »Bij bele z rdečim klinom« (1919–20) Ela Lisickega. »Plakat kot celota poleg tega, da je delo politične propagande, [...] tudi izraža odkrito estetsko funkcijo. Njegovi enostavni grafizmi sporočajo presežek pomena. Čisto ideološka izjava in čisto estetski predmet se nikdar ne srečata v enem prostoru. [...] V primeru plakata [...] estetski učinek, ki ga povzročijo čiste geometrične oblike, okrepijo ideološki učinek napisane izjave in obratno. Podoba in naracija obstajata v dveh ločenih prostorih. Le križata se in v naši percepciji ne ustvarjata poenotenega učinka, pač pa podvojen ali vzporeden vtis – binarni učinek.«⁹

V kasnejšem obdobju, od zgodnjih dvajsetih let dalje, sta se zlasti Lisicki in Rodčenko odrekla svojemu zgodnejšemu avantgardnemu modernističnemu udejstvovanju ter se preusmerila v politično izobraževanje in državno propagando – Rodčenko je tako postal urednik revije *Sovjetska zveza v izgradnji*. Iz tega konteksta Buchloh zastavi vprašanje, ki spominja na Groysovega: »Zakaj je sovjetska avantgarda, potem ko je v postsintetičnem kubističnem delu suprematistov, konstruktivistov in umetnikov laboratorijskega obdobja razvila modernistično prakso do njenih najbolj skrajnih stopenj, očitno opustila paradigmo modernizma, na kateri so temeljile njene prakse?

⁷ Nav. po Grey, str. 225.

⁸ *Ibid.*, str. 226.

⁹ Aleš Erjavec, »Introduction«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley 2003, str. 44.

Kakšne paradigmatške spremembe so se pojavile v tistem času in katera formacijska paradigma je zamenjala prejšnjo?«¹⁰ Na Zahodu je odgovor na to vprašanje ostal zakrit z uvrstitvijo večjega dela (ali celotne) takšne sovjetske avantgarde v politično propagando. »Težava s to kritiko je v tem, da so merila presojanja, ki so bila izvorno razvita v okviru modernizma, sedaj aplicirana na prakso reprezentacije, ki se je hote in sistematično ločevala od tega okvira, da bi postavila temelje umetniške proizvodnje, ki bi se skladala s potrebo nove industrializirane kolektivne družbe.«¹¹

Namen teh ruskih avantgardnih umetnikov je bil izvesti »‘dvojno revolucijo’ ali v njej aktivno sodelovati – z redefiniranjem revolucionarne umetniške prakse, tako da bi ta postala tudi revolucionarna družbena praksa.«¹² Kot trdi Victor Margolin, je bila namera umetniško-družbene avantgarde »zapolniti vrzel med diskurzivnimi dejanji, ki so bila omejena na predpostavlanje in spekulacijo, ter pragmatičnimi dejanji, ki so zadevala participacijo v izgradnji nove družbe.«¹³

To je bil tudi razlog, zaradi katerega je Lisicki lahko zapisal v dnevnik malo pred svojo smrtjo leta 1941, da se je »leta 1926 pričelo njegovo najpomembnejše delo umetnika: oblikovanje razstav.«¹⁴

To tudi razloži, zakaj je bil Alfred Barr, prvi direktor Muzeja moderne umetnosti v New Yorku, tako presenečen, ko je med svojim obiskom Sovjetske zveze leta 1927 odkril, da nekateri najbolj znani sovjetski avantgardisti nič več ne slikajo: »Vprašal sem [Ela Lisickega], če slika. Odgovoril je, da slika le takrat, ko nima početi česa drugega in to ni nikdar, nikdar.«¹⁵

V zgodnjih dvajsetih letih so se nekateri ruski avantgardni umetniki odločili, da bodo zavzeli aktivnejšo vlogo v izgradnji sovjetske države. Takšno dejavnost so razumeli kot osebno, ne pa umetniško nadaljevanje svojega prejšnjega konstruktivističnega ali suprematističnega umetniškega delovanja: zanje so klasič-

12

¹⁰ Buchloh, str. 85.

¹¹ *Ibid.*, str. 108.

¹² Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917–1946*, University of Chicago Press, Chicago 1997, str. 3.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Nav. po Buchloh, str. 102.

¹⁵ Nav. po Buchloh, str. 84.

no slikarstvo in tradicionalne umetniške oblike dosegli svojo končno razvojno obliko ter niso imeli kaj več ponuditi prihodnosti družbe ali umetnosti. Ta pogled je sovpadal s fascinacijo Walterja Benjamina s sovjetskim revolucionarnim filmom ter njegovo tehniko montaže. Film ni le uničil avre, pač pa je omogočal kolektivno izkustvo, z montažo – tehniko, povezano z zgodnejšo avantgardno prakso kolaža – je nudil skorajda adornoški »odpor« v nasprotju s proizvodi holivudske filmske industrije.

Isto je veljalo za fotografijo: »Rodčenko je fotografiral sovjetske delavce in telovadce z nadglavnega kota ter sploščil njihova telesa in gibe, da bi skonstruiral površino egalitarne enakosti umetnosti in življenja.«¹⁶

Problematično je razglasiti vse te novejšje dejavnosti in manifestacije nove umetnosti (tokrat že revolucionarne) za umetniški zaton ali pa sploh zanikati njihovo naravo umetnosti. Opis subjektivnega poteka dogodkov, »postopni prehod iz modernistične pozicije v ruski avantgardi v faktografsko in utilitarno estetiko«,¹⁷ ki se sklada z navedeno Groysovo izjavo, ilustrativno predstavi produktivistični teoretik Boris Arvatov: »Prvi, ki so se umaknili, so bili ekspresionisti, na čelu katerih je stal Kandinski, ki ni mogel prenesti ekstremističnega pritiska. Potem so proti umoru svetosti umetnosti protestirali suprematisti, na čelu katerih je stal Malevič, saj so bili prepričani o popolni samozadostnosti umetnosti. Niso bili sposobni razumeti drugačne oblike umetnosti kot štafelajno. [...] Leta 1921 je razpadel Inštitut za umetniško kulturo, ki je včasih združeval vse leve umetnike. Kmalu zatem je inštitut pričel delovati pod zastavo produktivizma. Po dolgem postopku selekcije in po trmastem spopadu se je znotraj skupine na levici (Tatlin, Rodčenko in skupina Obmohu) izkristalizirala skupina nereprezentacijskih konstruktivistov, katerih dejavnost je temeljila na raziskovanju in obdelavi rešničnih materialov kot tranzicije h konstruktivistični dejavnosti inženirja. Na enem najpomembnejših sestankov Inhuka je bila enoglasno sprejeta izjava, da prenehajo s samozadostnimi konstrukcijami ter storijo vse, kar je potrebno, da bi se nemudoma lotili industrijske revolucije.«¹⁸

13

Opis Arvatova priča o revolucionarnem značaju avantgardističnega procesa v dvajsetih letih in o dejstvu, da je bil premik od modernizma k produktivizmu

¹⁶ Jacques Rancière, *Dissensus*, Continuum, London 2010, str. 116.

¹⁷ Buchloh, str. 95.

¹⁸ Nav. po Buchloh, str. 95.

zavestna in namerna odločitev. Kot je bilo že omenjeno, obstaja »problem, ki so se mu modernistični umetnostni zgodovinarji skušali izogniti s predstavitvijo teh umetnikov kot purističnih herojev in mučenikov, ki so morali žrtvovati svojo angažiranost na duhovnem področju abstraktne umetnosti z vsiljenim povezo-
vanjem z državo.«¹⁹

To nas pripelje do »enega najglobljih sporov, lastnih samemu modernizmu: spora o zgodovinski dialektiki med individualno avtonomijo in reprezentacijo kolektivnosti prek vizualnih konstrukcij.«²⁰ Rancière razlaga ta spor kot simptom konceptualne nepomembnosti ali zmotnosti modernizma, zaradi česar kot njegovo nadomestilo ponudi »estetski režim umetnosti«.

Kot trdi Buchloh, in se pri tem delno opira tudi na poglede Walterja Benjamina o filmski in fotografski montaži (spomnimo se sorodne Rancièrove opazke o Rodčenkovih fotografskih delih), so na primer fotomontaže Lisickega iz poznih dvajsetih let predstavljale »vizualno in formalno vključitev dialektike v strukturo montaže – v njeno istočasnost nasprotujočih si pogledov, njene hitro menjajoče se kote, njene neposredovane prehode iz dela na celoto – in so kot take utelešale razmerje med individualnim in kolektivnostjo kot tisto, ki ga je treba nenehno redefinirati.«²¹

Taka avantgardna umetnost je v sovjetskih pogojih razvila postopke, ki so ustvarili in izrazili notranje napetosti ter dinamiko družbe: prek filmske in fotografske montaže, z uporabo arhitekturnega oblikovanja in s poprej razvitimi postopki poetske subverzije, kakršna je potujitev itd. Z drugimi besedami, del ruske avantgarde je dosegel meje možnosti, ki jih je nudilo štafelajno slikarstvo in potem stopil na novo pot (oziroma v to, kar Buchloh imenuje nova umetniška »formacijska paradigma«).

14

Buchloh nadalje pokaže, kako je sovjetska uradna politična propaganda uporabila in asimilirala dinamične vizualne izume Lisickega, ki so vzpostavili to, kar bi najustrezneje opisali kot umetnostno »negativno dialektiko«, s čimer so bile notranje napetosti ter dialektična semantika in narativna dinamika nadomeščene s semantično sintezo in statično vizualno monumentalnostjo. Sorodno upo-

¹⁹ Buchloh, str. 114.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

rabo fotomontaže, ki spominja na delo Lisickega, lahko najdemo ne le v fašistični Italiji (npr. v monumentalnem delu Giuseppeja Terragnija iz leta 1932) ali na razstavi nemškega Werkbunda leta 1933, pač pa, kot pokaže Buchloh, tudi v njenih ameriških uporabah, ki segajo od projekta v Muzeju moderne umetnosti leta 1941 do njenih aplikacij v popularni kulturi. Produktivistična umetnost Lisickega je bila asimilirana ter podvržena »njenemu imanentnemu preoblikovanju [ne le] v totalitarno propagando, pač pa tudi [v] njeno uspešno prilagoditev za potrebe ideološkega aparata kulturne industrije zahodnega kapitalizma.«²² Soočeni smo z asimilacijo heteronomne avantgardne umetnosti v institucijo umetnosti ali v kulturno industrijo. Ta proces v njegovih občih pogojih je delno opisal Adorno: »Dela so običajno kritična v dobi, v kateri se pojavijo; potem so nevtralizirana, med drugim zato, ker so se spremenili družbeni pogoji. Nevtralizacija je družbena cena za estetsko avtonomijo. Ko so umetniška dela pokopana v panteonu kulturnih potrošnih predmetov, je njihova resničnostna vsebina poškodovana.«²³

Iz tega odlomka so dobro razvidne razlike, kot tudi podobnosti med sovjetsko avantgardno umetnostjo in umetnostjo zahodne modernistične avantgarde, ki jo je imel v mislih Adorno: prva zagovarja heteronomijo in je z njo pogojevana, druga je pogojevana z avtonomijo; ena stremi za tem, da bi delovala kot del politične družbene skupnosti, medtem ko druga obstaja in uspeva prav zato, ker – kot umetnost – ostaja izven njenih meja. Istočasno obe umetniško izražata napetosti, ki so družbene in katerih narava je odvisna od zadevnih pogojev revolucionarnega socializma na eni strani in pogojev tržnega kapitalizma na drugi. Obe sta sčasoma asimilirani in nevtralizirani: ena v neproblematično politično propagando in druga v kulturni razstavni predmet. V obeh primerih je njuna »resničnostna vsebina poškodovana«.

Heteronomne umetniške avantgarde želijo biti politično učinkovite, a se istočasno tudi poskušajo izogniti temu, da bi postale greenbergovski politični »kič«, saj glede na naravo sovjetskega sistema ne morejo postati komercialni kič. Kot trdi Boris Groys, postane »umetnost politično učinkovita šele, ko je narejena onkraj ali izven umetnostnega trga – v kontekstu neposredne politične propagande. Takšno umetnost se je delalo v bivših socialističnih deželah.«²⁴ Mesto

²² *Ibid.*, str. 118.

²³ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften 7)*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, str. 339.

²⁴ Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, MA 2008, str. 7.

med deli take umetnosti ne bi našla le nekatera dela Rodčenka ali Lisickega, pač pa tudi Picassova »Guernica«. Kako je to možno? – Ker Picassovo delo, podobno kot plakat Ela Lisickega iz let 1919–20, izjemoma obstaja v dveh simbolnih realnostih: v oni avtonomne umetnosti in v oni nenehno politizirane umetnosti.

Ko govorimo o politično učinkoviti umetnosti, ki jo omenja Groys, nimamo toliko v mislih komformistične umetnosti, pač pa ono (in v tem Groysova ocena spominja na trditve Renata Poggiolija o tem, kar v svoji *Teoriji avantgarde* (1962) imenuje *Weltanschauung* avantgarde), ki promovira »določeno vizijo«. Umetniki »reklamirajo določen ideološki cilj – in umetnost podredi temu cilju. Toda kaj je dejansko ta cilj? Vsaka ideologija temelji na določeni 'viziji', na določeni podobi prihodnosti – najsibo podobi paradiža, komunistične družbe ali permanentne revolucije. In to je tisto, kar označuje temeljno razliko med tržnimi blagi in politično propagando. Trg deluje z 'nevidno roko', je le temačen sum; v obtok daje podobe, a sam nima lastne podobe. Nasprotno pa je moč ideologije v končni instanci vedno moč vizije.«²⁵

Pomen sovjetske radikalne avantgarde je ocenil tudi Jacques Rancière: »Če so se bili ustvarjalci čistih oblik t. i. abstraktnega slikarstva sposobni preoblikovati v mojstre novega sovjetskega življenja, se to ni zgodilo zaradi neke posredne podrejenosti zunanji utopiji. Česar nefigurativna čistost platna [...] ni označevala, je bilo to, kar je skušala označevati: ekskluzivno osredotočenje slikarske umetnosti na njen material. Nasprotno pa je označevala pripadnost nove slikovne geste površini/vmesniku, kjer so se združile čista umetnost in večina ter uporabna in simbolna umetnost, kjer je geometrija ornamenta postala simbol notranje nujnosti in kjer je čistost črte postala konstitutivno orodje za novo dekoracijo življenja [...], ki je samo postalo podvrženo preoblikovanju v dekoracijo novega življenja.«²⁶

Rancièreova interpretacija sovjetske avantgarde – Lisickega, Rodčenka itd. – je napačna, njegova predpostavka je namreč specifična reinterpretacija modernistične (ali »moderne«) umetnosti, v kateri soobstajajo dela umetnosti (in obrti). Če bi bila njegova interpretacija točna, potem ne bi več obstajala razlika med

²⁵ *Ibid.*, str. 6–7.

²⁶ Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, Polity, Cambridge 2009, str. 33.

umetnostjo in neumetnostjo. Poleg tega je Rodčenkovo delo (kot ga razlaga Buchloh in celo v primeru Rodčenkovih fotografij, ki ga ponudi Rancière) v protislovju z oceno o takem delu kot »novem dekorju za življenje« – ali pa vsaj ne v večji meri kot katerokoli drugo umetniško delo.

Kar zadeva sodobno umetnost, nas mika dodati, da je sicer res, da danes delo takrat, ko je vključeno v krog, imenovan »umetnost«, skoraj vedno ohrani to označbo, da pa za svoj vznik in existenco kot umetniško delo potrebuje teoretsko podporo, ki pa ni vedno na razpolago, ni vedno možna ali prepričljiva – na kratko, ni preprosto »dana«.

Pierre Bourdieu sodi med tiste številne avtorje, ki so se ukvarjali s politično, politizirano in heteronomno umetnostjo. »Literarno ali umetniško polje je vedno mesto spopada med dvema načeloma hierarhizacije; heteronomnega načela, ki je naklonjeno tistim, ki ekonomsko in politično (tj. 'buržoazna umetnost') prevladujejo v polju, in avtonomnega načela (tj. 'umetnosti zaradi umetnosti'), ki ga tisti njegovi zagovorniki, ki v najmanjši meri posedujejo specifični kapital, istovetijo s stopnjo neodvisnosti od ekonomije ter vidijo v časovnem neuspehu znak izbora in v uspehu znak kompromisa.«²⁷ Težavo takšne razlage razkrije sam Bourdieu, ko izpostavi dvoumnost tega, kar imenuje »socialna umetnost« – umetnost torej, ki je do neke mere predmet naše obravnave – ta namreč skuša hkrati vzpostaviti zunanjo funkcijo, ki bi bila enaka oni, ki jo poseduje umetnost zaradi umetnosti.²⁸ Povedano drugače, Bourdieujeva ugotovitev velja le, dokler jo apliciramo na primere iz umetnosti visokega modernizma.

Zdi se, da Adornova *Estetska teorija* predstavlja precej trdnejšo osnovo, kar zadeva argumente za avtonomijo v umetnosti in proti njej. V *Estetski teoriji* Adorno trdi, da je za veliko umetnost buržoaznega obdobja značilna navidezna neodvisnost od družbe. Adorno ni le prepričan, da je avtonomna umetnost buržoazna iznajdba, pač pa tudi, da je omejena na buržoazno zgodovinsko obdobje. Vseeno pa ji dejstvo, da je avtonomna, ne preprečuje, da bi bila družbena in še zlasti nasprotujoča družbi. Celó več, njena avtonomija je predpogoj za njeno opozicijsko vlogo. Te opozicionalnosti ne doseže z angažiranostjo ali politizacijo, pač pa z notranjo opozicijo in antagonizmom med vsebino in obliko – anta-

²⁷ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity, Cambridge 1993, str. 40.

²⁸ Gl. Bourdieu, str. 273.

gonizmom, ki je značilen za buržoazno dobo in njene skrajne oblike družbenih protislovij. »Kar je družbenega v umetnosti, je njeno imanentno gibanje v opoziciji do družbe, ne pa njena manifestna mnenja.«²⁹

Adorno je trdno prepričan, da umetnost ne poseduje načina, na katerega bi namerno ločila afirmacijo in kritiko, umetnost namreč ne razsoja. Osvobojena heteronomnega nadzora je kot čista produkcijska sila, tako kot estetsko, objektivno sprevrnjena podoba pritegujoče sile.³⁰ Adorno očitno trdno nasprotuje umetnosti, ki ima družbeno ali drugo heteronomno vlogo. Toda ta kritika je v resnici omejena: »Če želimo določiti naravo razmerja med umetnostjo in družbo, ga ne smemo iskati v sferi recepcije. Ta odnos predhodi recepciji v produkciji. Zanimanje za družbeno razlago umetnosti se mora usmeriti k produkciji umetnosti.«³¹

Adornova trditev o nerazsojevalni naravi (modernistične) umetnosti spominja na podobno izjavo Mauricea Merleau-Pontyja iz eseja »Oko in duh«: »Umetnost in posebno slikarstvo [...] črpta ravno iz te neobdelane čutne površine, o kateri aktivizem noče nič vedeti. Umetnost in slikarstvo sta celo edina, ki to počneta v vsej nedolžnosti. [...] Slikar ima edini pravico gledati na vse stvari, ne da bi bil dolžan presojudati.«³² Pri tem »filozofska misel postane del prediva, ki ga slikar 'tke' v sliko.«³³

Tako Adorno kot Merleau-Ponty trdita, da je »avtentična« umetnost modernizma tista, ki se izogne vsakršnemu političnemu ali v vizije usmerjenemu zavzemanju stališč oziroma jih ignorira. To izraža nedoločno protislovje ali estetski užitek ali pa razkrije in materializira to, kar bi lahko imenovali »eksistencialna« resnica, kot jo je oživila umetnost modernizma (npr. Cézanne) v svojem avtonomističnem okviru. Umetnost heteronomnih umetniških avantgard – od Marinettija do Rodčenska – je drugačna formacijska paradigma ter izpade iz kroga takšnega označevanja in morda tudi v njem predpostavljenega vrednotenja.

²⁹ Adorno, str. 336.

³⁰ *Ibid.*, str. 337 et passim.

³¹ *Ibid.*, str. 338.

³² Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, *Perspektive*, letnik IV, št. 32 (1963–64), str. 222.

³³ Simona Biličič, »Maurice Merleau-Ponty in njegov vpliv na slovenske slikarje«, *Likovne besede*, št. 61, 62 (zima 2002), str. 37.

Dela avtonomne modernistične umetnosti in dela heteronomnih umetniških avantgard predstavljajo dve obliki, ki ju je privzela in dosegla moderna umetnost v zadnjih dveh stoletjih. Morda ti obliki predstavljata dve razlomljeni polovici tega, kar bi moderna umetnost lahko bila in morda celo je, kajti le pod pogojem, da interpretiramo stvaritve heteronomnih umetniških avantgard kot umetnost, lahko v njih vidimo pomemben segment modernizma – kar nedvomno tudi so. Morda tega ne razpoznamo, ker smo navajeni na konceptualni in normativni aparat, ki nam preprečuje, da bi združili to, kar bi moralo biti združeno, ter da bi videli podobnost tam, kjer je ne iščemo.

Heteronomne umetniške avantgarde so zavestno potlačile željo po avtonomiji ter se odločile za heteronomijo, pri čemer je bilo to eksplicirano ne le s stališča umetniške ustvarjalnosti, pač pa tudi recepcije. Praviloma so se tudi identificirale z drugimi, to je, političnimi avantgardami ter privzele njihovo vizijo.

Umetnost je vedno do neke mere (in na nek način) politična, a tu je politična umetnost interpretirana kot tista, ki zadeva politično izjavo. »Politično« v tem kontekstu ne pomeni nujno situacije, v kateri obstaja delitev na prijatelja in sovražnika, o kateri govori Carl Schmitt, niti ni nujno omejena na antagonizem; vznikne lahko tudi iz agonizma, kot predlaga Chantal Mouffe. Vseeno pa v zgodovini preteklega stoletja lahko prepoznamo očitne primere, kjer se je politična umetnost identificirala s tem ali onim političnim stališčem. Le redkokdaj je apologetsko ali propagandistično podprla operativno ideologijo ali politiko v »ontičnem« pomenu pragmatične administrativne dejavnosti – in če je pristala na takšno vlogo, je zvečine šlo za umetnike kot javne osebe, redkokdaj pa je nastopala v tistih njihovih delih, ki so jim sami pripisovali umetniški status. Če je umetnik želel razkriti svoje politično stališče, ki ga je nato nakazal ali politično sporočilo ponudil javnosti – prek teme ali umetniškega postopka – je to delo paradokсно še vedno sledilo Kantovi zahtevi po utemeljevanju svojega učinka na brezinteresnosti. Njegova situacija je spominjala na Duchampove ready-mades, še posebej na »Fontano«: čeprav je bil cilj leta 1917 razstavljenega pisoarja subvertirati institucijo umetnosti ter njene mehanizme, je institucija umetnosti pogoltnila delo-predmet ter ga spremenila v prvenstveni umetniški eksponat 20. stoletja. (Čeprav je, paradokсно, materialno odsoten.)

V svoji študiji *Teorija avantgarde* iz leta 1962 je Renato Poggioli opozoril na pomembno lastnost avantgard, namreč na njihovo operativno obliko in po-

ložaj kot gibanja. Nič več niso »šola«, kakršne predstavlja niz »šol« od anti-ke do 19. stoletja, pač pa »gibanje«, je menil Poggioli, ki vznikne, ko šola seže onkraj okvira, postavljenega z umetnostjo in je preobražena v svetovni nazor (*Weltanschauung*).³⁴ Šola ima učitelja, ki deluje kot avtoriteta, medtem ko je gibanje dinamično in romantično. S tem ko je »gibanje«, je dejavnost avantgarde lahko kolektivna dejavnost, ki ne le, da ne nasprotuje določeni stvarnosti – umetnostni, kulturni, politični ali socialni – pač pa podpira določen tovrstni program in cilj: »Gibanje je konstituirano zlasti zato, da bi doseglo konkreten rezultat, konkreten cilj.«³⁵

Poggioli je tudi trdil, da je avantgarda »totalna umetnost« – značilnost, ki jo z drugega zornega kota pogosto ponazarjamo s sorodno Wagnerjevo zamisljivo o »celostni umetnini« (*Gesamtkunstwerk*). Rojstvo umetniške avantgarde – tako Poggioli – je zgodovinski vznik dveh avantgard, ki korakata skupaj, s čimer »obnovita romantičnega predhodnika ter tradicijo, ki je bila vzpostavljena v času generacije, ki jo zamejujeta revoluciji iz let 1830 in 1848.«³⁶ Rimbaud in Verlaine sta bila med tistimi, ki so se imeli za avantgardiste ter so bili hkrati politično (prvi celo vojaško) angažirani. »Ta zveza političnega in umetniškega radikalizma, ta vzporednica dveh avantgard, se je v Franciji ohranila do prve izmed majhnih modernih literarnih revij, ki je nosila značilen naslov, *La Revue indépendante*. Ta revija, ustanovljena okrog leta 1880, je bila verjetno zadnji organ, ki je pod isto zastavo bratsko združeval upornike v umetnosti in predstavnike naprednega prepričanja v sferah socialne in umetnostne misli.«³⁷ Poggioli je pogosto poudarjal povezavo med avantgardizmom in romanticizmom, namreč njune skupne poteze, kakršni sta bili antitradicionalizem ter vera v poslanstvo umetnosti in avantgard kot gibanj. Opazil je tudi, da je »edina vseprisotna ideologija v avantgardi tudi najmanj politična in najbolj antipolitična od vseh: libertarizem in anarhizem.«³⁸ Ob tem, ko so heteronomne umetniške avantgarde izkoriščale svoboščine liberalizma, so hkrati predstavljale upor proti liberalnim idejam. Nastanek avantgard je bil bistveno

20

³⁴ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press, Cambridge, MA 1968, str. 18.

³⁵ *Ibid.*, str. 25.

³⁶ *Ibid.*, str. 50.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, str. 97.

odvisen od liberalnih vrednot buržoazne družbe, ki pa so jih nenehno tudi napadale.

Za svoj nastanek so potrebovale liberalno okolje, ki pa najbrž ni bilo potrebno za njihov nadaljnji obstoj v obliki asimilacije, pač pa za samoukinitvev in samouničenje. V tem pogledu so umetniške avantgarde sledile praksi nekaterih političnih avantgard. Primeri se razlikujejo: navkljub svoji retoriki je Marinetti ostal liberalec in svobodomislec, medtem ko so bili v Sovjetski zvezi nekateri umetniki pripravljene odstraniti svoje umetniške konkurente. Vsaj v Sovjetski zvezi so družba in njeni člani postali material za estetsko enotnost življenja in umetnosti. »Avantgardistični likovni umetniki, pesniki, pisatelji in publicisti so svoje obtoževanje nasprotnikov na ravni estetike vedno trdovratneje povezovali s političnimi obtožbami in s tem državno oblast javno pozivali k represiji zoper svoje nasprotnike.«³⁹

Heteronomne umetniške avantgarde so izvajale različne estetske revolucije in uporabljale različna sredstva, da bi dosegle zlitje umetnosti in življenja. V nekaterih primerih je šlo za kritiko vladajoče ideologije, kot npr. pri Marinettiju: na podlagi njegovih dnevnikov⁴⁰ je bilo razkrito, da je imel zelo kritično stališče do Mussolinija in fašizma, medtem ko je njegov futuristični somišljenik, Mario Sironi, postal glavni fašistični kulturni ideolog.⁴¹ Na podoben način, a v drugačnih razmerah se je slovenska retrogardna skupina Laibach vedla, oblačila in govorila, kot da brani totalitarizem, a ker je vse to počela v pogojih prehoda iz samoupravnega socializma v Sloveniji osemdesetih let, je njeno vedenje nosilo pomen, ki je bil ločen od dejanske politične moči in politične identifikacije.

Povedano drugače, ne obstaja jasen in obče veljaven odgovor na vprašanje o tem, ali so bili izvajalci estetskih avantgard podporniki določene politične moči ali pa dejansko njena umetniška subverzija. V obeh primerih so delovali heteronomno. Obstaja tudi tretja oblika heteronomije – povojno situacijskično avantgardno gibanje ni ustvarjalo umetnosti, pač pa jo je namesto tega uporabljalo za estetske (politično-umetniške) namene: »Situacijskično delo v umetnosti določajo integracije preteklih in sedanjih estetskih proizvodov v nov

³⁹ Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin*, Založba *cf, Ljubljana 1999, str. 30.

⁴⁰ Gl. F. T. Marinetti, *Critical Writings*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2006, str. 285.

⁴¹ Gl. Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

kritični in izrazni red (*détournement*). V tem smislu situacionistično slikarstvo ali glasba ne obstajata, pač pa le situacionistična uporaba teh umetnosti – umetniških proizvodov – kot sredstev v aktivistični interaktivni intervenciji.«⁴²

⁴² Miško Šuvaković, »Situacionizam«, v: Miško Šuvaković in Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd 2009, str. 278.

Tyrus Miller*

Paradiž zdaj: od seksualne osvoboditve k estetski revoluciji v Združenih državah Amerike šestdesetih let

V šestdesetih letih je v Združenih državah Amerike prišlo do pomembnega zблиževanja med dvema tokovoma »avantgardne« misli, ki sta bila oba osredotočena na telesno izkustvo in značilnosti utelešenega sensorija. Na eni strani so postopna liberalizacija seksualnih navad, rahljanje strogih spolnih vlog in večja stopnja družbene ter pravne tolerance za razpon erotične ekspresije na novo usmerili pozornost na seksualno izkustvo telesa.¹ Na drugi strani je kot rezultat različnih novih, fenomenološko podprtih umetniških praks – med njimi abstraktni ekspresionizem (posebej v različici »akcijskega slikarstva«), performansi in hepeningi, cageovske raziskave neglasbenega zvoka in tišine, uporabe elektronskih tehnologij v glasbi popularne ter elitne kulture in minimalistično ukvarjanje z določenimi predmeti ter prostorskimi okolji – zavest o čutnem telesnem izkustvu kot ključni komponenti umetnosti tako na strani umetnika kot občinstva vedno bolj pritegovala ustvarjalno in kritiško pozornost. Tako je bilo pod vplivom rastočega eksperimentiranja v umetnosti, družbene klime izobila, ki je z velikim pospeškom proizvajala kontrakturne pojave, ter vse večjega števila teoretskih del, ki so jih brali in o njih razpravljali v umetniških ter kontrakturnih krogih, le še vprašanje časa, kdaj se bodo drzna nova zanimanja za seksualno ekspresijo združila in se izrazila skozi eksperimentalne zvrsti umetniške avantgarde.

Zgled te konvergence je ena sama vrstica, ki jo je performerka in filmska ustvarjalka Carolee Schneemann leta 1963 zapisala v svoj zvezek: »Seksualna zapora je ekspresivno prekletstvo.«²

Na drugem mestu je Schneemannova razložila nekoliko več; trdila je, da sta umetniška izraznost in sposobnost za neko obliko emocionalne avtentičnosti

¹ Glej na primer kulturnozgodovinsko poročilo o tem procesu v: David Allyn, *Make Love Not War: The Sexual Revolution: An Unfettered History*, Routledge, New York 2001.

² Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, ur. Bruce R. McPherson, Documentext, Kingston, New York 1979, 1997, str. 57.

* Kalifornijska univerza v Santa Cruzu, ZDA

po njenem mnenju neposredno povezani med seboj: »Sposobnost za ekspresivno življenje in sposobnost za ljubezen sta nerešljivo povezani med seboj; takšno je bilo moje razumevanje, ko sem poučevala; ko sem se soočila s posamezniki v razredu, sem takoj zaznala, kakšne so njihove možnosti za ekspresivno delo in za neposredno razmerje tega dela z njihovim socialnim/seksualnim in emocionalnim življenjem.³

V nekem oziru je to komajda izvirno opažanje. Ponavlja namreč stališče o ekspresivni ustvarjalnosti, ki sega v čas evropske romantike, po katerem je, v skladu s klasično predstavo M. H. Abramsa, umetniški um kot »zrcalo« realnosti izpodrinila nova metafora, in sicer um kot »svetilka«, ki projicira svojo svetlobo na umetniško platno ali list. Posebna narava te romantične svetilke je bila zanimiva za celo vrsto umetnikov in estetikov v ameriških šestdesetih letih 20. stoletja (in seveda ne le v Združenih državah). To je umetniška svetilka, ki jo poganja libidinalna energija, v svoji desublimirani in relativno neposredni obliki: svetilka romantične ekspresivnosti, oblikovana s freudovskimi in postfreudovskimi teorijami nezavednega; dotaknjena z na novo sproščeno popularno kulturo šestdesetih let, skupaj s kontrakulturo mladih, izkušnjo rock glasbe in morda eksperimentiranjem z drogami; in s sledovi mišljenja seksualne osvoboditve, kot so jo videli heterodoksni intelektualci od psihoanalitika Wilhelma Reicha in anarhista Paula Goodmana pa do filozofov Normana O. Browna in Herberta Marcuseja.

Ne bi se rad zadrževal pri tem, ali je ta estetska teorija ustrezna kot taka, niti ne bom na kakršenkoli resen način raziskoval in ocenjeval umetnosti, ki so jo ustvarili. Moj namen je skromnejši: premisliti, na kakšen način je bila takšna estetika formulirana in umeščena v umetniško, pa tudi popularno kulturo, in kako je bila produktivna za številne umetnike, vpletene v ohlapen kolektivni projekt, ki ga bom označil za »estetsko revolucijo« ameriških šestdesetih let. To sovpadanje je bilo seveda del mnogo širše tendence, ki je kljubovala formalističnim teorijam o estetski avtonomiji, ki so tvorile dominantno kritično ogrodje, ki je legitimiralo avantgardne umetniške prakse v petdesetih in do poznih šestdesetih let, od vplivnih spisov Clementa Greenberga do neogreenbergovske pravovernosti zgodnjega *Artforuma*.⁴ Tesno skladanje transmedijskih avantgar-

³ *Ibid.*

⁴ Določen mejnik v zgodovini *Artforuma* je bil predvsem odhod Rosalind Krauss in Annette Michelson, ki sta nato ustanovili revijo *October*. Sprožilni dejavnik njunega odhoda je bila ob-

dnih umetniških praks z idejami seksualne osvoboditve je umetnikom ponudilo emocionalno nabit način, s pomočjo katerega so svoje umetniško delo skozi preseganje omejitev posameznega umetniškega medija – še posebej slikarstva – lahko razprli na sam utopični prag močno aktualne nove senzibilnosti, širše kot umetnost, a še zmeraj v navezavi nanjo.⁵ V enem pogledu je bila naloga takšnega erotičnega antiformalizma kritična in ikonoklastična: »Ta goli akt moram spraviti dol s platna, zamrznjeno meso k umetnostnozgodovinskemu križanju perceptivne erotike z imobilizirajočim družbenim položajem« (Schneemann).⁶ Vendar je obenem predvidevala radikalno stopnjevanje in razširitev čutov na načine, ki so presegali umetniško izkustvo kot táko, da bi naznanila erotično transformacijo vsakdanje družbene izkušnje. Schneemannova je na primer to opisala kot proces vstopanja v podobo in aktiviranja prek nje. Njena izraznost zaobjema tako podobe množičnih medijev in popularne kulture kot tudi umetniške podobe, ki jih je slikala, snemala, uprizarjala v performansih in razstavljala kot prostorska izkustvena okolja: »Bili smo ganjeni, bili smo prizadeti od podob, ki so prinašale informacije, ki so bile strašne, osupljive in tabu in so te prepričevale, da moraš nekaj ukreniti. Vstopiti v podobo samo! Aktivacija kot poseg v politiko zadaj za razkrivajočimi podobami.«⁷ Za Schneemannovo je »aktivacija« pomenila novo vrsto estetsko-politične implikacije posameznika v družbenem, posredovane s podobami, kar je bilo pravzaprav že anticipirano v teoretskih razmislekih heterodoksnih avantgardnih teoretikov v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, na primer pri Walterju Benjaminu v njegovem spisu o nadrealizmu in v njegovi kulturni zgodovini Pariza 19. stoletja, t. i. *Passagenwerk*.⁸

java celostranskega oglasa umetnice Linde Benglis, v katerem se ona pojavlja gola z dvoglavim dildom, ki štrli iz njenega mednožja. Čeprav je bil oglas mišljen kot predrzna parodija razvpite fotografije – ki jo je napravila sama Rosalind Krauss – Roberta Morrisa, golega in okrašenega s S/M verigami in nemško čelado, ne preveč zakrit namig Benglisove, da je umetnik, ki se reklamira v *Artforumu*, izenačen z neke vrste prostitutko, ki služi specializiranim, eksotičnim seksualnim okusom, ni bil vzet preveč prijazno s strani smrtno resnih in precej puritanskih kritikov v *Artforumu*.

⁵ Za nadaljnjo razpravo o tej tendenci ameriške umetnosti v šestdesetih letih glej: Sally Baner, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Durham, NC 1993.

⁶ Carolee Schneeman, »Interview with Kate Haug« (1979), ponatisnjeno v: *Carolee Schneeman: Imagining Her Erotics*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2002, str. 28.

⁷ Schneeman, *Imagining Her Erotics*, str. 37.

⁸ O tem glej: Sigrid Weigel, »'Body- and Image Space': Traces Through Benjamin's Writings«, v: *Body- and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, New York 1996, str. 16–29.

Z namenom obravnavati to temo v teoretskem kontekstu, bom pozornost v nadaljevanju posvetil nekaterim temam v delu filozofa frankfurtske šole Herberta Marcuseja. Poleg njegove povezave z zgodnejšo politizirano avantgardno kulturo v weimarski Nemčiji in njegovega velikanskega ugleda ter vpliva kot filozofa kontrakture šestdesetih let in študentskega upora, je Marcuse zanimiv tudi v neki drugi povezavi. Čeprav primarno in v strogem pomenu besede ni bil estetik ali umetnostni kritik, kot so bili na primer njegovi kolegi iz frankfurtske šole Walter Benjamin, Theodor Adorno in Leo Lowenthal, je Marcuse kljub temu napisal nekaj pomembnih del, ki so se dotaknila družbenega pomena »estetskega« v širšem smislu. Umetniška kultura oziroma, dosti širše, celotno družbeno področje čutov in senzibilnosti, čutnega izkustva tako v kolektivnem kot individualnem smislu, z erotiko vred, so bila osrednja vprašanja Marcusejeve misli. Poleg širokega vpliva na kontrakturno misel v študentskih gibanjih tako v Združenih državah kot v Evropi je imela Marcusejeva misel prek zanimanja nekaterih radikalnih kritikov, kot sta bila med drugimi Gregory Battcock in Ursula Meyer, neposreden vpliv tudi na umetnostno kritiko v New Yorku v poznih šestdesetih letih 20. stoletja.⁹

Motiv erotično transformirane senzibilnosti v Marcusejevem delu, revolucioniranega in ponovno utelešenega »estetskega«, katerega umetniška praksa je nekakšen vnaprejšnji spomin, je tesno povezan z njegovim revidiranim branjem psihoanalize v sredini petdesetih let, kot se kaže v njegovi knjigi *Eros in civilizacija* (*Eros and Civilization*), še posebej v navezavi na Freudove spekulacije o kulturi in potlačitvi nagonov. V svojem spekulativnem metapsihološkem delu *Nelagodje v kulturi*¹⁰ je Sigmund Freud zagovarjal tezo, da sta družbeni red in sposobnost za delo odvisna od odložitve nagonске zadovoljitve. Bolj ko je namreč civilizacija napredna, bolj razpredeni in kompleksni postajajo njeni načini potlačevanja sil nezavednega, ki zadovoljitev dosežejo v seksualnem ugodju. Še globlje so po Freudu potlačeni psihični konflikti in nevroze. Civilizacijo tako

26

⁹ Glej na primer: Gregory Battcock, »Marcuse and Anti-Art«, *Arts Magazine*, 43 (8/1969), str. 17–19; Ursula Meyer, »De-Objectification of the Object«, *Arts Magazine*, 43 (8/1969), str. 20–22.

¹⁰ Naj na tem mestu opozorimo na terminološko zagato v zvezi s prevajanjem termina »civilizacija«. Omenjena Freudova knjiga, katere angleški prevod se glasi *Civilization and Its Discontents*, se v nemškem izvorniku imenuje *Das Unbehagen in der Kultur*, temu pa sledi tudi slovenski prevod (*Nelagodje v kulturi*). Namesto »civilizacije« je torej v slovenščini uporabljen termin »kultura«. Kljub temu pričujoči prevod sledi avtorju tega članka ter angleški praksi in tudi ob Freudu uporablja izraz »civilizacija«. Terminološka zagata se namreč vleče k Marcuseju in njegovi knjigi *Eros and Civilization*, ki izhaja iz revidiranega branja Freuda. [Op. prev.]

ogrožata dve nevarnosti: skušnjava iracionalnih, destruktivnih izbruhov uničujočih nagonskih sil (o katerih Freud več piše v svojem spisu »Zakaj vojna?«) in kanaliziranje potlačene nagonске zadovoljitve v patološke izraze (simptome, strahove, histerijo itd.).

Marcuse je, podobno kot njegov prijatelj Norman O. Brown v svoji knjigi iz leta 1959 *Življenje nasproti smrti: psihoanalitični pomen zgodovine* (*Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History*), močno kritiziral Freudovo pesimistično teorijo civilizacije. Marcuse in Brown sta Freudov pesimizem sicer sprejela kot pravzaprav preudaren pogled na sodobno moderno družbo, a namesto da bi zapadla resignaciji, sta iz te razlage raje povlekla kritične in aktivistične implikacije. Tako je na primer Marcuse v svoji filozofski razlagi Freudove teorije na kratko povzel tako ontogenetske (individualne) kot filogenetske (civilizacijske) implikacije potlačitve. Njegov poudarek velja dialektični vključenosti posameznika v družbeni zgradbi in, v nadaljevanju, povezavi individualnih psihičnih struktur z zahtevami in kontradikcijami civilizacijskih družbenih formacij. Tako na primer piše o seksualnosti, katere organizacija »odraža osnovne poteze načela izvedbe in njegove organizacije družbe. Freud poudarja vidik centralizacije. Ta je še posebej dejaven pri 'združevanju' raznih objektov delnih nagonov v en libidinalni objekt nasprotnega spola in pri vzpostavitvi genitalne nadvlade. V obeh primerih je proces združevanja represiven.«¹¹ V Marcusejevi formulaciji je nakazan pogled na kapitalistično modernost, na katerega sta vplivala Marx in Weber in po katerem centralizacija, integracija in racionalizacija kapitalistične produkcije vodijo v usklajeno, monopolistično organizacijo družbe kot celote. Marcuse nakazuje, da freudovska potlačitev to centralizirajočo tendenco razširja na psihično ekonomijo, ki na koncu služi temu, da individualni subjekt prilagodi družbenemu aparatu produkcije in dominacije. Podobno kot Brown je tudi Marcuse spodbijal Freudove konzervativne zaključke o *nujnih* povezavah med civilizacijo in represijo in s tem tudi Freudov sklep, da bolj ko človeštvo postaja kultivirano, bolj ko civilizacija napreduje, bolj neizogibne so nevrotične bolezni ter iracionalni izbruhi nasilja in agresije, kot je bilo videti pri dveh velikih evropskih vojnah v 20. stoletju. Marcuse in Brown sta to povezavo civilizacije in represije imela za »nujno« zgolj v zgodovinskem smislu. Menila sta, da je bila na določeni točki družbenega razvoja represija zgodovinsko sredstvo, s pomočjo

¹¹ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston 1955, 1966, str. 48.

katerega je civilizacija napredovala, toda pod porajajočimi se zgodovinskimi pogoji napredne tehnologije in industrijskega izobilja je postala naključnost represije v civilizirajočem procesu vse bolj očitna. Dejansko je sredi 20. stoletja njeno napredovanje zatonilo skupaj z njenim potencialom za sproščanje agresivnosti in povzročanje psihične škode.

Glavna trditev Marcusejeve knjige *Eros in civilizacija* je bila podobna kot pri drugih mislecih frankfurtske šole, posebej pri Theodorju W. Adornu, namreč ta, da zgodovinski individuum ni bil proizvod nespremenljive narave, temveč prej posebne konfiguracije družbenih sil, v katere se je v sredini 20. stoletja vse bolj dvomilo.

Pod vplivom mogočnega napredka v moderni tehnologiji in pa oblik politike množic, ki jih je bilo mogoče opazovati tako v totalitarnih družbah stalinistične Sovjetske zveze in nacistične Nemčije kot v demokratičnih množičnih družbah Združenih držav Amerike in Zahodne Evrope, je bil ta zgodovinski individuum vse bolj zgolj preostanek osebne subjektivnosti. Marcuse je do tega zaključka prišel izrecno v zvezi s svojo kritiko psihoanalize: »Ko psihologija trga ideološko tančico in sledi izgradnji osebnosti, raztaplja individuum: njegova avtonomna osebnost se pokaže kot *zamrznjena* manifestacija splošne represije človeštva.«¹² Odkar je psihoanaliza, kot so jo v klasičnem smislu definirali Sigmund Freud in njegovi nasledniki, vzela individualno osebo za svojo osnovno enoto analize in teoretiziranja, je prišlo tudi v klasični psihoanalizi do določene negotovosti. Leta 1963 je Marcuse prav tej temi posvetil esej s pomenljivim naslovom »Zastarelost freudovskega koncepta človeka« (»The Obsolescence of the Freudian Concept of Man«).¹³ Kljub temu ta zgodovinska premestitev individualne enote osebnosti iz središča psihoanalitične teorije za Marcuseja ni pomenila, da se odreka Freudovi misli, temveč da jo revidira v luči novih modusov socializacije, ki jih je videl pojavljati se v sredini 20. stoletja. Natančneje, Marcuse je menil, da mora biti predhodni *psihološki* fokus freudovske misli ponovno preišljen skozi *politične* kategorije – ali bolje, da so Freudove kategorije, če jih razumemo v sedanjem kontekstu, že bolj kolektivno-politični kot individualno-psihološki koncepti. Takole razlaga: »prej avtonomne in prepoznavne psihične procese je posrkala funkcija individuumu v državi – njegova javna eksistenca. Psihološki

28

¹² *Ibid.*, str. 57.

¹³ Herbert Marcuse, *Five Lectures*, Beacon Press, Boston 1970, str. 44–61.

problemi se tako spreminjajo v politične probleme: zasebna motnja dosti bolj neposredno kot prej odraža motnjo celote in zdravljenje osebne motnje je dosti bolj neposredno kot prej odvisno od zdravljenja splošne motnje.«¹⁴

Ko je uporabil to splošno hipotezo o socializaciji freudovskega subjekta in s tem politiziral freudovske teoretske kategorije, si je Marcuse lahko zamislil oblike osvoboditve, ki so dvoumno lebdele med dobesednimi in bolj metaforičnimi, analoškimi interpretacijami, kaj naj bi to pomenilo za politično prakso, za osvobodilni in revolucionarni boj. Spreminanje sveta v marksističnem smislu je pomenilo osvobajanje osebe, razumljene v freudovskem smislu, z njeno temeljno strukturo nagonov, vztrajnimi zahtevami po ugodju in s potlačitvami ter sublimacijami, ki za Freuda porajajo civilizacijo, kulturo, moralna načela – a tudi nevroze. Marcuse je menil: »Freudovo korelacijo ‘potlačitev nagonov – družbeno koristno delo – civilizacija’ lahko smiselno pretvorimo v korelacijo ‘osvoboditev nagonov – družbeno koristno delo – civilizacija’. Sugerirali smo, da prevladujoča potlačitev nagonov ni izšla toliko iz nujnosti dela, temveč iz specifične družbene organizacije dela, ki jo je vsiljeval interes dominacije – da je bila potlačitev v veliki meri presežek-potlačitev. Posledično ukinjanje presežka-potlačitve bi *per se* težilo k ukinjanju, vendar ne dela, temveč organiziranja človeške eksistence v orodje dela. Če je to res, bi pojav načela nerepresivne realnosti prej spremenil kot uničil družbeno organizacijo dela: osvoboditev Erosa bi lahko ustvarila nove in trajne delovne odnose.«¹⁵

Kakšna naj bi bila torej točna narava prakse, ki bi uveljavila to dvojno spremembo, revolucioniranje družbe z osvobajanjem subjekta in osvobajanje subjekta v teku revolucioniranja družbe? Izkaže se, da za Marcuseja igra »estetsko« pri premišljevanju o tem vprašanju ključno vlogo.

Za Marcuseja ima potlačitev seksualnega užitka kot orodja »civilizirajočega procesa«, discipliniranje telesa in njegovih moči za delo in socialni red, paradoksalen učinek. Po Marcusejevem mnenju seksualni užitek predstavlja pozitiven, vitalen način, na katerega človeška bitja kanalizirajo potencialno destruktivne impulze in energije. Okrepljena seksualna potlačitev – ozko genitalna seksualnost kot družbeno »koristna« ali »produktivna« seksualnost, kakor tudi omeji-

¹⁴ Marcuse, *Eros and Civilization*, str. xvii.

¹⁵ *Ibid.*, str. 155.

tev seksualnosti kot take v imenu »načela izvedbe« – vodi po njegovem mnenju k okrepitvi nerešenih destruktivnih sil. Naraščajoča seksualna potlačitev, ki jo je imel Freud za nujno za sam civilizacijski proces, tako doseže svoje meje in se podvrže dialektičnemu obratu. Civilizacijski proces postane anticivilizacijski in se na destruktivne načine obrne proti civilizacijskim dosežkom, ki jih je prinesel. Podobno tezo sta že prej razvila Marcusejeva kolega iz frankfurtske šole Theodor Adorno in Max Horkheimer v *Dialektiki razsvetljenstva* v poznih štiridesetih letih. V nasprotju z globoko pesimističnimi zaključki, ki sta jih Adorno in Horkheimer povlekla iz te freudovske antropologije, pa je Marcuse poudarjal utopični projekt, nakazan v obračanju te anticivilizacijske tendence civilizacije, osnovane na dominaciji in represiji. Če sta bili dominacija in represija dejansko vir predhodne civilizacije, je bila tu možna še ena pot: uresničiti potenciale nove civilizacijske dinamike, temelječe na premagani represiji, na potešitvi čutov; civilizacije, zasidrane ne v prevladujočem delu in prevladi narave skozi delo, temveč na prestrukturiranju dela kot igre v novih oblikah harmonije z naravo.

Marcuse se je eksplicitno skliceval na nemško estetiško tradicijo, posebej na *O estetski vzgoji človeka* Friedricha Schillerja, da bi nakazal, kako naj bo estetika uresničena – uresničena v smislu narediti jo resnično in učinkovito – v obliki družbe svobodne igre in uživanja. V svojem znamenitem sedemindvajsetem pismu Schiller uvede pojem »estetska država«; v njej so omejitve tako fizičnega kot moralnega zakona presežene v prid svobodne igre pod pokroviteljstvom lepote. Čeprav sta fizična in moralna nujnost odločilna predpogoja družbe, le estetska država napravi družbo v polnosti »resnično«, poudarja Schiller. Temu je tako zato, ker lahko po Schillerjevem mnenju le oblike komunikacije, ki so značilne za estetsko – prijetje in vključenost v lepoto – avtentično združijo svobodni in avtonomni individuum z bistvenimi vezmi družbe: »estetska država [...] udejanja voljo celote skozi naravo individuum. Če že potreba človeka sili v družbo in če um posadi vanj družabna načela, mu lahko zgolj lepota dodeli priljudno naravo.«¹⁶

30

Istočasno pa se je Schiller dvoumno izražal o »dejanskosti« estetske države, o kateri je menil, da lahko obstaja le pod pogojem, da ostane *Schein*: videz, manifestacija, vtis. V zadnjem odstavku svojega besedila pokaže tako možnost kot redkost obstoječe estetske države; ta namreč obstaja predvsem kot notranja du-

¹⁶ Friedrich Schiller, *O estetski vzgoji človeka*, Študentska založba, Ljubljana 2003, str. 134–135.

hovna potreba, v empiričnem svetu pa je skorajda nezamisljiva: »Pa taka država lepega videza tudi obstaja in kje jo je najti? Po potrebi obstaja v vsaki tenko uglašeni duši, dejansko pa jo lahko – kakor čisto cerkev in čisto republiko – najdemo kajpak v nekaterih redkih izbranih krogih, kjer vedenja ne ravna brezdušno posnemanje tujih navad, temveč lastna lepa narava.«¹⁷

Povedano drugače, v današnji manj-kot-idealni družbeni situaciji, v kateri fizična in moralna prisila še vedno prevladujeta nad svobodo, ostaja »estetska država« v najboljšem primeru znamenje vzgojnega ideala, ki bi bil lahko uresničen kdaj v prihodnosti, v sedanjosti pa obstaja le med redko, morda celo fiktivno elito.

Kot sta pisala Fredric Jameson in Josef Chytry,¹⁸ je Marcuse predelal Schillerjevo tezo o estetski državi v obliko utopičnega preseganja represije kot osnove za družbeno organizacijo dela. V svojem najbolj optimistično utopičnem delu, *Eseju o osvoboditvi* (*An Essay on Liberation*) iz leta 1969, je Marcuse to v poglavju z naslovom »Nova senzibilnost«, ki mu je pomenila kolektivno iznajdbo novega čutnega okolja in novih čutnih zmožnosti, eksplicitno strnil v naslednjo formulo: »Estetsko kot možna Oblika svobodne družbe.«¹⁹ Čeprav je kritiziral Schillerjev neuspeli poskus, da bi svojo koncepcijo estetske države iz stanja notranosti premaknil v zunanjo, »politično« uresničitev v zunanji realnosti, je Marcuse Schillerjevi koncepciji vseeno pripisoval »eksplozivno kvaliteto«. Medtem ko je Schiller razpoznal konflikt med represivno strukturiranim razumom in redom *čutnosti*, je v obnovitvi »pravice do čutnosti« kljub temu odprl dobresedno revolucionarno pot v svobodo: »Pomiritev bojujočih se impulzov bi vključevala odstranitev tiranije... Svobodo bi bilo treba raje iskati v osvoboditvi *čutnosti* kot pa razuma in v omejevanju 'višjih' sposobnosti v korist 'nižjih'. Z drugimi besedami, odrešitev kulture bi vključevala ukinitvev represivnih nadzorov, ki jih je civilizacija vsilila čutnosti. In ravno to je ideja, ki se nahaja za *Estetsko vzgojo*.²⁰

¹⁷ *Ibid.*, str. 137.

¹⁸ Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1974, str. 83–115; Josef Chytry, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles 1989.

¹⁹ Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, Beacon Press, Boston 1969, str. 25.

²⁰ Marcuse, *Eros and Civilization*, str. 190.

Marcuse v nadaljevanju izriše implikacije tega pogleda za družbeno spremembo. Ne samo, da se individualne duhovne in psihološke značilnosti na različne načine uresničijo, restrukturiran mora biti tudi objektivni družbeni teren njihove uresničitve, če naj bi bila osvoboditev čutnosti uspešna. »Dodatno osvobajanje čutne energije,« piše Marcuse, »se mora uskladiti z univerzalnim *redom* svobode. [...] Sam svobodni individuum mora ustvariti harmonijo med individualno in univerzalno zadovoljitvijo. [...] Red je svoboda le, če je osnovan in vzdrževan s svobodno zadovoljitvijo individuumov.«²¹

Poleg bolj klasičnih filozofskih predhodnikov, kot je Schiller, je Marcuse v svojem kasnejšem pozivu (v šestdesetih letih), da je treba prodreti skozi enodimenzionalni svet poblagovljene izkušnje in osvoboditi čute v novem, utopičnem ogrodju kolektivnega in individualnega uživanja, veliko dolgoval svojim idejam o polimorfni perverzности in afirmaciji erosa, ki jih je razložil v svoji zgodnejši kritiki Freuda. Tako je Marcuse na primer leta 1966 v t. i. »Političnem predgovoru« k ponovni izdaji *Erosa in civilizacije* (izvirnik je bil objavljen leta 1955) nenehno poudarjal osvoboditev telesnih potreb, skupaj z izražanjem prej potlačenih ali frustriranih oblik seksualnosti: »'Polimorfna seksualnost' je bil termin, ki sem ga uporabil, da bi pokazal, da je nova smer napredka povsem odvisna od priložnosti za aktiviranje potlačenih ali zadržanih *organskih*, bioloških potreb: raje narediti človeško telo za instrument užitka kot dela. Stara formula, razvoj prevladujočih potreb in moči, se je zdela neprimerna; pojav novih, kvalitativno drugačnih potreb in moči se je zdel predpogoj, vsebina osvoboditve.«²²

Če bi se vprašali, kako je to lahko uresničeno kot igra in kako naj bi ta igra sploh izgledala, bi morda z lahkoto zaključili, da Marcusejeve ideje odmevajo s podobnimi utopičnimi eksperimenti, ki jih je skozi šestdeseta leta prakticirala umetniška avantgarda, še posebej na področju gledališča, performansa in eksperimentalnega filma.

Carolee Schneemann, na primer, ki sem jo citiral na začetku tega spisa, je sredi šestdesetih let ustvarila številne performanse in filmska dela, ki so z visoko stopnjo dobesedne eksplicitnosti upodabljala akte individualnega in skupinskega seksa. Najbolj znana sta performans-ples *Meat Joy* (1964) in film *Fuses* (1965).

²¹ *Ibid.*, str. 191.

²² *Ibid.*, str. xv.

Kot je Schneemannova razložila, »ima *Meat Joy* značaj erotičnega rituala: ekscesno, užitekarsko praznovanje mesa kot materiala: surova riba, piščanec, klobase, mokra barva, prozorna plastika, vrv, čopiči, kosi papirja. Njegov pogon se približuje ekstatičnemu – premikanje in beganje med nežnostjo, divjostjo, natančnostjo, razpuščenostjo: lastnosti, ki so lahko v vsakem trenutku čutne, komične, radostne, odbijajoče. Fizične ekvivalence so izvajane kot psihični in imagistični tok, v katerem se elementi v plasteh spajajo in pridobivajo intenzivnost z dopolnjeno energijo množice. [...] Naša bližina je okrepila občutek skupnosti, s tem ko je prekoračila nasprotje med performerjem in občinstvom.«²³

Schneemannova je bila tudi močno politična umetnica, še posebej angažirana v protestih zoper vietnamsko vojno, na primer v delih kot je film *Viet Flakes* (1966) in v delu »kinetičnega gledališča« *Snows* (1967), v katerih je za material uporabila fotografije vojnih grozot iz Indokine. Kot je *Meat Joy* obsegal individuuma v orgiastičnem mešanju teles, tako je bil tudi *Snows* vase srkajoč, toda na grozljiv in strah zbujujoč način: »V *Snows* smo bili dejansko prestrašeni. Izkušnja je bila vseobsegajoča, zavedli smo se občinstva kot podaljška nas samih, toda ne samozavedajočih se nas. Hoja po deskah je bila nevarna in osrednje podobje *Viet-Flakes*, nekoč povsem očitno kot zlovešče in mučno, je zbegalo naša lastna prijetna pričakovanja in sodelovanja znotraj lesketajočega belega okolja.«²⁴

O teh različnih delih bi lahko menili, da predstavljajo komplementarne, čeprav nasprotujoče si upodobitve individualnega ženskega telesa kot osrednje točke kolektivnega trpljenja in užitka, izvajanje kritike represije in nasilja na eni strani in pozitivno, utopično projekcijo nove, osvobodjene družbene skupnosti na drugi strani.²⁵ Še dlje, če sta *Viet Flakes* in *Snows* razstavila individualizirano, poškodovano telo, trpeče od silovitega napada vojaškega nasilja, sta *Meat Joy* in *Fuses* gradila kolektivno podobo osvoboditve skozi intenzivnost telesa, izkušajočega erotični užitek: »Sredi šestdesetih let, ko sem pričela delati film *Fuses* in performans *Meat Joy*, sem razmišljala o 'erotiziranju svoje krive kulture'. Videla sem kulturno nalogo, združeno z osebno dilemo. Moje delo je bilo odvisno od moje seksualnosti – njene zadovoljitve, njene integritete. Nisem mogla de-

²³ Schneeman, *More Than Meat Joy*, str. 63.

²⁴ Schneeman, *Imagining Her Erotics*, str. 76.

²⁵ Za splošnejšo obravnavo te tendence k eksperimentalni skupnosti v ameriški umetnosti šestdesetih let glej: Sally Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Durham, North Carolina 1993.

lati brez koherentnega seksualnega razmerja – ki je poganjalo mojo domišljijo, moje energije. Moj um je deloval iz vednosti telesa.«²⁶

Podobna nasprotja med trpečim telesom v protestu in orgiastičnim telesom v erotičnem uživanju so prav tako zaznamovala vplivne performanse Living Theatre Juliana Becka in Judith Maline.²⁷ Dela kot *The Brig* (1963), postavljeno v vojaški zapor, in *Frankenstein* (1966) sta občinstvo podvrgla globoki izkušnji potlačene sadomazohizma sodobne kulture. V nasprotju s tem sta *The Mysteries* (1964) in *Paradise Now* (1968) slavila kolektivni erotični upor, s tem ko sta vabila občinstvo, da bi na fizično participatoren način izkusilo »rajsko« praznovanje teles, združenih v seksualnem užitku. V posebni številki revije *The Drama Review*, leta 1969 posvečeni vrnitvi Living Theatre s petletne turneje po Evropi nazaj v ZDA, je kritik Stefan Brecht projekt Living Theatre razložil v smislu psihoanalitično modeliranega rituala, ki povzroča kolektivno psihično krizo in rekonstrukcijo: »'Ego' normalnega nevrotika naj bo uničen, njegove naravne duhovne moči naj bodo osvobojene. Tri sheme se zdijo pri tem uporabne. Od neposrednega napada na ego se pričakuje verižna reakcija. Uničenje inhibicij osvobodi ustvarjalne funkcije, ki nato zberejo svoje lastne psihične energije. In/ali: sproži naj se spontanost občinstva, če je potrebno, s provokacijo antagonizem ali obramba: aktivirana energija volje lahko razkroji ego, aktivira naravne duhovne moči. Ali, končno, libido, domišljija, ljubezen so lahko napadeni neposredno, njihovo stimuliranje ima za posledico deinhibicijo in aktiviranje avtonomne energije. Zdi se, da je Living Theatre poskušal nekaj od vsega tega, ne pa le zadnjega, kot bi nekateri nežni občudovalci lahko pričakovali.«²⁸

Podobno kot Schneemannova, seznanjena predvsem s politiziranim, utopičnim branjem Antonina Artauda in Wilhelma Reicha, je skušal Living Theatre prek teatralizirane komunikacije s svojim občinstvom ustvariti novo erotično, svobodno zvezo osvobojenih individuumov, s čimer je nakazoval izkušnje ter oblike anarhistično svobodne družbe.

34

²⁶ Schneeman, *Imagining Her Erotics*, str. 133.

²⁷ O Living Theatre glej: John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*, Grove Press, New York 1995; Pierre Biner, *The Living Theatre: A History Without Myths*, prev. Robert Meister, Grove Press, New York 1972.

²⁸ Stefan Brecht, »Revolution at the Brooklyn Academy of Music«, *TDR: The Drama Review*, zv. 13 (3, 1969), str. 57.

Zanimivo pa je, da je Marcuse dosledno izražal ambivalenten odnos do teh umetniških del in umetniških tendenc, za katere se je zdelo, da njegove ideje prevajajo v dejavnost in produkcijo objektov. Celo v *Eseju o osvoboditvi*, v katerem si je prizadeval za utopično družbo v estetskem, je istočasno trdovratno branil avtonomijo umetnosti: »Divji upor umetnosti je ostal zgolj šok kratke sape, naglo so ga vase posrkali umetniška galerija, štiri stene, koncertna dvorana, trg, krasil je mestne trge in veže razcvetelih poslovnih ustanov. [...] Spreminjanje namena umetnosti je samouničujoče – samouničenje, vgrajeno v samo strukturo umetnosti. [...] Prava Oblika umetnosti se zoperstavlja naporu, da bi se znebili osamitve umetnosti na 'drugo realnost', da bi prevedli resnico ustvarjalne domišljije v prvo realnost.«²⁹

V govoru, naslovljenem »Umetnost kot oblika resničnosti« (Art as Form of Reality), ki ga je imel leta 1969 v Guggenheimovem muzeju v New Yorku, je Marcuse kritiziral tendence »antiumetnosti« in izpostavil Living Theatre kot način umetnosti, ki, čeprav naj bi napadal ideološko iluzijo, jo dejansko pogloblja: »'Živa umetnost', in še posebej današnje 'živo gledališče', se znebi Oblike odtujenosti: z ukinjanjem razdalje med igralci, občinstvom in tistim 'zunaj' ustvari domačnost in poistovetenje z igralci ter njihovim sporočilom in v vsakodnevni univerzum hitro uvede negacijo, upor – kot prijeten in razumljiv element univerzuma. Sodelovanje občinstva je hlinjeno in rezultat predhodnih aranžmajev; sprememba v zavesti in vedênju je sama del igre – iluzija je prej okrepljena kot uničena.«³⁰

Okrog leta 1972 je postala njegova kritika osvoboditeljskega spektakla Living Theatre še bolj ostra. Sklicujoč se na »Kolektivno ustvarjanje Living Theatre« (Collective Creation of the Living Theatre) Becka in Maline v *Paradižu zdaj* (Paradise Now), je Marcuse zapisal: »Living Theatre lahko služi kot primer samouničujočega namena. Sistematično poskuša združiti gledališče in Revolucijo, igro in bitko, telesno in duhovno osvoboditev, individualno notranjo in družbeno zunanjo spremembo. Toda ta združitev je zastrta z misticizmom. [...] Osvoboditev telesa, seksualna revolucija, ritual, vse to naj se uprizarja [...] izgubi svoje mesto v politični revoluciji: če je seks potovanje k Bogu, ga lahko toleriramo celo v ekstremnih oblikah. [...] Radikalna desublimacija, ki se dogaja v gledališču, kot

²⁹ Marcuse, *An Essay on Liberation*, str. 42.

³⁰ Herbert Marcuse, »Art as Form of Reality«, v: *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse*, 4. zvezek, ur. Douglas Kellner, Routledge, London in New York 2007, str. 146.

gledališče, je organizirana, urejena, uprizorjena desublimacija – blizu je temu, da se spremeni v svoje nasprotje.«³¹

Kdo bi lahko pripomnil, da se na tem mestu Marcusejeva misel zbližuje s situaci-
onistično: podobno kot Guy Debord je bil Marcuse močno sumničav do možno-
sti, da bi bil kulturni radikalizem vključen v estetske cilje, ekstremna revolucio-
narna občutja ritualizirana kot prijetna, a neškodljiva prekoračitev buržoaznih
norm, upor pa zamrznjen v spektakelskih formah. Marcuseju se zdi umetnost,
paradoksalno, magijska zaščita proti takšni estetizaciji. V svoji razporeditvi vi-
deza in forme umetnost ne zakrinka svoje odtujitve od realnosti in je zato manj
povezana z dialektično, kritično ali spekulativno (to je, »dvodimenzionalno«)
resnico kot pa »antiumetnost« ali »živo gledališče«. Slednji obliki umetnosti s
sesutjem razlike med pozitivno in umetniško realnostjo za Marcuseja zdrsneta v
komplementarne napake pozitivistične aktualnosti in mysticizma.

V svoji pozni knjigi *Estetska razsežnost* (*The Aesthetic Dimension*, 1978) in v
svojem celo bolj udarnem nemškem delu *Permanenčnost umetnosti* (*Die Perma-
nenz der Kunst*, 1977) je Marcuse izrecno zavrnil možne avantgardne implikacije
svoje lastne misli. V *Estetski razsežnosti* brani sposobnost umetnosti, da nam
omogoči zamisliti si alternativno realnost, ki presega omejitve dejanskosti. Toda
ta sposobnost umetnosti, da ustvari heterokozmično podobo drugega sveta, je
odvisna od tega, da se umetnosti ne zameša s čim drugim v realnem svetu; pove-
dano drugače, za Marcuseja mora biti umetnost avtonomna, če naj deluje na kri-
tično-utopičen način. Celo več, »antiumetnost« v opuščanju ontološke drugosti
umetnostne mimezis zgolj navidezno razkroji represivne enotnosti, ki naj bi jih
razdrila. Dejansko se umika drugi vrsti mimezis, obsedenemu posnemanju ad-
ministrativne moči, ki lahko na abstrakten način koordinira katerokoli vsebino
s shematično, slepo aplicirano birokratsko hevrstiko: »Različne faze in trendi
antiumetnosti ali neumetnosti si delijo skupno predpostavko – namreč to, da
je za moderno obdobje značilen razkroj realnosti, ki sleherno samozaključeno
obliko, sleherno pomensko namero napravi [...] neresnično, če že ne nemožno.
Kolaž, sopostavljanje medijev ali odrekanje vsakršni estetski mimezis so lahko
ustrezni odgovori na dano realnost, ki se, nepovezana in razdrobljena, bori proti
vsakršni estetski tvorbi. Ta predpostavka je v odločnem nasprotju z dejanskim
stanjem stvari. Ne izkušamo uničenja vsakršne celote, enote ali enotnosti, vsa-

³¹ Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, Beacon Press, Boston 1972, str. 113.

kega pomena, temveč prej oblast in moč celote, nadpostavljenega, upravljanega poenotenja. Ne razkroj, temveč reprodukcija in vključevanje tega, kar je, je katastrofa. In v intelektualni kulturi naše družbe je estetska forma tista, ki lahko, zaradi svoje drugosti, stoji nasproti temu vključevanju.«³²

V skladu s tem pogledom mora umetnost ostati v ontološki napetosti z našim dejanskim svetom in ne sme iskati uresničitve znotraj njega, kar je bilo v programih tako avantgard kot bolj agitacijskih, aktivističnih oblik politične umetnosti. Za konec bi se rad osredotočil na to navidezno protislovje v Marcusejevem delu v povezavi s tistimi oblikami avantgardne umetnosti ameriških šestdesetih let, ki so bile specifično seksualno osvoboditvene. Zaključil bom z naslednjimi odprtimi vprašanji, ki vabijo k nadaljnji raziskavi onkraj okvira tega eseja: ali ta avantgardna umetniška dela seksualne osvoboditve iz šestdesetih let dejansko izražajo Marcusejevo estetsko mišljenje na bolj pristen način kot njegovi lastni eksplicitni pogledi na umetnost? In ali Marcusejevi kreпки zadržki glede avantgarde ujamejo kaj bistvenega o problematični naravi povezave med seksualno osvoboditvijo in umetniško revolucijo v šestdesetih letih? Odgovor verjetno leži nekje na dialektičnih mejah obeh formulacij – v priznavanju, da niti potencial avantgardnega radikalizma, da postane spektakel, niti potencial radikalne kritične teorije, da preide v afirmativni kulturni dogmatizem, ne moreta v vsej polnosti razglasiti za neveljavne kakršnekoli napačne povezave s kompleksno družbeno resnico moderne umetnosti.

Prevedla Maja Murnik

³² Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston 1978, str. 49–50.

Jakub Stejskal*

Rancièrova estetska revolucija in njeni modernistični preostanki

I.

Rancièrova interpretacija zahodne moderne estetske tradicije med kustosi, umetnostnimi kritiki in umetniki svoj uspeh zagotovo vsaj delno dolguje svojemu priznanemu antimodernizmu. Zmožna je reformirati celotno tradicijo misli, ki se mnogim v svetu umetnosti zdi brezupno napačna. V Rancièrovih rokah postane estetska teorija zopet pomembno orodje interpretacije umetnosti. A ne glede na to, kako fascinantna za sodobno umetnost je Rancièrova reforma estetike, nas njegov glasni antimodernizem ne sme zaslepiti za določeno modernistično potezo, ki je v njegovi estetiki implicitna; ta poteza je v sporu s splošno naravnostjo njegove estetike ter zato vodi k potencialnim neskladjem. Rancière je močno skeptičen do tega, da obsedenost modernistov s prelomi, čistimi začetki in formalnimi revolucijami lahko ujame karkoli bistvenega v zvezi s tem, kar imenuje »estetski režim umetnosti«. Za Rancièra ta fetišizem novega zamegli pravi program moderne »estetske revolucije«, ki jo sestavlja ponovni premislek o tem, kaj naj šteje kot umetniško delo. Ta ponovni premislek se ozre nazaj v zgodovino umetnosti, da bi pokazal nov način življenja, obljubljenega skozi umetnost. Trdim, da je Rancièrovo minimaliziranje osrednjosti estetskega režima potreba, da bi našel nove načine izraznosti na račun starega in je v nasprotju z njegovo koncepcijo »redistribucije čutnega«, spodbujene z umetnostjo v njenem najboljšem pomenu.

39

Rancière je prepričan, da je modernost/modernizem v umetnosti – zanimivo, ne razlikuje med tema dvema pojmomoma – neustrezen termin. Konotira na linearno teleologijo napredovanja proti vedno bolj izpopolnjenim formam umetniške izraznosti in na radikalni prelom s preteklimi formami umetnosti. Po Rancièrovem mnenju skušajo modernistične interpretacije usode umetnosti, soočene z inherentno kontradiktorno konfiguracijo estetskega režima, tako rekoč »zgodbo narediti jasno«, s čimer neizogibno reducirajo njeno kompleksnost. Še dlje, Rancière nakazuje, da so takšne napačne interpretacije neke vrste na-

* Oddelek za estetiko, Karlova univerza, Praga

merne popačitve. V *Le partage du sensible* trdi, da pojem modernosti »marljivo deluje v smeri maskiranja specifičnosti tega režima umetnosti« (*»s'applique à occulter la spécificité de ce régime des arts«*)¹ in »zdi se, da je bil namenoma iznajden zato, da bi preprečil jasno razumevanje transformacij umetnosti in njenih razmerij z drugimi področji kolektivne izkušnje« (*»semble ainsi comme inventée tout exprès pour brouiller l'intelligence des transformations de l'art et de ses rapports avec les autres sphères de l'expérience collective«*).² Toda kaj motivira modernistične kritike in mislece, da *namerno* popačijo kompleksnosti moderne estetike? Rancière ne čuti potrebe po tem, da bi to na tem mestu razložil, toda če izhajamo iz širšega konteksta njegovega pisanja o omenjeni temi, lahko sklepamo, da moderniste obtožuje, da se skušajo izogniti implikacijam polnega prepoznavanja egalitarne narave estetskega režima. S poudarjanjem vrhunskih dosežkov moderne umetnosti so bili modernisti vpleteni v načrt zamolčevanja širšega konteksta estetskega režima. Kot pravi Rancière: »Ideja modernosti je dvomljiv pojem, ki skuša vzpostaviti jasna razlikovanja v kompleksni konfiguraciji estetskega režima umetnosti. Ohraniti skuša forme prekinitve, ikonoklastične geste itd., s tem da jih ločuje od konteksta, ki jih avtorizira: splošna reprodukcija, interpretacija, zgodovina, muzej, dediščina ...« (*»L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine...«*).³ V nekem smislu je to še preveč znana kritika estetskega modernizma in Rancièrova obramba zapuščine estetike je primerljiva s podobnimi sodobnimi prizadevanji na drugi strani Rokavskega preliva, kakor tudi na drugi strani Atlantika, ki skušajo estetiko rešiti greenbergovskega bremena prekomerno ozkega formalizma.⁴ Toda v nasprotju s temi prizadevanji Rancièrova podpora estetiki ne vključuje – vsaj kolikor vem – nobene izdatne razprave o temi, ki je osrednja za zahodno estetsko teorijo, namreč estetska sodba in z njo povezan pojem estetske vrednosti. In ravno ta Rancièrov molk je tisti, ki po mojem mnenju vodi k potencialnim problemom.

40

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La fabrique, Pariz 2000, str. 33–34.

² *Ibid.*, str. 37.

³ *Ibid.*

⁴ V minulem desetletju smo bili priče povečanemu zanimanju za estetsko teorijo kot relevantno orodje za interpretacijo sodobne umetnosti in kulture v anglofonem akademskem svetu. Za reprezentativen izbor prispevkov na to temo glej: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford 2009.

II.

V tem poglavju bom skušal rekonstruirati Rancièrovo splošno koncepcijo estetike v luči njegovega nasprotovanja modernizmu. Oprl se bom na nekaj njegovih del, ki se ukvarjajo s problemom »estetskega režima umetnosti«, in sicer na *Le partage du sensible, L'inconscient esthétique*, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, *Le destin des images* in »The Politics of Literature«. Moj namen je podati razumljivo sliko njegovega stališča o tem, početje, ki ga Rancière z dvoumno rabo osrednjih terminov⁵ in z nenehnim spreminjanjem svojega obravnavanja iste teme, kar ima za posledico občutek izmuzljivosti,⁶ zagotovo prav nič ne olajšuje.

Rancière meni, da si je modernistična pripoved – s svojim čislanjem radikalnih prelomov in eksperimentiranja – napačno razlagala pomen estetske revolucije, ki je bila nakazana že v pionirskem delu Giambattista Vica in jo je nato vpeljal Kant, naprej razvil Schiller, v prakso pa so jo uspešno prenesli – med drugimi – veliki francoski romanopisci Flaubert, Balzac in Zola. Primer literarnega realizma je za Rancièra ključen (kakor bo tudi zame, čeprav iz drugih razlogov), saj služi temu, da izpostavi pomembno poanto: namreč to, da »estetski režim umetnosti«, ki ga je inavgurirala estetska revolucija, ne opusti reprezentacije v prid nefiguraliki in abstrakciji, temveč raje opusti hierarhično konfiguracijo reprezentacij, značilnih za klasično ali aristotelovsko poetiko (»reprezentacijski režim umetnosti«). Kar so veliki realisti odvrkli, je niz pravil, ki organizira hierarhično strukturo reprezentacijskega sistema, ki vlada razmerjem med območjem razuma in območjem čutov. Pomen estetske revolucije se nahaja (kot Rancière pokaže v naslovnem razdelku svoje knjige *L'inconscient esthétique*) v novem razumevanju specifičnosti umetniške produkcije. Ta specifičnost ni več

⁵ Tak je na primer termin »režim«: včasih se zdi, da je njegov pomen soroden pomenu hegeljanske dobe umetnosti, posebej če upoštevamo Rancièrovo tridelno klasifikacijo estetskih režimov. Po drugi strani Rancière omenjene režime (etični, reprezentacijski, estetski) nerad periodizira, čeprav etični režim poistoveti s Platonovim cenzorskim pristopom k podobam, reprezentacijski z Aristotelovo *Poetiko* in njenimi neoklasičnimi interpretacijami, estetski režim pa s pojavom moderne estetike. Ni presenetljivo, da je *Slovar tehničnih izrazov*, dodan k Rancièrovi knjigi *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, uveden zato, da »zagotavlja pragmatične znake«, ne pa kot »sistematični leksikon« (str. 80).

⁶ Ta občutek izmuzljivosti morda izvira tudi iz dejstva, da pri Rancièru, kot piše Mark Robson, »ni zmeraj mogoče razločiti parafraze od 'komentarja'« (Mark Robson, »Jacques Rancière's Aesthetic Communities«, *Paragraph* (28/2005), str. 81.

kodificirana v poetiki, torej v racionalnem nizu pravil, ki področje mimetičnih umetnosti razločuje od drugih tehnik. Od sedaj naprej se razume, da ta specifičnost vključuje posebno vrsto izkustva, in sicer estetsko izkustvo. Rancière občasno sicer uporablja ta termin, vendar raje govori o čutnosti, o »senzoriju«, ki štrli ven iz normalnega režima čutnega.⁷ V tem estetskem senzoriju ni jasnega razlikovanja med objekti mišljenja in čutnimi objekti. Kar je predstavljeno čutom (pathos), je že napadeno z mislijo (logos), in kar je produkt misli, je že napadel patos.⁸ To je konstelacija, ki jo Rancière imenuje estetsko nezavedno, to je, ideja, da čutno ne more biti ločeno od razumskega, da sta vselej že pomešana med sabo. Prve opise te ideje Rancière najde v Vicovi historicistični interpretaciji Homerja, ki zanj ni suvereni mojster tropov, temveč pristen glas, ki prihaja k nam iz daljne preteklosti, v kateri so bile besede péte in v kateri ni bilo jasnega razlikovanja med poezijo in navadno komunikacijo.⁹ Izvor poezije ni poistoveten z osvajanjem tehnike, ki ji vladajo nespremenljiva pravila, temveč z naravnim izvorom jezika, ki je onstran razumskega mojstrstva posamičnega individuuma. Toda Kantova estetika in njegova koncepcija genija kot naravnega izvora estetskih idej ter njen nadaljnji razvoj v spisih Schillerja, Schellinga in drugih nemških romantikov ter idealistov je bila šele tista, ki je dala polni izraz novemu režimu umetnosti, ki je podprl estetsko nezavedno kot tisto, ki vpliva na umetniško produkcijo, in opustil konvencije fiktivne reprezentacije, ki so temeljile na zakoličenih odnosih ter razlikovanjih med področjem misli in področjem čutov. Razločevalnost umetnosti kot tiste, ki je prosta vseh hierarhičnih ureditev, zunanjih delovanjem estetskega nezavednega, je možna z zabrisovanjem ločnice med zavestnim in nezavednim, med duhom in naravo, med razumsko voljo in telesno željo. To zabrisovanje, kot skuša pokazati Rancière, odpira novo politično, kakor tudi estetsko perspektivo, v skladu s katero dejansko predstavlja spravo področij razuma in čutov, zaželeno stanje, ki naj bi ga človeštvo doseglo. Za Rancièrovo utemeljitev je ključno, da je ta perspektiva tudi strogo egalitarna: ne vključuje nobene hierarhične distribucije krajev in vlog in, kot posledico, nobene razmejitve primernih medijev in izraznih sredstev od neprimernih. Tako je kontradiktorna napetost med avtonomijo (tj. umetnostjo, ki je prosta vsake zunanje določenosti) in heteronomijo (umetnost, ki ponazarja način življenja,

42

⁷ Glej npr. Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, *New Left Review* (14/2002), str. 135.

⁸ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, La fabrique, Pariz 2001, str. 31–38.

⁹ *Ibid.*, str. 28–30.

ki naj bi bilo doseženo) konstitutivna za estetski režim.¹⁰ Ta nova egalitarna perspektiva pa je popačena z vedno novimi poskusi ločitve čutnega in razumskega, kot jo po Rancièrovem mnenju kažejo skoraj vse različice hermenevtike sumničnja, ki si prizadevajo izolirati *rationale*, skrit za videzi, ali skrito iracionalnost v srcu diskurzivnih praks (večina Rancièrove knjige *Le destin des images* se posveča razpravljanju o različnih preoblekah ikonološke različice hermenevtike sumničnja). Na vsak način Rancière te teorije obtožuje, da ponovno uvajajo hierarhične delitve, ki si jih je estetska revolucija prizadevala opustiti; delitve med tistimi, ki vedo, in pasivnimi recipienti, kakor tudi delitve med privilegiranimi formami izraznosti, ki se podrejajo racionalnemu sistemu ali bistvenemu cilju, in formami, ki niso v sozvočju z bistvom. Modernizem je tu pravi primer. Ta skuša dobre forme, najbližje bistvu umetnosti, ločiti od slabih form, tako da zagovarja bodisi avtonomno stran estetskega režima bodisi heteronomno.

V *Le partage du sensible*, morda svojem najvplivnejšem delu o estetiki, Rancière pod drobnogled postavi termin modernost/modernizem. Za Rancièra je v zvezi z modernostjo najbolj vprašljiva enostranska interpretacija tega, kar dejansko konstituira estetski režim, pravo modernost, če dovolite, umetnosti. Izhodiščna točka Rancièrove kritike je zavrnitev dihotomije med starim in novim, med tradicionalnim in revolucionarnim v umetnosti, utemeljena na istovetenju zgodovinskih dob s prevladujočimi umetniškimi formami in na posledični linearni teologiji zgodovine. Kar po Rancièru združuje večino modernističnih prispevkov o usodi umetnosti, je linearna, reduktivna zgodba o usodi moderne umetnosti, ki se pričinja z zavrnitvijo mimetične funkcije umetnosti. Ta razkol z mimesis, ki so ga modernisti imeli za načelo naturalistične reprezentacije (*»figuration«*), naj bi umetnosti omogočil, da sledi svojemu antimimetičnemu bistvu. Eksperimentalna narava večine modernistične in avantgardne umetnosti je razložena kot iskanje tega bistva.

Rancière piše o dveh osnovnih, enako enostranskih različicah umetniške modernosti/modernizma.¹¹ Puristični modernizem, najbolj znan v svoji greenbergovski preobleki,¹² vidi moderno umetnost kot zasledovanje cilja, reducirati izrazna sredstva na tisto, kar je najbolj bistveno zanje, torej najbolj bistveno za

¹⁰ Jacques Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, str. 133–151.

¹¹ Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, str. 30–35.

¹² Jacques Rancière, *Le destin des images*, La fabrique, Pariz 2003, str. 27.

njene najbolj čislane medije in jim odvzeti vse ostanke mimetičnega iluzionizma ali česarkoli tujega njihovemu bistvu. Druga različica, ki jo Rancière imenuje »*modernitarisme*«, umetniške prakse interpretira kot sredstvo na poti k družbeni spravi ali politični emancipaciji. Obe omenjeni enostranski branji estetskega režima svoji pripovedi neizogibno zaključita z izjavljanjem, da je projekt moderne/modernistične umetnosti vstopil v krizo, na splošno označeno z izrazom »postmodernizem«. Puristi so obsodili mešanje medijev in vdor *objets trouvés* v galerije, medtem ko so modernitarijanci, ki so se morali ukvarjati z očitnim polomom umetniških in političnih avantgard pri iskanju skupne podlage, bodisi ožigosali politične revolucionarje kot izdajalce »*promesse de bonheur*«, izžarevajoče iz umetnosti, bodisi oznanili stik med napredno umetnostjo in napredno politiko kot še en primer modernih velikih zgodb, ne zavedajoč se zahtev Drugega, nereduktibilnega Drugačnega. Domnevni polom modernistične umetnosti, da bi dosegla svoje pravo bistvo, ki sta ga oba modernizma, kot piše Rancière v *Le destin des images*,¹³ istovetila bodisi s spreminjanjem realnosti v umetnost (purizem) bodisi s podrejanjem umetnosti zahtevam realnosti (modernitarizem), ima svoje nadaljevanje v postmodernistični melanholiji, ki reprezentacijo obsoja kot fašistično estetizacijo realnosti, hkrati pa jo skromno razglašča za nepresegljivo, a vsaj odprto za neke vrste negativno teologijo prisotnosti.

Toda, trdi Rancière, dejansko se ne dogaja nikakršna kriza umetnosti. Kar je v krizi, so modernistični pristopi k umetnosti, ki so se znašli na mrtvi točki. Modernistični purizem bere zgodovino umetnosti kot napredovanje proti skritemu bistvu umetnosti, čisti formi, zato ne more drugega kot oznaniti naraščajoča prekrivanja umetnosti in neumetnosti, mešanje medijev itd., ki se dogajajo v svetu umetnosti, kot bi se godila zunaj sfere, ki je lastna umetnosti. Po drugi strani se mora modernitarizem s svojo progresivistično, avantgardistično koncepcijo končnega spajanja umetniške in politične zgodovine spopasti s polomom svojega projekta; prekrivanja umetnosti in neumetnosti, mešanje medijev itd. bere kot nihilistično, postmodernistično reakcijo na neuspelo veliko zgodbo modernosti. Tako purizem kot modernitarizem si prizadevata za branje umetnosti, ki mešanje in zabrisovanje, ki se dogajata v sodobni umetnosti, vidita kot neestet-ska, medtem ko je stvar dejansko taka, trdi Rancière, da sta to zabrisovanje in prekrivanje že od svojega začetka simptoma estetskega režima, ki stabilizira vsa hierarhična razlikovanja med primernimi in neprimernimi mediji ter formami.

¹³ *Ibid.*, str. 27–29.

Če je estetski režim umetnosti »*le nom véritable*« modernosti, je to zato, ker kaže inherentno antihierarhično naravo estetskega sensorija ter razgrinja tudi izvore in pomanjkljivosti parcialnih modernističnih umetniških prispevkov.

III.

Eden od modernističnih mitov, ki se ga Rancière nameni zavrnil, je ideja, da v zgodovini umetnosti obstaja razpoka, ki zaznamuje začetek moderne umetnosti, ki v nekem smislu bolje ustreza bistvu umetnosti kot predmoderna umetnost. Kar estetska revolucija po Rancièrovem mnenju inavgurira, ni nova stopnja v umetniški produkciji, temveč ponovno ovrednotenje umetnosti v smislu estetske senzibilnosti. Vico reinterpreterira Homerja,¹⁴ Schiller reinterpreterira Juno Ludovisi,¹⁵ Hegel reinterpreterira holandsko slikarstvo itd.

Rancière seveda ne zanika, da je ravno to ponovno ovrednotenje tisto, ki je omogočilo nove umetniške prakse, nad katerimi je modernizem tako navdušen. A raje zapiše, da gonilno načelo estetskega režima ni eksperimentiranje s formami v iskanju bistva medija, povezano z zavrnitvijo »iluzionistične« umetnosti preteklosti, temveč prej egalitarna redistribucija čutnega. Menim, da Rancière tu podcenjuje pomen obsedenosti modernizma z odmikom od tradicije, njegovo potrebo po tem, da bi podal nov, resničnejši izraz realnosti. Rancièrova zavrnitev eksperimentiranja in želje po pretrganju s konvencijami kot nekonstitutivnih ali nebistvenih vidikov estetskega režima je čudno v nasprotju z njegovo koncepcijo »distribucije/razdelitve čutnega«, ki jo predstavlja estetska umetnost.

»Distribucijo čutnega/zaznavnega« (*partage du sensible*) Rancière razume kot konfiguracijo (kot izključitev ali vključitev) zaznavnih enot na dani percepcijski ravni (ki je bodisi politična/družbena bodisi umetniška). Gre za ključni termin, ki estetiko povezuje s politiko. Umetniška dela v estetskem režimu so vpeta v redistribuiranje tega, kar je zaznavno, vidno, izrekljivo. V tem pogledu je umetnost kot demokratična politika, »katere učinek je porušiti kakršnokoli stabilno razmerje med načini govorjenja, načini delovanja in načini biti.«¹⁶ Cilj demokratične politike je »subjektivizirati«, to je, dati političen glas tistim, ki stojijo zunaj

¹⁴ Rancière, *L'inconscient esthétique*, str. 28–30.

¹⁵ Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, str. 140–141.

¹⁶ Jacques Rancière, »The Politics of Literature«, *SubStance* (33/2004), str. 14.

policijskega reda v družbi, torej zunaj reda, ki legitimizira status quo.¹⁷ V skladu s tem je cilj estetske umetnosti odmakniti se od reprezentacijskega ali etičnega režima¹⁸ umetnosti, ki povzročata hierarhično razdelitev čutnega.

Na nekaterih mestih Rancière piše, kot da sta bila reprezentacijski in etični režim umetnosti različni zgodovinski konfiguraciji pristopov k umetnosti. A ne le, da bi se morali izogniti temu, da Rancièru pripisujemo pogled, da vsaki zgodovinski dobi ustreza poseben pristop k umetnosti (kar bi pomenilo, da ga obtežimo z njegovim lastnim predsodkom o modernizmu), temveč je prav tako jasno, da ti trije različni režimi umetnosti lahko soobstajajo v neki dani zgodovinski postavitvi. Če podaljšamo vzporednico na področje politike, lahko rečemo, da tako kot mora politika neprestano premagovati tendenco, da dano distribucijo čutnega kodificira v policijski red, je tudi umetnost zavezana temu, da to tendenco premaguje na področju umetnosti. Z drugimi besedami, estetski režim umetnosti lahko obstaja le tam, kjer je tekmovalni »policijski« režim, proti kateremu lahko intervenira.

Da obstaja nevarnost vrnitve v reprezentacijski in etični režim, podpira Rancièrova kritika interpretativnih praks, ki so postale možne z estetsko revolucijo. Tako njegova kritika modernističnega/postmodernističnega branja zgodovine umetnosti le-to obtožuje, da uporablja kriterije, ki so doma v reprezentacijskem ali etičnem režimu umetnosti (ta kritika je usmerjena predvsem na Lyotardovo vplivno anti-estetiko sublimnega,¹⁹ pa tudi na Freudovo interpretacijo sanj²⁰ in na splošno na kakršnokoli hermenevtiko sumničenja, ki si prizadeva razkriti skrit načrt za nemimi podobami).

46

Če naj napravimo pravi zaključek, potem je morda ta, da lahko umetnost le tako, da najde nove poti izraznosti (nove »distribucije čutnega«), ostane izven pasti, da bi padla nazaj v reprezentacijski ali etični režim umetnosti. Vzemimo Rancièrov priljubljeni primer Schillerjevega estetskega poveličevanja Juno Lu-

¹⁷ O razliki med politiko in policijo Rancière razpravlja v: Jacques Rancière, *La méésentente*, Galilée, Pariz 1995 [*Nerazumevanje*, Založba ZRC, Ljubljana 2005.].

¹⁸ Etični režim umetnosti, ali bolje, podob, razvršča podobe glede na njihovo resnično vsebino in njihovo moralno sporočilo.

¹⁹ Gl. poglavje »*S'il y a de l'irreprésentable*« v: Rancière, *Le destin des images*.

²⁰ Rancière, *L'inconscient esthétique*.

dovisi.²¹ Ta antična skulptura zagotovo ne predstavlja novega, revolucionarnega umetniškega dosežka in vendar Schillerju služi za ključni primer estetskega umetniškega dela. Kar jo v Schillerjevih očeh dela za tako dober primer estetske umetnosti, pokaže Rancière, je napetost med njeno avtonomno lepoto in heteronomno obljubo estetske sprave človeštva, ki jo (kot estetski predmet) ustvari. Kakorkoli, ta primer si lahko izposodimo, da bi dokazali ključno vlogo, ki jo umetniško eksperimentiranje igra v estetskem režimu. Kar ga naredi umetniško delo v smislu, kot ga razume estetski režim, je njegova nereduktibilna edinstvenost, kar bi Schiller imenoval njegova lepota, mi pa temu lahko rečemo njegova estetska vrednost. Vsako umetniško delo, ki bi skušalo zgolj suženjsko posnemati njegove formalne poteze, bi le prispevalo k novemu reprezentacijskemu režimu, s tem da bi utrjevalo njegovo distribucijo čutnega in uničevalo produktivno napetost, utelešeno v kipu. Schiller se je kipu čudil kot edinstvenemu dosežku umetniškega genija, njegovi »avri«, če uporabimo Benjaminovo terminologijo. Ravno ta edinstvenost, in z njo tudi njegova nòvost, je tista, ki odpira subverzivni potencial umetniškega dela, kajti vsaka redistribucija mora predstavljati radikalen prelom z vladajočim redom. Rancière trdi, da »estetski režim umetnosti ne postavlja v nasprotje starega [*l'ancien*] in novega [*le moderne*]« in da »znotraj mimetičnega režima staro stoji v nasprotju z novim«.²² Rancièrova uporaba nasprotujočih pojmov *l'ancien/le moderne* je očitna aluzija na znameniti *querrelle des anciens et des modernes*. Verjetno hoče sugerirati, da vprašanje, ali naj bodo antične mojstrovine razumljene kot modeli, ki jih ni mogoče kopirati, ali pa ne, postane nesmiselno, ko je reprezentacijski režim enkrat opuščen in je vprašanje primernih objektov posnemanja s tem zastarelo. *Če je to tisto, kar sugerira, bi se lahko vprašali, zakaj naj bi to nujno vodilo k zaključku, da opozicija antično/staro in moderno/novo ni konstitutivna za estetski režim v kakem drugem smislu?* Ta drugi smisel sem skušal rešiti pred Rancièrovo obravnavo Schillerjevega ovrednotenja antične skulpture.

Da bi pretehtali še en priljubljen Rancièrov primer, vzemimo realistične romanopisce. Njihova praksa vzporejanja vsakdanjih in izrednih predmetov ter dogdkov z očitno nespoštljivostjo do slednjih je lahko dober primer tega, kako estetski režim zruši hierarhični red naracije v npr. francoski neoklasični tragedi-

²¹ Rancière, »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«.

²² Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, str. 35.

ji.²³ Pokaže tudi modernistično naravo romanesknega žanra: veliki romanopisci se razhajajo s pripovednimi normami iz preteklosti, zato da bi živi resničnosti svojega časa dali pristnejši izraz. Takšno stališče ne predpostavlja nujno še enega esencialističnega branja modernega estetskega podvzetja, tokrat vzdolž razumevanja kakega Lukácsa. Kot sta Cora Diamond in Stephen Mulhall nedavno dokazovala v zvezi z romanom *Elisabeth Costello* J. M. Coetzeeja, lahko modernistični realizem izhaja tudi iz spoznanja, da je realnost inherentno težka in da stari, odsluženi, okosteneli načini spopadanja z njo ne zmorejo zadovoljiti modernistične zahteve po ostati zvest tej težavnosti.²⁴ Če bi mi dopuščal čas, bi bilo lahko mnogo več povedanega o tem pojmu modernističnega realizma, a naj rečem le to, da je po mojem mnenju modernistična zavezanost težavnosti realnosti primerljiva z Rancièrovo obravnavo estetskega režima in z njegovim pojmom distribucije čutnega. Kakorkoli, v ospredje prinaša odločilno vlogo, ki jo ima za estetski režim prelom s tradicijo, vlogo, ki jo Rancière nerad priznava.

IV.

Zaključil bom s kratkim razmislekom o tem, zakaj Rancière podcenjuje pomen modernističnega preloma s tradicijo. Menim, da razlog za to tiči v dejstvu, da vprašanje vrednosti in sodbe ne igra nobene vloge v Rancièrovem branju Kantove estetike in njene zapuščine. Da to predstavlja slepo pego, priznava celo tako navdušena advokatinja Rancièrovega estetiškega opusa, kot je umetnostna kritičarka Claire Bishop, ki je čutila potrebo po tem, da Rancièrovo koncepcijo dopolni z naslednjo beležko: »napačno bi bilo sklepati, da je za [Rancièra] vsa umetnost avtomatsko politična; raje bi rekli, da je dobra umetnost nujno politična v svoji redistribuciji čutnih form, ki imajo disenzualno razmerje tako z avtonomnim svetom umetnosti kot z vsakodnevnim svetom, ki ga naseljujemo.«²⁵ Če zgolj dobra umetnost vstopi v polje estetskega senzorija, kaj je potemtakem učinek slabe umetnosti? Kot sem nakazal, mora biti edini odgovor, ki ga lah-

48

²³ Rancière, *L'inconscient esthétique*, str. 18–30; Rancière, »The Politics of Literature«, str. 10–24.

²⁴ Gl. Cora Diamond, »The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy«, v: Stanley Cavell, Cora Diamond, John McDowell et al., *Philosophy and Animal Life*, Columbia UP, New York 2008 [2003], str. 43–89; Stephen Mulhall, *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton UP, Princeton, NJ 2009.

²⁵ Claire Bishop, »The Social Turn: Collaboration and Its Discontents«, v: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford UP, Stanford, CA 2009, str. 249.

ko najdemo pri Rancièru, izposojen iz njegovih političnih spisov: neavtentična umetniška dela so kot policijske prakse, ki jih Rancière graja. Da se vprašanja vrednosti Rancière ne loteva, lahko morda razložimo s splošno egalitarnim značajem njegove estetike, v kateri naj bi bila vsaka hierarhična distribucija razpuščena. Uvajanje umetniške vrhunskosti in dobrega okusa ima okus po hierarhijah in kanonih. To upiranje estetskemu vrednotenju živo izraža nek drug vpliven teoretik umetnosti, in sicer Boris Groys, za katerega »odsotnost vsakršne immanentne, čiste estetske vrednostne sodbe [...] zagotavlja avtonomijo umetnosti. Teritorij umetnosti je organiziran okrog manka ali, boljše, zavrnitve kakršnekoli estetske sodbe. Tako avtonomija umetnosti ne implicira avtonomne hierarhije okusa – temveč ukinjanje vsake take hierarhije in vzpostavljanje režima enakih estetskih pravic za vsa umetniška dela.«²⁶

Groysov predlog ni tako naiven, kot bi se morda zdelo. Ne pravi, da bi morala biti kakršnakoli razlikovanja med dobro in slabo umetnostjo ukinjena. Predlaga bolj to, da je dobra umetnost le tista umetnost, ki meri na zagotovitev estetske enakopravnosti form. Povedano z Rancièrovimi pojmi, dobra umetnost je zgolj tista umetnost, ki negira hierarhično strukturiranje distribucije čutnega. In posledica je (vsaj za Groysa), da morajo pravice dobre umetnosti braniti kulturne institucije in s tem nastopiti proti zlahka zmanipuliranim sodbam okusa pri množicah. Česar se od Groysa ne moremo naučiti, je, kdo ali kaj označi razliko med dobro in slabo umetnostjo: kaj določena umetniška dela napravi za boljše zagovornike estetske enakopravnosti kot pa druga? Očitno mora biti sodba podana. Toda kdo naj jo poda in na podlagi kakšnih kriterijev? Za razliko od Groysa se Rancière zaveda, da je tisto, kar omogoči, da umetniška dela redistribuirajo čutno, specifičnost našega srečanja z umetniškim delom, ki nas odvrne od naših običajnih izkustev. Čeprav zapiše dosti o paradoksalni naravi estetskega izkustva, prezre en ključen paradoks: da egalitarna redistribucija, ki se dogaja v estetskem senzorijskem, postane dostopna zgolj skozi ovrednoteno izkustvo, ki določene artefakte povzdigne nad druge zaradi njihove možnosti, da imajo tak učinek na nas. Če citiramo Adorna, »*wertfreie Ästhetik ist Nonsense*«.

49

Kot sem že zapisal, Rancière konceptov estetske sodbe in estetske vrednosti ne aplicira, čeprav sta oba v njegovem pisanju implicitna. Menim, da Rancièrova

²⁶ Boris Groys, »The Logic of Equal Aesthetic Rights«, v: *Art Power*, MIT, Cambridge, MA 2008, str. 13–14.

odločitev, da zahodno tradicijo odreši estetske teorije, tako da jo podvrže selektivnemu branju, ki molči o teh morebiti manj »privlačnih« konceptih sodbe in vrednosti, ki pa so vendarle osrednji za omenjeno tradicijo, pripravlja teren za njegov napad na modernizem. Toda napad se izkaže za neustrezen, ko ti koncepti v Rancièrovi lastni estetiki postanejo eksplicitni. Rancièrova sovražnost do modernistične obsedenosti z novim, njegovi skrivnostni namigi na namerno reakcionarni načrt, ki jo poganja, so lahko le znaki njegovega obupanega prizadevanja, da bi se ločil od toka misli, ki je njegovi poziciji bližji, kot bi bil kdajkoli pripravljen priznati.

Prevedla Maja Murnik

Navedena literatura

Claire Bishop, »The Social Turn: Collaboration and Its Discontents«, v: Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics: Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford UP, Stanford, CA 2009, str. 238–255.

Cora Diamond, »The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy«, v: Stanley Cavell, Cora Diamond, John McDowell et al., *Philosophy and Animal Life*, Columbia UP, New York 2008 [2003], str. 43–89.

Boris Groys, »The Logic of Equal Aesthetic Rights«, v: *Art Power*, MIT, Cambridge, MA 2008, str. 13–22.

Francis Halsall, Julia Jansen, Tony O'Connor (ur.), *Rediscovering Aesthetics*, Stanford UP, Stanford 2009.

Stephen Mulhall, *The Wounded Animal: J. M. Coetzee and the Difficulty of Reality in Literature and Philosophy*, Princeton UP, Princeton, NY 2009.

Jacques Rancièrè, *La mésentente*, Galilée, Pariz 1995. [*Nerazumevanje*, Založba ZRC, Ljubljana 2005.]

--- *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La fabrique, Pariz 2000.

--- *L'inconscient esthétique*, La fabrique, Pariz 2001.

--- »The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Emplotments of Autonomy and Heteronomy«, *New Left Review* (14/2002), str. 133–151.

--- *Le destin des images*, La fabrique, Pariz 2003.

--- »The Politics of Literature«, *SubStance* (33/2004), str. 10–24 (v francoščini: *Politique de la littérature*, Galilée, Pariz 2007).

--- *The Politics of Aesthetics: Distribution of the Sensible*, prevedel, uredil in slovar sestavil Gabriel Rockhill, Continuum, London 2004.

Mark Robson, »Jacques Rancière's Aesthetic Communities«, *Paragraph* (28/2005), str. 77–95.

Miško Šuvaković*

Avtonomija umetnosti med kulturno politiko in politiko identitete

V pričujočem besedilu se bom ukvarjal z naslednjima vprašanjema: »Ali sta bili samoupravna socialistična Jugoslavija in s tem Socialistična republika Slovenija vzhodnoevropski državi/kulturi?« In še: »Na kakšen način je skupina Irwin izvedla umetniško, kuratorsko in teoretsko reartikulacijo sodobne slovenske umetnosti kot umetnosti Vzhodne Evrope v pogojih globalizacije?«

Pri iskanju odgovorov na omenjeni vprašanji si bom pomagal z modelom »kognitivnega kartiranja« in nato s postopkom »reartikulacij« geografsko-ideoloških oblikovanj družbenega, kulturnega ter umetniškega prostora nekdanje Jugoslavije in še posebej Slovenije. Kognitivno kartiranje je teoretska metafora, ki jo je Fredric Jameson prevzel iz besednjaka geografa Kevina Lyncha.¹ Lynch z idejo »kognitivnega kartiranja« poimenuje načine, na katere ljudje osmišljajo svojo urbano okolico. Za Jamesona pa je kognitivno kartiranje način, kako posameznik razume svoj družbeni svet. Ideja o kartiranju je bistveno povezana s prakso delovanja v konkretnem kontekstu, ki je v razmerju do globalnega sveta definiran kot lokalni svet. Jameson zato lokalno družbeno situacijo subjekta ponazarja z modelom kognitivnega zemljevida, ki ustreza Althusserjevemu² tridelnemu temeljnemu pojmu ideologije – torej beleženju odnosov med individualnim subjektom, realnim ter imaginarno projekcijo, ki jo subjekt od predhodnih družbenih odnosov razvija k prihodnjih. Toda tu ne gre za katerikoli »primer izvajanja ideologije«, temveč za prikaz pogojev kognitivnega kartiranja v pričujočem svetu hladne vojne.³ Toda, kaj se je zgodilo po koncu hladne vojne, ko je izgubljen očitno konstruirani, a tri desetletja vendarle stabilni zemljevid napetega odnosa subjekta kot individualizacije, izpeljane iz kolektivnega Drugega (politični Vzhod), postavljenega nasproti drugemu kolektivnemu Druge-

53

¹ Kevin Lynch, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge MA 1960.

² Louis Althusser, »Ideological State Apparatus«, v: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London 1971, str. 162.

³ Fredric Jameson, »Introduction / Beyond Landscape«, v: *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1995, str. 3.

* Umetnostna univerza, Beograd

mu (politični Zahod), torej, ko se je pojavilo, kot pravi Jameson, množstvo nacionalnih držav in njihovih »fantazmatskih nacionalizmov«? Zdi se, kot da se je v takem razporedu možnosti Jugoslavija kot država in kultura *med* dvema nasproti postavljenima kolektivnima Drugima reartikulirala v množstvo nacionalnih držav v hibridiziranem geopolitičnem prostoru, ki ga je povsem nemogoče določiti s kognitivnim kartiranjem. Zato se je v devetdesetih letih 20. stoletja in v prvem desetletju 21. stoletja pogosto govorilo o bivših jugoslovanskih državah, družbah in kulturah, o državah Jugovzhodne Evrope, o Balkanu, nato o Zahodnem Balkanu, včasih o Srednji Evropi ali tudi o vplivnih območjih Avstrije, Nemčije ali Rusije na Balkanu. Skupina Irwin, ki deluje v okviru umetniške platforme gibanja NSK (Neue Slowenische Kunst), je ponudila svojo radikalno reartikulacijo kognitivnega zemljevida kulturne in umetniške identitete druge Jugoslavije, tako da jo je iz položaja »vmesne kulture« med Vzhodnim in Zahodnim blokom iz časa hladne vojne prestavila v hibridno polje Vzhodne Evrope, ki ga je treba ponovno artikulirati tako v simboličnem kot identifikacijskem pogledu ter vzpostaviti prepoznavno kognitivno kartiranje posebnosti umetniške in kulturne identitete Vzhodne Evrope v času tranzicijske globalizacije. A pojdimo po vrsti – napravimo začetna kartiranja.

Kontekst: mreža in pretrganje mreže – SFR Jugoslavija, Sovjetska zveza in ZDA

Socialistično Jugoslavijo v času neposredno po koncu druge svetovne vojne (1945–1948) opredeljuje politična, vojaška, gospodarska in kulturna povezanost s sovjetskim blokom, kar je bila posledica mirovnih konferenc ob koncu druge svetovne vojne. Po prekinitvi odnosov s Sovjetsko zvezo je v sestavljeni multietnični federativni državi prišlo do »neodvisne« izgradnje samoupravnega socializma (1948–1980),⁴ ki ga je treba razlikovati od sovjetskega birokratskega realsocializma. Po prekinitvi navezave na Sovjetsko zvezo se je socialistična Jugoslavija nahajala vmes med Vzhodnim in Zahodnim političnim in vojaškim blokom, obenem pa je vzpostavila povezave s postkolonialnim *tretjim*

54

⁴ Prim.: »... delno je bil namen samoupravljanja ločiti 'jugoslovansko pot' od kapitalizma; toda več kot to, na ta način se je bilo mogoče izogniti pastem realsocializma Sovjetske zveze in njenih satelitov ...« Aleš Erjavec, »Introduction«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley 2003, str. 51, op. 16.

svetom, s tem ko je od leta 1961 dalje sodelovala in pomembno prispevala znotraj Gibanja neuvrščenih.

Po koncu druge svetovne vojne se je v Jugoslaviji pričelo značilno obdobje prevlade socialističnega realizma, ki je nastalo delno pod vplivom sovjetske politike, delno pa iz interesa revolucionarne partijske organizacije družbe in kulture, s tem pa tudi umetnosti. Socialistični realizem lahko razumemo kot antiliberalni, a tudi dominantni modernistični pogled na umetnost in kulturo med letoma 1945 in 1950, natančneje, do sredine petdesetih let.

Kulturna mreženja s Sovjetsko zvezo so potekala na ravni številnih, birokratsko spodbujenih sodelovanj in izmenjav v gospodarstvu, politiki, kulturi in umetnosti. Eden značilnih primerov takšnega sodelovanja je bila revija *Jugoslavija SSSR – Časopis za kulturnu saradnjo Jugoslavije sa SSSR*, ki ga je izdajalo Društvo za kulturno sodelovanje Jugoslavije s Sovjetsko zvezo. Revija je razvijala in krepila obojestransko sodelovanje ter kulturno izmenjavo med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo. Tako sovjetska gledališka, filmska kot razstavna dejavnost je bila prisotna v obdobju med letoma 1945 in 1948. Značilen primer sovjetske kulturne hegemonije in poučnega kanoniziranja socialističnega realizma je bila potujoča razstava slik sorealističnih umetnikov Aleksandra in Sergeja Gerasimova, Aleksandra Dejneka in Arkadija Plastova, ki je bila leta 1947 v Beogradu in Zagrebu. V petdesetih letih so bile narejene številne filmske produkcije, med katerimi je še posebej eksemplarična koprodukcija *Aleksa Dundić* iz leta 1958. Film je biografija edinega jugoslovanskega udeleženca državljanske vojne in nosilca Reda Rdeče zastave.

V zgodnjih petdesetih letih je z ločevanjem Titove Jugoslavije od Vzhodnega bloka in z odklanjanjem neposrednega vpliva Sovjetske zveze na njeno politiko in kulturo nastal specifičen fenomen, ki ga je literarni teoretik Sveta Lukić poimenoval »socialistični estetizam«. ⁵ Socialistični estetizam je modernistična reakcija na socialistični realizem v jugoslovanski umetnosti po letu 1950. Reakcija na socialistični realizem kot programski in dogmatični model reprezentiranja in izražanja v realsocializmu se kaže v razvijanju estetiziranega, neprogramskega, ideološko nevtralnega in umetniško avtonomnega izražanja in

⁵ Sveta Lukić, »Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava«, *Politika*, Beograd, 28. april 1963; Ješa Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad 1993.

reprezentiranja. Revolucionarje, ki so bili od konca druge svetovne vojne na čelu države, sta postopno zamenjali postrevolucionarna birokracija in tehnokracija. Prišlo je do določene družbene liberalizacije in naglega odpiranja proti Zahodu. Vse to je vplivalo tudi na kulturno politiko. Spreminjal se je odnos do sodobne umetnosti: od nje se namreč ni več pričakovalo prikazovanja možne in optimalne revolucionarne komunistične stvarnosti, temveč realizacijo avtonomno estetskih funkcij, ki jih določajo nove interesne skupine tehnokratov in birokratov, ki sestavljajo »socialistični srednji razred«. Socialistični srednji razred je iskal novo estetiko, estetiko »brezinteresnega modernizma«. V petdesetih in zgodnjih šestdesetih letih se je socialistični estetizem razvil v »socialistični modernizem«⁶ ali »zmerni modernizem« kot dominantno, birokratsko podprto umetnost v samoupravni Jugoslaviji.

V likovni umetnosti je na primer s številnimi razstavami potekal proces internacionalizacije in posrednega ali neposrednega vključevanja v zahodne tokove moderne in sodobne umetnosti. Ključna institucija pri organiziranju mednarodnega sodelovanja je bila Komisija za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ. Med številnimi gostujočimi razstavami, ki so prinesle hegemonističen in zakasneli vpliv pariške šole ali tedaj aktualnega ameriškega visokega modernizma oziroma mednarodne moderne tradicije, naj izpostavimo naslednje: Razstava sodobne francoske umetnosti v Jugoslaviji (*Izložba savremene francuske umetnosti u Jugoslaviji*), pripravljena pod pokroviteljstvom Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije v Beogradu in Zagrebu leta 1952, Sodobna umetnost v ZDA iz zbirke Muzeja za moderno umetnost v New Yorku (*Savremena umetnost u SAD iz zbirki Museum of Modern Art, New York*) v organizaciji Komisije za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ v Beogradu leta 1956 in razstava belgijske zbirke Zbirka Urvater: nadrealisti in abstraktni (*Zbirka Urvater: nadrealisti i apstraktni*), ki je bila v Beogradu in Zagrebu leta 1959. Razstava britanskega modernističnega kiparja Henryja Moora v Zagrebu, Beogradu in Ljubljani leta 1955 je imela odločilen vpliv na modernizacijo in internacionalizacijo jugoslovanskega kiparstva.

56

Kulturna politika kot vzdrževanje ravnovesja pri predstavljanju Vzhoda in Zahoda v Jugoslaviji je pazljivo uravnotežena; pripravljene so na primer razsta-

⁶ Ješa Denegri, »Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970«, v: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (ur.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, str. 170–208.

ve abstraktnega ekspresionizma pod naslovom *Sodobna ameriška umetnost* (*Savremena američka umetnost*) v organizaciji ameriškega veleposlaništva v Beogradu in razstava moderniziranega socialističnega realizma z naslovom *Razstava sovjetskih umetnikov* (*Izložba sovjetskih umetnika*) v organizaciji Komisije za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ v Beogradu leta 1962. Oba svetova hladne vojne sta na beograjski sceni predstavljena z deli Stuarta Davisa, Adolpha Gottlieba, Jacksona Pollocka, Sama Francisa, Hansa Hofmana, Willega de Kooninga in drugih na eni strani oziroma z deli Gelijsa Korjeva, Taira Salahova, Viktorja Popkova, Martirosa Sariana, Juozasa Mikenasa, Sergeja Kokenkova, Mihaila Anikušina in drugih na drugi strani.

Socialistični modernizem je institucionaliziran s številnimi nacionalnimi, jugoslovanskimi in mednarodnimi razstavami ter z ustanovitvijo inštitucij za moderno in sodobno umetnost, kot so Moderna galerija v Ljubljani (1948), Galerija sodobne umetnosti v Zagrebu (1954) in Muzej sodobne umetnosti v Beogradu (1965).

Državna kulturna politika je bila v funkciji državne makropolitike »srednje poti«. Zasnovana je bila na institucionalnem in zunajinstitucionalnem odpiranju Zahodu. Javni diskurz je pričel dovoljevati vzpostavljanje stikov z Zahodom. Za študente umetniških akademij, umetnostne zgodovine in arhitekture so bile organizirane številne ekskurzije na Zahod, zlasti v Pariz in na Beneški bienale. Možna so postala tudi individualna zasebna potovanja na Zahod. Nastal je prvi val ekonomske emigracije, usmerjen predvsem v Nemčijo, Francijo in na Švedsko. Z državnimi in kasneje tudi mednarodnimi štipendijami se je pričelo spodbujati umetnike in profesorje na umetniških šolah k potovanjem na Zahod. Organizirane so bile razstave in predstavitve zahodne umetnosti v glavnih mestih socialističnih republik, prav tako pa tudi jugoslovanske skupinske in individualne razstave ter nastopi umetnikov na Zahodu, natančneje, na mednarodnih skupinskih razstavah (Beneški bienale, Dokumenta v Kasslu, Svetovni razstavi v Bruslju in New Yorku) ter na številnih festivalih (filmski festival v Cannesu). Z državno pomočjo (naročili in odkupi) so bile spodbujene internacionalizacije nacionalnih umetnosti. Velikim modernistom (Marjan Pregelj, Edo Murtić, Petar Lubarda) so v socialističnem obdobju izredno stimulatивно odkupili dela in nudili naročila za javna monumentalna dela, ki niso imela samo memorialnega spomeniškega značaja, temveč tudi visokoestetski in dekorativni.

Mreženje na mednarodni ravni je potekalo pod pokroviteljstvom ideje »povezovanje s svetom«. Jugoslovanski umetniki so bili predstavljeni na Beneškem bienalu in na Dokumenti v Kasslu. Na Beneškem bienalu⁷ so bili v jugoslovanskem paviljonu predstavljeni jugoslovanski izbori. Prvi povojni nastop leta 1950 je obeležila kombinacija socialističnega realizma in intimističnega modernističnega slikarstva. To razmerje se je na razstavah na bienalu menjavalo v letih 1952, 1954, 1956 in 1958. Triumf socialistične modernosti z deli Draga Tršarja, Gabrijela Stupice, Eda Murtića in Olge Jevrić se je dogodil med letoma 1956 in 1958. V tem času se na poseben način vzpostavi »pravočasni« korespondenčni odnos s sodobno zahodno umetnostjo in obenem ločitev od umetnosti Vzhodne Evrope.

Revolucija iz leta 1989: *the landscape of your world is the world's landscape*⁸

Ena najbolj kompleksnih in kontroverznih »revolucij« globalnega značaja se je odvijala v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja. Družbeno, politično, ekonomsko, kulturno in estetsko »mnoštvo« revolucij se je odigralo s temeljno dovršitvijo in modifikacijami modernističnih »dialektičnih« modelov spora med liberalnimi in totalitarnimi režimi dvajsetega stoletja, ki so se borili za uresničitev družbenega napredka in s tem liberalnih individualnih ter kolektivnih samouresničitev. Revolucija iz leta 1989 se simbolično povezuje s padcem berlinskega zidu in koncem razdelitve sveta na Vzhodni in Zahodni politični blok, kot je veljala v obdobju hladne vojne.

Gre za niz vzporednih, a pogosto kontradiktornih družbenih procesov, ki so obeležili konec »hladne vojne« med Zahodnim blokom, torej Združenimi državami Amerike, in Vzhodnim blokom, torej Sovjetsko zvezo. V tem obdobju je prišlo tudi do zaključka procesa dekolonizacije in naposled do vzpostavljanja novega političnega in ekonomskega svetovnega reda, zasnovanega na »idealitetah« globalne ekonomije in liberalne politike. Okwui Enwezor je na primer zapisal naslednjo zgoščeno definicijo globalizacije: »Globalizacijo lahko razumemo kot najbolj razvito obliko, kot najvišjo strukturo singularizacije, standardizacije in homogenizacije kulture v službi orodij naprednega kapitalizma in

58

⁷ Želimir Košćević (ur.), *Venecijanski bienale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895–1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb 1988, str. 117–133.

⁸ Edouard Glissant, *Poetics of Relation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, str. 33.

neoliberalizma.«⁹ Gre za prelom, ki je obeležil zmagoslavje liberalne ureditve svetovnih družb. Liberalna ureditev svetovne družbe je v prvi vrsti razumljena kot potlačitev in derealizacija političnega vodenja svetovnih družb v imenu ekonomskega nadzora, kontrole in upravljanja. Globalna revolucija se je pokazala kot ukinitvev konfliktnih modernističnih političnih projektov imperializma, kolonializma, komunizma, socializma, nacizma, fašizma, centralnih državnih birokratizmov in konkretnoutopičnih projektov neposredne demokracije, kot so jih obljubljali projekti samoorganizacije, samoupravljanja, mikroekoloških alternativnih praks, avtonomizma kulturne revolucije ali sprostitve nove senzibilnosti. Zdi se, kot da so konfliktne metaplatforme moderne zamenjane s pluralnimi, *mehkimi* ali liberalnodemokratičnimi ekonomskimi, tj. tržno samoreguliranimi platformami razpršene in multikulturno spremenjene globalne družbenosti. Glavne prednosti tega globalnega optimističnega projekta temeljijo na preureditvi in nadomestitvi liberalne zasnove družbe s konceptom pluralnosti in nekonfliktnosti med globalnimi družbami in njihovimi kulturami. Pojem preureditve je razumljen kot temeljna in globinska sprememba razmerij moči na globalni ravni, ki namesto političnih kriterijev in njihovih *ideoloških realizacij* človeške odnose vidi kot samoregulacijske odnose svetovnega trga, ki so izvedeni z izvršnimi formati ekonomske in kulturne politike.

Obljubo pluralnega sveta konec sedemdesetih let in v zgodnjih osemdesetih letih 20. stoletja so s filozofskimi in političnimi koncepti razlagali različni pisci, umetnostni teoretiki in družbeni komentatorji, med katerimi so najbolj jasne koncepte izoblikovali francoski filozof Jean-François Lyotard s pojmom »condition postmoderne«, ameriški umetnostni zgodovinar in teoretik Hal Foster z »differential articulation« in ameriški politični publicist Francis Fukuyama s taktično projekcijo »the end of history«.

59

Na določeni točki svojega filozofskega razvoja je Lyotard uvedel pojem »jezikovnih iger«, s katerim je opisal oblike sodobnega življenja in vednosti o njem. Z jezikovnimi igrami¹⁰ je skušal opisati in pojasniti družbeno stanje, v katerem ni več edinstvenih, povezovalnih metazgodb, ki bi posamične in brezštevilne

⁹ Okwui Enwezor, »The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of permanent Transition«, v: Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (ur.), *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, Durham 2008, str. 207.

¹⁰ Jean-François Lyotard, »Metoda: jezikovne igre«, v: *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2002, str. 20–24.

jezikovne igre, s tem pa tudi brezštevilne oblike življenja na Zemlji uredile v smiselni red velikih političnih in, širše, družbenih struktur, kot so bile v modernosti demokratični liberalizem, imperializem, komunizem, nacizem ali fašizem. Lyotard je s tem filozofskim konceptom prepoznal pluralnost kot bistveno določilo statusa vednosti in statusa kulture v postindustrijskih družbah. Grobo posplošena teza o prevladujoči pluralnosti se glasi: globalno pluralnost potrjujejo tudi lokalni totalitarizmi.

Hal Foster je s konceptom »artikulacije razlik« razložil družbo, v kateri razlike in diskontinuitete ogrožajo ali izničujejo ideje celote in kontinuitet, kot so bile razvite in vsiljene v razvitem modernizmu Zahoda. Opozoril je na situacijo, v kateri konstrukcija razrednega kot integrativnega strukturiranja državno-družbenega sistema ne obstaja več in je zamenjana z novimi družbenimi formati: »Kljub znakom nedavne proletarizacije so nove družbene sile – ženske, črnci, druge ‘manjšine’, gejevska gibanja, ekološke skupine, študenti [...] – poudarile edinstveno pomembnost spola in spolne razlike, rase in Tretjega sveta, ‘upora narave’ in razmerja med močjo in vednostjo na tak način, da mora biti koncept razreda, če naj se sploh obdrži kot tak, artikuliran glede na te pojme. V odgovor na to se je teoretski fokus od razrednega subjekta zgodovine premaknil h kulturni konstituciji subjektivitete in od ekonomske identitete k družbeni razliki. Na kratko, politični boj se danes razume pretežno kot proces artikulacije razlik.«¹¹ Pozornost je z vprašanja o veliki politiki, ki se ukvarja s temeljnimi družbenimi antagonizmi, preusmerjena na vprašanja o kulturni razliki. Kar se je neodvisno od Fosterjevih razmišljanj z razvijanjem artikulacij razlike zgodilo, je zamenjava političnega kot družbenega početja s kulturnimi politikami. Kulturne politike ne označujejo le enega vidika državne družbene politike, temveč kompleksne posredovalne ali projektivne teoretske prakse tržne artikulacije in poslovnega razvoja. Tržne artikulacije kulture se odvijajo na različnih mikroravnih družbenega življenja: od izvajanja raznih oblik vsakdanjika prek uprizarjanja neprimerljivih mikrosvetov marginalnih ali alternativnih identitet pa do prikazovanja potencialnosti sistema visoke kulture na eni in popularne kulture na drugi strani: od potrošništva in zabave do realnih ali fiktivnih identifikacij. V metapolitičnem smislu to pomeni, da so družbeni

60

¹¹ Hal Foster, »For a Concept of the Political in Contemporary Art« (1984), v: *Recordings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, New York 1999, str. 140–141.

antagonizmi prikazani kot kulturna nasprotja in s tem preneseni v polje sekundarnih učinkov nadstavbe.

Francis Fukuyama si je prizadeval poiskati pot, ki bi lahko preseгла kontradiktorne, antagonistične in totalitarne družbene procese znotraj modernizma 20. stoletja. Opozoril je na realizacijo demokratičnih načel legitimnosti države in na uresničitev dejanske človeške enakosti. Uresničitev demokratičnih načel je prepoznal v političnem zlomu desničarskih držav v sedemdesetih letih in v prevladi totalitarnih levičarskih držav v osemdesetih letih 20. stoletja. Njegova teza je bila ta, da bo liberalna revolucija, povezana z demokratičnimi spremembami, vodila k dejanski človeški enakosti in svobodi: »Vse zares liberalne družbene vezi so v osnovi posvečene odpravljanju konvencionalnih virov neenakosti.«¹² Procese zahodne demokratizacije in liberalizacije je prepoznaval kot najpomembnejše dogodke človekove samouresničitve in dosego svetovljanske resnice: »Prav ti isti standardi so imeli pomen tudi za ljudstva v Latinski Ameriki, Vzhodni Evropi, Aziji in v mnogih drugih delih sveta. Uspeh demokracije na mnogih krajih in med mnogimi različnimi ljudstvi kaže na to, da načela svobode in enakosti, na katerih ta temelji, niso zgolj slučaj ali rezultat etnocentričnega predsodka, temveč so dejansko odkritja o naravi človeka kot človeka, katerih resnica se ne zmanjšuje, ampak postaja vse bolj očitna, kot stališče enega postaja vse bolj svetovljansko.«¹³ Fukuyama je prepoznal »konec zgodovine« – zgodovine, razumljene kot množstvo konfliktnih in travmatičnih antagonističnih dogodkov med metapolitičnimi platformami pri uresničevanju globalne liberalne demokracije in s tem individualnih svobod ter enakosti med ljudmi.

Revolucija 1989. leta se je odvila predvsem z dovršitvijo projekta državnega socializma in z razpadom Sovjetske zveze. Revolucionarni dogodki so bili rezultat zapletenih bojov na državni ravni med Združenimi državami Amerike in Sovjetsko zvezo. Okrepljeni so bili z ekonomskimi krizami, ki so imele za posledico sesutje gospodarstva realnega socializma, in z bodisi miroljubnimi političnimi bodisi vojaškimi boji za vzpostavitev nacionalnih držav iz socialističnih federacij, kot so bile Sovjetska zveza, Socialistična federativna republika Jugoslavija, Čehoslovaška socialistična republika in druge. Ta temeljni proces dezintegracije

¹² Francis Fukuyama, »In the Realm of Freedom«, v: *The End of History and The Last Man*, Free Press, New York 1992, str. 290.

¹³ Francis Fukuyama, »The Worldwide Liberal Revolution«, v: *The End of History and The Last Man*, str. 51.

modernih realsocialističnih federacij in privatizacija proizvodnih sredstev, trga in komunikacije se imenuje tranzicija. Tranzicija označuje prehodno družbeno, ekonomsko in kulturno preobrazbo modernistične socialistične družbe, države in kulture v globalno strukturiran neoliberalni trg, družbo, državo in kulturo.

Na primer, obstoječe ali novonastale države, ki so izšle iz realnega in samoupravnega socializma, so vstopile v integracijske procese z globalnim svetovnim redom, osnovanim na zasebnem in korporacijskem lastništvu. Socialistične federativne države so se prek vojne, revolucije ali reform transformirale v enonacionalne države. Ideja države kot svobodne politične skupnosti različnih identifikacijskih skupin ali mikro/makro struktur državljanov ni uresničena. Z razpadanjem združenih – federativnih – skupnosti¹⁴ je prišlo do realizacij modela enonacionalne države, povedano drugače, politična skupnost se je prekrila z etnokulturo, zasnovano na lokalni etnični identifikaciji, specifični tradiciji, religiji, običajih in jeziku. Izkazalo se je tudi, da pojem tranzicije ne označuje edinstvenih protokolov preobrazbe in da so tranzicije ruske, kitajske, indijske, iraške, slovenske ali srbske družbe po svojem bistvu med seboj neprimerljive.

Prav tako se je izkazalo, da v tranzicijo niso vstopile le družbe drugega in tretjega sveta, temveč so se v tranzicijskem procesu znašle tudi vodilne politično-vojaške in ekonomske družbe Zahoda. Za Združene države Amerike ali za Veliko Britanijo je na primer tranzicija po koncu hladne vojne pomenila slabitev vloge države v družbi, ekonomiji in kulturi ter prenašanje aktivne vloge družbeno-ekonomskega delovanja na globalni, tako od državnih kot družbenih interesov neodvisni korporacijski kapital ter njegove transnacionalne institucije. Tranzicijski značaj družb prvega sveta je postal viden v trenutku velike globalne ekonomske krize, ki je samoregulativni globalni neoliberalni trg ni mogel razrešiti. Potreba, da država poseže v polje globalnih in nacionalnih ekonomskih kriz, je razkrila temeljni paradoks in antagonizem neoliberalizma: nepremostljivo razliko med lastniškimi in družbenimi pravicami. Intervencija države je pokazala omejitve neoliberalnega ekspanzivnega prekoračenja države po koncu hladne vojne. Ekonomska kriza sredi prvega desetletja 21. stoletja se je izkazala za politični konflikt med interesi družbe, ki jih zastopa liberalna kapitalistična drža-

62

¹⁴ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2009; in kritika Gellnerja: Ugo Vlaisavljević, »Bosansko divljaštvo i neliberalni nacionalizam« (*Bosnian Savagery and Non-Liberal Nationalism*), *Treći program RB*, Beograd, št. 127–128, 2005, str. 75–103.

va, in navidezno neodvisnimi formacijami neoliberalnega transteritorialnega kapitala onkraj polja interesov države ter s tem tudi družbe.

Ponovno se je pokazalo, da so poskusi izvajanja prevlade domena moderne države; tako so projekti samoupravljanja in neposredne demokracije na političnem Vzhodu, kakor tudi projekti neoliberalnega samoregulativnega globalnega trga na Zahodu doživeli praktični poraz ter privedli do povečane birokratizacije države, s tem pa do konfliktov na globalni ravni. Soočenje s konfliktnimi pozicijami v aktualnem globalnem neoliberalnem svetu je že leta 1993 teoretsko izpostavila Chantal Mouffe, s tem ko je ugotavljala, da padec Vzhodnega bloka in triumf liberalne demokracije nista privedla do nove, nekonfliktne univerzalne družbe: »Ne tako dolgo nazaj nam je bilo ob zvokih fanfar povedano, da je liberalna demokracija zmagala in da se je zgodovina končala. Vendar padec komunizma niti slučajno ni omogočil gladkega prehoda k pluralistični demokraciji, prav nasprotno, zdi se, da je na mnogih krajih odprl pot ponovni oživitvi nacionalizma in nastanku novih antangonizmov. Zahodni demokrati so z začudenjem opazovali izbruh najrazličnejših etničnih, verskih in nacionalističnih konfliktov, za katere so mislili, da pripadajo preteklemu času. Namesto oznanjevanega 'Novega svetovnega reda', zmage univerzalnih vrednot in posplošitve 'postkonvencionalnih' identitet smo priče izbruhu partikularizma in naraščajočega izziva zahodnemu univerzalizmu.«¹⁵ Chantal Mouffe je pokazala, da je temeljno človeško stanje v mnogoterosti družbenih antagonizmov in kontradikcij, ki jih je treba vzeti v ozir brez pluralističnih in neo- ali postliberalnih idealizacij.

Ambasada v Moskvi

Z odpiranjem ambasade NSK¹⁶ v Moskvi se je pričela fiktivna politična legitimnost angažiranja NSK v revolucionarnih dogodkih v Vzhodni Evropi med letoma 1989 in 1991. Ambasada NSK v Moskvi se je nahajala v zasebnem stanovanju na naslovu »Leninsky Prospekt 12« od 10. maja do 20. junija 1992. Projekt je konceptualno zasnovala skupina Irwin, za realizacijo pa sta poskrbeli instituciji Apt-Art International in Ridzhina galerija. Projekt ambasade je zamišljen kot živa participatorna in interaktivna instalacija, in sicer kot družbena situacija v soočenjih zasebnega in javnega problematiziranja nove vzhodnoevropske ali

¹⁵ Chantal Mouffe, »Introduction: For an Agonistic Pluralism«, v: *The Return of the Political*, Verso, London 2005, str. 1.

¹⁶ Eda Čufer (ur.), *NSK Embassy Moscow*, Galerija Loža, Koper 1992.

tranzicijske družbenosti. Otvoritev simulacije ambasade je pospremila poulična akcija, v kateri so akterji iz Irwinov in NSK z zastavami NSK države na stavbo postavili embleme ambasade. Pri tem so posnemali vedenje revolucionarjev, ki v urbanem prostoru osvajajo zgradbo in izpostavljajo politične simbole nove države. Gre za kolektivni ekspresivni in obenem slavnostni dogodek obeležnja otvoritve prostora, ki bo svetu predstavil novo državo, to je, NSK državo v času. V enem tednu so se zvrstila številna predavanja in pogovori, ki so sugerirali atmosfero »preloma« in »zasedbe«, iz katerih se rojeva »nova država«. V pogovorih so sodelovali člani skupin NSK gibanja ter številni gosti. Teme pogovorov in predavanj so bile sicer zelo različne, večinoma pa so se gibale okrog »nove situacije postsocializma« ter podobnosti postjugoslovanske in postsovjetske politične, kulturne in umetniške situacije, tako da se je eno od programskih gesel glasilo: »How the East Sees the East«¹⁷. S tem je bilo povsem jasno izpostavljeno vprašanje o možnostih vzhodnoevropske identitete kot aktualnega »kognitivnega zemljevida« za nekdanje realsocialistične in samoupravne individualne in kolektivne subjekte. Razpravljalo se je o kodih totalitarizma, o odnosih umetnosti in kulture v osemdesetih letih 20. stoletja, o funkcijah realnosti in o učinkih razuma. Zaključek razprave je bila tako imenovana moskovska deklaracija. Cilj deklaracije je bila artikulacija »nove refleksivne samozavesti« ter materializacija predloženih in diskutiranih idej o novih družbenih, kulturnih in umetniških infrastrukturah v Vzhodni Evropi. Ena ključnih točk deklaracije (točka D) se glasi: »Ta specifična vzhodna identiteta, estetski in etični odnos je skupen nam vsem in ima univerzalen – in ne specifično vzhoden – pomen in pomembnost.«¹⁸ Status in oblika deklaracije sta se temeljno navezovala na »realsocialistični diskurz«¹⁹ javne pogodbe in konstitutivnega razglasa, s katerim se v resničnosti vzpostavlja nov družbeni red. Ta novi red, razglašen z moskovsko deklaracijo v NSK ambasadi v Moskvi, je artikuliran v točki G: »Ta kontekst in razvita subjektivnost sta prava podlaga naše nove identitete, ki postaja jasna (tudi v obliki nove družbene, politične in kulturne infrastrukture) v zadnjih desetletjih tega stoletja.«²⁰ Najpomembnejša točka tega evropskega

¹⁷ Naslovnica publikacije Ede Čufer (ur.), *op. cit.*, str. 1.

¹⁸ »Moscow Declaration« (Moskva, 26. maja 1992), v: Eda Čufer (ur.), *op. cit.*, str. 46.

¹⁹ Taka je bila moskovska deklaracija, podpisana 30. oktobra 1943 na moskovski konferenci. Takrat je vzpostavljen skupni program »splošne varnosti« med ZDA, Sovjetsko zvezo in Veliko Britanijo. Z deklaracijo je bila formirana osnova za novo svetovno razumevanje državne varnosti. Reference NSK in APT moskovske deklaracije na moskovsko deklaracijo iz leta 1943 niso prikrite.

²⁰ »Moscow Declaration« (Moskva, 26. maja 1992), v: Eda Čufer (ur.), *op. cit.*, str. 46.

razglasa na Vzhodu Evrope je bila ta o krepitvi samozavedanja o spremenjenem svetu in o pomembnosti kartiranja nove identitete v takšnem spremenjenem tranzicijskem svetu.

Ena od promocijskih akcij je bil kolektivni performans in instalacija *Black Square on Red Square* na Rdečem trgu v Moskvi 6. junija 1992. Skupina Irwin je s prijatelji izvedla akcijo, ki je trajala 22 minut. Šlo je za »participatorno« ali »soudeleženo« akcijo v kontekstu urbanega, zgodovinskega in politično prepoznavnega jedra Moskve, v kateri je bilo vzpostavljeno sodelovanje z občinstvom, torej predvsem s številnimi mimoidočimi in drugimi udeleženci. Člani NSK so v samo središče Rdečega trga postavili črni kvadrat iz blaga velikosti 22 x 22 metrov. Malevičev *Črni kvadrat* (1914–15) je služil kot referenčni simbol »NSK revolucije«. Prišlo je do soočenja črnega kvadrata z rdečim kvadratom. Rdeči kvadrat je namreč Malevičeva suprematistična vizija²¹ in obenem simbolično poimenovani Rdeči trg, središče sovjetskega utopičnega, a tudi administrativnega novega sveta. Akcija je bila izvedena kot ritual postavljanja črnega kvadrata na trgu. Bila je neke vrste »magijsko-estetsko-politično« pretrganje in sočasna kontinuiteta z boljševisističnim simbolnim redom. Gesta sodelavcev in udeležencev NSK projekta je bila revolucionarna identifikacija s simboličnimi potenciali Rdečega trga in obenem kontrarevolucionarno zanikanje boljševisistične identitete s črnim kvadratom. Paradoksalna gesta pretrganja in hkratnega nadaljevanja zgodovinskega realnega socializma je bila eden od aspektov, ki jih je bilo mogoče prepoznati v številnih tranzicijskih obratih v Vzhodni Evropi.

S črnim kvadratom na moskovskem Rdečem trgu primerljiva akcija je medcelinska, globalistično postavljena realizacija *Transcentrala, New York Moscow Ljubljana 1992–1997, Cross* (1991), izvedena na enem od newyorških nebotičnikov. Na njegovi strehi je bilo razstavljeno blago z Malevičevim križem, s čimer je v igro uvedena pluralnost odnosov Vzhod – Zahod. V globalnem redu ni več mogoče imeti absolutnega statičnega odnosa Vzhod proti Zahodu, tj. Vzhodna proti Zahodni Evropi in obratno, temveč potencialne odnose vzhoda in zahoda, tj. vzhodne in zahodne obale v ZDA.²² Svet postaja v globalnem smislu dinamiziran, mobilni kognitivni zemljevid, ki se spreminja v neko vrsto novega

²¹ Glej sliko Kazimira Maleviča *Rdeči kvadrat* (slikarski realizem kmetice v dveh dimenzijah), olje na platnu, 53 x 53 cm, 1915.

²² Glej Eda Čufer (ur.), *Transnacionala – Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, Študentska založba, Ljubljana 1999.

umetniškega in kulturnega postmedija, delujočega v estetskih prostorih med umetnostjo, kulturo, družbo in političnimi praksami.

Tranzicijsko konstruiranje in uprizarjanje Vzhodne Evrope

Dominantna zahodna zgodovinenja moderne in sodobne umetnosti, celo v radikalnih emancipatornih različicah, kakršni so projekti angleških²³ ali ameriških²⁴ umetnostnih zgodovinarjev in teoretikov, vztrajajo na bistveno hierarhični perspektivi in poudarjeno interpretativnem kadriranju zgolj zahodne umetnosti, torej velikih političnih, kulturnih in umetniških središč, kot sta Pariz in New York ter Berlin, Moskva in London. Zunaj teh velikih paradigmatičnih modelov modernosti in postmodernosti pa so ostale številne evropske, azijske, afriške in južnoameriške umetniške prakse z raznolikimi in asimetričnimi zgodbami modernizma, antimodernizma, postmodernizma in, v današnjem času, globalnih ali tranzicijskih umetniških in kulturnih produkcij. Gre za neobstoječa ali odsotna kadriranja lokalnih, regionalnih ali celo dekontekstualiziranih eklektičnih produkcij, ki so z vidika evroameriškega zgodovinenja visoke elitne umetnosti modernizma in postmodernizma 20. stoletja, torej z vidika zgodovinenja ekskluzivne sodobnosti, večinoma *nevidne*. Tudi če so kaki primeri umetnosti drugega ali tretjega sveta vključeni (omenjeni) v veliko zgodbo zgodovine moderne, postmoderne in sodobne zahodne umetnosti, se zdi, kot da nimajo prepoznavnega kognitivnega kartiranja. Prikazani so kot bolj ali manj avtentične recepcije zahodne umetnosti ali kot poskusi vključevanja v že vzpostavljene in naddoločene umetniške forme mednarodnega oziroma globalnega sveta umetnosti. Meniti, da produkcije zunaj evroameriške zgodovine niso prepoznavna umetnost, ponavadi pomeni naslednje:

66

- takšni proizvodi lokalnih kultur imajo specifične, neuniverzalne kulturne, družbene in življenjske funkcije, ki jih ne delijo z velikimi sočasnimi evropskimi in ameriškiimi zgledi;
- taki kulturni proizvodi niso nastali v zahodni tradiciji/zgodovini moderne in postmoderne umetnosti, to pa pomeni, da ne izhajajo iz evropskega razsvetljenstva in nadaljnega razvoja zahodnega umetnostnega diskurza;

²³ Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison (ur.), *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press, New Haven, London 1993.

²⁴ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buhloch, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London 2005.

- ti kulturni proizvodi so razumljeni in interpretirani kot umetniška dela v polju vpliva hegemonističnih kultur.

Ob tem se izkazuje za bistveno, na kakšen način platforme in perspektive umetnosti *drugega* – marginalnega, lokalnega ali neevroameriškega uvesti v mednarodne oziroma, v današnjem času, tranzicijsko-globalne razprave ter polemike o statusu aktualne umetnosti.

V kontekstu omenjene problematike so bile v zadnjem desetletju nakazane različne rešitve, ki so težile k naturalizaciji diskurza umetnostne zgodovine s kulturnimi študiji, postkolonialnimi študiji, politično teorijo ter z razvijanjem specifičnih in začasnih teoretsko-zgodovinskih platform za študije vzhodno-evropske umetnosti, balkanske umetnosti, centralno- ali srednjeevropskih umetnosti, umetnosti Centralne Azije ali Daljnega vzhoda. Geopolitični in geokulturni kognitivni zemljevidi sodobne umetnosti se v mnogih vidikih in funkcijah ne skladajo z zgodovinskimi kognitivnimi zemljevidi visoke zahodne umetnosti. Umetnost ne zastopa umetnosti kot umetnost. Umetnost je dejansko biopolitični družbeni instrument, ki označuje identitete reprezentiranja v kulturi (rasa, rod, nacija, religija, razred, generacija), kakor tudi formate družbenosti, kot so moč, individualne in kolektivne mikro- ali makrostrukture ali pa javno in zasebno v vsakdanjem življenju.

Poljski umetnostni zgodovinar Piotr Piotrowski je vzpostavil koncept »prostorskega obrata« v zgodovini in teoriji moderne umetnosti ter predlagal idejo »horizontalne zgodovine umetnosti«. ²⁵ Njegova teorija temelji na vpogledu v karakteristične razlike med na primer francoskim in pa poljskim ali jugoslovanskim modernizmom petdesetih let 20. stoletja. Ta razlika ni samo preprosta in sama po sebi razumljiva razlika med različnimi nacionalnimi umetnostnimi zgodovinami v razmerju do univerzalne mednarodne in hegemonistične umetnosti Zahoda. Ta razlika opozarja na spremembe perspektive interpretiranja. Izkazuje se, da ni edinstvenega pojma, na primer modernizma, temveč da gre za različne primerljive umetniške prakse, torej hibridne in difuzne modernizme. Prav tako se izkazuje, da poleg navidezno simetrične estetsko-umetniške in slogovne konkurenčnosti Pariza in New Yorka obstajajo tudi drugačne simetrije med npr. New

²⁵ Piotr Piotrowski, »On the Spatial Turn, or Horizontal Art History«, *Umění LVI*, Praga 2008, str. 378–383.

Yorkom in Moskvo oziroma produktivne asimetrije različnih lokalnih centrov (Beograda, Zagreba, Ljubljane, Prage, Varšave, Budimpešte, Bukarešte, Sofije, Berlina, Tirane, Talina itd.) in njihovih razlik glede na Pariz, New York, Moskvo. Interpretacija diskurza zgodovine umetnosti z geopolitičnimi diskurzi je praksa politizacije, s katero se decentrirajo hegemonistične osi identifikacije. Ta se izvaja z uvajanjem političnih asimetrij v zelo kompleksne umetniške, kulturne, nacionalne in politične pogoje modernosti in sodobnosti.²⁶

Gibanje NSK je z nizom projektov, predvsem s konstrukcijo genealogije jugoslovanske retroavangarde in kasneje s kognitivnim kartiranjem Vzhodne Evrope, zastavilo vprašanja o epistemološkem prelomu, umetniških transgresijah in estetskih revolucijah v zgodovini umetnosti, kulture in družbe. Nekatere razstave v Moderni galeriji v Ljubljani so se ukvarjale z odnosom slovenske ter nekdanje jugoslovanske umetnosti do kognitivnih zemljevidov Vzhodne Evrope.²⁷ Skupina Irwin je na primer s knjigo *East Art Map*²⁸ zastavila značilno vprašanje o kontekstualizaciji različnih, pogosto neprimerljivih vzhodnoevropskih umetniških produkcij po drugi svetovni vojni v polju mednarodne in globalne umetnosti. Člani skupine Irwin so kot umetniki in kulturni aktivisti pokazali na kritična vprašanja o geopolitičnih in geokulturnih identitetah ter njihovih funkcionalnih razlikah v moderni, neoavantgardni, postmoderni in tranzicijsko-globalni, tj. sodobni umetnosti. S projektom *East Art Map* je izveden istočasno teoretski in kuratorski poseg teritorializacije in deteritorializacije tega navidezno temačnega in propadajočega sveta Vzhodne Evrope. Z delovanjem gibanja NSK v odnosu do jugoslovanskega socialističnega modernizma, ki je nastajal z ločevanjem od sovjetske vzhodnoevropske kulturne politike od petdesetih do devetdesetih let 20. stoletja, se je izvršil epistemološki prelom, ki je vodil k reartikulaciji jugoslovanskih in postjugoslovanskih kultur ter umetniških praks v polju tranzicijskega kognitivnega zemljevida evropskega kulturnega in umetniškega Vzhoda v prvem desetletju 21. stoletja. Ta epistemološki prelom je ključni moment novih sistem-

68

²⁶ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, Chicago 2009.

²⁷ Zdenka Badovinac (ur.), *Body and the East – From the 1960s to the Present*, Moderna galerija, Ljubljana 1998; Zdenka Badovinac, Peter Weibel (ur.), *2000+ Arteast Collection – The Art of Eastern Europe – Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija*, Ljubljana 2001; Viktor Misiano, Igor Zabel (ur.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana 2004.

²⁸ Irwin (ur.), »East Art Map« (tematski sklop), *New Moment*, št. 20, Ljubljana, 2002; in Irwin (ur.), *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London 2006.

skih zgodovinj oziroma sočasnih kartiranj evropskih umetniških identitet.²⁹ Z drugimi besedami, »jugoslovanski projekt« kulturne politike med Zahodom in Vzhodom je v postblokovski družbi reartikuliran in pripeljan k označevanju postjugoslovanskih kultur kot vzhodnoevropskih. S tem je nova geopolitična in kulturna identiteta dana tudi »sodobni« slovenski umetnosti.

S knjigo *East Art Map* je Vzhodna Evropa teritorializirana oziroma rekonstruirana kot določljivi in vidni družbeno-geografski ter kulturno-umetniški prostor, formiran v obdobju od druge svetovne vojne do padca berlinskega zidu. Teritorializacija tu pomeni geokulturno identifikacijo in konstrukcijo vidnosti do sedaj netransparentnega prostora, ki se nahaja na območju nekdanje Sovjetske zveze, nove združene Nemčije, Poljske, Češke, Madžarske, držav, ki so nastale iz nekdanje Jugoslavije, Romunije, Bolgarije, pa tudi Albanije. Ko je narejen ta neverjetno kompleksni zemljevid, točneje, *East Art Map*, je dopolnjen s specifičnimi umetniškimi oznakami produkcije in recepcije socialističnega modernizma, neoavantgarde, postmodernizma, konceptualne umetnosti in drugih novih umetniških ter novih estetskih – predvsem tranzicijskih – praks.

NSK in njeni sodelavci kritiki/kustosi niso razkazali vse in vsakršne umetnosti Vzhodne Evrope. Naredili so izbor kritičnih, subverzivnih in radikalnih umetniških formatov, ki so bili drugačni glede na zahodni umetniški *mainstream*, tj. visoki elitistični modernizem ter postmodernizem, in različni glede na vzhodnoevropske *mainstream* prakse mednarodnega in nacionalnih socialističnih realizmov ter socialističnega modernizma. Formati radikalnih umetniških praks so bili izvedeni kot prestopi in diskontinuitete, ki so vodili v hibridna polja preizpraševanja mej ali razlik umetniških, kulturnih in družbenih identitet. Pokazane so bile potencialne točke estetskih prelomov ali estetskih revolucij znotraj vzhodnoevropskih umetniških in kulturnih produkcij. Takšen kriterij izbora primerov za izpolnjevanje *East Art Map* je označil in povezal mnoge primere neoavantgardne in konceptualne umetnosti z robnimi primeri modernizma in netipičnimi pojavi postmodernizma v ustvarjanju hibridne vzhodnoevropske kulturne in umetniške identitete.

²⁹ Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu – Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, Maska, Ljubljana 2006.

Obenem je sprožen tudi proces deteritorializacije. Ruska, estonska, letonska, latvijska, poljska, slovaška, češka, madžarska, romunska, moldavska, bolgarska, hrvaška, srbska, slovenska, bosanska, črnogorska, romska, makedonska ali albanska umetnost so na geografskih teritorijih marginalne in zaostale Evrope privedene do novega univerzalnega pojma vzhodnoevropske umetnosti in kulture. Univerzalizem velike Evrope je dekonstruiran v množstvo singularnih in fragmentarnih identitet, nato pa je iz množstva singularnosti in fragmentarnih zgodb konstruirana nova potencialna in univerzalna identiteta vzhodnoevropske umetnosti ter kulture.

V zgoraj zapisanem se razkrivata bistvena dialektična epistemologija in geoestetika, ki ju moram uporabiti, da bi razložil raznolike pojave gibanja NSK. Njihova dialektična epistemologija in estetika nista zasnovani na preprosti sintezi singularnosti in fragmentarnosti v neko novo kvaliteto, temveč je nepregledno polje konfliktnih singularnosti označeno in kartirano, tj. imenovano in pozicionirano, da bi prispeli do vidnosti odnosa dominantnega Zahoda in še nekontekstualiziranega Vzhoda. Za intervencijska dejanja skupine Irwin Vzhod ni postal novi Zahod. A prav tako Vzhod ni vključen v Zahod kot primanjkljaj ali slepa pega oziroma kot eksotična vrednost. Ne, narejena je platforma razlikovanja, na kateri se soočenja šele morajo dogoditi. Soočenje Zahoda in Vzhoda ni razumljeno na način modernistične zgodovine umetnosti kot ujemanje slogovnih in formalnih parametrov umetniškega dela ali, kvaziheglovsko rečeno, *skok* v sintezo, temveč kot potencialnost spomina in potencialnost anticipacije možnih odnosov nasproti realnemu reartikulirane Evrope. Pri tem je značilno, da je prišlo do obrata »umetniškega delovanja« gibanja NSK v estetsko³⁰ delovanje na način makrokulturne politike.

³⁰ Aleš Erjavec na primer takole vzpostavlja formulo *estetske revolucije*: »Umetniško v umetnosti pripelje slednjo v bližino estetskega, kot ga je razumel Schiller ter omogoči umetnosti utopijsko razsežnost, ki presega omejitve, ki ji jih vsilijo različni centri družbene moči in kontrole«, v: Aleš Erjavec, »Umetnost in politika«, *Filozofski vestnik*, ZRC SAZU, Ljubljana (1/2008), str. 88.

Corpus trupel

Karmen Šterk, Mirt Komel, Eva Vrtačič

Uvodnik h sklopu *Corpus Trupel*

V Ljubljani se je tekom letošnjega poletja odvijala razstava »Razkrita telesa«, ki je ponujala na vpogled prava človeška telesa, razkosana od kosti do mozga, kakor da bi je ne postavljala medicinska stroka, marveč množstvo Jackov Razparačev. Razstava se je propagirala kot »fascinantna in izobraževalna« ob enem, čemur lahko, kot uredniki pričujočega tematskega sklopa, posvečenega truplom, pritrdimo samo z zadržkom: predpostavka razstave je ležala v tem, da je človeško telo lahko razprostrto kot danost, ki se jasno razkriva očem gledalcev.

Korak, ki ga namesto tega predlagamo tukajšnji avtorji, predvideva odmik od fascinirajoče-estetiziranega trohnenja trupla in namesto tega podaja pogled s strani, ki v človeškem telesu vidi več in hkrati manj kot zgolj telo: truplo – samo za človeško truplo namreč velja, da nikoli ni zgolj mrtvo meso kadavra. Človeško mrtvo telo, golo meso, se vpisuje kot simbolni primankljaj, vselej že v relacijah točno določene družbeno-kulturne ideologije smrti, ki vključuje celo paleto moralnih, pravnih, političnih, estetskih in nenazadnje tudi kulinaričnih prvin.

Pričujoči tematski sklop »trupel« ponuja množstvo avtorskih prispevkov, ki so si zadali premisliti pomen človeškega trupla skozi raznorodne – včasih medsebojno komplementarne, včasih medsebojno izključujoče se – filozofske paradigme, od fenomenološke in psihoanalitske do marksistične in postrukturalistične, vse z namenom reformulacije diskurzivnih konvencij, ki nam sicer onemogočajo mišljenje trupla kot takega.

Naše gostujoče pero je Jean-Luc Nancy, ki se je odzval s kratkim esejem na temo trupla svojega prijatelja, poleg njega pa izven slovenskega govornega registra še Shannon Bell s svojim prispevkom o bioumetniških praksah skozi fenomenološko perspektivo in pa Niki D'Amore, ki, oborožena z marksistično-psihoanalitskim diskurzom, na podlagi svoje natakarske izkušnje piše o korporativnih zombijih post-kapitalizma.

Poleg omenjenih lahko pri becketovsko neimenovanih (imena se sicer nahajajo v kazalu) najdete splošnejše premisleke o bio- in thanato-politiki in se vprašate, kam so izginila vsa nepokopana trupla tega sveta; lahko zveste, kaj se zgodi, ko truplo zaide v polje estetike in kulinarike in kako si pripraviti vašo prvo jed iz človeškega mesa; nenazadnje pa lahko tudi vzljubite truplo ali zagledate Janeza D., ki se še vedno sprehaja med življenjem in smrtjo.

Zbornik tekstov, ki je nastal kot rezultat raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave*, zgovorni molk črke njihovega duha, uredniki posvečamo nedavno minuli sopotnici pri tem projektu, prijateljici Barbari Sušec Michieli. Barbara je postala svoj lasten predmet preučevanja, truplo, in ves čas se nam vrača v obliki neomejene in nelagodne inspiracije – kot zaveza, obljuba, spomenik, h kateremu zdaj namesto cvetja polagamo svoje prispevke.

*Rappelle-toi Barbara
Toi que je ne connaissais pas
Toi qui ne me connaissais pas
Rappelle-toi*

Jacques Prévert

* Prispevki so rezultat raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga je je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Jean-Luc Nancy*

Mrtvo telo

V francoskem jeziku se pomen izraza »mrtvo telo« [corps mort] – z ali brez veza-ja [corps-mort] – nanaša na neko težko, gmotno maso (železa, betona, kamna), ki jo je v pristaniščih najti na dnu morja in s katero je mogoče privezati in fiksirati čoln ali ladjo preko verige ali kabla (če se ladja oddalji na odprto morje, potem jo veriga počaka privezana na plovcu); za razliko od sidra ne more drseti po morskem dnu, kakor je tudi ni mogoče potegniti na krov in odpeljati s seboj.

Mrtvo-telo: masa težine [*masse pesante*], masa neke odložene, opuščene, inhibirane, inertne težine – *in-ars*, brez umetnosti, brez večšine, brez procedure; telo brez kapacitete, brez potenciala, telo, ki ni več ničesar sposobno, celo biti telo ne, kar po eni strani zaenkrat še vedno je in kar se po drugi strani že začinja razdirati, razkrajati, razpadati: telo, ki se razgalja in razločuje samo od sebe. Telo, ki ni več telo, ne-več-telo, to pomeni: ne več neka sestavljena, kompaktna, poenotena masa svoje lastne težine. Prah ne more biti telo ravno v meri po kateri je zgolj zrnce takšnega prahu, prav tako kakor turbulenca ne more biti telo kolikor predstavlja prekinitev ekspanzije toka.

Prah, ki se v prah povrne, nesvetni mulj [*limon immonde*], invaliden in mizeren, ki se vrača k svojemu zemeljskemu izvoru in tam pridobi ime »truplo« [*cadavre*], kar bo v naslednjem koraku zopet pustil za seboj, da bi postal brezimna reč – tako govori v krščanstvo konvertiran Kartazan Tertuljan, ko omenja tisto *nekaj-ne-ved-kaj kar nima imena v nobenem jeziku: Post totum ignobilitatis elo-gium, caducae in originem terram, et cadaveris nomen; et de ipso quoque nomine periturae in nullum inde jam nomen, in omnis jam vocabuli mortem.*

Telo mrliča, tole telo, tole mrtvo telo pred menoj, tale kadaver, tole truplo: ne preprosto negibno, temveč fiksirano, z neko strašansko silo izkazujoč upor temu, da bi se premaknilo – čista odpoved znaku *qua* znaku. Ne, ono me ne vidi, niti ne sliši, toda jaz vidim, slišim, vonjam – *njo*: vidim in prepoznavam tole smrtno telo mrliča, toda prepoznavam ga kot smrt in ravno kot tako je ne

* Université de Strassbourg, Francija

morem prepoznati; vsaj ne dokler me ne bo mene samega doletela, toda takrat bo že prepozno za kakršno koli spoznanje.

Smrt: ne morem je prepoznati, ker je ne poznam in je nikoli nisem poznal. Nikoli ni imela takšnega izraza, nikoli prav takšnega, kakršnega ima na obrazu tega mrliča tu pred menoj. Vselej že se lahko začuti njeno prisotnost, kako drsi skozi svoj večni spanec, toda sedaj ne spi več: sploh ne gre za spanje, pa naj bo tudi večno, temveč za začetek svoje lastne dislokacije; odloženo začenjanje, nekoliko posneto preko zaustavitve, ki jo izvaja sama narava pred dezorganizacijo telesa (prav to zaustavitev poskušajo posnemati razno razne tehnike mumifikacije, nagačenja in podobnega, ki iz trupla delajo mumijo).

Kadaver [*cadavre*]: etimološko poreklo termina lahko najdemo v latinskem *cadere*, padati; kadaver je tisto, kar je padlo in kar se ne bo nikoli več dvignilo, kar ni mogoče ponovno dvigniti. Sama beseda »kadaver« nam daje občutiti bolečino tega padca, prav zato je ne maramo izrekati, še zlasti ne, ko smo neposredno soočeni z mrličem. Obstaja beseda za tiste praktike, ki se ukvarjajo s polaganjem v grobove, za obrtnike-umetnike, ki jih v francoščini imenujemo *pompes funèbres* – ceremonije in svečanosti povezane s polaganjem mrličev v grobove.

Ime »kadavra« ne more trajati, kajti telo pada [*le corps tombe*] niže od besede: nima imena, postaja meso, ki se razkraja v zemljo, prah, pepel – resolucija v delce.

Ime ne more trajati, kakor tudi ne more trajati jezik. Ne da se govoriti, ne da se izrekati mrtvega telesa, prav tako kot mrtvo telo ne zmore več govoriti. Ne gre za dramo, kajti nima ničesar več povedati, toda obenem gre za dramo, *ki* nima nič več za povedati.

Mrtvo telo, to je: nič za povedati.

Nič za povedati.

Potemtakem se govori o njem in govori se njemu – govori se v slovo: pozdrav, nasvidenje, adijo, dotika se in objema tisto trdo in hladno telo, meso, kožo, ki ni več telo, meso, koža, temveč oledeneli simulaker. Ali bolje: sploh se ne govori, temveč se dotika [dotikamo se mrliča, mrtvega telesa, preko katerega se smrt

dotika nas samih kot dotikajoče). Ali še raje: sploh se ne dotikamo, ne drznemo se dotikati.

Vse stare zgodovine mrtvih, ki se nam odkrivajo, se nenehno vračajo iz preteklosti v sedanost. Fantazme živih mrtvecev (zombijev, vampirjev, vendar tudi krščanska fantazma vstajenja na sodni dan), juridična formula *mrtvi se prilaščajo živih* [*le mort saisit le vif*], ki evocira kadavre, stoječe izven groba, kako posegajo po žalujočem ali mimoidočem. Verjamemo, hočemo verjeti v kaj takega, toda prav dobro se zavedamo, da tega ni mogoče verjeti, kajti kadaver pomeni popolni odhod, izginotje.

Jokamo, da, solze prihajajo kot primeren način naslavljanja mrtvih, eden izmed načinov, kako se pomešati s tem mrtvim telesom, ki se kaže kot hladna konsistenca, katere rigidnost bo uplahnila, se razbarvala, utekočinila.

Rigor mortis, pallor mortis: vsa smrt je že tu, pred nami, težka in plaketirana, viseča nad vsemi tistimi, ki jih preobraža.

Prevedel Mirt Komel

Klemen Ploštajner*

Od subjekta k truplu

Objekt biopolitike je življenje v vseh svojih oblikah. Običajno se smrt dojame kot meja biopolitičnih praks in biopolitične analize. Tudi ko analizira smrt jo običajno dojema zgolj preko življenja, kot način izključevanja, ki življenje krepi in omogoča njegovo rast. Smrt ima mesto v biopolitiki zgolj kot tanatopolitični praksa. Namen pričujočega prispevka drugačen. Neposredno sooči smrt in biopolitiko, disciplino in truplo, nadzorovanje in pogreb. Truplo in smrt nista meji biopolitike, ampak sta tako kot življenje objekt njenih investicij. Tako kot je bila spisana Zgodovina dreka, tako je potrebno spisati tudi zgodovino trupel.

Disciplinirano truplo

Foucault v *Nadzorovanju in kaznovanju* navaja »slovito« mučenje La Massola, ki so ga izvedli v Avignonu in je eno izmed prvih mučilnih spektaklov suverena, ki je sprožilo zgražanje sodobnikov. »Spovednik govori pacientu na uho in takoj potem, ko ga je blagoslovil, rabelj, ki ima železen kij, kakršne uporabljajo v parilnikih, s tem kijem z vso silo udari po nesrečneževih sencih, ta pa se zgrudi mrtev; ta hip mu *mortis exactor*, ki ima velik nož, prereže grlo in ga zato oblije kri; pogled na prizor je strašen; prereže mu kite na obeh petah, nato pa mu odpre trebuh, od koder izvleče srce, jetra, vranico in pljuča, ki jih natakne na železen kavelj, potem pa ga razreže in raztelesi na kose, ki jih sproti natika na druge kavljke, tako kakor se ravna s kosi živali. Kaj takega naj le gleda, kdor more.«¹ Mučenje se je zapisalo v zgodovino ne zaradi svoje izjemnosti, saj je bilo v skladu s prakso tistega časa, ampak zaradi vsesplošne averzije, ki jo je sprožilo. Kar je zanimivo iz našega gledišča, je dejstvo, da je odpor sprožilo razkosavanje trupla in ne razkosavanje živega človeka (Foucault ne navaja zgražanja nad častno globo, kateri je bil v podobnih zgodovinskih okoliščinah podvržen Damiens in jo navaja na začetku svoje študije²). To mučenje je potrebno umestiti na začetek

¹ Michel Foucault, *Nadzorovanje in kaznovanje*, Krtina, Ljubljana 2004, str. 60.

² *Ibid.*, str. 9–12.

* Dodiplomski študent FDV, Ljubljana

zgodovine ravnanj s trupli, ki se je od časov suverenih ekscesov razkazovanja moči radikalno spremenilo. Današnji pokojniki so v mnogih primerih (kot je bilo tudi truplo La Massola v primerjavi z živim Damiensom) deležni več spoštovanja kot živi (o mrtvih nič žalega), njihova mrtva telesa pa podvržena tehnikam in praksam, ki spominjajo na rokovanje z najbolj delikatnimi artefakti. Truplo se pred pokopom umije, balzamira (s tem se prepreči prerano gnitje), zašije telesne odprtina, zakrije rane in izraze bolezni, obleče v nevpadljiva oblačila, postavi v spokojno držo, uredi obraz (zašijejo usta v primeren izraz, zaprejo oči, uredijo pričesko, moške obrijejo, dodajo ličila), položi v posebno izbrano krsto, razstavi na primerni lokaciji in v primernem duhu pietete, pokoplje na primerni lokaciji in označi mesto s primernim nagrobnikom. Če se je nekoč bilo potrebno trupla zgolj znebiti na primerni lokaciji, moramo danes to postoriti na primeren način. Prostor odstranjevanja trupla je tako postal prepreden z disciplinami, praksami, regulacijami, ki določajo normativno rokovanje z njim. Gotovo je potrebno v tej spremembi spoprijemanja s trupli prepoznati globljo spremembo političnega reda, katere posledica je moderna praksa pokopa.

Ta premik je mogoče tematizirati preko teorije oblasti, ki jo je izdelal Foucault in ki jo inavgurira stavek: »Kralju je treba odsekati glavo: v politični teoriji se to še vedno ni zgodilo.«³ Preko svojih teoretskih uvidov in arheološke dejavnosti se Foucault spoprijema z velikim prelomom,⁴ ki je zaznamoval moderno oblast in ga označi kot prehod od suverene oblasti k biopolitiki, od oblasti, ki ubije in pusti živeti, do oblasti, ki omogoči živeti in pusti umreti. Povežejo se tehnike oblasti, ki prijemajo individualno telo, ga prečijo, razkosavajo, ga disciplinirajo, s širšo regulacijo populacije, ki se posveča urejanju bioloških procesov v populaciji (rojstvo, bolezen, smrt...). »Discipliniranje telesa in regulacija prebivalstva predstavlja dva pola, okoli katerih se je razvila organizacija oblasti nad življenjem.«⁵ Nov dispozitiv oblasti, ki je vzniknil v času razsvetljenstva in velja še danes, je posamezno telo in celotno populacijo prijel kot objekt svojih kalkulacij in si zastavil kot svoj cilj produkcijo koristnih, a krotkih teles ter po-

80

³ Michel Foucault, *Vednost-oblast-subjekt*, Krtina, Ljubljana 1991, str. 66.

⁴ Mladen Dolar opozarja na napačen status preloma v Foucaultovi teoriji, saj je ravno dekonstrukcija veliki prelomov, Dogodkov in Revolucij temeljna gesta foucaultovske analize. »Velika Razlika je tako rekoč optična prevara in namen arheologije je zvesti Razlike na heterogenost in disperznost malih dogodkovnih razlik, na njihove snope in svežnje, na pravila njihovih navzkrižnih povezav, ki jih ni mogoče homogenizirati in spraviti v homologije.« (*Kralju odsekati glavo*, Krtina, Ljubljana 2011, str. 62).

⁵ Michel Foucault, *Zgodovina seksualnosti 1: Volja do vednosti*, ŠKUC, Ljubljana 2000, str. 133.

večati moč in zdravje celotne populacije. V istem času, ki ga Foucault jemlje kot izhodišče razvoja novih oblastnih tehnologij, pa se umešča tudi novo ravnanje s trupli. Čas, ko je oblast začejala skrbeti za življenje ljudi, skrbeti ne samo: »da ljudje preživijo, živijo...«, ampak tudi: »da jim gre še bolje, kakor da zgolj preživijo ali živijo«⁶, je tudi čas sprememb urbanistične politike pokopov. Pokopališča se začnejo postopoma seliti iz prenatrpanih centrov mest, na njihova obrobja. Hkrati se pristojnost nad pokopom seli iz cerkvenih v državne roke, nad umirajočimi pa prenehajo bedeti duhovniki in začno strokovnjaki. Videti je, da je biopolitika, ki kot svoj objekt jemlje življenje ljudi zahtevala tudi temeljno redefinicijo odnosa do smrti in njene materializacije, trupla⁷.

V svojem predavanju iz 17. marca 1976 se Foucault dotakne odnosa med biopolitiko in smrtjo: »Kar je oblasti dostopno, ni smrt, ampak smrtnost.«⁸ Ker biološka smrt opozarja na impotenco oblasti, ki si je za svoj temeljni cilj zadala krepitev in ohranjanje življenja, jo je potrebno skriti v zasebnost. Če se je nekoč v smrti bleščala spektakularna moč suverene oblasti, ki ubija, je danes smrt točka, ki oblasti uhaja, točka, kjer biologija pokaže svojo premoč nad politiko. Dejstvo, da je smrt meja oblasti, pa nikakor ne pomeni, da je oblast ne poskuša ujeti ter jo zagrabit s svojimi mehanizmi discipliniranja in regulacije. Morda lahko ravnano na ta način beremo moderne prakse ravnanja s trupli, s katerih se poskuša izbrisati vsak znak zmage smrti nad življenjem (pokojnika se prikaže v stanju spokojnega spanca, zakrije se vzroke smrti) in jih mislimo kot obupan poskus oblasti, da bi ohranila svojo moč tudi nad smrtjo. Zanimivo je, da lahko podobne discipline, ki producirajo krotka in produktivna telesa, prepoznamo na delu tudi pri ravnanju s trupli. Moč je opaziti analitiko prostora, ki kodira prostor in določa posebno funkcijo posebnih prostorov, ki je na delu pri urbanističnem razrezu prostora in preselitvi pokopališč na obrobja mest. Nadalje je moč zaslediti načelo elementarne lokalizacije ali kvadriljiranja, ki se glasi: »Slehernemu

⁶ Michel Foucault, *Življenje in prakse svobode*, Založba ZRC, Ljubljana 2007, str. 149.

⁷ Ko Peter Klepec razpravlja o formuli suverene oblasti, »faire mourir ou laisser vivre«, in o biopolitični formuli, »faire vivre et laisser mourir«, pokaže ravno na drugačen status smrti in življenja znotraj formul: »V obeh primerih je na strani suverena moč in aktivnost, le da je njen rezultat drugačen; pri prvi je zgolj suverenu prepuščeno, kateri člen ostane (življenje ali smrt), pri drugem ostaneta oba člena, a sta prepuščena nadzoru in oblikovanju oblasti oziroma suverena: tako dobimo (zdravo) življenje in (dostojno, človeka vredno) smrt«. (*Vznik subjekta*, Založba ZRC, Ljubljana 2004, str. 159.)

⁸ *Življenje in prakse svobode*, str. 96.

posamezniku njegovo mesto; in v sleherni določeno mesto posameznika.«⁹ In bi ga lahko dopolnili; slehernemu truplu njegov grob in v sleheren določen grob truplo. Tako kot je znotraj produkcije določeno pravilno gibanje telesa: »Dejanje je razstavljeno na elemente; položaj telesa, udov, sklepov je določen...«¹⁰ in je določena pravilna drža vojaka znotraj kasarn, je danes določena pravilna drža trupla, ki mora izgledati spokojno, držati roke v točno določeni pozi, imeti točno določen izraz na obrazu [...] Vidimo, da tehnike discipliniranja niso zagrabile zgolj živih teles, ampak svojo moč poskušajo ohraniti tudi po smrti preko odnosa do trupel. Nadalje je zanimivo, da se na truplih tako vztrajno preprečuje prehiter razkroj, ki bi dokončno ovekovečil zmago smrti nad življenjem in s tem biologije nad politiko. Ravno s tega gledišča je mogoče misliti vedno večjo popularnost upepelitve in krematorija, ki smrti prepreči, da bi s trohnenjem in gnitjem načela truplo.

Vendar je misel, da ravnanje s trupli prikriva impotenco oblasti, po našem mnenju nekoliko prekratka, saj ne pojasni groze trupla in s tem kulturno univerzalne prakse pokopa. Na tem mestu je potrebno opozoriti na vzporednico med modernim pokopom in pokopi suverenov, se pravi posameznikov, ki so se v zgodovino zapisali z imenom, njihova smrt pa je ovenkovečena v grobnicah in mavzolejih. Smrt, ki je udarila po ne vrednih, ni bila nikoli ovenkovečena v zgodovinskih almanahih, niti pogosto ni bila deležna primerne pokopa, ampak je bila zgolj hitro odstranjena iz vidnega polja. Trupla, ki pa so vstopala v zgodovino in katerih mavzoleji so ohranjeni še danes, pa so trupla »zgodovinskih«, »velikih« osebosti, ki so zaznamovale družbo in katerih smrt jo je spremenila. Način postopanja s trupli je bil tako opredeljen s kvantiteto simbolne vpletenosti umrlega, z veličino njegovega imena, kar pa je bilo v času suverene oblasti omejeno na suverena. Potreba po simbolnem pokopu in kodificiranem pristopu do trupla je tako premosorazmerna z veličino simbolnega mandata posameznika. Tu se lahko navežemo na poznega Foucaulta, ki je v zadnjih letih svojega življenja ponovno vpeljal kategorijo subjekta, ki jo je dolgo izganjal iz svoje teorije in je govoril celo o zgodovini brez subjekta. Tako v intervjuju iz leta 1982 izjavi: »Moj smoter je bil napisati zgodovino različnih načinov, na katere v naši kulturi iz ljudi napravijo subjekte«¹¹, kar opravijo trije modusi objektivacije; objektivacija v znanosti, v ločitvenih praksah, samopreobrazba v subjekte. »Ta forma oblasti se

⁹ Michel Foucault, *Nadzorovanje in kaznovanje*, Krtina, Ljubljana 2004, str. 159.

¹⁰ *Ibid.*, str. 169.

¹¹ Michel Foucault, *Vednost-oblast-subjekt*, Krtina, Ljubljana 1991, str. 103.

nanaša na neposredno vsakdanje življenje, ki individua kategorizira, zaznamuje ga z njegovo lastno individualnostjo, priklene ga na njegovo identiteto, vsili mu zakone resnice, ki jih mora prepoznati in ki jih drugi morajo prepoznati v njem. To je forma oblasti, ki individue naredi za subjekte.«¹² Če je v času suverene oblasti ves simbolni mandat na strani suverena, če je zgolj on zaznamovan z imenom, je v času biopolitike vsak zaznamovan s svojim imenom. »Presežek, ki je naseljeval kraljevo telo, se je tako rekoč imanentiziral v telesih populacije, se razpršil, prešel v kontinuiteto teles in njihovih silnic [...] Paradigma suverenosti je doživela svoj konec tako, da je postala generalizirana.«¹³

Če je vsak posameznik priklenjen na svojo individualnost, na katero je bil nekoč priklenjen le suveren, mora sedaj biti reguliranemu pokopu in pietetnemu ravnanju podvrženo vsako truplo in ne zgolj suverenovo. Če je moderna doba zaznamovana s produkcijo subjektov, ni naključje, da je hkrati sproducirala tudi individualiziran pokop, kateremu more biti podvržen vsak, ki je vreden svojega imena. Kar pomeni, da s pokopom pokopavamo ime in ne mrtvega telesa, da se soočamo z golim imenom in ne golim življenjem. Je mogoče grozo trupla in potrebo po kodificiranem ravnanju z njim iskati ravno v presežku imena nad biološkim življenjem? Povedano z obratom zgoraj predlagane teze; mogoče truplo ni znak poraza oblasti, mesto, kjer smrt zavлада nad njenim trudom ohranjanja in krepitve življenja, ampak je ravno obratno, mesto zmage oblasti nad življenjem, saj kar ostane priklenjeno na vsako truplo je njegova simbolna individualnost in ne njegovo biološko življenje. Ime je tisto kar preživi biološko življenje in s čimer je zaznamovano truplo.

Corpus Sacer

Do podobnih zaključkov lahko pridemo tudi preko sorodnih, a drugačnih teoretskih prijemov, ki jih je v svojem prvem delu triologije o *homo sacer* razvijal Giorgio Agamben. Sprva pokaže na zgrešenost Foucaultove teze, da je biopolitična oblast modern izum, da se začneja z 18. stoletjem. Postavi tezo, da je: »proizvodnja biopolitičnega telesa izvorni učinek suverene oblasti. Biopolitika je v tem smislu stara vsaj toliko kot suverena izjema.«¹⁴ Če Foucault riše

¹² *Ibid.*, str. 106.

¹³ Mladen Dolar, *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina*, Krtina, Ljubljana 2011, str. 88.

¹⁴ Boštjan Neboh, »Biopolitika med živim in nemrtvim«, *Problemi*, Ljubljana, 49 (5–6/2011), str. 89.

strogo ločnico med suvereno oblastjo in biopolitiko¹⁵, Agamben poudarja, da med obema ni stroge ločnice, ampak je biopolitika vselej že prisotna v suvereni oblasti. »Lahko bi celo rekli, da je proizvodnja biopolitičnega telesa izvorni učinek suverene oblasti. Biopolitika je v tem smislu stara vsaj toliko kot suverena izjema. S tem da postavi biološko življenje v središče svojih kalkulacij, moderna država ne dela drugega, kot da razkriva skrivno vez med oblastjo in golim življenjem ...«¹⁶. Ravno zato, ker Foucault ni znal misliti vezi med suvereno oblastjo in biopolitiko, jih ni bil sposoben zvesti na skupno raven, mu Agamben očita, da: »ni nikoli preusmeril svoje raziskave na kraj moderne biopolitike *par excellence*: koncentracijska taborišča in strukturo velikih totalitarnih držav 20. stoletja.«¹⁷ Agambenov projekt je nova interpretacija biopolitike, ki je vzniknila hkrati s suvereno oblastjo. Skupni temelj obeh je politizaciji golega življenja, ki doseže svoj vrhunec v taboriščih, kjer se povežeta biopolitično upravljanje z življenjem in suverena izjema, ki jo ponazarjajo zaprte enklave izven običajnega prava (begunska taborišča, zapori za teroriste, »odprti zapor« Gaza).

Kot ključno figuro, ki mu tudi omogoča misliti vez med biopolitiko in suvereno oblastjo navaja *homo sacer*. »Glavna oseba te knjige je golo življenje, torej življenje *homo sacer*, ki se sme ubiti in se ne da žrtvovati, katerega bistveno funkcijo v moderni politiki hočemo uveljaviti.«¹⁸ Problem *homo sacer*, te »obskurne figure arhaičnega rimskega prava«, poskuša ponazoriti preko distinkcije med dvema grškima izrazom *zoé* in *bíos*. »Grki niso imeli enega izraza za to, kar mi razumemo z besedo življenje. Uporabljali so dva semantično in morfološko različna izraza, četudi se ju da izpeljati iz skupnega etimološkega korena: *zoé*, ki je pomenil preprosto dejstvo življenja, skupno vsem živim bitjem (živalim, ljudem ali bogovom), in *bíos*, ki je označeval obliko ali način življenja, lasten

¹⁵ To sicer popolnoma ne drži. Foucault sicer pogosto riše strogo ločnico med suvereno in biopolitično oblastjo (na tem prelomu temeljijo ključni teksti od *Nadzorovanja in kaznovanja*, pa do *Volje do vednosti*), vendar spet v drugih poudarja, da je biopolitična oblast zgolj dopolnilo suverene. Ta zmeda izvira iz nikoli dodelanega in dokončanega konceptualnega ter teoretskega okvira Foucaulta, kajti le-ta nikoli ni podal končnih definicij. O težavah s konceptom biopolitika glej Peter Klepec, »Pripombe h konceptu biopolitike«, *Problemi*, Ljubljana, 49 (5–6/2011), str. 113–136.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založba, Ljubljana 2004, str. 14–15.

¹⁷ *Ibid.*, str. 12.

¹⁸ *Ibid.*, str. 17.

nekemu posamezniku ali skupini.«¹⁹ Če je *bíos* označevalo življenje v polisu, kot politično eksistenco, pa je *zoé* iz nje izključen in je pomeni golo življenje v vseh svojih bioloških funkcijah. Tu se naveže na *homo sacer*, ki ga zaznamuje ravno golo življenje in je zato izključen iz družbe, kar se kaže v nezmožnosti biti žrtvovan in možnosti, da je to življenje ubito brez kazni. Vendar ta izključitev ni popoln izgon, ampak je izključujoča vključitev, saj je to golo življenje zaznamovano s politiko, če ne drugače preko žiga dovoljenega umora. Pravo se na golem življenju uporabi z neuporabo. »Sveti človek rimskega prava je namreč figura, ki jo ne definira preprosta izključitev iz pravne oziroma simbolne ureditve, tako kot grški *zoé*, s čimer je reduciran na golo življenje oziroma na raven svoje biološke eksistence, temveč je ta izključitev hkrati način, kako je ta eksistenca vključena v politični prostor.«²⁰ Ni nikakršnega posredništva med zakonom in življenjem, temveč imamo opraviti s čisto povezavo oblasti in golega življenja, se pravi imamo opraviti z biopolitiko. »Ne preprosto naravno življenje, temveč življenje, izpostavljeno smrti (golo življenje ali sveto življenje) je izvorni politični element.«²¹ Kar zaznamuje *homo sacer* je tako dvojna izključitev, saj je izključen tako iz božje kot človeške jurisdikcije. Izključitev iz prava se kaže v zmožnosti biti ubit, izključitev iz božjih zakonom pa preko nezmožnosti biti žrtvovan. Agambenov projekt je odkriti in opozoriti na sodobne primere *homo sacer*, ki ji prepozna v internirancih v taboriščih, beguncih, azilantih, francoskih »sans-papiers«... Tako opiše stanje taborišča: »Kolikor so njegovi prebivalci ostali brez slehernega političnega statusa in so bili popolnoma reducirani na golo življenje, je taborišče najbolj absoluten biopolitični prostor, ki je bil kdaj udejanjen, v katerem oblast pred seboj nima ničesar razen golega življenja brez slehernega posredovanja.«²² Status *homo sacer* je tako popolnoma zaznamovan z izključujočo vključitvijo, z reduciranjem na golo življenje, njegova identiteta je popolnoma skladna z *zoé*, kar pomeni, da je ni. Je življenje, ki nima mesta ne v onostranstvu ne v tostranstvu, živi mrtvec.

Na tem mestu se ponuja podobnost s truplom, ki ravno tako nima mesta ne med mrtvimi (saj še ni leglo k zadnjem počitku), ne med živimi (zaradi golega

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Boštjan Neboh, »Biopolitika med živim in nemrtvim«, *Problemi*, Ljubljana, 49 (5–6/2011), str. 88.

²¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer: Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založba, Ljubljana 2004, str. 99.

²² *Ibid.*, str. 185.

dejstva, da je mrtvo). Oba se nahajata na krhki meji med življenjem in smrtjo, vendar sta oba na tej meji iz drugačnih razlogov. Če je *homo sacer* zaznamovan z golim življenjem, če je izločen iz politične skupnosti, je truplo zaznamovano zgolj s svojo identiteto, se pravi zgolj s politiko. Rečeno z grškima izrazoma za življenje; če je *homo sacer* zaznamovan zgolj z *zoé*, potem je truplo zaznamovano zgolj z *bíos*. Če je prvi živi mrtvec, je drugo mrtvo življenje, status obeh pa je enak; ne živ, ne mrtev, na meji med živimi in mrtvimi²³. Če je groza prvih ravno izguba vsake identitete, je groza drugih sestoji iz tega, da je ostala zgolj simbolna insignija, zgolj identiteta, zgolj ime. Ravno zaradi tega, se lahko prve ubije, druge pa je potrebno pokopati. »Prva posledica smrti je namreč osvoboditev nedoločenega in grozečega bitja [...], ki se vrača v podobi umrlega na kraje, ki jih je obiskal, in ne pripada zares niti svetu živih niti svetu mrtvih. Namen posmrtnih obredov je, da zagotovijo spremembo tega neprijetnega in negotovega bitja v prijateljskega in močnega prednika, ki trdno pripada svetu mrtvih in s katerim se vzdržujejo obredno določeni odnosi.«²⁴ Če je prvi brez imena in zato ne pripada pravu, je drugi še preveč zaznamovan z imenom in je zato z njim potrebno rokovati s skrajno pieteto. Oba sta tako zaznamovana s smrtjo in hkrati z nekim presežkom. *Homo sacer* je mrtev simbolno, a biološko živ, truplo pa je mrtvo biološko, a simbolno še kar vztraja.

Nasprotje med *homo sacer* in truplom dobro ponazarja starogrška tragedija Antigona: »Točno simetrično glede na svojega brata Polinejka, ki je v resnici mrtev, ampak mu je zanikana simbolna smrt, ritual pokopa, je Antigona mrtva simbolično, je izključena iz simbolne skupnosti, medtem ko je biološko in subjektivno še vedno živa.«²⁵ Kot da bi Sofoklej želel ponazoriti starogrško distinkcijo med *zoé* in *bíos*, med Antigono, ki je zapisana smrti, a še vedno živi in Polinejkom, ki je zapisan življenju, a je že mrtev. Ravno zaradi dejstva, da ni bil primerno pokopan, da ni doživel simbolne smrti, se stalo vrača in zahteva spoštovanje do svojega imena, medtem ko Antigona ni pokopana, ampak je živa zazidana, kar je izpolnitev njene zapisanosti smrti. »V terminih Giorgia Agambena, je Antigona

²³ Na to povezavo deloma opozori že Agamben, ko opisuje kolos (obredni nadomestek za devota, ki prevzame mesto trupla v zaigranem pogrebu): »Kolos torej ni enostavna zamenjava trupla. Nasprotno, v kompleksnem sistemu, ki v klasičnem svetu ureja odnos med živimi in mrtvimi, predstavlja, podobno kot truplo, a na bolj neposreden in splošen način, tisti del žive osebe, ki je dolgovana smrti, in kolikor grozeče zaseda prag med obema svetovoma, mora biti izločen iz normalnega konteksta življenja.« (*Homo Sacer*, str. 109.)

²⁴ *Ibid.*, str. 109.

²⁵ Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, Verso, London 2008, str. xvi.

zreducirana na »golo življenje«, na pozicijo *homo sacer*, katerega najbolj karakteristični in ekstremni primer v dvajsetem stoletju so jetniki v koncentracijskih taboriščih.«²⁶ Tako tudi taboriščniki, ki so bili zgolj golo življenje, niso bili deležni pokopa, ampak so bili v industrijski rutini vrženi v krematorij²⁷, medtem ko je sodobno truplo, ki ga zaznamuje partikularen način življenja, pred zažigom v krematoriju balzamirano, urejeno, oblečeno, dano v krsto...

Kljub temu, da je *homo sacer* pravni termin preteklosti, je praksa njegove produkcije še vedno zelo aktualna, kar ponazarja predvsem postkolonialni odnos do držav tretjega sveta in njihovih prebivalcev. Achille Mbembe takole premišlja status suverenosti, ki zaznamuje predvsem bivše kolonije: »Predpostavka tega eseja je, da se ultimativni izraz suverenosti nahaja v moči in zmožnosti zapovedovanja kdo lahko živi in kdo mora umreti [...] Izvajanje suverenosti je v izvajanju kontrole nad smrtnostjo...«²⁸. Rečeno z Agambenovimi pojmi, je izraz suverenosti odločanje o tem, kdo je *homo sacer* in s tem odločanje, kdo je lahko ubit, se pravi odločanje o vrednem in nevrednem življenju. Seveda tu smrt in uboj nista mišljena samo kot fizična smrt, ampak predvsem kot simbolna, kot reduciranje *bíos* na *zoé*. Če bi tako izrazili Mbembovo formulo suverenosti preko trupel, bi se glasila takole; ultimativni izraz suverenosti se nahaja v moči in zmožnosti zapovedovanja, kdo je lahko primerno pokopan in kdo ne, katero truplo je zaznamovano z imenom in katero ne. Ravno v tem odnosu do trupel pa se skriva kal širših tanatopolitičnih praks, katere je Mbembe opisal na primeru bivših kolonij in Agamben na primeru taborišč. Če je zgolj truplo, ki zahteva pokop in spomin zaznamovano z *bíos*, potem so trupla mnogih danes zreducirana na *zoé*. Takšna so trupla sodobnih *homo sacer* v podobi beguncev, ki izginjajo v begunskih taboriščih, ilegalnih prebežnikov, ki potonejo pred obalami »svobodnega sveta«, afriških otrok, ki so brez imena, so zgolj lačni in zahtevajo zgolj humanitarno pomoč, palestinskega ljudstva (ki ga Mbembe omenja kot najbolj očitno mesto današnje nekropolitike).

²⁶ *Ibid.*, str. xvi-xvii.

²⁷ Tu ima Heidegger prav ko trdi, da ljudje v taboriščih niso resnično umrli, ampak so bili industrijsko eksterminirani. Kar je bilo ugonobljeno v taboriščih ni *bíos*, ampak *zoé*. Prav pa ima tudi Žižek, ki kritizira Heideggerja: »Vprašanje, ki ga pozabi postaviti pa je ravno: kako so oni [taboriščniki] subjektivizirali (se spravili) s svojo usodo? Njihova smrti so res bile industrijski proces eksterminacije za njihova rablje, ampak ne za njih.« *Ibid.*, str. xvii.

²⁸ Achille Mbembe, »Necropolitics«, *Public Culture*, Duke University Press, 15 (1/2003), str. 11–12.

Epitaf

Kar nas bo preživelo je naše ime, vklesano na naš nagrobnik in vtisnjeno v spomin ljudi, ki se nas bodo spominjali. Kar bo ostalo je golo ime, naša simbolna investicija, ki se bo materializirala v našem truplu in pomirila preko pokopa. Biopolitika po smrti svojega primarnega objekta (biološkega življenja) ne popusti svojega prijema nad telesom, ampak se oklene drugega življenja (*bíos*). Vendar, ali ni temeljna lekcija biopolitike, da je prvega nemogoče misliti brez drugega in obratno. S tem ugotovimo, da sta oba objekta naše analiz – *homo sacer* na eni in truplo na drugi strani – zaznamovana z določenim temeljnim mankom, ki ju izključuje iz sfere »običajnega«. Prvega so tanatopolitične prakse izključevanje oropale imena, drugega je biološka smrt oropala biološkega življenja. A oba še vedno vztrajata ter grozita. Prvi kot nesmiselno življenje brez imena, drugi kot nesmiselno ime brez življenja. Prvo zahteva izključitev, drugo zahteva pomiritev. Truplo, ki je še vedno v posestvu človeštva, ki je zaznamovano z *bíos* je pripadalo človeku ter zahteva obredno pomiritev, truplo, ki pa ne zahteva pokopa, pa je pripadalo *homo sacer* in je zgolj golo življenje, ki je prenehalo dihati. Življenje nevredno življenja se dopolni v truplu nevrednem pokopa.

Bojan Andjelković*

Telo med življenjem in truplom

Telesa umirajo, ne življenje.

Gilles Deleuze

V določenem smislu lahko rečemo, da problem telesa zaseda centralno mesto v Nietzschejevi filozofiji, posledično pa tudi v filozofijah, ki iz nje črpajo svoj primarni navdih.¹ Deleuze in Foucault, zagotovo najdoslednejša in najpomembnejša nadaljevalca Nietzschejeve filozofije telesa, se nista utrudila ponavljati in dokazovati, da telo ni organizem, ampak raje nekakšna »virtualna« razsežnost, imanentna tej fizični realnosti, okoli katere se bojuje množica sil. Še več, telo pravzaprav ni nič drugega kot kombinacija sil, ki so v medsebojnem razmerju napetosti.² Nietzschejev pojem telesa je tako zelo blizu tistemu, kar je Artaud krstil z imenom »telo brez organov«, ki ga potem Deleuze in Guattari kot enega svojih osrednjih filozofskih konceptov vpeljeta že v prvem poglavju njune prve skupne knjige: »Telo brez organov ni priča nekega izvirnega ničča, kakor ni ostanek neke izgubljene totalitete. Predvsem pa ni projekcija; vse to nima nobene zveze z lastnim telesom ali s podobo telesa. Telo brez organov je telo brez podobe.«³ To je telo, na katerem temeljita Deleuzovi kapitalni deli, *Razlika in ponavljanje* ter *Logika smisla*, filozofski zgodbi o telesu, ki ne sodita v fiziko, ampak ustvarjata možnost neke nove meta-fizike, ki je, kot opozarja Foucault, ne zanima več govorjenje o pozabi biti, ampak je zadolžena za govor o »zunaj biti«: »Fizika: diskurz o idealni strukturi teles, zmeseh, reakcijah, mehanizmih notranjosti in zunanosti; metafizika: diskurz materialnosti netelesnega – fantazem, idolov, simulakrov.«⁴

89

¹ Za razlago Nietzschejevega pojma telesa glej: Gilles Deleuze, *Nietzsche in filozofija*, Krtina 2011, še posebej poglavje »Aktivno in reaktivno«, str. 59–98.

² Prim. *ibid.*, str. 60.

³ Gilles Deleuze in Felix Guattari, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija 1*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1990, str. 10.

⁴ Prim. Michel Foucault, »Theatrum Philosophicum«, *Vednost-oblast-subjekt* (ur. Mladen Dolar), Krtina, 2008, str. 65.

* Podiplomski študent FF, Univerza v Ljubljani

Naj nas množica fizičnih teles, razsutih po Foucaultovih knjigah, ne zavede. Podrobni opisi vseh tistih teles, ki jih mučijo, zapirajo, analizirajo, secirajo, nadzorujejo itn., so tam le zato, da pokažejo, kako določene sile – režimi vednosti in oblasti – prisvajajo določene sile v subjektu/telesu: »Telo: površina vpisovanja dogodkov [...], prostor disociacije jaza [...], volumen v nenehnem drobljenju. [...] [Genealogija] mora pokazati telo, potiskano z zgodovino, in zgodovino, ki uničuje telo.«⁵ Razvidno je, da je telo, o katerem tukaj govori Foucault, samo po eni strani konkretno, fizično telo, na in v katerega se edino lahko vpisujejo dogodki. Po drugi strani pa je telo, ki ga mora pokazati genealoška metoda, neko povsem drugo in drugačno telo od tistega, ki ga določajo aktualni režimi vednosti in oblasti. Foucault v svojem programskem tekstu »Nietzsche, genealogija, zgodovina« tudi izrecno pove, da ga »konkretno« telo, s katerim se ukvarjajo zgodovinarji, ne zanima: »Zgodovina bo 'dejanska' toliko, kolikor bo *vpeljala diskontinuiteto v našo bit samo*. Razdelila bo naša čustva, dramatisirala naše nagone, *pomnožila naše telo* in ga obrnila proti samemu sebi [moja poudarka].«⁶ Drugače povedano, poslanstvo genealogije je, da v zgodovino, torej v *tisto, kar je*, vpelje neko virtualno dimenzijo – pri čemer to virtualnost moramo razumeti natanko v Deleuzovem pomenu besede, kot nekaj, kar se ne zoperstavlja realnemu, ampak zgolj aktualnemu.

In vendar je to in takšno »virtualno« telo, ki ga genealogija mora pokazati, seveda neločljivo od našega »aktualnega« – zgodovinskega, fizičnega, ranljivega, minljivega in umrljivega telesa. Ni druge poti do telesa, ki je eno samo življenje, kot tiste, na kateri je treba stopiti preko mnogoterih trupel.

Truplo in Norec (Nietzschejevo truplo)

90

Čeprav je Nietzsche svojega *Zaratustro*, po lastnih besedah, pisal v nekakšnem nikoli pred tem občutenem zanosu, do te mere, da lahko zase reče, da je bil le medij nekakšnih zunanjih mogočnih sil⁷, je po številnih interpretacijah, med katerimi v tem oziru posebej izstopa Deleuzova zgodnja mojstrovina *Nietzsche in filozofija*, dokaj jasno, da tam nič ni prepuščeno naključju. Osebe in živali po pravilu napotijo na točno določene filozofske koncepte: ene zrcalijo filozofske

⁵ Michel Foucault, »Nietzsche, genealogija, zgodovina«, *ibid.*, str. 94.

⁶ *Ibid.*, str. 99.

⁷ Prim. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo v Somrak malikov; Primer Wagner; Ecce homo; Antikrist*, Slovenska matica, Ljubljana 1989, str. 234-235.

probleme, druge pa so pojmovni liki, ki po definiciji nimajo nič opraviti z abstraktno personifikacijo, simbolom ali alegorijo, ampak so živo, resnično postajanje filozofa in subjekt filozofije.⁸ V tem smislu je za naš tukajšnji namen precej zanimivo, da že na začetku knjige, ki jo Nietzsche opisuje kot eno samo »veliko zdravje«, naletimo na truplo.⁹

Epizoda s truplom ima več smislov, med katerimi se bomo zaenkrat omejili na naslednja dva. Prvič, s pomočjo trupla se posveti Zaratuistri naslednja »nova resnica«: »Naj ne bom pastir, ne grobar. Še govoriti ne mislim več z ljudstvom: zadnjikrat sem govoril mrliču.«¹⁰ V tem prvem primeru opravlja pojem trupla predvsem stilistično funkcijo in ga je treba brati simbolično: truplo je postavljeno v razmerje z ljudstvom, in sicer kot njegov kontrast: smrtna tišina trupla nasproti vrvežu življenja na trgu. In vendar ta poetski obrat črpa svoj filozofski smisel prav iz tega, da kljub temu nasprotju pride Zaratustrov nauk v obeh primerih na neplodna tla: ljudstvo ga ne more razumeti, truplo ga ne more slišati (in tudi, če bi ga slišalo, je zanj že prepozno)¹¹ –, s čim je zaobjet celoten spekter tistih, katerim niso namenjeni Zaratustrovi nauki, zapisani v knjigi pomenljivo podnaslovljeni kot »knjiga za vse in za nikogar«. Ljudstvo in truplo tam veže še to, da nimata lastne volje; po Zaratustrovih besedah, je ljudstvo čreda, ki gre za pastirjem, truplo pa je tam, kjer se ga pusti. Tisto, kar Zaratustra potrebuje, pa niso ne spremljevalci ne privrženci, ampak sopotniki in soustvarjalci, razbijalci starih vrednot, ki mu sledijo, »ker hočejo slediti sami sebi«¹². Tako spet pridemo do podnaslova, vendar z njegove druge strani: *Zaratustra*, »knjiga za vse in za nikogar.«

Neka druga Zaratustrova izjava, ki postavi truplo v razmerje z norcem, pa je veliko bolj skrivnostna: »Ljudem sem še sredina med norcem in mrličem.«¹³ Kaj se v tem primeru misli pod norcem, kaj pod mrličem in ne nazadnje, kako se

⁸ Prim. Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba, Ljubljana 1999, str. 67. Glej tudi celotno poglavje »Pojmovni liki«.

⁹ Glej: »Zaratustrin uvodni govor« iz: Friedrich Nietzsche, *Tako je govoril Zaratustra*, Slovenska matica 1999, str. 9–24.

¹⁰ *Ibid.*, str. 23.

¹¹ Tukaj imam v mislih metaforični pomen trupla, kar je tudi eno izmed možnih branj: truplo kot simbol zahodne civilizacije in človeštva nasploh, v skladu z Nietzschejevo teorijo o nihilizmu.

¹² *Ibid.*, str. 22.

¹³ *Ibid.*, str. 19.

določa sredina med njima (da tisto »še« tukaj sploh ne omenjamo)? Očitno sta norec in truplo, tako kot ljudstvo in truplo, postavljena drug drugemu nasproti: če truplo definiramo kot telo, v katerem ni več življenja, je v norem telesu življenja odveč in preveč. Prav tako je očitno, da pojma ponovno imata nekaj skupnega, kar tudi omogoča ljudem, da doživljajo Zaratuistro kot sredino med norcem in mrličem. To skupno pa ne more biti nič drugega kot njuna izobčenost iz ljudstva. Namreč, kot to z neprekosljivo jasnostjo pokaže Foucaultovo delo, od 17. stoletja naprej je vloženo ogromno napora v to, da skrijemo smrt in norost pred našimi očmi. Skrivamo pa jih, ker nam kažeta naš »pravi« obraz: na dnu *cogita* divja norost in spi smrt.¹⁴ Jasno je potem, da Zaratuistrova sredina med norcem in truplom nima ničesar opraviti s sredinskostjo oz. povprečnostjo. Ne gre za nikakršno povprečje, ampak za »element, ki je skupen dvojemu, a ravno kot 'element', ki nima svoje nasebne substance«. ¹⁵ Zaratuistra je torej ljudem sredina med norcem in truplom, ker je izobčen; izobčen pa je zaradi tega, ker ne moremo in nočemo razumeti njegove besede, tako kot ne moremo in nočemo razumeti norosti in smrti.

Zaratuistra svoj uvodni govor konča na naslednji način: »In če me kdaj zapusti umnost: – joj, kako rada zleti stran! – naj potem moj ponos zleti še z mojo norostjo!«¹⁶ Po »mentalnem zlomu« leta 1889 je Nietzsche »ponosno« živel še 12 let, skoraj brez kakršnekoli komunikacije z zunanjim svetom. Zaradi možganskih kapi zadnji dve leti ni mogel ne govoriti ne hoditi. Mrtvi norec, živi mrlič, je dokončno postal truplo avgusta 1900, na prelomu stoletja, sredi dneva, opoldan.

Truplo in oblast (Foucaultovo truplo)

92

Problem »sredine« med norcem in truplom očitno muči tudi zgodnjega Foucaulta, in sicer v tej meri, da mu posveti kar svoji prvi dve veliki knjigi. Glavni subjekt *Zgodovine norosti v dobi klasicizma* je seveda norost, glavni subjekt *Roj-*

¹⁴ Naj nas prava poplava trupel in norcev na naših elektronskih zaslonih ne zavede: vsa tista krvava trupla in vsi tisti filmski norci imajo toliko opraviti s smrtjo in norostjo, kolikor imajo vsa tista gola telesa opraviti s seksom; »(in, v skrajnem primeru, danes objekt tabuja ni toliko spolnost, pač pa smrt).«, Michael Foucault, »Predavanje 17. marca 1976« v: *Življenje in prakse svobode* (ur. Jelica Šumič-Riha), Založba ZRC, Ljubljana 2007, str. 95.

¹⁵ Glej: Alenka Zupančič, *Nietzsche: filozofija dvojega*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2001, str. 82.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, str. 24.

stva klinike, podnaslovljene kot »Arheologija medicinskega pogleda«, pa je sicer medicinski pogled, vendar se ta pogled formira konec 18. stoletja naravnost ob pogledu na truplo: »Novi medicinski pogled, ki se tu vzpostavi, kompetentni pogled izurjenega zdravnika, se formira predvsem z nastankom patološke anatomije – je pogled, formiran ob mrtvem, raztelesenem telesu.«¹⁷ Glede na to, da je diskurz kot tip vednosti pri Foucaultu vedno povezan z institucijami in institucionalnimi prelomi, se tukaj odpira vprašanje razmerja trupla in oblasti. Oblast se seveda ne izvaja prek mrtvih, ampak prek živih teles, vendar so mrtva telesa zanjo še kako pomembna, saj bo naslednja formula držala v vseh časih: kdor ima oblast nad truplom oz. smrtjo, bo imel tudi oblast nad telesom oz. življenjem. Nietzsche je lahko kot šolani strokovnjak za antične jezike in kulturo »posodil« motiv trupla iz temeljnih del grške kulture. V tukajšnjem kontekstu namreč lahko rečemo, da je osnovni problem *Antigone*, na katerem sloni celotna njena fabula, v tem, kdo ima pravico nad Polinejkovim truplom – sestra Antigona ali oblast, ki jo predstavlja Kreont. Celotna zadnja tretjina *Iliade* pa je strukturirana okoli resnične ali strateške bitke okoli dveh trupel. Ne Grke ne Trojance ne bogove kot da več ne zanimajo ne Helena ne Troja, ampak le Patroklovo in Hektorjevo truplo. Bitka za Patroklovo truplo je ena usodnejših in dolgotrajnejših v celotnem spevu, in je, kot kaže, od nje odvisen izhod desetletnega obleganje Troje; s Patroklovim pogrebom (XXII. spev) ter številnimi zapleti okoli Hektorjevega iznakaženega trupla in njegovim končnim odkupom in pokopom (XXIV. spev), pa se veliki Homerjev ep tudi konča. Kako naj razumemo to ogromno zanimanje za trupla in njihovo čaščenje s strani (oblasti) starih Grkov?

Foucault: »Tisto, kar je dajalo nekoč (namreč do konca 18. stoletja) smrti njen sijaj, kar ji je nalagalo tako veliko ritualizacijo, je bilo dejstvo, da je bila smrt manifestacija prehoda od ene oblasti k drugi. Smrt je bila trenutek, ko je človek prišel od ene oblasti, ki je bila oblast suverena na tem svetu, k drugi, ki je bila oblast, suverena na onem svetu.«¹⁸

Konec 18. stoletja pa se zgodi prelom. V medicini se spremeni odnos do trupla in s tem do smrti in življenja. Pravica suverenosti do smrti: usmrtiti ali pustiti živeti – se zdaj spreobrne v pravico oblasti nad življenjem: omogočati življenje in pustiti umreti. V prvem planu torej ni več pravica oblasti do usmrtitve, ampak

¹⁷ Mladen Dolar, *Kralju odsekati glavo: Foucaultova dediščina*, Krtina, Ljubljana 2009, str. 16.

¹⁸ Michael Foucault, *op. cit.*, str. 95.

vse bolj pravica do urejanja, obvladovanja, izboljševanja življenja. Skratka, gre za tisti način vladanja, ki ga je Foucault imenoval biooblast. In ker biooblast operira s statistiko, ji ni več dostopna smrt, ampak le smrtnost: »Oblast ne pozna več smrti. Strogo vzeto, oblast je opustila smrt. In v tem oziru je popolnoma normalno, da smrt sedaj pade v območje zasebnosti, v najzasebnejše.«¹⁹ Drugače povedano, truplo pade v območje intimne. Vsa tista raztelesena trupla, ki si jih lahko ogledujemo po naših galerijah, poplava vampirjev in zombijev v popularni kulturi, krščanska apokaliptična videnja vstajenja na sodni dan ipd., so samo odraz naše neskončne želje, da bi smrti spet naredili javno, da bi jo spet ritualizirali. Vendar nam v resnici, podobno kot pri seksu, podobno kot pri norosti, to ne uspe: »Verjamemo, hočemo verjeti v kaj takega, toda prav dobro se zavedamo, da tega ni mogoče verjeti, kajti kadaver pomeni popolni odhod, izginotje.«²⁰

Ko smrt zares pride, ni več nikakršnega pompa. Stojimo pred truplom znane nam osebe: gledamo ga in vemo, da ono nas ne more videti, čeprav nas na nek način gleda, in sicer veliko pozornejše kot tista Lacanova prazna pločevinka sardin.²¹ Je objekt, ki smo ga včasih poznali kot subjekt. Subjekt. Naš ultimativni Drugi, drugi na kvadrat: mrtvo telo, drugo v razmerju do tega istega živega telesa, ki smo ga poznali; drugo v odnosu do našega lastnega živega telesa, ki v sebi že vsebuje mrtvo telo, ki bomo postali. »Drugi manka.«²² Truplo: nekaj najbolj tujega, a hkrati najbolj domačega – *Das Unheimliche par excellence*.²³ Gledamo truplo, ono gleda nas, in nam govori: »Poglej me, nekoč sem bilo živo telo, tako kot je tvoje zdaj, tako kot ti, vendar sem umrlo, moralo sem umreti, in zdaj sem truplo, mrtvo telo, tako kot bo nekoč tvoje telo mrtvo, ker boš nekega dne tudi ti moral umreti, postati mrtvo telo, truplo, kot sem jaz.«

V *Rojstvu klinike*, na straneh kjer Foucault povzema Bichata, med drugim lahko preberemo naslednje: »Smrt je torej mnogotera in razpuščena v času; ni absolutna, privilegirana točka, na kateri se čas ustavi, zato da se zavrti nazaj; [...] kajti

¹⁹ Prim. *ibid.*, str. 96.

²⁰ Glej: Jean-Luc Nancy, »Mrtvo telo«, v tej številki *Filozofskega vestnika*, str. 75–77.

²¹ Glej: Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 128–129.

²² Jacques Lacan, »L'Autre manque«, *Ornicar?*, št. 20–21, Navarin, Pariz 1980, str. 12. Navajamo po Mladen Dolar, »Kaj, če sploh kaj, je Drugi?«, v: *Oficirji, služkinje in dimnikarji*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, str. 174.

²³ Glej: Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (ur. Mladen Dolar), Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994.

še dolgo po tem, ko posameznik umre, majhne in delne smrti ločujejo otočke življenja, ki se še upirajo.«²⁴ Ironija usode je hotela, da Foucault umre leta 1984 kot ena izmed prvih žrtev AIDS-a. Odvisno od temperature telesa, lahko virus HIV preživi v človeškem telesu tudi do 16 dni po njegovi smrti.²⁵

Truplo in življenje (Deleuzovo truplo)

Kot že rečeno, epizoda s truplom v *Zaratuistri* ima več smislov. Vsekakor ni naključje, da je truplo, ki ga Zaratuistra nese pokopati, truplo plesalca na vrvi; tako kot ni naključje, da se *Zaratuistra* začne z njegovim sprehodom med dvema stolpoma. Če je namreč človek le »vrv, napeta med živaljo in nadčlovekom«²⁶, potem tisti, ki hodi po tej vrvi, ne more biti nihče drug kot Zaratuistra oz. Nietzsche osebno: »[...] tisti, ki želi biti na višini [...] 'sredine', [mora imeti] spretnost, koncentracijo, moč in lahkotnost vrvohodca.«²⁷ V določenem smislu torej lahko rečemo, da se Zaratuistra odpravi iz mesta v gozd pokopati samega sebe. Kako naj to razumemo?

Odgovor najdemo v sceni s starcem, ki živi v samotni hiši v gozdu, kjer Zaratuistra sredi noči zaprosi za hrano. Ko starec vpraša Zaratuistro, kdo prihaja, mu ta odgovori: »En živ in en mrtev«. Vendar se starec očitno ne zmeni za te Zaratuistrove besede, saj mu potem, ko mu prinese hrano, pove: »Ampak reci tvojemu sopotniku, naj jé in pije, bolj je utrujen kakor ti.« Ko pa mu Zaratuistra še enkrat pove: »Mrtev je moj sopotnik, težko ga boš k temu pregovoril«, ta spet odvrne: »To meni nič mar [...] Jejta in dobro se imejta!«²⁸ Kako naj razumemo to sceno, kakšen je smisel tega aforizma?²⁹

Zaratuistra lahko nese svoje lastno »živo« truplo s seboj, zaradi tega, ker je smrt neločljivi del samega življenja. Pri tem pa ne gre za nikakršen romantični misti-

²⁴ Michel Foucault, *Rojstvo klinike*, Študentska založba, Ljubljana 2009, str. 209–210.

²⁵ Ball J et al. *Long lasting viability of HIV after patient's death*. *Lancet* 338: 63, 1991.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, str. 14.

²⁷ Alenka Zupančič, *op. cit.*

²⁸ Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, str. 21.

²⁹ Tukaj gre za klasičen Nietzschejev aforizem, sicer zapakiran v formo dialoga, ki edini »lahko izreče smisel; aforizem je interpretacija in umetnost interpretiranja.« Gilles Deleuze, *Nietzsche in filozofija*, str. 49. »Aforizem, dobro skovan in vlit, s tem, da je prebran, še ni 'razvozlan'; marveč je šele zdaj treba začeti z razlago, za katero potrebujemo večino razlaganja.« Friedrich Nietzsche, *Predgovor*, 8, *Genealogija morale*.

cizem, ampak za nek prelomni dogodek v polju vednosti – konkretno za obrat v medicinskem diskurzu konec 18. stoletja, ki ga Foucault detektira v Bichatovem delu, ko se koncept smrti razprši in »razporedi po življenju v obliki ločenih, delnih progresivnih smrti, smrti, ki nastopajo tako počasi, da se širijo onkraj smrti same«.30

Gre za problem, ki ga je Blanchot poimenoval druga smrt; smrt kot čisti dogodek, ki se nikoli ne zgodi, prazna forma časa.31 Namreč, tako Blanchot kot Deleuze razlikujeta dva vidika smrti: prva smrt je osebna, zadeva ego, je aktualna smrt, trenutek v katerem življenje izgine iz telesa, ko telo določenega individuuma postane truplo; druga smrt pa je neosebna, je onstran ega in v določenem smislu virtualna, saj se v bistvu nikoli ne zgodi, ampak se nam vseskozi izmika – čeprav se v njej ne neha »umirati in ni konca umiranju [...] to ni konec, temveč brezkončno«32 – je smrt, ki ne pozna trupla, saj gre za tisto ekstremno obliko moči postajanja, postajanja drugi, postajanja nečesa drugega, ki je imanentno življenju.

Med številnimi teksti povodom Deleuzove smrti sta za naš tukajšnji namen verjetno najbolj zanimiva dva, ki Deleuzov samomor tolmačita kot filozofsko gesto, njegov zadnji »aforizem«, in sicer prek pričujočega koncepta prve in druge smrti. Andre Pierre Colombat tako tolmači Deleuzov samomor kot čin združitve z drugim vidikom smrti: ker po Deleuzu smrt vedno prihaja od Zunaj, je samomor ukinitiv razlike med zunaj in znotraj oz. ukinitiv individuuma skozi njegovo združitvijo s čisto formo dogodka oz. prazno formo časa.33 Vendar Harumi Osaki opozarja na to, da Colombat spregleda to, da je Deleuze modificiral Blanchotov koncept prve in druge smrti, in sicer tako, da ju je naredil za neločljive, kar pomeni, da pri njegovem samomoru moramo računati tudi s prvo, resnično in aktualno smrtjo. Po tem drugem tolmačenju je na Deleuzov samomor treba gledati kot na »čin umora Boga kot Očeta ter Deleuza samega kot očeta svoje filo-

30 Michel Foucault, *op. cit.*, str. 213. V zvezi s tem glej tudi: Polona Tratnik, *In vitro: živo onstran telesa in umetnosti*, še posebej poglavje »Odprimo telo, da ohranimo življenje«.

31 Glej: Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, Ljubljana 2011, str. 192–198.

32 Maurice Blanchot, *L'espace literature*, str. 161. Navajamo po: *ibid.*, str. 193.

33 Prim. Andre Pierre Colombat, »November 4, 1995: Deleuze's Death as an Event«, *Man and World* 29, 1996, str. 23 5–249.

zofije življenja, z namenom osvoboditve mnogoterosti življenja od unificirajoče očetovske avtoritete«. ³⁴

In kako se, v skladu s tema dvema teorijama, konča naša filozofska zgodba o truplu? Deleuze je 4. novembra leta 1995 po dolgotrajni respiratorni bolezni, star sedemdeset let naredil samomor tako, da se je vrgel skozi okno svojega stanovanja. V enem izmed dveh nedovršenih besedil, ki jih je pustil za sabo, je glede neke Dickensove zgodbe zapisal: »Življenje takšne individualnosti izgineva v korist singularnega življenja imanentnega nekemu človeku, ki nima več imena, čeprav ga ne moremo zamešati z drugimi. Neka singularna esenca, neko življenje...«. ³⁵ Iznakaženo mrtvo telo, deli telesa, ki so jih pobirali pod njegovim oknom tega dneva, težko, da bi lahko nosili ime Gilles Deleuze – čeprav so morali nositi to ime, saj so z Avenije Niel tega dneva pobirali mnogotere ostanke mrtvega telesa tistega, ki je nekoč izjavil: »Telesa umirajo, ne življenje.« ³⁶

³⁴ Harumi Osaki, »Killing Oneself, Killing the Father: On Deleuze's Suicide in Comparison With Blanchot's Notion of Death«, *Literature & Theology*, Vol. 20, No. 1, March 2008, str. 88–101.

³⁵ Gilles Deleuze, »Immanence: a Life«, *Pure Immanence: Essays on a Life*, Zone Books, New York 2005, str. 29.

³⁶ Intervju Raymonda Bellourja in Françoisa Ewalda z Gillesom Deleuzom »Signes et événement«, *Magazine littéraire*, 1988, str. 20.

Karmen Šterk*

Smrt in delo Janeza D.

*Obstajajo mrtvi, ki ne čakajo
na spremembo telesa v truplo.*

Gilles Deleuze

Žižek, Lacan, Heidegger, Foucault, Badiou, Agamben in še bi lahko naštevati filozofe, ki so skladno s starogrškim razumevanjem *zoé* in *bíos* človekovo življenje in njegovo hrbtno stran, smrt, razklali na dvoje. *Zoé* pomeni »preprosto dejstvo življenja, skupno vsem živim bitjem«, *bíos* pa »obliko ali način življenja, lasten nekemu posamezniku ali skupini« (Agamben, 2004: 9). Bojno polje dveh življenj, naravnega in družbenega, je telo, bojno polje dveh smrti je truplo. Tako zastavljena formulacija daje naslednje možne logične izhode: lahko imamo mrtvo telo, pa vendar živimo, lahko je naše telo živo, pa vendarle smo mrtvi. Telo je torej s plus ali minus življenje, prisotno ali odsotno, beseda ali meso, kultura ali narava. To je vse preveč enostavno. Sam akt razmejevanja med kulturnim in naravnim je kulturna gesta, celo, bi lahko rekli, je ustanovitvena gesta kulture IN narave. Dualnim razmerjem (začetnim parom) moramo vselej prišteti še en, ničti člen, skozi katerega dualna razmerja stečejo v niz diferencialnih, v jezik. S tem je dan minimalni dispozitiv tvorjenja pomena, fantazmatski okvir, ki »nevtralnno« vzpostavlja okvire in pogoje možnosti slehernega diferencialnega razmerja, ki jih totalizira, prešije, celi. Grškima *bíos* in *zoé* je treba prišteti še pojem *soma*. *Soma* ni naravna kategorija, neko meso, s katerim začnemo svoje življenje, ni pa tudi (več) kulturna. Je preostanek izživetega življenja, pozitivacija odsotnosti.

99

Sprememba telesa v truplo

Spoznavno-teoretski model realnosti, ki si ga prisvajamo v besedilu, se v zdaj že klasičnem pojmovanju vrti okoli treh možnih prepletenih registrov: Imaginarnega, Simbolnega in Realnega. »Imaginarno, Simbolno in Realno, nastopajo vselej skupaj, zavozlane v vozle, a vendar vsaka deluje na svoji ravni in je mogoče inherentno izluščiti njeno logiko znotraj nje same« (Dolar, 2010: 111).

* FDV, Univerza v Ljubljani

Zakaj potem ne bi mogli tudi Realnega realnosti, smrti in trupel denimo, misliti na vse te tri načine? V tem smislu je prav *soma* tisto, kar so Stari Grki razumeli precej podobno Lacanovemu razumevanju Realnega. Kot je Realno vselej ne nekaj *beneath and beyond* Simbolnemu in Imaginarnemu¹, je *soma* pri Homerju ne od vedno že človekovo mrtvo telo: »beseda *soma* natančno ustreza pomenu telesa, iz katerega je življenje pobegnilo, je ovojnica, lupina nekdanj živega bitja« (Vernant, 1991: 62).

Da bi spregovorili o truplu, moramo telesu odvzeti dodatek, ki je rezultat njegovega življenja. Povedano drugače: truplo kot Realno ni le mrtvo telo, je telo z brez-življenja.² Ne gre za preprosto odsotnost Simbolnega in Imaginarnega; v »z« je Imaginarno afirmirano (živi) kot »brez-življenje« Simbolnega. Realno življenja in Realni preostanek smrti telesa vselej nosi sled Simbolnega in Imaginarnega³. Truplo torej ni »mrtva narava«, je narava-minus-kultura plus kvazi nevtralno diferencialno razmerje narava/kultura. Kako pa misliti človeka z ne z brez-življenja? Samo v nekem drugem Drugem. Za drugi jezik si sposodimo socialno-antropološko razumevanje smrti, ki pravi, da smrt ni dogodek, ampak proces, sekvenca več dogodkov, obred prehoda, ki ga bomo (za razliko od bolj ortodoksnih antropologov) brali ne kot linearno temporalnost, sestavljeno iz ločitve, tranzicije in reinkorporacije, pač pa kot filozofski model, v katerem je smrt znamenje treh strukturno logičnih dogodkov: metafizičnega in/ali Imaginarnega, fizičnega in/ali Realnega ter obrednega in/ali Simbolnega.

Na imaginarni ravni imamo opravka s fantazmatskimi podobami življenja, ki je večje od življenja samega: *life bigger than life*. Gre za »jumbo podobe« s katerimi se oglašujejo kulturno specifične različice življenja, ki ga je vredno živeti. Gre za narcistične, neposredne identifikacije z idealiziranimi predstavami izpoljenosti lastnega življenja, ki jih spremlja občutek nečesa irealnega, ganljivega, *too good to be true*. Med njimi je na pomembnem mestu tudi podoba smrti, ki je

100

¹ Na isti način bi potem tudi Realnemu dodelili tako trojno zavozlano identiteto; v svoji Imaginarni različici predstavlja Simbolno kot celo, v Simbolni ima vlogo a-simbolnega »izginevaločega posrednika«, v Realni različici pa zaznamuje mesto nesimbolizabilnega, Simbolnega kot ne-celega (glej Žižek, 1997).

² To razumemo na povsem analogen način kot Alenka Zupančič Žerdin (2010) govori o želji gosta kavarne, da se mu prinese kava brez smetane: »Kava brez smetane ni isto kot kava z ničemer. Ostaja sled tistega, česar ni« (*Ibid.*: 64). Gre torej za »kavo z brez-smetane«.

³ Povedano še bolj shematično: če je Simbolno kulturno in je Imaginarno kulturno posredovana narava, je Realno na prejšnji dve operaciji nezvedljiv preostanek.

večja od smrti same, ideja smrti, ki jo je vredno umreti, zavidanja vredna herojska smrt. Ta Imaginarna smrt v ničemer neka končna etapa življenja, večjega od življenja samega – je v mnogočem njen pogoj, saj le pripravljenost umreti za tisto, kar je v našem življenju več od življenja samega, stori življenje res *bigger than life*.

Na ravni Simbolnega imamo opravka s subjektiviziranim *Yes!* življenju, z imenom nekega življenja ki ga je vredno živeti, z nekogaršnjim smislom življenja torej. Ker je subjekt vselej že vpet v diferencialne strukture jezika in torej že od vselej potisnjen v subjektivnost kot intersubjektivnost, je življenje kot Simbolno subjektov poskus odgovoriti na lastno vprašanje: »Kaj sem za Drugega, za čigav pogled uprizarjam življenje?«⁴ Ta JA! življenju vedno poteka skozi nek simbolni mandat; kot zaveza, ki vzdržuje neka razmerja med subjekti, omogoča družbeno življenje, obenem pa nosi masko te ali one Imaginarne podobe življenja, večjega od življenja samega. Gre torej za ideološko interpelacijo, pripetje subjekta na eno od možnih označevalskih verig; življenje kot tuzemsko trpljenje, ki se nadaljuje z življenjem v raju, življenje kot dejavni člen ohranjanja rodu prednikov, življenje kot inkarnacija božjega načrta, življenje kot materinstvo, očetovstvo, itd. Na raven Simbolnega se vpisujejo tudi analogni konkretni »negativi«, (inter)subjektivizirani pomeni smisla smrti in to na način, da »če ni nič dovolj pomembno, da bi za to umrli, kaj je potem smisel življenja?« (Eagleton, 2008: 111).⁵

⁴ Za razliko od identifikacije z Imaginarnim, je Simbolna vselej mediiirana, posredovana skozi prepoznavanje drugih, socialnega okolja. V zelo fundamentalnem pomenu torej sem, kar sem, samo skozi potrjevanje drugega, samo skozi prepoznavanje socialnega okolja, da sem to, kar zase trdim, da sem, to res šele postanem.

⁵ O skladnostih Imaginarne in Simbolne ravni življenja in smrti lepo priča tudi kulturno vztrajanje na harmonični (torej fantazmatski) vezi med življenjem, ki je večje od življenja in smrtjo, ki je večja kot smrt. Ko na primer princesa umre v povsem običajni prometni nesreči, ko karizmatičnega ameriškega predsednika ubije vsakogaršnji nihče, če v lastni spalnici umre kralj rokenrola ipd., je takoj vsem »jasno«, da tukaj nekaj »ne štima«, teorije zarote so »logična« posledica. Te šele naredijo smrt za smiselno, »realistično«, *heimlich*. Velikim Simbolom pač pritičejo veliki scenariji smrti. Svpadanje Realnega, Simbolnega in Imaginarnega je pač nujna kulturna fikcija, je fantazma resničnosti, ki seveda nima nič opraviti realnostjo, temveč je prav v funkciji prikrievanja dejstva, da je resničnost, prisotna, »Realna« realnost, neznosna, travmatična, nemožna.

Realno življenje ni preprosto ne živeti ga, pač pa živeti ga »z brez«, obstajati mimo ideje smisla, vrednosti in pomena, mimo prepoznavanja Drugega, da živim, v odsotnosti fantazme, ki podpira eksistenco.

Če poskusimo zdaj vse to misliti skozi antropološke kategorije smrti kot obreda prehoda, sestavljenega iz faz ločitve, tranzicije in reinkorporacije (glej Van Gennep 1960), lahko izpeljemo serijo analogij. Najprej je imaginarij smrti, podobe smrtnosti, kulturno sprejeti scenariji in koherentna interpretacija, zakaj in kako človek umre, razlogi za ločitev mrtvih od živih. Različne kulture imajo različne označevalce smrti; človeka lahko v smrt napodi starost, moralna izprijenost, magija, samouresničujoča se prerokba terminalne bolezni, prekršitev tabuja, naravne nesreče ipd. Zahodne kulture menijo, da sta v naravi in kulturi človeka vselej na delu vsaj dva principa: princip kavzalnosti in empirizem. Tudi smrti ne znamo osmisлити brez empirično preverljive gotovosti vzročno-posledične ideacije. V primeru smrti brez (fizičnega) razloga ali v primeru preživetja v scenariju, ki bi moral zagotovo voditi v (fizično) smrt, smo brez Imaginarnega okvira, ki bi podpiral našo (mrtvo ali pač živo) eksistenco.

Imaginariju smrti naj torej sledi Realna smrt telesa, biološka, fizična smrt, nastop telesa »z brez-življenja«, antropološko rečeno, faza tranzicije. Imamo truplo z razlogom, samo Simbolno eksistenco (natančneje insistenco), ki je nevarna, nečista, ne več živa in ne še mrtva – liminalna (glej Douglas, 2010).⁶

Že samo zaradi razlike med zgoraj navedenima smrtma, pa tudi zaradi omenjene liminalnosti, nečistosti telesa »z brez-življenja«, je tretja smrt nujna. Najpogostejša zastopstva te smrti najdemo v obredih pokopa. Samo skozi tako obredno in/ali Simbolno gesto je (Realna in/ali fizična) smrt asimilirana, reinkorporirana v (Imaginarno in/ali metafizično) tkivo kulture⁷. Na ta način je nečisto smrti od-

⁶ Slovenščina je eden redkih jezikov, ki to vmesno stanje med Realno in Simbolno smrtjo posebej poimenuje, gre za besedo rajen oz. rajnki. Besedi sta včasih označevali še nepokopano truplo, ki leži na parah in ga je s posebnimi obrednimi postopki potrebno varovati, da se življenje ne bi spet naselilo vanj. Da ne gre za preprost sinonim besede smrti nam daje slutiti tudi sintagma, kjer se danes skoraj izključno še uporablja beseda ranjki, namreč v sintagmi »ranjka Jugoslavija«. Ideja Jugoslavije je mrtva, tudi fizično ne obstaja več, njeno Simbolno poslanstvo pa še kar grozeče vztraja, da nam vsili svoj konkreten smisel obstoja, da bodo naša intersubjektivna razmerja in družbeni odnosi zdrknili nazaj v »živeti po jugoslovansko«.

⁷ O tem, da je simbolna gesta pokopa tudi končna gesta smrti v Imaginarnem naše kulture pričajo primeri odklonitve pokopa nekaterih mrtvih (vojnih zločincev, serijskih morilcev, ipd).

stranjeno, mrtvi pa ostanejo dejavni in prisotni (v svoji odsotnosti) v obstoječem družbenem ravnovesju in imaginariju skupnosti. V podobi pogrebnih obredov ali kakorkoli drugače je potrebno Simbolno smrt razumeti kot neko simbolno gesto, ki redefinira status telesa »z brez-življenja«, prekine prej obstoječe intersubjektivne vezi, ukine star simbolni mandat in živim in mrtvim potrdi, da je imaginarij življenja in smrti še vedno tak, kot ga poznamo in si ga delimo.

Medtem ko so mrtvi pred pokopom »samo« rajni, so sicer liminalni, nevarni, ne subverzirajo pa deljene kulturne realnosti, saj Imaginarna raven tako stanje legitimizira z idejami, da je človek več kot le telo, da fizična dimenzija življenja potrebuje neko metafizično dopolnilo (duh, duša, mana), da bi življenje telesa sploh bilo možno⁸. Status končnosti smrti v pokopu je še bolj očiten, če se zgo-di nemogoče in nemožno – če je Simbolna gesta, ki je performativna metafora pogreba, predhodna fizični smrti. Zdi se, kot da se je to zgodilo vsaj Janezu Drnovšku.

Spodletela smrt Janeza D.

Dr. Janez Drnovšek, da na kratko osvežimo spomin, je bil brez dvoma eden najpomembnejših politikov slovenske sodobne zgodovine. Bil je zadnji predstavnik Slovenije v jugoslovanski skupščini (od leta 1989) in predsednik vlade osamosvojene Slovenije skoraj neprekinjeno med leti 1992 in 2002. Kot predsednik vlade je odstopil, da bi se spustil v volilno tekmo za predsednika države, je tudi zmagal in ostal na mandatu do izteka decembra 2007. Umrl je le dobra dva meseca zatem, 23. februarja 2008, star je bil 58 let.

Nekako do sredine svojega mandata je bilo njegovo predsednikovanje države povsem v okvirih poznosocialistične ideje voditelja kot serioznega, zadržanega in dolgočasnega liberalnodemokratskega tehnokrata. Njegovo delovanje je bilo

Ne samo, da jim s tem odvzamemo možnosti, da bi se vselili nazaj v našo realnost, ne samo, da jim zanikamo eksistenco, magari mrtvo. Zavrnitev pokopa je gesta utajitve njihove žive eksistence, gesta zanikanja možnosti njihovega obstoja, njihov *undo*.

⁸ Tu je vselej zaznati jasen poseg (kulturno specifične) religije v nek (kulturni) imaginarij življenja in smrti. Zanimivo je, kako se v kulturah ujemata lokalna različica znanosti o telesu (denimo biomedicina pri nas) in njegova lokalna doktrinarna religijska različica (katolicizem). Daleč od tega, da bi bili v konfliktu, videti je, kot da med njima obstaja neka jasna delitev dela, obe pa podpirata skupni (kulturno specifičen) fantazmatski okvir, ki pojasnjuje, kakšne so stvari in zakaj so, kakršne so.

zakulisno, javna pojavljanja so bila rutinirana, predvidljiva in njegova retorika je bila odličen primer Lacanovega »praznega govora«, formaliziranega besedičenja, izpraznjena slehernega smisla.

Nekje v letu 2005 pa se je Drnovškovo predsednikovanje radikalno spremenilo: začel je vsepovprek govoriti o smislu življenja, in sicer v kategorijah novodobniškega ekumenizma. Prej medijem nedostopen je vsem, ki so to želeli, razlagal o notranjem miru, vesoljski zavesti, najglobljem bistvu človeka, o vegetarijanski prehrani, tradicionalni kitajski medicini ipd. Povsem odkrito je začel govoriti o svojem osebnem življenju in leta 2005 javno priznal, da ima (takrat) 25-letno hči, o kateri nihče pred tem ni vedel nič. Prej pregovorno pragmatičen lokalni politik je začel problematizirati globalna vprašanja, kot so človekove pravice, pravice živali, globalno segrevanje, okoljske krize in izkoriščanje naravnih virov v Darfurju, Šri Lanki in Sudanu. Kot predsednik se je izognil sodelovanju na proslavi dneva državnosti, je pa našel čas za svetovno meditacijo za mir, ki jo je v Indiji uprizorila fundacija Umetnost življenja guruja Sri Sri Ravi Shankarja (glej Črnič, 2007: 23). Tega istega leta je, še vedno predsednik države, ustanovil Gibanje za pravičnost in razvoj in se podpisal pod njegovih 10 (sic!) temeljnih načel; eno teh je bilo »Gibanje za pravičnost in razvoj je zadnje upanje človeštva. Želi zaustaviti sedanje drvenje v propad« (Drnovšek v *Ibid.*: 24).

Kaj se je zgodilo? Dr. Drnovšek je očitno opustil Simbolni mandat, ki ga je (inter)subjektivno konstituiral, opustil je obstoječo simbolno strukturo ljudi, katerih predsednik je bil. Njegov *bíos*, Simbolno njegovega življenja je bilo mrtvo, *zoé* pa še ni bilo *soma*. Osuplost nad njegovim vedenjem je bila popolna. Resni politični analitiki z opravljivimi kolumnisti vred so Drnovškovo ekscesno, nerazumno in ekscentrično vedenje pojasnjevali v dveh interpretativnih okvirih: ali se je spustil v neko bizarno zgodnjo predvolilno tekmo za vnovičen mandat predsednika, ali pa je znorel. V fikciji univerzuuma slovenske kulture sta se namreč samo ti dve ideaciji kazali kot možni, smiselni in razumni; bodisi je zasedel Simbolni status liminalnega v obredu prehoda (v volilnem procesu) ali pa ga je izvrgl na rob Simbolne in socialne strukture skupnosti (v blaznost).

Vzporedno z Drnovškovo transformacijo iz vodilnega birokrata v duhovnega vodjo skupnosti so se začeli pojavljati tudi medijski zapisi o tem, da so med leti 1999 in 2001 Drnovšku diagnosticirali raka na jetrih, pljučih in ledvicah. Do leta 2006 so za njegovo terminalno diagnozo vedeli vsi, upokojeni zdravnik Tine Ve-

likonja je v takrat odmevni izjavi za medije napovedal, da je dr. Drnovšek tako zelo bolan, da konca leta zagotovo ne bo doživel⁹.

Drnovškova bolezen je v obstoječem kulturnem imaginariju našla dodatne razloge za njegovo vedenje,¹⁰ še bolj pa je poglobila osuplost nad dejstvom, da je sploh (še) živ. Skladno z biomedicinsko paradigmo, ki je povprečnemu pripadniku slovenskega univerzuuma *rock bottom* opredelitive življenja in smrti, Drnovšek za svojo eksistenco ni (več) imel razloga. On pa je, namesto da bi umrl, spregovoril v jeziku, ki je bil zavoljo brezutemeljenosti svoje fizične eksistence v kombinaciji s Simbolnim poslanstvom predsednika, oboje; obsojanja vredno in neustavljivo privlačno. Prvo je podleglo kulturnemu imperativu politične korektnosti,¹¹ drugo pa je politične analitike, ki so vztrajali na ustaljenih paradigmah realnosti, zmedlo do obisti – ena od raziskav je Drnovšku zabeležila 67-odstotno javnomnenjsko podporo! (glej Črnič, 2009 :23) Medtem pa se je Drnovšek lotil pisanja kolumn v ženskem tisku, se iz najelitnejše mestne četrti preselil v gozdno kočico in vse svoje pisanje, vključno tisto z uradnimi glavami in zakonodajno močjo (tako se je vsaj govorilo), podpisoval z Janez. Vse to je bil jasen znak smrti njegove simbolne identitete. Drnovškovo metamorfozo in občudovanja vredno javnomnenjsko podporo pa ne gre pripisati le njegovemu spremenjenemu vrednotenju svojega simbolnega in socialnega statusa (*zoé*), temveč v prvi vrsti njegovi radikalni redefiniciji sebe kot naravnega, biološkega, telesnega bitja (*bíos*). Prav zasuk Imaginarnega življenja in smrti človeškega telesa je razločil Drnovška od obstoječega simbolnega tkiva družbe, ga naredil za »grozljivega, nadmočnega in fascinantnega« (glej Otto, 1970), mu morda tudi omogočil fizično preživetje v neki Drugi realnosti kot vselej v veliki meri posledici samouresničujočih se prerokb.

Drnovšek se je po harmonični imaginarij definicij telesa, življenja, bolezni in smrti odpravil onkraj zahodnjaške biomedicinske paradigme in empirističnih kavzalnih sklepanj, kar je tudi razvidno iz njegovih knjig: »Vaš notranji glas vas

⁹ <http://zivagovblog.wordpress.com/2008/02/23/in-memori-am-dr-janez-drnovsek-17-maj-1950-23-februar-2008>, dostopno 2. 9. 2012.

¹⁰ Četudi se Drnovšek proti vsem slovenskim pričakovanjem v ničemer ni identificiral s simbolno vlogo in statusom liminalnega, na smrt bolnega človeka: zavračal je kemoterapijo, ni se ukvarjal z lastnim umiranjem, ampak s problemi globalne politike ipd.

¹¹ Saj kolikor ni, denimo nastop Tineta Velikonje, je bilo deležno pristnega ljudskega gneva in ogorčenega moralnega zgražanja.

bo vodil do zdravja [...] zaupajte mu, saj je v stiku z vašim najglobljim bistvom«. (Drnovšek, 2006: 86). In še: »Obstaja vesoljna energija kot vesoljna zavest. Energija se pretvarja v snov in snov se pretvarja v energijo. Energija se pretvarja v življenje, življenje pa se pretvarja nazaj v energijo. Življenju sledi smrt, smrti sledi življenje. Vmes ni časa. Čas je samo v življenju [...] Vesoljna zavest pomeni visoko energijo, nesmrtnost in neskončnost« (*Ibid.*: 115).

Slovenska logika ima s takim razmišljanjem resne težave, saj bi vključitev predpostavke možnosti takega imaginarija radikalno prelomila fantazmatski okvir razumevanja življenja in smrti in zmedla fikcijo harmonične povezanosti Realne, Simbolne in Imaginarne eksistence. V skladu z zahodnjaško biomedicinsko paradigmo je telo vendarle sklenjena, od ostale realnosti fizično ločena kategorija, le biološki stroj,¹² fiziologija, mehansko vpeta v enako realno obstoječe in sklenjene trde, empirične, fizične pogoje in kriterije. Skladno s tem se morata življenje in smrt telesa dogajati v istih pogojih; kot neka notranja, kavzalno logična koherenca, z jasnim začetkom in koncem, ostrimi mejami, empirično substanco¹³.

Drnovšek pa je, soočen z neznosno diagnozo, ki ga je označila za nepovratno pokvarjen stroj, zavrnil fantazmatske premise eksistence, začenši s tem, da je podvomil o ideji življenja kot biološkem preživetju. Z njegovimi besedami:

Tako ne gre več naprej. [...] Raje bom kar izstopil. Kaj bi čakal? Naslednjo vojno, ki bo prišla gotovo kakor usoda? Brezposelnost? Bolezen in zdravljenje, ki me bo morda prikrajšalo še za tisto kvaliteto življenja, ki mi bo jo pustila bolezen?« (Drnovšek, 2006: 74–75).

In še: »Zemlja se bo premaknila. Tisti, ki bodo dosegli dovolj visoko duhovno raven, bodo preživeli in šli z zemljo naprej. [...] Človek bo znova in dokončno postal enakopraven del vesolja« (*Ibid.*: 125–126)

¹² (Še ena) paralaksa zombija, glej spodaj.

¹³ V tem smislu je potem le avtopsijo razumeti kot biomedicino smrti, katere pravi predmet je kadaver.

Od človeškosti do človečnosti

Janez D. se ni več doživljal kot človek svoje kulture, od svoje eksistence je odšel vse socialne konvencije. Kot popoln anarhist »se osami od časa, spremembe, zgodovine in razkroja ter živi sterilno, vzneseno življenje absolutne svobode« (Eagleton, 2008: 145). S tem ko je vrednost človeškega življenja emancipiral od nujnosti fizične eksistence, odprl vrzel med človečnostjo in človeškostjo, je njegova pojava začela izžarevati neko iracionalno, ganljivo dostojanstvo in nedvomno gre (tudi) temu pripisati veliko javno podporo. S svojo odpovedjo imaginarnim in simbolnim vezem je odprl prostor ekskluzivno človeškemu početju; življenju, ki ni le strategija preživetja, ki presega zgolj fizično trajanje, ki je življenje, ki ga je vredno živeti. Drnovškovo bivanje, ki je bilo videti kot kljubovanje naravnim zakonom, je (re)inkarniralo njegovo življenje v »*bigger than life*«. Soočen z neznosno težo pogojev, ki so utemeljevali njegovo eksistenco in jo vodili v neavtentično, nesvobodno in nedostojanstveno obstajanje, je Janez D., prav s svojo odpovedjo vsemu, ohranil avtentičnost, svobodo in dostojanstvo. Tako je iz Janeza D., nastal *the* Janez.

Drnovšek je bil najbolj živ prav skozi svojo ne-smrt človeka z ne z »brez-življenja«. Skozi svojo Imaginarno in Simbolno smrt je bil strukturno primerljiv z zombijem; s telesom, ki nima opore v Imaginariju (naše) kulture in ne subjektivnosti v registru simbolnih kategorij. Strukturno sta ista, proizvajata pa različne (v mnogočem diametralno nasprotno) učinke. Učinki mesta v strukturi so namreč pogojeni s fantazmatskim pogledom in znak nezmožnega srečanja dveh takih pogledov je to mesto (Drnovšek/zombi) »mesto paralakse«. Kot je zombi idealna, duhu časa ustrezna fantazmatska podoba človeka v poznem kapitalizmu, skozi pogled kapitala,¹⁴ je bil Janez D. utelešenje idealne fantazmatske podobe človeka v poznem kapitalizmu, skozi pogled »proletariata«, človeka samega.

107

V tem smislu gre razumeti Drnovškovo spodletelo smrt kot izkušnjo subjekta, ki spregleda, da njegove eksistence ne podpira nobeno telo, pač pa samo koherenca lastne fantazme o esencionaliziranem telesu. Lacanovsko rečeno, gre za prekoračitev fantazme, izkušnjo »polnega soočenja s temeljno zagato oziroma slepo ulico simbolnega reda; tragično srečanje z nezmožno Rečjo je mejno iz-

¹⁴ Kaj drugega kot ljudje-zombiji so mokre sanje kapitala!? Ljudje brez lastne svobodne volje, brez etičnih in moralnih sodb, mehanski, nečustveni, neželeči, neempatični, itd. – *prozac nation* (glej Webb, Byrnard 2008).

kustvo človeškega bitja« (Žižek, 2011: 277).¹⁵ Povedano še drugače: prekoračitev fantazme Drnovšku omogoči spregled, da napačnega dojetja praznine svoje subjektivnosti ne more nadomestiti z nobenim pravim.

Bibliografija

- Agamben G. (2004) *Homo sacer: suverena oblast in golo življenje*. Ljubljana: Študentska založba.
- Črnič, A. (2007) »Predsednik za novo dobo: religiološka analiza Drnovškovega obrata«. V: *Družboslovne razprave*, let. XXIII, št. 56, str. 21–37.
- (2009) »The changing concept of New Age: a case study of spiritual transformation of the Slovenian president«. V: *Journal of alternative spiritualities and New Age studies*, let. 4, str. 17–29.
- Dolar, M. (2010) *Oficirji, služkinje in dimnikarji*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Douglas, M. (2010) *Čisto in nevarno*. Ljubljana: Študentska založba.
- Drnovšek, J. (2006) *Misli o življenju in zavedanju*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Eagleton, T. (2008) *Sveti teror*. Ljubljana: Sophia.
- Otto, R. (1970) *The Idea of the Holy*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Gennep, A. (1960) *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vernant, J. P. (1991) *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Zupančič Žerdin, A. (2010) »Med dvema ne«. *Problemi* 8–9. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, str. 61–84.

¹⁵ Povsem skladno s prekoračitvijo fantazme je potem možno interpretirati še en Drnovškov obrat, ko se je tik pred smrtjo skesano vrnil k deljeni slovenski realnosti življenja in smrti, zdravja in bolezni. Zlasti je bilo to očitno v njegovem govoru ob slavnostni otvoritvi novega Onkološkega inštituta v Ljubljani, 25. 10. 2007. Takrat je med drugim dejal: »Onkološko zdravljenje raka je edino učinkovito zdravljenje. Nobene alternative ni k temu zdravljenju. Ko je rak diagnosticiran, se v večini primerov razvija bolj ali manj hitro in takrat ni časa za to, da bi bolnika zdravili na tak način, da bi usposobili njegovo obrambno sposobnost, obrambno sposobnost telesa, da bi se lahko samo obranilo. Ta čas je minil in v tem, ko je bolnik tako daleč, pomagajo proti agresivnemu raku žal samo tako agresivna sredstva, kot je kemoterapija ali obsevanje oziroma sredstva, ki jih pač uporablja onkologija. In vsak zdravilec ali bioenergetik ali kdo drug, ki pravi, da lahko zaustavi takšnega napredujočega raka, je šarlatan.« (glej: www2.gov.si/up-rs/2002-2007/jd.nsf/dokumentiweb/A68281953ADA1241C125737F005FCD6A?OpenDocument dostopno 5. 9. 2012). Zelo podobno o prekoračitvi fantazme namreč govori Žižek: »Po pogubnem pogledu se lahko le vrnemo k dozdevku, k tkivu iluzij, ki nam začasno omogočajo izogibanje pogledu v grozljivo brezno, ob katerem se ponižno zavedamo krhkosti tega tkiva« (2011: 277).

Žižek, S. (1997) *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- (2011) *Poskusiti znova – spodleteti bolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Webb, J., S. Bernard (2008) »Some Kind of Virus: The Zombie as Body and as Trope«. V: *Body & Society*, let. 14, št. 2. SAGE Publications, str. 83–98.

Mirt Komel*

»Človeško meso – *cru ou cuit*?«: estetsko-kulinarične dimenzije človeškega trupla

Želja po dotiku z mesom, uživanje v golih telesih –
mar se tu ne skriva apetit po človeškem mesu?

Novalis

Uvod: Kuhano ali pečeno?

Tradicionalno filozofsko vprašanje, ki odpira eksistencialno dimenzijo posvetne pogojenosti človeka, namreč, »Človeško telo – živo ali mrtvo?«, želim tukaj nadomestiti z nekim drugim eksistencialnim vprašanjem, ki izhaja iz kulinaričnega registra: »Človeško meso – kuhano ali pečeno?« Človeško telo/meso je bilo kot predmet estetske fascinacije vedno v središču pozornosti zahodne umetniške tradicije: bodisi v estetizaciji erotike telesa, pokritega s kožo (tukaj si lahko priključimo v spomin denimo razgaljene kipe starogrškega datuma, klasično post-krščansko evropsko slikarstvo, sodobno ali pol-preteklo akt fotografijo in podobno), bodisi v estetizaciji destrukcije telesa, od katerega odpadajo lasje, nohti, udje in od katerega se trga koža (glede slednjega lahko pomislimo na najboljša Goyeva dela in celo v nešteti uprizoritvah trpljenja Križanega lahko vidimo moment takšne, čeprav nekoliko bolj sramežljivo perverzne fascinacije nad trpinčenjem »besede, ki je postala meso«). Toda doživljati človeško meso, pokrito s kožo ali brez nje, preko medija slikarstva, fotografije ali filma, ki omogočajo fiktivno reprodukcijo, ni še nič v primerjavi s tem, da se v živo soočiš z mrtvim, surovim človeškim mesom, razstavljenim na eksponatnem piedestalu – s *tole* svojevrstno umetnino *tule* pred teboj, katere osnutek ali skico lahko vidiš, denimo, v svojih lastnih, za enkrat še vedno premikajočih se okončinah.

111

Človeško meso kot estetsko-kulinarični objekt

Leta 2007 je švedska skupina *Charity International* pripravila nadvse originalen event za mimoidoče pred neko veleblagovnico v Stockholmu, ko je razstavila gola človeška telesa, zapakirana kot meso v mesnici pod plastiko. Njihov

* FDV, Univerza v Ljubljani

namen sicer ni bil šokirati, temveč »spodbuditi ljudi, da bi premislili o svojih prehranjevalnih navadah« (kampanja je bila namreč zamišljena v smeri varstva pravic živali). No, ne glede na vegetarijansko ideologijo, ki so jo akterji človeškega telesa, zapakiranega kot meso, poskušali implementirati, se nam akcija zdi nadvse zanimiva kolikor odpira dvojje za naše prespraševanje pertinentnih vprašanj: prvo zadeva estetsko dimenzijo človeškega mesa v postmoderni umetnosti, drugo pa njegov status kulinaričnega objekta in s tem povezan problem kanibalizma (v tem oziru bi lahko tudi obrnili ideološko poanto in dejali, da je bila omenjena akcija v prid vegetarijanstvu pravzaprav zelo okusna promocija kanibalizma).

Teza, katere validnost nameravamo tukaj prevprašati, implicitno izhaja iz estetsko-kulinaričnega registra, artikuliramo pa jo lahko na sledeči način: *problematika umetniškega razstavljanja človeškega mesa ni toliko stvar etike ali politike kolikor estetike in kulinarike*. Ali drugače povedano: če je kaj problematičnega na tem, da se razstavlja človeško meso, potem odpor ne izhaja toliko iz vzvišenih etičnih razlogov, ki povečujejo človeško življenje, ki vključuje tako živo telo kot truplo, temveč prej iz zelo nizkih (vendar nikakor ne nizkotnih), v želodcu situiranih vzgibov, ki jim človeško meso zbuja apetit. Skratka, odpor do pogleda, vonjanja, stika s človeškim mesom, iztrganim iz svojega »naravnega konteksta«, izhaja iz odpora do zahodnemu človeku sicer lastnih, toda s specifično kulinarično kulturo potlačenih antropofaških vzgibov.

V tem oziru velja omeniti eno izmed najbolj drznih razstav človeškega mesa kot kulinaričnega objekta, ki jo je izvedel Andrew Krasnow, ki je v svoji razstavi z leta 1990, poimenovani *Flag From Flag Poll*, razstavil človeško meso, zloženo v lističe kakor pri hamburgerju, vanje pa zapičil ameriško zastavo, izdelano iz človeške kože. Ali pa sodobnejši in še bolj nazoren primer z leta 2012: japonski kuhar Mao Sugiyama je aprila objavil oglas, kjer je v skladu s sodobnimi »hedonističnimi motivi« pri pripravi in potrošnji hrane ponujal svoje genitalije kot ekskluziven obrok za pet ljudi po 250 dolarjev na glavo – takoj je našel kopico voljnih ust, tako da je priredil kontroverzen banket v soju medijskih žarometov (v luči razprave, ki sledi, je pomembno poudariti, da na japonskem ne obstaja zakon proti kanibalizmu).¹ Tudi drugi zabeleženi primeri, v katerih se je človeško meso raz-

112

¹ Luka Zevnik, »Expression through Growing Food and Cooking: The Craft Consumption of Food«, *Društvena istraživanja* 21(3) 2012.

stavljajo kot umetniški eksponat, so bili percepirani kot amoralna, abruptna disrupcija utečenega ravnanja s tem prav posebnim kulturnim objektom.

Onkraj moraliziranja lahko razstavljanje človeškega telesa kot umetniškega objekta vzamemo za intriganten primer, ki spodmika tla utečenim praksam rokovanja z mrtvim človeškim telesom, ki je, prav kakor človeško življenje nasploh, smatrano za nekaj svetega in potemtakem zavezano natanko določenim kulturnim praksam, neredko kodificiranim v rituale. S tega vidika je moč vsak košček človeškega telesa, kateri koli del človeškega mesa, odvojen od živega telesa, dojeti kot »mrtvo telo« v miniaturo.

Kulinarični objekt v primežu pravnih restrikcij

Razstavljanje človeškega mesa, prav tako kakor vsakršno drugo rokovanje z mrtvim telesom, je predmet natanko določenih pravnih restrikcij, ki na Zahodu izhajajo iz razsvetljske dogme nedotakljivosti človeške osebe. Na dnu abstraktne liberalne ideologije o posamezniku in njegovih svoboščinah stoji neka zelo oprijemljiva, obenem pa metafizična predpostavka, namreč, da so ljudje v telo utelešena bitja: »Biti pravna oseba pomeni imeti telo.«²

Individualne pravice se običajno klasificira v tri kategorije integritete: pravica do moralne, pravica do intelektualne ter pravica do telesne integritete; prav slednja je tista, ki nas tukaj zanima v navezavi na podrobnejšo razdelavo splošno sprejete pravice do življenja, ki implicira ne samo pravico živega telesa, temveč tudi pravico mrtvega trupla. Pravo, ki skrbi za nedotakljivost človeškega življenja, se nanaša ne samo na, denimo, prepoved komodifikacije živega telesa, temveč tudi mrtvega trupla, kolikor se pač oboje smatra za *extra commercium*, za »blago, odtrgano iz krogotoka blagovne menjave.«³ Skratka, s stališča prava je telo imovina, ki jo ima pravna oseba v lasti, pri čemer je zakon tisti, ki omogoča in omejuje rabe telesa – tako s strani drugega kot s strani subjekta, ki poseduje telo. V tem oziru svobodno razpolaganje z lastnim telesom sploh ni tako zelo svobodno, kot se morda zdi na prvi pogled, še zlasti v luči tega, da ni mogoče preprosto razpolagati niti s svojim lastnim truplom.

² Ed Cohen, »A Body Worth Having?«, *Theory, Culture & Society* 25(3) 2008, str. 103–129.

³ Roberto Andorno, *La Bioéthique et la Dignité de la Personne*, Médecine et Société, PUF – Presses Universitaires de France, Pariz 1997.

Dober primer lahko najdemo v incidentu, ki se je zgodil leta 2001 v Nemčiji, ko je Armin Meiwes na spletu objavil oglas, da išče »dobro grajeno osebo med 18. in 30. letom starosti«, ki bi se pustil »zaklati in pojesti«; na oglas se je odzval Bernd Jürgen Brandes, s katerim je Meiwes podpisal pogodbo in ga dejansko pojedel, toda intervencija prava je razglasila dogovor za ničeln in kanibala kljub prostovoljnemu pristanku njegove jedi obsodila. Zahodno pravo ne dopušča, da bi truplo pravne osebe postalo predmet *commercium*, kaj šele kulinarčnih praks (za razliko od v prejšnjem poglavju že omenjenega japonskega primera).

Zdi se, da natanko na to nevrvalgično točko ciljajo umetniške razstave in performansi, ki operirajo s človeškim mesom, saj na nek način konkurirajo legaliziranim izjemam rabe trupla v medicinske in znanstvene namene. Pravna argumentacija v prid legaliziranim izjemam pravi, če poenostavimo, da gre v primerih medicinskih in znanstvenih praks za »obče dobro,« medtem ko gre v primeru umetniških in kulinarčnih praks za individualne, povrh vsega pa še spervertirane užitke. Toda, kaj je v zadnji instanci »obče dobro« znanstvene ali medicinske prakse drugega kot čisto partikularen – in, če smo že pri tem, prav tako »spervertiran« užitek kot kulinarčni ali umetniški – užitek, ki se je zaradi zlahka opisljivih historično-materialističnih razlogov povzdignil na nivo občega?

Tukaj je na mestu premislek glede razmerja med pravom in telesom, ki zadeva status trupla kot nečesa, kar se nahaja na izjemnem, paradoksalnem položaju »med življenjem in smrtjo«. Agamben je starorimsko institucijo *homo sacer* interpretiral skozi koncept biopolitike, pri čemer se je izhodiščno zanesel na starogrško distinkcijo med *bíos* in *zoé*; prvo se nanaša na distinktivno človeški način življenja, drugo pa na življenje kot tako, ki je – povzemajoč slovito Foucaultovo tezo – v nekem določenem historičnem obdobju postalo centralni objekt modernih oblastnih investicij, z znanostjo, še zlasti pa medicino na čelu.⁴ Agamben je v *homo sacer*, v figuri izgnanca, ki mu lahko vsakdo neka znovano vzame življenje in zatorej emblematično uteleša podobo »živega trupla«, videl pravni paradoks, ki zrcali status tistega, ki se nahaja na nasprotnem koncu oblastnih razmerij, status samega suverena, ki lahko razglaša izjemo in jemlje življenje onkraj zakona; v obeh primerih imamo namreč opravko z neko

⁴ Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France 1979*, Hautes-Études, Gallimard-Seuil, Pariz 2004.

določeno redukcijo življenja na golo življenje: »Suveren je tista instanca v razmerju do katere so vsi ljudje potencialno *homini sacri*, *homo sacer* pa je tisti, do katerega so vsi ljudje potencialno suvereni.«⁵

Izhajajoč iz biopolitične perspektive, po kateri je »golo življenje« niča točka prava, križišče tako suverene instance onkraj zakona kot figure izvenzakonskega izgnanca, predlagamo dojetje človeškega mesa kot tega, kar je Lévi-Strauss konceptualiziral kot »niča institucija«, torej nekaj, kar še ni vključeno v predefineran simbolni red in hkrati tudi še ne iz njega povsem izključeno: človeško meso niti ni več »živo telo«, niti ni preprosto »mrtvo telo«, temveč natanko tisto, kar se nahaja na nekem privilegiranem, vmesnem, liminalnem položaju *ne-več-živega/še-ne-mrtvega*.

Tisto, kar Lévi-Strauss imenuje »niča institucija« omogoča instalacijo simbolnega reda in reprezentacijo binarnih opozicij, ravno po tej svoji potezi pa predstavlja »dvojnika znamenitega koncepta mana, praznega označevalca brez določenega pomena, kolikor mana pač označuje zgolj prisotnost smisla kot takega.«⁶ V kulinarinem registru lahko za »ničo institucijo« vzamemo katero koli kulturno tabuizirano hrano, na primer kravo v hinduizmu ali svinjino v judaizmu – v primeru sekularne zahodne kuhinje (in ne samo tod) pa takšen tabu zadeva predvsem človeško meso. Tabuizacija enega kulinarinca elementa odpre binarno kodifikacijo hrane kot take, začnši z najbolj splošno opozicijo med užitno/neužitno, pri čemer se sama »niča institucija« izmika binarnim opozicijam, v katere je vpisana.

Natanko v tem oziru se srečanje s človeškim mesom kaže kot srečanje s travmatičnim realnim, ki ga ni mogoče zapopasti skozi označevalec, imaginarno pa, kolikor se gibljemo v kulinarinem registru, ustreza natanko paradoksalnemu občutku odpora in želje obenem: človeško meso, ravno zato, ker gre za tabuiziran kulinarinca objekt, zbuja obenem gnus in apetit.

⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, Študentska založba, Ljubljana 2004, str. 95.

⁶ Slavoj Žižek, »Class Struggle or Postmodernism? Yes Please!«, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, ur. Judith Butler, Ernesto Laclau in Slavoj Žižek, Verso, London 2000, str. 112–113.

Na robu kulinaričnega trikotnika

Lévi-Strauss je v svojem slovitem spisu o kulinaričnem trikotniku zapisal, da nam kuhinja neke kulture razkriva globlje strukture dotične družbe in da si lahko na podlagi strukturalistične teorije nadejamo za vsak specifičen primer odkriti »kako je kuhinja neke družbe pravzaprav jezik, v katerem se nezavedno prevajajo njene strukture in s čimer se razkrivajo njena protislovja.«⁷

Osnovna verzija trikotnika, modeliranega po Jakobsonovem fonetičnem trikotniku,⁸ ima v izhodišču, umeščeno na svojem vrhu, surovo hrano, na preostalih dveh koncih pa kuhano in gnilo, pri čemer bolj elaborirana verzija vključuje še kuhano v ožjem pomenu besede, pečeno ter dimljeno, vse na podlagi permutacij nekaj temeljnih binarnih opozicij, ki zadevajo tako medij kot rezultat. Tisto, kar nas v tem trikotniku zanima, je predvsem izhodiščni položaj, vprašanje surovega materiala, ki šele ima postati hrana: temeljna binarna opozicija, s katero se dvigne na noge vsakokratna kulinarična struktura, se namreč nanaša na kategoriji užitno/neužitno, torej izbiro tega, kaj je sploh lahko vzeto kot hrana.

Pogoje, ki določajo užitno/neužitno, je sicer mogoče opisati na povsem vulgarno-materialističen način kot ekološko ali biološko pogojenost okolja, v katerem se nahaja ta ali ona kulinarična kultura, toda ireduktibilni delež kulture ostaja prisoten pri vsaki izbiri, kar nas privede do tega, da v skrajni instanci »ne obstaja nič takega kot 'naravna hrana'.«⁹ Vprašanje tega, ali je lahko človeško meso hrana, tako zadeva natanko tole osnovno binarno opozicijo: če ima človeško meso v neki določeni kulturi status »užitnega«, potem je ritualno institucionalizirano zaužitje takšnega mesa družbeno sprejemljivo in celo zapovedano – če pa se človeškega mesa drži značaj »neužitnega«, potem je njegovo zaužitje nekaj družbeno nesprejemljivega, prepovedanega, celo sankcioniranega, pri čemer je dopuščeno samo v ekstremnih pogojih, običajno ko gre za preživetvene potrebe. V naši kulturi se za človeško meso, za mrtvo človeško telo, predpostavlja natančno določene in strogo kodificirane rituale, ki naj ga v skrajni instanci pove-

⁷ Claude Lévi-Strauss, »The Culinary Triangle«, *Food and Culture*, ur. Carole Counihan in Penny Van Esterik, Routledge: New York in London 1997, str. 35.

⁸ Cf. Roman Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1989.

⁹ Johanna Mäkelä, Cultural Definitions of the Meal, *Dimensions of the Meal: Science, Culture, Business and Art of Eating*, ed. H. L. Meiselman. Gaithersburg, Aspen Publishers Inc. 2000, str. 7–18.

dejo na pokopališče ali v krematorij – zagotovo pa ne na krožnik ali v želodec. Natanko v tem oziru je bilo rečeno, da predstavlja človeško meso »truplo v miniaturi«, namreč, kolikor se z njim soočimo na razstavnem piedestalu, toliko je človeško meso iztrgano iz utečenega kulturnega krogotoka, ki ga prelaga iz zibelke v grob, umeščeno pa je v nek popolnoma drugačen register, ki smo ga tukaj naznačili kot kulinaričen. V strukturalistično-psihoanalitski triadi realnega, simbolnega in imaginarnega (RSI) je mogoče najti kategorialni aparat, s katerim opisati omenjeno disrupcijo simbolnega reda, predvsem pa utemeljitev zakaj je na razstavljeno človeško meso mogoče gledati kot na kulinarični problem.

Vsako človeško izkustvo je opisljivo skozi shemo RSI kot medsebojni preplet registrov realnega, simbolnega in imaginarnega, prav tako tudi izkustvo smrti, pri čemer smrti na ravni realnega ustreza fizična disolucija telesa, na ravni imaginarnega uničenje podobe telesa kot sklenjene celote, na ravni simbolnega pa kot moment sestoja subjektovega sveta.¹⁰ Antropološko gledano lahko omenjeno triado, ki opisuje izkustvo smrti, reinterpretiramo kot ritual prehoda, ki terja nek določen moment družbenosti oziroma kulturne posredovanosti: trem nivojem človeškega življenja ustrezajo trije modusi človeške smrti, tako da moramo »na smrt gledati ne kot na singularen event, temveč kot na »trojni ritual prehoda«, ki na filozofski ravni ustreza fizični, metafizični in ritualni smrti, sankcionirani s kulturnim kodom; skratka, da bi nekdo lahko umrl, mora »umreti trikrat«.¹¹ Fizično, živo biološko telo kot »realno življenje«, se upira simbolnemu označevanju, ireduktibilni preostanek spodletele označevalne operacije, ki ustreza lacanovskemu konceptu *objet a*, pa se tako kaže natanko kot oni shake-spearjanski »funt mesa«, ki smo ga na začetku našli razstavljenega na umetniškem piedestalu.

Razstavljeno človeško meso kot truplo v miniaturi je nekaj, kar je odtrgano ne samo od človeškega živega telesa, temveč tudi od človeškega mrtvega telesa, trupla, ki čaka na pokop (simbolno zakoličenje smrti v kulturno kodificiranem ritualu). Liminalni položaj tega kosa mesa tukaj tako lahko razumemo šele v kulinaričnem registru, kajti na imaginarni ravni ne asocira toliko na smrt (umanj-

¹⁰ Cf. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, London, New York, Verso 1999; *Interrogating the Real*. New York, London: Continuum 2005; *The Indivisible Remainder*, London: Verso 2007.

¹¹ Karmen Šterk: "You can only die Thrice: Death and Dying of a Human Body in Psychoanalytical Perspective," *Journal of Religion and Health, Springer Science and Business Media* 2009: 591-602.

ka namreč ravno moment simbolne smrti), kolikor na kos mesa kot tak, na prav takšen kos mesa, s kakršnim se soočamo vsakokrat, kadar denimo obiščemo mesnico. Nelagodje v tem primeru ne ustreza tesnobi pred smrtjo, kakršna se pojavi v ritualu prehoda iz življenja v smrt, temveč gnusu pred mesom kot kulinaričnim objektom, ali, še natančneje, gnusom pred našim lastnim apetitom do surovega kosa mesa, ki je tabuiziran kot hrana in kot tak izvzeta iz kulinaričnega registra kot njena »ničta institucija«.

Namesto sklepa

Nedvomno predstavlja topika človeškega trupla problem tudi brez tega, da se ga razstavi kot umetniški artefakt (o čemer priča tukaj samo tangencialno dotaknjene teme prava, etike in politike). Vendar se ravno v primeru trupla kot razstavnega eksponata najostreje iskristalizira njegova prav posebna problematika, ki izhaja iz estetsko-kulinaričnega registra. Prav zaradi vsega tega truplo predstavlja takšen debakl mišljenju, ki je vreden, da ga ohranimo kot paradoks, ne pa da ga razrešimo s takšno ali drugačno etično, politično ali logično razrešitvijo. Na podlagi vsega povedanega lahko sedaj sklenemo – parafrazirajoč mojstra – da človeško *meso ni dobro zgolj kot mišljevin*a (o čemer pričajo filozofije, ki se soočajo z vprašanjem telesa, telesne substance, »mesa sveta«) *temveč tudi kot pojedina* (o tem pa pričajo številni primeri institucionaliziranega ali ritualiziranega kanibalizma in pa tudi kanibalizma v lastni režiji). Lahko ga seveda tudi pojemo, pa čeprav vemo, da se – tako kot narekuje govornica – »nobena jed ne poje tako vročo kot se jo skuha.«

Shannon Bell*

Razkrito: na treh grobiščih

Misliti s Kierkegaardom in Heideggerjem¹

Razkrito: ob treh grobiščih je triptih starodavnega, modernega in posthumanega tkiva; performativni *tableau* spet skupaj s svojim interesom za Bit – Bit preko Kierkegaarda in Heideggerja kot ontološka eksistenca proti smrti, ki jo lahko bitja naredijo za svojo preko resnega premišljanja: »samih o sebi«². Resnost, ključna za Kierkegaarda, je afektiven način popolnega zavedanja kaj te čaka, intenzivna budnost, ki z zavedanjem smrti kot velikega Drugega, razmišlja sama o sebi. Človek živi z zavedanjem, da je vsak trenutek: »vsega konec, brez neumnosti in zapravljanja časa.«³ Resen pristop k smrti in življenju je živeti: »kot da je vsak dan zadnji in hkrati prvi v dolgem življenju[.]«⁴ Vzeti si k srcu Kierkegaardovo mantro: »smrt je učiteljica resnosti«⁵ in učiteljica življenja. Šla sem na tri grobišča, ne določena, ampak eksistencialna grobišča, kjer lahko mislimo konec starodavnega, modernega in posthumanega življenja.

Razkrito: ob treh grobiščih opazuje tri znake telesnih meja bitij: goreča telesa Banarasa pri ghat-u Manikarnika (starodavna, živa pogrebna grmada), plastinirana, čista, mrtva telesa Body Worlds razstave obducenta/plastinatorja Gunther von Hagensa in polživljenje, delno telo/deli telesa tkivno inženiranih oblik življenja v delih bioumetnikov Oron Catts in Ionat Zurr.

Razkrito: ob treh grobiščih si prizadeva nasloviti temeljno vprašanje filozofije: »Kaj je Bit?«⁶ Naslavlja ga skozi mojo performans filozofijo in skozi dela »ume-

¹ Zahvaljujem se Raanu Matalonu, da je z mano mislil Kirkegaarda.

² Søren Kierkegaard, »Supplement«, *Three Discourses on Imagined Occasions*, Howard V. Hong, Edna H. Hong, (ur.), Princeton University Press, New Jersey 1993, str. 117.

³ *Ibid.*, str. 145.

⁴ Søren Kierkegaard, »At a Graveside«, *Three Discourses on Imagined Occasions*, str. 96.

⁵ *Ibid.*, str. 75.

⁶ Martin Heidegger, *Nietzsche: Vol. 1, The Will to Power as Art*, HarperSanFrancisco, San Francisco 1991, str. 68.

* University of Toronto, Kanada

tnikov-filozofov«⁷ von Hagensa ter Cattsa in Zurrove, katerih umetniško delo je natanko to, kar je imel Heidegger v mislih, ko je pozicioniral umetnost kot: »postavljane resnice v delo«⁸. Umetnik kot tisti, ki je zmožen: »razkriti [...] v Biti nekaj, kar še ne obstaja«⁹ in umetniško delo kot tisto, ki »razkriva« oziroma »na svoj način razpira bit bivajočega«¹⁰.

Razkrito: ob treh grobiščih ima dva resna namena: 1) uprizoriti mišljenje Biti v performans filozofiji; 2.) aplicirati Heideggerjevo razumevanje umetnosti na umetnike-filozofe, ki so razvili in uporabili radikalne nove tehnologije v umetniški produkciji novih umetniških oblik, ki odpravljajo razliko in razdaljo med umetnostjo in znanostjo; v primeru von Hagensa – *techné* plastinacije ter v primeru Cattsa in Zurrove – *techné* tkivnega inženiringa.

Performans filozofija je definirana kot uprizoritev: aktivno zaobjemanje oziroma performativno biti z nečim. Jaz uprizarjam mišljenje Biti skladno s Heideggerjevimi namigi; misliti bit ni niti teoretično, niti praktično, ni utemeljeno ne na etiki ne na ontologiji; je mišljenje, ki nima niti rezultatov niti učinka.¹¹ »Pri premišljevanju Biti je presenetljiva njegova preprostost.«¹² »To mišljenje je [...] spominjanje na bit.«¹³ Mišljenje, ki misli bit »misliti nič«¹⁴.

Čas: »Ti si in tudi smrt je«¹⁵

Zdi se mi, da je Bit mogoče misliti zgolj iz mesta nič, mesta, ki je na svetu, a ni od sveta; ki ni pritrjen na zemljo, mesto, kjer se čas in prostor razgradita; kraj,

⁷ *Ibid.*, str. 73.

⁸ Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, prev. Ivan Urbančič, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 304.

⁹ Martin Heidegger, *Nietzsche: Vol.1, The Will to Power as Art*, str. 69.

¹⁰ Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, str. 264.

¹¹ Martin Heidegger, »O humanizmu«, v: *Izbrane razprave*, prev. Ivan Urbančič, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 228.

¹² Martin Heidegger, »The Origin of the Work of Art« v: David Farrell Krell (ur.), *Basic Writings*, HaperSanFrancisco, San Francisco 1993, str. 192.

¹³ Martin Heidegger, »O humanizmu«, str. 228.

¹⁴ *Ibid.*, 231.

¹⁵ Søren Kierkegaard, »At a Graveside«, *Three Discourses on Imagined Occasions*, str. 75.

kjer je samoumevno, da je »odločitev smrti [...] nerazložljiva«, »da sama smrt ne pojasni ničesar«¹⁶.

Kashi, Banaras, Varansi: mesto Šive. Več imen – isto mesto na reki Ganges: ne- kje med tem svetom in post-svetom, tukaj in tam; večnost in sedanost. »Ves čas je tu.« Šivino mesto velja za *Great Cremation Ground* za trupla celotnega uni- verzuma. Ghat Manikarnika simbolizira tako stvarjenje kot uničenje. Ljudje pri- hajajo v mesto Šive umreti, a jih smrt pusti čakati: »Smrt ne pride, ker jo nekdo kliče.«¹⁷ Revne, stare, bolne in gobave duše vsak dan živijo na stopnišču ghata v mestu Šive v upanju, da je njihov zadnji. Banaras/Kashi velja za najpomembnej- ši indijski prehod, kjer se prečka mejo končnega.

Več ur in noči sem sedela v čolnu na reki Ganges, ob vznožju gorečega ghata in gledala kako je razneslo glave, se je topila koža in kapljala iz nog, in kako je pred/posthumana energija zapuščala telo, ko je vodilni žalujoči z dolgo bambu- sovo palico počil lobanjo in osvobodil Bit iz telesnega domovanja; sedela sem v »jasnosti biti«.

Sredi bivajočega v celoti biva neko odprto mesto. Neka razsvetljava [...] ta odprta sredina sama obkroža vse bivajoče tako kakor Nič, ki ga komaj poznamo.¹⁸

Vrnila sem se h ghatu Manikarnika, da bi fotografirala to »jasnost biti« in da bi posnela fotografije zadnjih trenutkov starodavnega. Med to uprizoritvijo sem o njej pisala na FastBodies – živem dnevniškem blogu. Zapis na živem dnevniškem blogu Fastbodies:

Delovanje/rezultat: Lepota gorečih teles.

Fotografiranje odstrani storilca iz prizorišča; kar ostane je delovanje in rezultat. Pro- ces slikanja gorečih teles je bolj zanimiv kot rezultat. Želja je slikati brez glave – odpr- ta do mimobežne navzočnosti. Slikala sem, kar je bilo vidno in z digitalno povečavo omogočila videnje neočitnega: svoboda plamenov požira noge, moč obrnjene polo-

¹⁶ *Ibid.*, str. 96.

¹⁷ *Ibid.*, str. 102.

¹⁸ Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, str. 279.

vice telesa, ozirajočega navzgor v molilnem položaju s fantomskimi nogami; prazna lepota odprtine v lobanji.

Bit: »Zdaj je vsega konec: mirovanje«¹⁹

Telo iz tkiva in mesa je omejeno s časom; za plastinirano telo smrt odkriva neizmerljive možnosti. Plastinirano telo, plastinat, kot ga imenuje von Hagens, lahko neomejeno dolgo vztraja: »zamrznjeno na točki med smrtjo in razkrojem.«²⁰ Plastinacija nasprotuje času s proizvajanjem »novih, posmrtnih« bitij²¹ in novih umetniških form. Plastinacija, ki jo je leta 1977 razvil von Hagens, je *techné* (način védenja) razkrivanja prisotnega, a skritega, znotraj telesa, odkrivanja individualnosti človeka »od znotraj«²².

Svet je fasciniran nad odkritimi telesi; razstava *Body Worlds* je od svojih začetkov v Tokiju leta 1996 postala svetovno najbolj obiskana gostujoča razstava. *Anatomical Exhibition of Real Human Bodies*, ki trenutno (2012) obstaja v osmih različicah si je ogledalo več kot 34 milijonov obiskovalcev.²³

Sama sem razstavo obiskala osemkrat – London 2002 in Frankfurt 2004, kjer sem tri zaporedne dni prebila kot reporterka, in Toronto 2005/06, kjer sem bila kot reporterka štiri različne dni. Zaradi medijske prepustnice sem lahko plastinate fotografirala in se jih dotikala.

Plastinacija je vakuumski proces, pri katerem so tekočine iz telesnih tkiv nadomeščene z reaktivno plastiko, kot je gumijasti silikon, in z epoksidno ali poliestersko smolo. Gumijasti silikon naredi telo in/ali del telesa mehak in upogljiv – možen oblikovanja v zaželeni poze in telesne kretnje; epoksidna smola naredi telo ali del telesa trd in prosojen – uporablja se za telesne rezine.²⁴

122

¹⁹ Søren Kierkegaard, »At a Graveside«, str. 79 in *Supplement*, str. 146.

²⁰ Gunther von Hagens »Anatomy and Plastination«, Gunther von Hagens and Angelina Whalley (ur.), *Prof. Gunther von Hagens« Body Worlds The Anatomical Exhibition of Real Human Bodies*, Druckerei J. P. Bachem, Cologne 2002, str. 20.

²¹ Alan Burdick, »Gross Anatomy. Technology Makes Cadavers an Art Form and Dissection Uncomfortably Real«, *Discover Magazine*, marec 2004, str. 49.

²² Körperwelten – Press Information, 1.

²³ http://www.bodyworlds.com/en/exhibitions/past_exhibitions.html Razstave se trenutno nahajajo v Gvatemali, Kanadi, ZDA, Nemčiji, Angliji, na Švedskem, v Mehiki in Italiji.

²⁴ http://www.bodyworlds.com/en/plastination/idea_plastination.html

Rezultat von Hagensove nove tehnologije (plastinacije) so novi tipi anatomske primerke, ki so spremenili anatomijo; celotna notranost telesa je lahko ohranjena; tako je anatomsko telo lahko prvič postavljeno pokončno in nameščeno v drže gibanja.

Von Hagens imenuje svoje delo »anatomska umetnost« (»estetsko poučna predstavitev telesne notranosti«²⁵) in razstavo kot »dogodek anatomije«.²⁶ Če razumemo dogodek kot ga postheideggerjanec Alain Badiou, kot dopolnilo vednosti, ki premika že obstoječe v nove resnice in prekine ponavljanje že obstoječih vednosti, potem je delo von Hagensa točno ta dogodek.

Von Hagens pozicionira plastinacijo v tradicijo renesančnih anatomske umetnikov Leonarda da Vincija, Michelangela in Andreasa Vesaliusa, utemeljitelja znanstvene anatomije. Poudari, da »znanstvene anatomije« medicinska stroka ni ustvarila, ampak si jo je konec 18. stoletja prisvojila, ko jo je umaknila javnemu pogledu in jo premestila v secirnice.²⁷

Von Hagens razume svoje delo kot: »socialno-politično revolucijo [...] vračanje anatomije nazaj k ljudem[...]«²⁸ Imenuje jo »demokratizacija anatomije«, »redemokratizacija«, ki vrača obdukcijo, seciranje in anatomijo ljudem. »Laik bi moral imeti enako pravico videti.«²⁹ Dvojni moto von Hagensovega dela je »nič ne bi smelo biti skrito«³⁰ in vse kar je videno, mora biti anonimno: »Plastinati niso objekti individualnega spomina [...] So novi prikazi bivših ljudi.«³¹

Von Hagens predela notranost zgodovinskih umetniških ikon, sledove katerih je na primer moč odkriti v plastinacijah celotnega telesa, kot so Runner, Muscle Man – držeč svojo kožo, Chess Player in Rearing Horse with Rider. Kljub temu von Hagens vztraja, da je namen drž in kretenj plastinativ ta, da pokažejo telo v gibanju, kot živo telo: Runner razkriva različne plasti mišic, Chess Player možgane, hrbtenjačo in hrbtenjačne živce, Muscle Man kaže celotno secirano kožo,

²⁵ <http://www.bodyworlds.com/en/prelude.html>

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jim Knipfel, »Body Art. What a Piece of Work«, *New York Press*, julij 1-7, 1998, V11, N26, str. 35.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Alan Burdick, »Gross Anatomy. Technology Makes Cadavers an Art Form and Dissection Uncomfortably Real«, *Discover Magazine*, marec 2004, str. 48.

³⁰ *Ibid.*, str. 48.

³¹ *Ibid.*, str. 50.

odkrivajoč neskončnost in gostoto največjega in najtežjega telesnega organa ter *Rearing Horse with Rider*, delo primerjalne anatomije, ki preko oblike, položaja ter mikroskopskih struktur organov in mišic razkriva podobnost v anatomski razporeditvi med človekom in konjem.

Kar von Hagensa pozicionira kot umetnika v heideggerijanskem smislu, je njegovo tehnološko »razkrivanje, kar je prisotno [...] iz skritega«³² v polju umetnosti z namenom demokratičnega razkrivanja oziroma odkrivanja. Von Hagens nasprotuje temeljnim dualizmom Zahoda: znanost in umetnost, človek in žival, um in telo, znotraj in zunaj, mirovanje in gibanje, resnost in lahkomiselnost.

Medtem ko plastinacija z ustvarjanjem novih posmrtnih bitij nasprotuje prenehanju časa, tkivni inženiring preko gojenja novih polživih post-bitij ne nasprotuje zgolj času, ampak tudi smrti Biti.

Gojenje: »Nič ne moti mrtvih«³³

Bioumetnika Oran Catts in Ionat Zurr sta vzhajajočo tehnologijo tkivnega inženiringa premestila v polje umetnosti in s povezovanjem *techné* tkivnega inženiringa z umetniško prakso ustvarila novo umetniško obliko, tkivno umetnost, ki jo označujeta kot: »umetnost polživega in delnega življenja.«³⁴

Catts in Zurr sta leta 1996 ustanovila Tissue Culture and Art project, še trajajočo kolektivno umetniško raziskavo in razvojni projekt, ki združuje teho-znanstveno znanje o tkivnih kulturah in tkivnem inženiringu z umetniško prakso.³⁵ TC&A razvija svoje delo v Symbiotica, raziskovalnem laboratoriju namenjenem znanstvenemu proučevanju nasploh, zlasti proučevanju bioloških tehnologij, iz vidika umetnosti in humanizma. SymbioticaA (ustanovljena leta 2000) je prvi raziskovalni laboratorij, ki omogoča umetnikom, da uporabljajo vlažne biološke postopke na oddelku za biološke znanosti.³⁶

³² Martin Heidegger, »The Question Concerning Technology«, *Basic Writings*, str. 340.

³³ Søren Kierkegaard, »At a Graveside«, str. 80.

³⁴ Oran Catts and Ionat Zurr, »The Art of the Semi-Living and Partial Life: Extra Ear – 1/4 Scale, Catalogue Essay, *Art in the Biotech Era, Adelaide International Arts Festival*, 2003, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html>

³⁵ *Ibid.*, str. 1.

³⁶ <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>

Termin polživljenje so razvili v Tissue Culture and Art Project (TC&A) in ga uporabljajo za označevanje delnega življenja: »kulture tkiva in tkivno inženirana bitja, ki so lahko ohranjana, gojena, lahko funkcionirajo [...] 'živijo' zunaj [svojega] izvornega telesa.«³⁷ Polživljenja in delna življenja so nov razred objektov/bitij, ustvarjena na živih in neživih materialih.

Kot navajata Catts in Zurr: »Produkcija novih presenetljivih oblik življenja, celično življenje *in vitro*, predstavlja izziv tako obstoječemu konceptu jaza, kot tudi obstoječemu konceptu smrti.«³⁸ V heideggerjanskem smislu: Catts in Zurrova v svojih umetniških delih delujeta kot »pastir biti«³⁹, v Biti razkrivata nove oblike obstoja, ki omogočajo ponovni premislek o najbolj temeljnih znakih utelešene eksistence biti: življenje, smrt in meje človekovega telesa. Njuno delo vizualno razkriva potencialno neskončnost in raznolikost v Biti ter nedoločenost fizične smrti omejenih bitij, kot singularne živeče entitete. Celice takega bitja lahko omogočajo rast številnih tkivnih konstruktov in v njih živijo še dolgo po smrti gostitelja.

Catts and Zurrova sta ustvarila številna polživa umetniška dela⁴⁰: Pigs Wings, Worry Dolls, Meart, Disembodied Cuisine, Victimless Leather in Extra Ear 1/4 Scale, ki je bilo njuno prvo posebej prepoznavno umetniško delo delnega življenja. Extra Ear 1/4 Scale (Ekstra uho 1/4 velikosti)⁴¹, prvič vzgojeno in razstavljeno v galeriji Kapelica⁴² v Ljubljani, marca 2003, je bilo v živo predstavljeno še štirikrat.

Ekstra uho 1/4 velikosti je polživeče, delno življenje, umetniški objekt, vzgojen iz matičnih celic kostnega mozga in hrustanca odraslega človeka. Je točna kopija tridimenzionalno skeniranega levega ušesa mednarodnega performans umetnika Stelarca, pomanjšanega na četrtno velikosti, natisnjenega na 3-D biorazgradljiv polimerski skelet ter zasajen z živimi celicami, ki med rastjo *in vitro* nadomestijo skelet: lep, popoln organ, brez telesa (ang. organ without a body –

³⁷ Ionat Zurr and Oron Catts, »Are the Semi-Living semi-Good or semi-Evil? Technoetic Arts, Issue 1, 2003, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html>, str. 5.

³⁸ Oron Catts, »The Art of the Semi-Living and Partial Life: Extra Ear – 1/4 Scale«, 2003, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html>, str. 11.

³⁹ Martin Heidegger, »O humanizmu«, str. 199.

⁴⁰ <http://tcaproject.org>

⁴¹ <http://tcaproject.org/projects/extra-ear>

⁴² <http://www.kapelica.org/>

OWB), lebdečega v tekoči hranilni raztopini znotraj obračajočega bioreaktorja, ki posnema telesne pogoje.

Tako kot von Hagens tudi Catts in Zurrova demokratizirata tehnologijo, ki jo uporabljata. Ne samo, da v javni umetniški prostor vnašata skulpture iz tkiv, ampak tja prinašata tudi laboratorij tkivnih kultur. S prikazovanjem ne zgolj končnih produktov delnega življenja, ampak tudi z razkrivanjem sredstev in procesov njihove kreacije, odpravljata mističnost in strah pred tkivnim inženiringom.

V TC&A so razvili nekaj, kar imenujejo »estetika skrbi«, ki temelji na sočutju in odgovornosti do drugih živih bitij; obiskovalcem galerij je skozi »prehranjevalni ritual« prikazana potrebna skrb za ohranjanje delnega življenja« in odgovornost človeških stvariteljev do polživih izumov v »ritualih ubijanja«. Polživljenje je nujno ubito po koncu vsake instalacije, kajti ne more biti prenešeno čez mejo, prav tako pa tudi zahteva sterilne laboratorijske pogoje, da prejme primerno oskrbo za nadaljevanje življenja. »Usmrtitev polživih skulptur se zgodi z njihovim odvzemom iz zaščitenega okolja in z dovoljenjem, da se jih občinstvo dotakne (in je dotaknjeno z njihove strani).«⁴³ Glive in bakterije, ki se nahajajo v zraku in na rokah okužijo celice.

Delo Catts in Zurrove lahko obravnavamo kot praktični, filozofski in politični spopad s koncepti v jedru Zahodnega humanizma in posthumanizma: kontinuum življenja in smrti, jaz, drugi, identiteta, telo, človeški odnosi do drugih živih sistemov, etika in odgovornost.

Razkrito: Nova tehno bitja

126

Von Hagens ter Catts in Zurrova v svojih umetniških delih preko ustvarjanja novih tehno-teles (plastinirano telo in meta-telo) in novih tehno-bitij odkrivajo novo razumevanje Biti: posmrtno življenje, polživljenje in delno življenje. Von Hagens z zamrzovanjem časa; Catts in Zurrova z gojenjem preko, s preseganjem časa. Ta nova telesa in nova bitja pod vprašaj postavljajo čas v življenju in smrti.

Prevedla Nina Vombergar in Klemen Ploštajner

⁴³ Ionat Zurr and Oron Catts, »The Ethical Claims of Bio Art: killing the other or self-cannibalism?, <http://www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html>,12.

Gašper Troha*

Truplo bele kokoši

V zgodovini slovenskega gledališča je najbolj slavno prav gotovo truplo bele kokoši, simbol t. i. drugega avantgardnega vala, ki se je uveljavil ob koncu šestdesetih let z Gledališčem Pupilije Ferkeverk in se nadaljeval z EG Glejem, Pekarno ter ostalimi eksperimentalnimi gledališči v sedemdesetih in osemdesetih letih. Šlo je za zakol kokoši na koncu premiere edinega povsem gledališkega projekta Skupine 443 oz. Gledališča Pupilije Ferkeverk z naslovom *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (29. 10. 1969). Prav ta realna smrt na odru, ki je seveda primer trupla *par excellence*, je obveljala za simbol performativnega obrata, oz. z besedami Vena Tauferja »smrt industrijsko bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (Taufer: 2009).

Čeprav je to opažanje vsekakor pravilno in *Pupilija* res stoji na začetku drugačnega pristopa h gledališki produkciji, se pomen trupla bele kokoši po našem mnenju tu ne izčrpa. Zaradi tega bomo skušali globlje razviti prav to problematiko ob dveh paradoksih, ki sta zaznamovala obravnavani pojav. Uprizoritev je bila po opisih ustvarjalcev in raziskovalcev ludistična in je imela karnevalski, bahtinovski značaj, ki je seveda subverziven (prim. Svetina: 1992, Jovanović: 2009, Jovičević: 2009), a je glede na marginalnost skupine – šlo je za študente različnih smeri, ki so se z gledališčem ukvarjali prvič in povsem diletantsko – imela nesorazmerno močan odmev. Sprožila je veliko razburjenje v medijih in pripeljala celo do sodne obravnave, na kateri pa sodnik ni našel dokazov za obsodbo v poglavitnih točkah.

Kaj je torej tisto, v kar so dregnili Pupilčki z zakolom kokoši, ki je hotel biti ritualen, a to seveda ni bilo več mogoče?

Drugi paradoks je v tem, da je skupina po tej uprizoritvi, ki je postala vsejugoslovska atrakcija in je imela tudi realne možnosti, da postane mednarodni fenomen (nerealizirano gostovanje v Nancyju v Franciji in snemanje odlomkov za neko zahodnonemško televizijo), na hitro razpadla. Gledališče torej

* AGRFT in FF, Univerza v Ljubljani

tako očitnega vdora realnosti ni preživelo, kar od nas terja premislek o mejah med umetnostjo in življenjem, o katerih teorija razmišlja že od Aristotela dalje. Pomenljivo se zdi dejstvo, da glavni akterji tega gledališkega kolektiva (npr. Dušan Jovanović, Milan Jesih, Ivo Svetina) uspešno delujejo tudi po propadu Gledališča Pupilije Ferkeverk znotraj institucionalnih in eksperimentalnih gledališč vse do danes.

Pupilija je povsem očitno dregnila v nekaj več, v nekaj, česar se njene obravnave od šestdesetih let dalje ogibajo, in to je prav pomen zakola, ki ga ne moremo odpraviti zgolj kot sredstvo šok terapije za publiko in simbol performativnega obra- ta. Tu se bomo naslonili na paradoks suverenosti, ki ga simbolizira *homo sacer* in ga je v svoji knjigi z enakim naslovom opisal Giorgio Agamben. Šele izolacija tega trupla nam bo omogočila razumeti, kaj se je pravzaprav odprlo 29. oktobra 1969 in povzročila določeno mero nelagodja še dandanes (prim. Troha: 2008).

Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki

Pupilijo je uprizorilo Gledališče Pupilije Ferkeverk oz. Skupina 443, ki ima svoje zametke v nastopu treh gimnazijcev, Ferdinanda Miklavca, Denisa Poniža in Iva Svetine, v ljubljanskem Mladinskem gledališču 16. 11. 1966. Poimenovali so se Skupina 441 po podstrešni sobici na Veselovi 8, kjer je stanoval Edvard Kocbek. Kasneje so se jim pridružili novi člani, doživeli pa so tudi prve družbene pritiske ob objavi izjave osrednjih slovenskih kulturnih delavcev z naslovom *Demokracija da – razkroj ne!* v *Delu* (prim. Dolgan: 1990). V njej sta neposredno napadena člana skupine Ivo Svetina zaradi svoje pesmi *Slovenska apokalipsa* in Ferdinand Miklavc kot urednik literarnih strani *Tribune*. Skupina se je preimenovala v Skupino 442, člani pa so še bolj trdno verjeli, da se je treba boriti proti enoumju in za avtonomijo umetnosti.

128

Pomladi 1969 so prvič uporabili besedno zvezo *Pupilija Ferkeverk* ob predstavi gledališke poezije *Žlahтна plesen Pupilije Ferkeverk*. S skupino je prvič sodeloval Dušan Jovanović. Čeprav je bil slednji prepričan, da se je s tem izčrpala želja članov po gledališkem delu, je sledila jeseni prva uprizoritev, ki je bila v celoti gledališka in je imela naslov *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Na odru Viteške dvorane ljubljanskih križank se je dogajalo sledeče: »gledanje televizije, otroško igrišče, Sneguljčica (lezbična erotika), človeška mašina (konstruktivistična tvorba iz mehanično delujočih igralških teles), Anka (belokranjsko kolo), horoskop

(iz tednika Antena), foto-roman (sosledje 'zamrznjenih' slik), globus (Matjaž Kocbek je 'fukal' razne države sveta), sfinga in uganke, modna revija magazina Elle, dojenje, koncert (kakofonična orgija glasovnih variacij), zaupni pomenki (težave mladostnikov iz intimnih rubrik raznih tednikov), mutci (pantomimičen pogovor gluhonemih), domoljubna pesem Koseskega, reklama za alpsko mleko v tetrapaku, revolucionarna pesem Majakovskega (v ruščini jo je recitiral Milan Jesih), latovščina, hrošči (fragment plesa z otoka Bali), masturbacija (v živo), kopanje (ritualna združitev nagega moškega in nagega ženskega telesa v banji, ki je bila napolnjena z odišavljeno vročo vodo in šamponsko peno), berešit bara (začetek svetega pisma v hebrejščini) in klanje (obreden zakol bele kure)« (Jovanović: 2009, 90-91).

Po mnenju Vena Tuferja je bila predstava »šok za publiko in 'za slovensko kulturo in gledališče posebej'« (Svetina: 1992, 271). O njej so izšle številne kritike, ki so poudarjale zakol bele kokoške in prizor kopanja na odru. Najbolj odklonilno kritiko je napisal Jože Snoj, kritik *Dela*, ki je bil mnenja, da mora zakol kokoši slej ko prej pripeljati do umora otroka.

»K hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sadiste [...] protestiram v imenu bele, serijsko spitate kokoši, ki ste jo v sredo zvečer brezobzirno zaklali pred polnim avditorijem in še v imenu zavestne človeške narave, ki je v uničevanju nezavedne, nebojlene narave brez utilitarnega namena po medicinski empiriji izpričana kot zločinsko bolna. [...] Hkrati ledenim ob pomisli, da bi utegnili kdaj in ob kakih zahtevnejših nadaljnjih dokazovanjih tega stanja in opominjanja nanj zaklati pred gledalci tudi kakega v socialnem smislu odvečnega otročiča« (Snoj: 2009).

V nadaljevanju je vendarle rahlo podvomil v svoj bes, saj je celoten protest izvedel v imenu zaklane kokoške, medtem ko v svetu vsak dan pobijejo na stotine ljudi. Zaradi tega na koncu članom Pupilije prizna, da na nek sprevržen način posredujejo humanistično sporočilo, saj so »dosegli svoje [...] zvesti odsev kritično bolnega neskladja materialnih in duhovnih sil v svetu in njegovi zavesti, za katerega obstoj niste sami krivi in ki zanj za sedaj še ne odgovarjate« (*Ibid.*). Pogrom na Pupilčke je imel dvojne posledice. Na eni strani negativne odzive v medijih in oteženo delovanje, na drugi pa močno podporo npr. Dušana Pirjevca in študentske populacije. Naslednja predstava je bila namreč v študentski men-

zi v Ljubljani in je bila ena najbolj množično obiskanih gledaliških in na sploh javnih prireditev tistega časa. Svetina poroča, da se je brez posebne reklame v študentski menzi zbralo 1200 gledalcev. Sledila je predstava v mariborskem Domu JLA, ki je bila ponovno polna do zadnjega kotička, a je tokrat zakol kokoške izzval tudi negativne reakcije študentov, ki so zahtevali obračun s prestopniki. Mariborsko predstavo je snemala tudi zagrebška televizija, tako da je Pupiliya postala jugoslovanski fenomen. Pupilčki so nastopili v Zagrebu, na Reki in ponovno v Zagrebu na MFSK-ju (Festivalu študentskih gledališč), kjer so dobili »nagrado časopisa 'Vidici' za najbolj avantgardno predstavo festivala« (Svetina: 1992, 279). Sledilo je gostovanje na BRAMS-u (Beograjski reviji amaterskih odrov), kjer je predstava dobila posebno plaketo za pogumno in eksperimentalno gledališko dejavnost. Dele predstave je posnela ekipa zahodnonemške televizije, celotno predstavo pa kasneje ljubljanska televizija.

Problem zakola kot prestopka in žrtvovanja

Bolj kot splošno znana zgodovinska dejstva o usodi *Pupilije* nas tokrat zanima vprašanje zakola kokoši in njenih možnih pravnih oz. ritualnih posledic. Kot pravi Aldo Milohnić v svoji analizi možnih pravnih posledic klanja živali na umetniških dogodkih, v nekdanji Jugoslaviji l. 1969 ni obstajal zakon, ki bi to prepovedoval, zaradi tega ta zakol ni bil pravni prekršek, Pupilčki pa zanj niso mogli biti kaznovani. Našteje tudi nekatere druge slovenske in hrvaške primere, ki so skorajda vsi ostali brez pravnih posledic, še več, večinoma tudi niso povzročili širših odmevov in razprav (Milohnić: 2009). Ravno zaradi tega se zdi družbena reakcija ob premieri *Pupilije* izrazito pretirana – zgrožene kritike v časopisih, odpoved sodelovanja v Križankah, navdušenje med študentsko populacijo...

130

Poleg tega je iz spominov Dušana Jovanovića in Iva Svetine jasno, da so ustvarjalci razumeli zakol kot »obreden zakol bele kure«, torej kot nekakšno ponovno uvajanje rituala v svet nihilizma, kar se povsem sklada s tendencami ameriške gledališke avantgarde in Jerzyja Grotowskega, pri katerih se je navdihoval Jovanović. Vendar po mnenju Iva Svetine »ne gre za religiozne, svete rituale, saj je bila druga polovica 20. stoletja vendarle čas popolnega brezboštva, nihilizma, prevrednotenja vseh vrednot« (cit. po Jovičević: 2009, 189).

Kokoš je torej telo, ki se ga lahko nekaznovano ubije, obenem pa očitno ne more biti žrtvovano, kar ga postavlja v bližino golega oz. svetega življenja ali koncep-

ta dvojne izključitve, ki jo simbolizira *homo sacer*. Na prvi pogled se ta teza zdi pretirana, saj gre vendarle za žival, ki takrat zakonsko še ni bila vključena v družbo in politiko, zato je umanjka ena od izključitev, a pomenljivo je dejstvo, da obe prvi kritiki, objavljeni le dva dni po premieri, začutita zakol kot dejanje, ki gre čez mejo. Jože Snoj celo eksplicitno zapiše: »Hkrati ledenim ob pomisli, da bi utegnili kdaj in v kakih zahtevnejših nadaljnjih dokazovanjih tega stanja in opominjanja nanj zaklati pred gledalci tudi kakega v socialnem smislu odvečnega otročiča« (Snoj: 2009). Ta pa bi bil seveda že *homo sacer*, kot ga razume Giorgio Agamben. Prenos z živali na človeka se bržkone zgodi zaradi dejstva, da celotna predstava oz. performans postavlja na oder akterje, ki predstavljajo le sami sebe, svoja fenomenalna telesa, torej golo biološko eksistenco. Kokoška se torej v tem kontekstu na odru pojavi kot golo telo, *homo sacer*, s tem pa razpre osnovni paradoks suverenosti, da je suveren hkrati zunaj in znotraj pravnega reda (Agamben: 2004, 25). Posledica tega dejstva je dvojna izključitev, sveto telo, ki ga vsakdo lahko nekaznovano ubije in ne more biti žrtvovano. Seveda pa zakol kokoši v *Pupiliji* tako močno odmeva le zato, ker »smo v našem času, svojevrstno, a povsem realno, vsi državljani virtualni *homines sacri*...« (Ibid., 122). In, kot pokaže Giorgio Agamben, je prav proizvodnja golega življenja temeljno delovanje suverene oblasti tako v totalitarnih kot v demokratičnih sistemih, pri čemer skuša politika to temeljno biopolitično razpoko vedno znova zapreti z eliminacijo in novimi izključitvami (Ibid., 191-95).

Smrt na odru in njene posledice za gledališče

Kot smo že omenili, zakol kokoši l. 1969 ni bil prekršek, saj, kar ni prepovedano, je dovoljeno, a zanimivo je opažanje Aleksandre Jovičević, da prav realna smrt na odru lahko pripelje do razpada gledališke skupine – to se je zgodilo Gledališču Pupilije Ferkeverk, enako pa v osemdesetih tudi gledališki skupini Magazini kriminali, ki je na odru izvršila »ritualni umor konja«. Čeprav se gledališče ves čas spogleduje z življenjem in skuša na različne načine ustvariti občutek, da gre »zares«, se zdi, da obstaja točka, »ki je umetnost ni mogla preseči, ne da bi uničila sama sebe« (Jovičević: 2009, 192).

O tej razliki med umetnostjo in življenjem, med poezijo in zgodovino pisjem, je razpravljal že Aristotel v *Poetiki*, kjer pravi, da zgodovinar opisuje stvari, kot so se zgodile, pesnik pa tako, kot bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti lahko bile zgodile. Ta distanca se ob primeru *Pupilije* kaže tudi kot bistveni pogoj ob-

stoja gledališke skupine in smeri. Kot pravi Aleksandra Jovičević se je podoben neuspeh »pripetil osrednji dogmi evro-ameriške avantgarde 60. in 70. let prav zaradi 'odpravljajanja fikcije'. Na to problematično situacijo je nekoliko kasneje, v 80-tih, odgovorila 'revidirana estetika' postmoderne, ki se začena z uvidom, da je življenje in umetnost nemogoče izenačiti« (*Ibid.*, 192).

Od kod torej kulturni status Gledališča Pupilije Ferkeverk tako pri akterjih kot pri gledaliških teoretikih, čeprav se njegova vloga omejuje na eno samo uprizoritev? Morda lahko tu najdemo paralele z likom *devotusa* iz rimske zgodovine. Gre za človeka, ki je z ritualom posvetil svoje življenje podzemnim bogovom, da bi rešil mesto pred resno nevarnostjo. Agamben navaja Livijev opis te posvetitve in vtisa, ki ga je imel *devotus* na druge ljudi. Pravi, »da je precej bolj vzvišen od človeka, podoben žrtvi, ki jo je za pokoro poslalo nebo, da pomiri božji bes« (Agamben: 2004, 107).

Seveda pa ima posvetitev za *devotusa* uničujoče posledice. Če je namreč preživel bitko, so mu morali izdelati *signum* v realni velikosti in ga v ponovnem ritualu pokopati. Na ta način je bila posvetitev dopolnjena in preživeli je lahko živel naprej.

V tej luči se nam usoda Gledališča Pupilije Ferkeverk kaže kot izredno intenzivna, saj je v le nekaj korakih trčilo ob mejo uprizoritvenih praks. Zaradi tega je bila njegova pot fascinantna. Dušan Jovanović zase pravi: »Postal sem ljubitelj plemena. Še dolgo zatem sem zelo pogrešal pleme, skupnost, v kateri bi se počutil doma.« (Jovanović 2009: 92) A ravno ta brezrezervna zavezanost teatru in konfrontaciji z njim je pomenila, da je morala skupina po *Pupiliji* razpasti. Morala je biti žrtvovana, da bi lahko njeni glavni akterji delovali naprej v drugih gledališčih. Za Jovanovića so bila to praktično vsa institucionalna in številna eksperimentalna gledališča, ki določajo slovenski gledališki razvoj do današnjih dni, v manjši meri pa sta z gledališčem ostala povezana tudi Ivo Svetina in Milan Jesih.

132

Sklep

Trupla se na odru pojavljajo od začetka evropskega gledališča v stari Grčiji. Aristotel v *Poetiki* definira *patos*, tretji element *mitosa* kot »neko pogubno ali mučno dogajanje, če na primer vidimo pred našimi očmi smrt ali strašno bo-

lečino, ranjence in podobno«. (Aristoteles: 2005, 101) Konec 60-ih in v 70-ih letih prejšnjega stoletja se je s pojavom novega avantgardnega vala pri nas in v celotni zahodni gledališki tradiciji pojavila težnja po ukinjanju razlike med gledališčem in realnostjo, ki je bila najizrazitejša v performansu. V tem toku na Slovenskem za prelomno uprizoritev velja prav *Pupiliya, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je šokirala s svojim načinom uprizarjanja, nekaterimi spornimi prizori, predvsem pa z zakolom bele kokoši. Zanimivo je, da sam zakol v dosedanjih obravnavah ni dobil samostojne osvetlitve in je večinoma obveljal za simbol smrti literarnega in estetskega gledališča.

Vendar je mogoče misliti zakol tudi kot uprizoritev razpoke biopolitike, ki poraja golo življenje, na odru. S tega stališča je mogoče razložiti nelagodje, ki ga je *Pupiliya* povzročila in njen prelomni pomen, saj je prav to dejstvo temeljni politični odnos, ki postaja vedno bolj očiten v moderni dobi.

Obenem je smrt na odru tisti tabu, katerega kršitev pomeni mejo uprizoritvenih praks. Čeprav bi ta teza zahtevala podrobnejšo primerjalno analizo podobnih primerov, jo lahko vsaj kot hipotezo postavimo na primeru *Pupilije*, Aleksandra Jovičević pa v njeno potrditev navaja tudi primer skupine Magazzini criminali. Akterji v tem primeru sicer res dosežejo posebno močno vez med odrom in avditorijem ter se povežejo kot skupina, a zdi se, da morajo biti, podobno kot *devoti*, zaradi tega vsaj simbolno žrtvovani.

Smrt bele kokoške je torej tisto truplo, ki je v zgodovini slovenskega gledališča 20. stoletja pokazalo na njegove meje in hkrati na naravo biopolitike. Nič čudnega torej, da je bila slabih 40 let po premieri, l. 2006, ponovno najbolj nevrvalgična točka njene rekonstrukcije v režiji Janeza Janše.

Bibliografija

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, Študentska založba, Ljubljana 2004.
- Aristoteles, *Poetika*, Študentska založba, Ljubljana 2005.
- Dolgan, Marjan, *Slovenski literarni programi in manifesti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1990.
- Jovanović, Dušan, »Pleme, konfrontacija in kolaž«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 89-100.
- Jovičević, Aleksandra, »Na krilih zaklane kokoši: življenje in smrt Pupilije Ferkeverk (1969-1972)«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 173-194.
- Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009.
- Milohnič, Aldo, »Tisti, ki (ni)so klali kokoši«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. 247-56.
- Snoj, Jože, »Zavestni ali nezavedni rablji«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. XXV.
- Svetina, Ivo, »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk«, v: F. Pibernik, *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*, MGL, Ljubljana 1992, str. 243-83.
- Taufer, Venio, »Eksperimentalno gledališče v Križankah: *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*«, v: A. Milohnič in I. Svetina (Ur.), *Prišli so Pupilčki*, Maska, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana 2009, str. XXVIII.
- Troha, Gašper, »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*, Communist and democratic censorship in Slovenia: the case of *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*«, *Primerjalna književnost*, 31 (posebna številka 2008), str. 95-101, 251-58.

Niki D'Amore*

Smrt v življenju: zombi-natakarica in njen šef »korporativnost«

Če vas vaša natakarica spominja na zombija, naj vas to nikar ne preseneča. Če imate izkušnje z delom v strežbi, vas najbrž niti ne. Streženje hrane se lahko izkaže za nevaren posel. Tudi če ne jeste tovarniško-rejene, z amonijakom preparirane govedine, se kot obiskovalec večine ameriških ali kanadskih verižnih restavracij vsakodnevno soočate z živo smrtjo ali jo zanikate, za seboj pa puščate trupla, takšna in drugačna. Če soočanje zavračate – kar v bistvu pomeni, da se pretvarjate, kot da do njega ni nikoli prišlo, četudi na neki ravni veste, da je –, si ne domišljajte, da lahko ubežite tudi njegovim efektom in afektom. Druga zgodba seveda je, če ne veste, kaj se dogaja. V vsakem primeru, potem ko preberete ta članek, tega izgovora ne boste več imeli.

Članek preučuje strežbo kot živo smrt. Najprej predstavi strokovne psihoanalitiške koncepte Freuda in Lacana. Zatem elaborirano predstavi kontekst korporativnega kapitalizma, v katerem se pojavi animirano truplo. Nazadnje prek refleksije lastne izkušnje v članku raziščem pogoje, v katerih se slednje proizvajata, ter praktične in teoretične implikacije fenomena. Zagovarjam tezo, da strežba v verižnih restavracijah vodi v smrt v življenju na enega od dveh možnih načinov: preko smrti osebka, ki, začaran v avtomatizmu, umanjka – jaz, ki se poistoveti s korporativno agendo, se na zahtevo telesa pogosto izgubi – ali hiper-vesela smrt iskrene povezave posameznika s telesom, hotenja katerega se ignorirajo, čuti pa se preobrazijo, ker ga presega pamet, ki jo kot pravo zapoveduje korporativno.

Ti alternativni v grobem ustrezata Freudovima konceptijama značilno ženske – v prvem primeru – in moške – v drugem – subjektivitete ter Lacanovima konceptijama ženskega in faličnega užitka.¹ S tem, ko se izgubi v *condition seconde* in

¹ Četudi pridemo do različnih zaključkov, je moja konceptijo dveh oblik smrti, do katerih privede strežba, navdahnilo delo Borsch-Jakobsona *Lacan: Absolutni gospodar* [*Lacan: The Absolute Master*] (1991). Ženski subjekti so, zanimivo, odsotni iz teksta, ki osvetljuje vprašanje, zakaj moškemu subjektu ni pogodu ek-staza Drugega: Umreti, oprostite, izgubiti se si želimo le, če se lahko pri početju opazujemo. Opazujte se!

* University of Toronto, Kanada

ko prične njeno telo delovati v skladu z goni, ki bi jih rada zanikala, histeričarka posebej ženske subjekte (Freud, 1931: 227). Freud v resnici nikoli ni sprejel ideje odsotnosti v *condition seconde* ne glede na to, da je Preliminarni prikaz *Študij o histeriji* (1895) spisal skupaj z Breuerjem. Kmalu po izidu *Študij* je Freud že vztrajal: osebek je bil prisoten; naknadno je (ideacijski, ne afektivni) spomin prepustil potolažitvi in ga mora le znova sestaviti s pomočjo prostih asociacij.² Govorim o odsotnosti, vprašanje, ali je osebek sploh zares bil, pa puščam odprto, da bi opisala stanje, v katerem se osebek počuti, kot da je izgubil svoj jaz. Vprašanje, ki sledi iz tega, je: kateri jaz? Jaz, ki se identificira s katerim modelom? Po Freudu so subjekti, utelešeni kot ženske, za histerijo dovzetni iz vrste razlogov, med katerimi prednjači nepravilno oblikovanje nadjaza.³ To ženski preprečuje, da bi prevzela moški model subjektivitete, za katerega sta potrebna zmožnost mišljenja in razumevanje koncepta pravice neodvisno od čustvenega življenja (Freud, 1925: 257-58).⁴ Vprašanje, ki se postavlja tukaj, pa je: katera pravica? Pravica po katerem modelu?

Lacan ni človek, ki bi govoril o transu. Sta ga pa nedvomno zanimala ek-staza svete Tereze in neizrekljivi dogodki, ki ob-stajajo [*ex-sist*] na točki neskončnosti onkraj družbenega in simbolno kodiranega reda (Lacan, 1975: 76; 57-60, 89; 7-8, 10). Ženski užitek vključuje ek-statično ugodje/bolečino telesa, ki izkuša neskončnost dozdevno onkraj družbeno-simbolnega reda. Telo se približuje neskončnosti, ko oseba izgubi samo sebe. K faličnemu užitku, na drugi strani, sodi uživanje v statusu in objektih, ki odražajo status in so povezani z močnim občutjem samega sebe. Iz tega izhaja tudi nauk Lacanove zgodbe o papigi in Picassu (*ibid*: 6; glej tudi 93): Ženske ljubijo status. A pride jim praviloma drugje.⁵ Status, tako kot ek-stazo, lahko razumemo zgolj v okviru lokalnega in glo-

² Zanimivo je, da telesa moških subjektov lahko razumemo, kot da se podrejajo na svoj lasten način; praksa prostih asociacij pa spremeni osebo v procesu kultiviranja stanj, ki bi jih lahko dojemali kot disociativna.

³ Več o teh razlogih v Freudovih poznejših delih o ženskah: *Nekaj psihičnih posledic* (1925), *Ženska seksualnost* (1931), in *Ženskost* (1933), kot tudi v njegovi študiji primera Dore (1905).

⁴ Če histerija zaznamuje žensko subjektiviteto, prava moškost spodleti v obliki obsesivne nevroze, kjer se oseba poslužuje in se utruja pri sledenju neke vrste nesmiselnim ritualom, s katerimi poskuša vzpostaviti občutek reda, namesto da bi delovala v skladu z institucijami, ki zagotavljajo določen status in prispevala k njihovi kulturi.

⁵ Konceptualno zlitje ptičev in žensk je vseprisotno. Podlago za lastno razumevanje razmerja med oblačili in statusom jemljem pri Gendlinu (1986). V razpravi o poteku sanj zapiše: »Oblačila so človekov 'spredaj', njegova 'javna identiteta', način, kako se predstavlja« (86).

balnega institucionalnih kontekstov.⁶ V nadaljevanju kontekstualiziram zgornje psihoanalitske koncepte v razpravi o disociativni »patologiji« in realijah vsakdanjega življenja v sistemu korporativnega kapitalizma, posebej kot se preigravajo v sferi ženskega dela.

Kontekst trupla: Korporativni kapitalizem in množična potrošna kultura

Dolga leta sem delala v industriji, ki jo imenujejo strežba. Prvo službo sem dobila pri T. G. I. Friday's. Friday's (ali, za Britance, ki so iz restavracije v Covent Gardenu naredili najbolj dobičkonosno enoto te verige v svetu, »T. G. I.'s«) je popoln prototip (post)moderne korporacije, ki jo trenutno upravlja Carlson, Inc., po lastnem opisu globalno podjetje za gostinstvo in turizem v zasebni, družinski lasti: »ena od klasičnih zgodb o uspehu v ameriškem sistemu svobodnega podjetništva«. Friday's, ki so ga leta 2006 uvrstili na seznam ameriških najboljših blagovnih znamk, se dandanes ponaša z več kot 900 restavracijami po svetu, njegov glavni štab pa domuje v Carrolltonu v ameriški zvezni državi Teksas. V poletu perestrojke so Friday's kot prvo ameriško restavracijo z neformalnim ambientom odprli tudi v Moskvi. Zgodbo o nastanku verige pa lahko beremo tudi kot posebljenje ambivalentnega odnosa med oblikovanjem družbe množične potrošnje in emancipacijo žensk – procesoma, ki sta si vsak po svoje utirala pot v ZDA šestdesetih let 20. stoletja.⁷

Friday's je leta 1965 ustanovil Alan Stillman, in sicer kot način, kako spoznavati ženske. A ne kakršnihkoli. Stillmana so posebej zanimale stevardese in manekenke, stare med 23 in 37 let, ki se jih je vse več selilo v vse številčnejše stolpnice newyorške četrti Upper East Side Manhattan, kjer je tedaj živel in delal kot prodajalec parfumov (Patton, 1994; Ninivaggi and Twilley, 2010). Zanimale so ga, z drugimi besedami, ženske srednjega razreda, ki so ravnokar – v duhu popuščanja primeža tradicionalnega modela požrtvovalne gospodinje, ki se je uveljavil po drugi svetovni vojni – vstopile v svet t. i. rožnatih ovratnikov. Hitro rastoča veriga restavracij, ki je apelirala posebej na ženske, je postala svojevrsten fenomen, ki so ga mnogi nato vzeli za zgled. Prepoznali so jo namreč kot

⁶ Obeyesekere (1984) predstavi prepričljiv argument, zakaj je ekstazo potrebno obravnavati v odnosu do kulturnega in institucionalnega kontekstov.

⁷ Podatki iz prejšnjega odstavka so objavljeni na spletnih straneh T. G. I. Friday's in Carlson Inc. v rubrikah Soba za medije [*Media Room*] in Zgodovina [*History*].

ponudnika družbenih in družabnih storitev za celo generacijo žensk, ki so se priseljevale v mesto; kot prvo ustanovo, kamor so samske delovne ženske lahko prihajale z jasnimi nameni: da bi pile, se srečevale z moškimi in se prepuščale ženskemu čvku (Ninivaggi and Twilley, 2010). Dotlej je bilo njihovo družabno življenje na ravni skupnosti namreč relativno neorganizirano, kar so občutile kot razburljivo, a obenem živce parajočo novo vrsto svobode, v čemer so priložnost ugledali tudi komercialni podjetniki. To so bile ženske, ki so se s pomočjo »ženske higijene«, kontracepcije in sfere uslug začenjale počutiti osvobodene v odnosu do lastnih zmožnosti nadzirati funkcije svojih teles in dogodke, ki so krojili njihova družbena in družabna življenja. Proces pa je potekal tudi v kontekstu pomanjkanja medgeneracijskega usmerjanja in lokalnih institucij, ki bi odgovarjale njihovim partikularnim, ženskim potrebam. Emancipacijo so ženske glede na razred, barvo kože, etnično pripadnost, starost in zunanji izgled doživljale različno, pogosto pa jo je spremljal občutek, da bi bilo zanjo potrebno tudi posredovanje korporacij.⁸ Podjetniki so hitro zagrabili priložnost in pričeli ponujati proizvode in storitve, ki naj bi ženskam pomagali zaživeti v za njih novih okoliščinah.

Phil Patton (1994) v članku »Agenti Sprememb«, napisanem za revijo *American Heritage* zatrjuje:

[Po prelomnem uspehu prve restavracije] sta [ameriški reviji, op. prev.] *Newsweek* in *Life* na prizorišče poslali poročevalce, ki so T. G. I. Friday's prikazovali kot prvo bojno vrsto seksualne revolucije. Omehčalo se je stigmatiziranje samskih, posebej žensk, izginjati pa je začela tudi stigma, s katero so se prej soočale ženske, ki so bare obiskovale brez spremstva. »Resnično morate biti hvaležne človeku, ki je izumil kontracepcijsko tableto,« pravi Stillman. V šestdesetih je bila tableta simbol vsaj v tolikšni meri kot učinkovita substanca [...] A duhovni premik je segel še globlje. Stillman je dejansko pričel s *komercializacijo seksualne svobode*, potjo, ki so jo začrtali Helen Gurley Brown in drugi. Brownova je na prizorišče stopila kot urednica *Cosmopolitana*, revije, ki ji je ponudila forum za »odkrite pogovore« o seksu, in sicer leta 1963, ko je začela izhajati tudi revija *The Feminine Mystique*. T. G. I. Friday's bi težko opisali kot profeminističen lokal, a razvoja feminizma si ne bi bilo mogoče predstavljati brez sprememb, k uveljavljanju katerih so prispevali kraji kot Friday's. (poudarki avtorice)

⁸ Za podrobno obravnavo teh tem glejte Brumberga (1997), Chernina (1985) in Wolfovo (1990).

Friday's, ki javnost vedno nagovarja k užitku, sicer pripisujejo tudi izum izraza »veselih uric« (Ruffo, 2001). Že ime samo je izredno zgovorno, saj upodablja vektor sproščanja nadzora, ki zaznamuje množično potrošno kulturo,⁹ nosilcem slednje pa zagotavlja fantazijo neprekinjene sprostitev – sprostitev, ki jo sicer povezujemo z uspešno izpolnjeno (dobro plačano) nalogo in kompenzacijo v obliki »zasluženega« razvajanja, ki sledi. Vse pove že slogan blagovne znamke: »Pri nas je vedno petek«. Bolj poštena bi bila lahko le še razlaga: »Občutek petka je lahko vaš za določeno ceno«. Potrošniška kultura prodaja množicam sprostitev, medtem ko razčlovečujoči delovni pogoji v korporativnih verigah pri osamljenih zaposlenih generirajo neprestano potrebo po sproščanju. Množična družba ponuja nekaj za vsakogar, do leta 1965 pa se je razvila do te mere, da je sleherniku ponujala posebno stvar, trženo posebej zanj, z določenim cenovnim razponom in vrstami sprostitev, primernimi in dostopnimi vsakemu razredu.¹⁰

Pogoji produkcije trupla: Profesionalna vitrina in fantazija petka

Strežno osebje pri Friday's ne naseda fantaziji, ki jo prodaja njihov delodajalec, ki ga kličejo »korporativno«. Predobro namreč ve, koliko nadzora je potrebno za kulisami, da se obiskovalcu zagotavlja občutek neprekinjene sprostitev. »Za kulisami« je na tem mestu primeren izraz, saj vodstvo natakarije opominja, da so »na odru«, in vzdržuje rigorozne igralske standarde, da obiskovalčeve izkušnje fantazijskega petka ne bi prekinjale nevšečnosti, kot zavedanje, v kakšnih pogojih se ta občutek proizvaja. Resen, standarden pogoj za delovno mesto natakarije so bili tako na primer podaljški las, veliki za pest mojega menedžerja. Vsak večer, preden sem lahko šla domov, je preštel, če je bilo na vsaki od miz, za katere sem bila odgovorna, po 20 vrečic sladkorja in po 14 pakiranj sladkornega nadomestka Sweet-and-Low. Ob začetku vsake izmene me je zvijalo v želodcu. Pričakovali so, da bom v zaslepljujoči bleščeči, brezskrbni, hiper-veseli maniri

139

⁹ Zaretsky (2005) trdi, da sta se ideologiji »sproščanja« in »relaksacije« razvijali vzporedno z množično potrošnjo in se postavljale po robu poudarku na samonadzoru, ki korenini v idealih razsvetljenstva (7).

¹⁰ Glejte Brumberga (1997) za celovito obravnavo komercializacije ženskih teles in funkcij. Orbach (1986) poleg tega ponuja analizo množične družbe in potrošne kulture, pri čemer opaža: »Visoka moda se reproducira na vseh ekonomskih ravneh. Veleblagovnice v ZDA tako res demokratično prodajajo in izobešajo obleke istih krojev, a različnih cen v različnih nadstropjih. Od najugodnejših kosov v kleti do salonov z dizajnerskimi oblačili, individualizirani butiki odgovarjajo različnim denarnicam žensk-nakupovalk« (81).

sledila protokolu. Gostinstvo je lahko posel, ki povezuje, a tovrstno delo bi lahko »ob pamet« spravilo katerokoli žensko.

A kdor želi ohraniti službo, naj si priti ob pamet raje ne drzne. Tudi jaz si nisem, vsaj ne takrat, ko sem bila na odru. Prepričljivo sem igrala vlogo dobre zaposlene, ob »zdravo in pravo« pamet sem bila lahko v prostem času, potlačeno zaničevanje (točneje, misli nanj), ki sem ga čutila do službe, pa je na plan prihajalo v obliki želodčno-prebavnih težav, za omilitev katerih mi je zdravnik predpisoval draga zdravila, ne da bi, seveda, povprašal po družbeni in politični etiologiji mojega zdravstvenega ne-lagodja. Freud je dobro vedel, da lahko učinkovito ignoriramo misel, ne pa afekta. Moje stanje je bilo tako popolna ilustracija tistega, kar so dinamični psihologi, kot je Despina, vedeli že od začetka 19. stoletja: pamet, ki jo imajo za »zdravo in pravo«, je lahko še kako »narobna« (Ellenberger, 1970: 131) – posebej, z besedami zgodovinarjev, ko je v stanju zavesti, ki ga določa opresivna institucija, ki ljudem, tako zatiranim, nalaga zahteve.¹¹ Če se vam zdi, da vaša natarica zgleda kot zombi, gre najbrž za popolnoma razumno reakcijo. A gotovo ni pri pameti, ki jo imajo pri Friday's za zdravo in pravo. Delo, kot je strežba pri Friday's, lahko ob »pravo« pamet spravi katerokoli žensko. In ne zgolj zaradi bolečega nasprotja med fantazijo nenehne, neprekinjene sprostitve, ki jo prodaja Friday's, in realnostjo pogojev, v katerih delajo zaposleni, ki vam to fantazijo strežejo. Dolgo, rigorozno urjenje – ki vključuje učenje na pamet vsebine priročnikov, polnih sloganov, ki »vžgejo« in retoričnih figur, teste iz (izjemno podrobnega) poznavanja produkcije, pravila glede uniforme, zavajajoče prijazne intervjuje z vodstvom in postopkovne prakse, kot prodajne kvote – *strežno osebje zaznamuje z blagovno znamko Friday's*. Če ste kdaj stregli v verižni restavraciji, veste: Tekmovalnost, ki prihaja na plano pri borbi za izmene in mize, je ubijalska, nagrajujejo pa se le najbolj prepričljivi sodelovanje na izpopolnjevanjih, zvestoba blagovni znamki in entuziastično upoštevanje pravil. V tem oziru se za strežno osebje pri Friday's zdrava in prava pamet definira kot istovetenje s korporativno agendo, tako da se internalizirane zapovedi prelijejo v uslužno, zvesto in entuziastično obnašanje. Menedžerja lahko zlahka zamenjate za prijatelja. Dokler v njegovem navodilu pronicljivo in izzivalno ne prepoznate abstrakcije brez obraza, delodajalca, »korporativnega«.

¹¹ Glej Boddy (1989), Gherovici (2003), Lambek (1981), Lewis (1971), Obeyesekere (1984), in Winter (1998). Ti teksti problematizirajo simplistične definicije opresije.

Ravno to stanje stvari in ne performativnost sama po sebi strežbo pri Friday's spreminja v vitrinski poklic najnesrečnejše sorte. Vitrinski poklic je ta, ki kupcu prodaja delavčevo naklonjenost in afekt [*affect(ion)*]. Podobe učinkujejo na ravni pomena in vsebujejo utelešene afekte, ki koreninijo v individualnih in skupinskih (pra)zgodovinah. Predpostavlja se, da govorijo resnico o značaju, duši in statusu posameznika. Dokler in do mere, do katere delavčeva zunanja podoba ugodno vpliva [*affects*] na kupca – in dokler pravna ureditev vzdržuje pravila prostega trga, ki zapovedujejo, da moramo stranki dati tisto, kar si želi – se lahko uveljavljene standarde lepote osebju vsiljuje kot (formalno) razumen predpogoj za pridobitev službe. Uveljavljeni standardi lepote se spreminjajo z modnimi smernicami. »Lepotna poklicna kvalificiranost« [*Professional Beauty Qualification*]¹² pa postaja vse natančnejši kazalnik slabih trgov dela in časov ekonomske nestabilnosti, ko je konkurenca huda tudi na trgu celo najmanj zaželenih delovnih mest.

Za tiste, ki prodajajo afekte in naklonjenost, je lahko v vitrinskih poklicih veliko umetnosti, veliko čudovitega. Načeloma gre tu za primere, ko ima vitrinski delavec nadzor nad, ali vsaj primerljiv vpliv na kreativne plati in procese proizvodnje, kjer je prostor za spontanost in interakcijo med vitrinskim delavcem in stranko, in kjer delavca spodbujajo k izražanju svojega mnenja, tudi kritičnega vodstva (v mejah korektnosti, ki se razlikujejo glede na sfero delovanja in priložnost). V restavracijah, kot je Friday's, natakarkar predstavlja edino stično točko med vašim utelešenim jazom in rizomatskim, drevesu podobnim omrežjem odnosov, vtkanim v hrano, ki jo proizvajajo, pripravijo in postrežejo vam. A ker organizacija dela pri Friday's – t. j., ker Friday's navidezno razbija procese proizvodnje, priprave in prezentacije s ciljem obdržati stroške na nizki, dobiček pa na visoki ravni¹³ – natakarkari ne glede na vse urjenje, ki smo ga deležni, nimamo popolnoma nikakršnega nadzora nad tem, kako hrano proizvajajo in pripravljajo, tudi če pretežno nenaklonjena publika meni, da smo za to odgovorni ravno mi. O hrani, ki jo strežemo, nas ne naučijo ničesar; razen, seveda tega, kako mora izgledati in tehnik, s katerimi naj bi jo učinkoviteje prodajali. Priložnosti za iskreno srečanje med natakarkarjem, ki o hrani ne ve skoraj ničesar razen njene podobe in cene, in stranko, ki Friday's obišče ravno zato, ker noče razmišljati o

¹² Termin uvede Wolfova (1990), ko demonstrira, kako ameriška zakonodaja podpira delo korporacij, kot je Friday's.

¹³ To proizvaja zanimivo delitev med mačističimi vrstami, ki podpirajo »hišo« iz ozadja in hiper-veselo, spoštljivo vitrino feminizirane »fasade« »hiše«.

zapletenem klobčiču odnosov, v katerem se hrano proizvaja, pripravlja in prezentira. Ne-razmišljanje o tovrstnih zadevah pa je ravno tista oblika kompenzacijskega razvajanja, za katero je Friday's strokovnjak.¹⁴

Praktična filozofija: Disociacija in Alienacija (in tujost do naroda) [*Alien(to the (n)ation*)]¹⁵

Da je iskreno srečanje med natakarjem in stranko onemogočeno strukturno, nadgrajuje dejstvo, da so veliko restavracij verige Friday's namerno gradili v bližini številnih turističnih atrakcij. To drži tudi za Niagarske slapove v Ontariu, kjer sem delala sama. V osnovi je to pomenilo, da nas niso obiskovale lokalne »redne stranke«, tiste, ki bi si v odnosu z natakarjem morda želele recipročnosti, torej razmerja, v katerem odnos do natakarja (čustveno) vpliva na odnos natakarja do stranke. Pri Friday's ni občutka kontinuitete. Le bežni utrinki in fragmenti tujih življenj v trenutkih odmika od vsakdanje realnosti. Ljudje, ki grejo mimo. Ljudje, ki grejo mimo, ki se najverjetneje ne bodo vrnili in ki jih recipročnost ne zanima.

Račun za fragmentacijo in tovrsten turizem dobijo natakarji. Nista majhni že mentalna in emocionalna cena, k njima pa je treba dodati še simptome konverzije ter posledice bolj fizičnega in materialnega značaja. Natakarji Friday's dolge ure, pogosto pozno v noč, preživijo na nogah; premikajo se in več del naenkrat opravljajo v vratolomnem tempu, ko brez odmorov manevrirajo med polnimi pladnji in zahtevami strank. Omejitve, ki jih postavlja starajoče se telo, načeloma pomenijo, da je tovrstno delo nemogoče opravljati dolga leta. Je nepredvidljivo, perspektive pa niso rožnate. Ne glede na prizadevanje Friday's, da bi deloval kot vzorno podjetje, globalni vodja v gostinstvu, imajo zaposleni zelo malo ugodnosti, če odštejemo nekaj redkih izjem simbolnega pomena, do katerih zaposleni za polovični delovni čas nimajo dostopa. Nاپitnine so predvi-

142

¹⁴ Zanimivo je, da so nad vprašanji politično-ekonomskega značaja (o pogojih dela in odnosih med proizvodnjo, pripravo in prezentacijo) dandanes prevladali pomisleki o zdravju posamičnih strank in njihovi pravici dostopati do informacij o številu kalorij in gramov maščobe v katerikoli jedi.

¹⁵ Zgodovinsko gledano disociativna stanja (v našem razumevanju termina) nastopajo kot tuja do vladajočega družbeno-simbolnega reda, ko so mediji [v terminologiji transa, op. prev.] marginalizirani moški in ženske. Kot tujce številne obravnave prav tako pogosto opisujejo določene sodobne razširjene primere, pretežno žensk, katerih statusa še niso zmožni opredeliti kot subverzivnega.

dljivo nepredvidljive, natakara pa sme obdržati le tri četrtnine celotnega zaslužka iz te kategorije. Ostalih 25 odstotkov se odbije [*tipped out*].¹⁶ Govorimo o plačah, ki omogočajo le preživetje iz dneva v dan. Dobesedno.

Ameriško ministrstvo za delo je letos restavracijo T. G. I. Friday's v Framinghamu skupaj s 34 drugimi restavracijami v zvezni državi Massachusetts uvrstila na seznam lokalov, kjer so odkrili resne kršitve določil Zakona o pravičnih standardih dela, in sicer tistih o minimalni urni postavki, o nadurah in o knjigovodstvu. Natakariji Friday's, ki so jih prizadele kršitve, bodo prejeli (formalno) pravičen delež (že predolgo) neizplačanih plač v skupnem znesku 1,307 milijona ameriških dolarjev in, če bodo korporacijo spoznali za kršitelja, odškodnino. Ameriška ministrica za delo Hilda L. Solis v nedavnem sporočilu za javnost priznava:

V gostinstvu delajo nekateri med najslabše plačanimi delavci v naši državi, ki lahko postanejo žrtve izkoriščanja. V odzivu na razširjeno neupoštevanje zakonodaje, ki smo ga odkrili [na strani industrije strežbe], bomo okrepili prizadevanja za spoštovanje pravnih ureditev, da zagotovimo, da zaposleni dobivajo minimalne plače in plačane nadure, kakor zahteva zakon. (V: Petroni, 2012)

Minimalna urna postavka natakarja v ZDA trenutno znaša 7,25 ameriškega dolarja. V Kanadi se le te razlikujejo od province do province. V Ontariu znaša 10,25 kanadskega dolarja, s posebnima postavkama 8,90 dolarja za točilce alkohola in 9,60 dolarja za študente, ki med študijskim letom delajo manj kot 28 ur na teden.¹⁷ Ta minimalni znesek vključuje tako »osnovno« ali »gotovinsko« plačo *kot tudi* napitnino.¹⁸ Delodajalec mora zagotavljati, da skupni izkupiček, ki ga v obliki plače in napitnine prejmejo natakariji, dosega minimum. Problem, kot kaže nedavna raziskava ministrstva za delo, pa je v tem, da si korporativne

¹⁶ Odbitek od napitnine pri Friday's pomeni dajanje restavracije dela napitnine, ki ga potem managerji po lastni presoji razdelijo med osebje. Verjetno se zdi, da je sistem razmeroma lahko prelisčiti; a vse pri Friday's je mehanizirano, naročila strank pa se beležijo elektronsko. V času, ko sem bila pri Friday's zaposlena sama, se je pričakovalo, da zaposleni vodstvu prepustijo približno 3,5 odstotka od prodaje, ki so jo naredili v eni noči. Možno je, da so se številke od takrat spremenile. Javno dostopnih informacij s tega področja, pomenljivo, ni.

¹⁷ Za več informacij glejte Zakon o standardih zaposlovanja, 2000 ontarijskega Ministrstva za delo. Dostopen prek: <http://www.labour.gov.on.ca/english/es/>.

¹⁸ V veliko državah, kot New York in New Jersey, natakarkem plačujejo po zakonsko določeni minimalni osnovni urni postavki: 2,13 ameriškega dolarja!

verige niti najmanj ne prizadevajo upoštevati te standarde. Friday's pa si medtem s pomočjo službe za odnose z javnostmi ustvarja nasmejana masko, in se na spletni strani predstavlja kot podjetje, ki se zavzema za vključevanje v življenje lokalne skupnosti, in se dobrodelno osredotoča na »vprašanja državnega pomena, [kot so] Lakota, Bivališča, Izobraževanje in Mladina«.

Če vaša natararica torej izgleda kot zombi, ne bodite presenečeni, saj, kot pojasnjuje I. M. Lewis (1971), gre v obeh primerih natančno in paradoksalno za pogoje pretiranega reda na eni strani in pomanjkanja strukture in varnosti na drugi. Idealni pogoji za to, da vse več zatiranih in nasploh ljudi pride ob lastne »prave« pameti. Kot ženska iz delavskega razreda v svetu po letu 2008, kjer se soočamo s feminizacijo revščine, je razumljivo, da bi lahko vaša natararica prišla ob »pravo« pamet. Je popolnoma v transu. Je živa smrt – animirano truplo pravzaprav, saj gre v odsotnosti jaza za avtomatizirano animacijo. Ampak Lewis v *resnici* ne uporabi pojma »zdrava pamet«. Raje, ko govori o transu, ki ga poskuša opredeliti nevtrarno, »v splošnem zdravstvenem smislu«, govori s pomočjo *Slovarja psihologije* založbe Penguin [*Penguin Dictionary of Psychology*], o »stanju disociacije, ki ga zaznamujejo pomanjkanje gibanja po lastni volji in pogosto avtomatizmi v dejanju in misli, kar se kaže v primerih, ko je oseba v stanju hipnoze ali deluje kot medij« (33). Problem pa je v tem, da se s tem, kaj naj bi bila »disociacija«, Lewis ne ukvarja.

Disociacija pomeni veliko reči. Lahko zavzema različne oblike in služi raznim namenom. Kot ga danes najdemo v klinični rabi, se koncept največkrat nanaša na stanja, ki jih zaznamuje slaba prilagojenost na vladajoč družbeni in simbolični red. Po modelu zahodne medicine tako nekdo zapade v disociativno stanje, ko pride ob pamet, ki obče velja za pravo v smislu, da učinkovito internalizira pravilo ali pravila in se z njim(i) identificira.¹⁹ Kaj je pravo, je relativno; podrejeno je lokalnemu in globalnemu redu. Po opredelitvi, ki velja za strežno osebe pri Friday's, je zdrava in prava tista pamet, ki se udejanja kot podredljiv, zvest in entuziastičen odnos do delodajalca, »korporativnega«. Tovrstne »zdrave« pameti so patološke, kot je dobro opazil zgoraj omenjeni Despina. In bolje je za punce, da pridejo obnje. Seveda če so pripravljene na to, da bodo tudi ob plače. Kljub temu, da jih načeloma povezujejo z lahkovernostjo in s poslušnim delavskim razredom, – da ne omenjamo, da večinoma zadevajo žensko sek-

¹⁹ Glede tega glej posebej: Gherovici (2003).

sualno opredeljene in kodirane osebe – je disociativnim motnjam (kakor jih pojmuje mi) skupna tudi zgodovinska in medkulturna zmožnost umetelno motiti, če že ne preprosto izzivati vladajoč družbeni in simbolni red.²⁰ Po drugi strani lahko disociativna stanja seveda prispevajo tudi k ohranjanju teh redov, kakor jih nekatere analize tudi dojemajo: rešujejo se lahko na načine, ki imajo natanko tak – afirmativni – učinek.²¹ Slep sledenje agendi Friday's, ki ga izkazujejo številni natakariji, bi lahko tako razumeli kot disociativno stanje, ki utrjuje korporativni kapitalizem.

V viktorijanski Britaniji, v kontekstu travmatičnih tehnoloških inovacij in vse večje mehanizacije, se je disociativna motnja, ki so jo opažali pri hipnozi, zoperstavljala specializaciji medicine in je predstavljala izziv uveljavljenim konceptijam človekove subjektivitete. Hipnoza nas sooči z (nad)naravnim dejstvom, da se lahko ljudje obnašajo kot stroji, stroji pa kot ljudje. Naznanja smrt pravnega subjekta, v kolikor naj bi bil ta samo-zaveden in samo-nadzorovan. Za civilizirane razumnike to lahko zveni izredno alarmantno. Ta občutek slabosti je nelagodno grozljiv [*uncanny*]. Podobnost z nadnaravnim je tisto, zaradi česar disociativno motnjo že od nekdaj povezujejo z »življenjem v smrti«.²² Upam, da imate še dovolj čustev, da bi vas na enak način razorožila in iz tira vrgla vaša natakarica.

Zaključki: Soočanje s truplom

Ob naslednjem obisku restavracije v lasti korporativne verige boste imeli priložnost, da se soočite z živo smrtjo ali pa jo zanikate. V natakariju, ki vam bo stregel, se bo udejanila ali kot odsotnost v disociativnem avtomatizmu ali kot hiper-vesela smrt iskrene vezi med človekom in telesom, želje katerega se ignorira, čute pa spremeni, ker ga presega pamet, ki jo za zdravo in pravo označu-

²⁰ Glej: Boddy (1989), Gherovici (2003), Lambek (1981), Lewis (1971) in Obeyesekere (1984).

²¹ Glej: Boddy (1989), Lambek (1981), Lewis (1971) in Obeyesekere (1984). Glasba, posebej bobnanje, je v mnogih kulturah dolgo igrala posebno vlogo pri razvijanju disociativnih stanj, pogosto s subverzivnimi učinki. Subverzivna moč glasbe se izniči v projektih, kot je Ameriški idol, ki disociativna stanja kultivira pri množicah, tako da jim ponuja sprostitev in jim zagotavlja kontinuirano so-delovanje v potrošni kulturi. Ne pravimo, da milijoni gledalcev, ki boljčijo v TV ekrane, trpijo za disociativno motnjo, ker ta fenomen le utrjuje vladajoč družbeno-simbolni red.

²² Ta odstavek je navdihnil Winter, po katerem so povzeti tudi podatki (1998: posebej 121).

je korporativno.²³ Alternativi v grobem ustrezata Freudovima konceptijama značilno ženske – v prvem primeru – in moške – v drugem – subjektivitet in Lacanovima konceptijama ženskega in faličnega užitka. Skladnost je posebej zanimiva na točki, ko stanja blagega transa, kakor lahko označimo disociativni avtomatizem – ki vključujejo našo prisotnost (druge jaze ali obraze; druga omrežja ideacijskega materiala; drugačno etiko in periferne razloge) v odsotnosti osebe – zdrsnejo v globlja stanja, v katerih na površje pride »resnično« telo, medtem ko družbeno-simbolne forme (dozdevno) izginejo. V vsakem primeru, bodite kritični do svojega odziva, saj, kot prepričljivo pokaže Romanyszyn (1989), vaš odnos to trupla nakazuje na vaš praktičen pogled na svet (124; 103). Vaš odziv tako zgovorno priča o vašem značaju, duši in statusu. Imate oči in želodec za afekte in efekte organizacije dela in bifurkacije proizvodnje, priprav in prezentacije, ki zanikajo življenje? Če ne, kaj storiti? Idealni odgovor: posvetite čas in energijo združevanju delavcev v prehrabni industriji.²⁴ Malo verjetno, saj vem. Najmanj, kar lahko storite, pa je, da svoji natakariči pustite radodarno napitnino.²⁵ Od dela, ki je tako razčlovečujoče, da je kakršnakoli metoda samopomoči premalo, da bi ji ponudila pravo zdravilo, je to ne bo rešilo. Lahko pa, da bo njeno življenje zaradi tega postalo vsaj malo znosnejše.

Prevedla Nataša Majsova

²³ Vsak natakarič pri Friday's se na novo sooča z dilemo ustanovitelja Stillmana: »Nisem se hotel prodati, ampak tudi *ne* hotel se nisem« (Ninivaggi and Twilley, 2010). Gre za situacijo, kjer je vsaka rešitev poraz, a vsaka alternativa obenem ponuja svoje zadovoljstvo/bolečino.

²⁴ Več informacij na spletni strani Združenih delavcev v prehrabni industriji in komerciali Kanade: <http://www.ufcw.ca>.

²⁵ Ta scenarij predpostavlja, da ste že eni od verižnih restavracij. Imate drugo izbiro: ne obiskujte restavracij v lasti korporativnih verig! Izberite raje restavracije ali alternative, kjer se lahko tako vaše oči kot želodec soočijo s pogoji proizvodnje in dela.

Eva Vrtačič*

V imenu ljubezni

Pričujoče besedilo iz psihoanalize jemlje konceptualni aparat (orožje) in kontekste (bojna polja), s pomočjo in znotraj katerih se loteva zgolj še enega *poslednjega* obračuna z mrtvimi Drugimi. Skozi ta boj se na stran mrtvih zvesto postavljajo tudi izgubljeni ljubezenski objekti, izid boja pa bodisi (pa še to zgolj navidezno, znotraj fantazme, kot bomo videli) osvobodi Jaz, bodisi ga zaslužnji v derridajevsko različico melanholije (četudi subjekt to spet vidi kot svoboden, še več, etičen izbor). Toda ne glede na izid boja vojna vedno divja naprej, odpirajo se paralelne interpretativne fronte in diskurzivni spopadi, mrtvi se še naprej vračajo – strašijo nas v imenu nekih vzvišenih ciljev in romantičnih zapletov, mi pa jim v narcistični naivni nevednosti vedno znova nasedamo. Kaj torej storiti, da v tem masakru ohranimo *celo* glavo? Za konstruktivno strategijo se tako ne izkaže imperativ *zmagati* (najsí to pomeni poplačati simbolne dolgove izgubljenih/izgubljenim, jih maščevati, se jih spominjati, jih odgnati, vztrajati z njimi v dialogu...), pač pa preizprašati sam konflikt – ali kot nas uči film *WarGames* (1983) na primeru (in primer ne bi mogel biti boljši, saj se prav tako in čedalje bolj uvršča v liminalno polje med živo in mrtvo, mrtvo in nemrtvo) tehnologije: »*The only winning move is not to play.*«

Taksonomija smrti: živi – mrtvi, mrtvi – nemrtvi

Zakaj se mrtvi vračajo? Vračanje mrtvih, »fundamentalna fantazma sodobne množične kulture,« (Žižek 1991, 22) fantazija o posamezniku, ki noče ostati mrtev in se kar naprej vrača, predstavlja motnjo v simbolnem, moralnem ali epistemološkem redu (Davis 2007, 2). Mrtvi se vračajo, da bi izterjali nek neplačan simbolni dolg ali poravnali odprte simbolne račune v tostranstvu (Žižek 1991, 23) in si v drugo zagotovili, kar je v prvo umanjalo – vračajo se, tako Lacan, ker niso bili primerno pokopani. V tuzemstvu imajo še vedno opravke, želijo popraviti krivice, razjasniti skrivnosti, poskrbeti za bližnje, vračajo se, da bi postavili stvari na svoje mesto in spet, tokrat za zmeraj, odšli od nas ter tako ponovno vzpostavili jasno ločnico med zadevami živih in zadevami mrtvih. Vračanje

* AGRFT, Univerza v Ljubljani

mrtvih je motnja v procesu simbolizacije, »mrtvi se vrnejo kot pobiralci neplačanih simbolnih dolgov [...], ki vztrajajo onkraj fizične smrti.« (*Ibid.*) Mrtvi se torej vračajo, ko nekaj ostane neizrečeno, s tem neizrečenim se esencializirajo v skoraj primerljiv status živih in mrtvih.

Koncept živih mrtvecev namreč izziva in spodbija uveljavljen, binaren način rabe jezika,¹ zamegljuje razliko med živim in mrtvim, med »biti živ in biti mrtev.« (Žižek 2010, 190) Nemrtvi [*undead*] torej ne obstajajo na sredini para živo – mrtvo, pač pa z mrtvim tvorijo nov binarni par. V paru živo – mrtvo mrtvo pomeni neživo, nekaj, kar nikoli ni bilo živo, medtem ko v paru mrtvo – nemrtvo mrtvo pomeni ne več živo, nemrtvo pa živo po smrti (Žižek 2003, 100). Vzemimo kot ilustracijo Žižkov primer vampirja: »sodba 'on je nemrtev' je torej nedoločno-omejujoča sodba natančno v smislu izključno negativne geste izključitve vampirjev iz domene mrtvih, ne da bi jih ob tem in zato locirali v domenno živih (kar bi storili v primeru enostavne negacije 'on ni mrtev').« (2010, 190-191) Četudi nemrtvi niso niti mrtvi niti živi, paradoksalno, v Žižkovi koncepciji predstavljajo ultimativno življenje: »kot da sta smrt in smrad, ki se širi po njej, maska, ki ščiti življenje, ki je mnogo bolj 'živo' kot naše običajno vsakdanje življenje. Mesto 'živih mrtvecev' ni nekje vmes med mrtvimi in živimi: ravno kot mrtvi so v nekem smislu 'bolj živi od življenja samega', saj imajo dostop do substance življenja pred njeno simbolno mortifikacijo.«² (Žižek 1992, 116)

Po Lacanu (1988) obstajata dve smrti³, realna in simbolna, in le kadar skladno sovpadeta, človek učinkovito umre, ni več živ, postane torej mrtev. Realna smrt je uničenje fizičnega telesa, simbolna pa uničenje simbolnega univerzuma in subjektivne pozicije, »izbris biti.« (*Ibid.*, 283) Ti dve vrsti smrti sta med sabo neodvisni, se ne predpostavljata, nista inverzni, med njima je razkorak, ki ga zapolnijo bodisi manifestacije monstroznega bodisi lepega. (Žižek 2000) V psihoanalitski teoriji največkrat obravnavan primer statusa med dvema smrtma je Antigon, ki se v tem prostoru znajde »ravno zato, da bi preprečila bratovo drugo

¹ Kot se pokaže v obravnavi Derridajevega prispevka k tematiki vračanja mrtvih, je spodbijanje binarnosti princip dekonstrukcije.

² Simbolno se tako postavlja nasprotni kontekstu živega – in Drugi se izkaže za vselej že mrtvega.

³ Šterk (2010) razdela še tretjo, imaginarno razsežnost smrti. Imaginarna smrt je nek kvazi-nevtralen eksplanatorni model, kozmologija »podob smrti, kulturno sprejetih scenarijev, ideacij in razlogov, kako in zakaj človek umre.« (594)

smrt« (*Ibid.*, 170). Ko mu skuša omogočiti primeren pogrebni obred, mu v resnici skuša zagotoviti večnost v simbolnem redu. Žižek (2004) za nemrtve, ki so prav tako med dvema smrtma, označi na primer tudi zapornike v Guantanamo; biološko so živi, vendar simbolno mrtvi – so naključni preživeli, »tisti, ki so jih zgrešile bombe [...] so živi mrtveci« (b.p.). Podoben status imajo npr. izbrisani, ki so fizično prav tako živi, vendar pravno gledano ne obstajajo, so tako rekoč čez noč izginili, izključeni so iz simbolnega reda. Žižek takšni situaciji pravi »birokratska verzija stanja med dvema smrtma.« (2003, 121) Prav tako so med dvema smrtma tisti, ki so biološko že mrtvi, simbolno pač ne, tisti, katerih simbolna dediščina živi onkraj njihove fizične eksistence.⁴ V ta liminalni prostor v nadaljevanju lociramo še izgubljene ljubezenske objekte.

Mrtvi se vračajo, da bi še drugič umrli, da bi izšli iz *Unheimlich/uncanny/grozljivega* prostora med dvema smrtma. Freud dimenzijo *Unheimliche* (1994) navezuje na ponovno obuditev nečesa, kar nam je domače, vendar je bilo potlačeno, »vse, kar je povezano s smrtjo, trupli, pa z vračanjem mrtvih, z duhovi in strahovi.« (26) Ne zgolj fizično, pač pa tudi simbolno mrtev človek pa je »umrl v miru, s poravnanimi računi, brez kakršnega koli simbolnega dolga, ki bi preganjal njegov spomin.« (Žižek 2002, 110) Sprejetje lastne smrti, torej sprejetje nečesa, na kar subjekt nima vpliva, pomeni to integrirati svoj simbolni univerzum. (*Ibid.*, 112) Svobodna izbira smrti tako »signalizira pripravljenost sprijazniti se z lastno smrtjo tudi na ravni simbolnega, opustiti iluzijo simbolne nesmrtnosti.« (*Ibid.*) Svobodna izbira lastne smrti pomeni ne popustiti glede lastne želje, pomeni storiti etično dejanje, kar je v psihoanalizi največkrat obravnavano prav na primeru Antigone⁵, ki se »predstavlja kot *autónomos* [...], kot čisto in enostavno razmerje človeškega bitja do označevalnega preloma, ki ji podeljuje nezmagljivo moč, da se postavi naproti in proti vsemu, kar je.« (Lacan 1988, 286)⁶

⁴ Z nemrtvimi je prežeta tudi popularna kultura; spomnimo se samo neskončne produkcije literature, filmov, televizijskih serij in drugih tekstov o duhovih, vampirjih in zombijih. Zdi se, da so ravno nemrtvi oz. obravnava tematik, ki se odvijajo v polju med dvema smrtma, tisto, kar dodatno zamegljuje že tako spodjedeno mejo med t.i. visoko in popularno kulturo – od Antigone in Hamleta, prek Nosferatu, pa vse do Buffy in Twilighta.

⁵ Antigona pravi: »Že zdavnaj sem mrtva in hočem v smrt.« (Lacan 1988, 284)

⁶ Če lahko v domeno etike vključimo sprejetje lastne smrti, pa, kot bomo razdelali kasneje, po Derridaju (2005) to ne velja za sprejetje smrti Drugega – Derrida v tematizaciji upora proti izgubi Drugega logiko obrne; zanj melanholija ni patološko stanje kot za Freuda (1987), pač pa vztrajanje v žalovanju in nadaljevanje dialoga z izgubljenim Drugim razume kot etično držo.

Živi na vračanje mrtvih reagirajo ambivalentno, odziv je zaznamovan z dvojno jezo: najprej, zakaj so sploh umrli, kako so lahko odšli od nas, nas pustili same, in nato, zakaj nas po vsem, kar smo v žalovanju za njimi prestali, zdaj ne pustijo pri miru?⁷ (Davis 2007, 3) Soočeni smo z dvema nasprotujočima si željama: obdržati svoje mrtve in znebiti se jih za zmeraj.⁸ V tem smislu ambivalentni so tudi pogrebni obredi, ki predstavljajo simbolizacijo v njenem najbolj osnovnem pomenu; skozi pogrebne obrede se mrtve »inskribira v tekst simbolne tradicije, zagotovljeno jim je, da bodo kljub smrti ‘še naprej živeli’ v spominu skupnosti.« (Žižek 1991, 23) Namreč, preko pogrebnih obredov mrtvim izkažemo spoštovanje mrtvim in preprečimo njihovo vrnitev. Ambivalentnost žalovanja je po Žižku še zlasti očitna v dveh nasprotnih držah napram mrtvim – njihove smrti ne smemo zanemariti, pač pa jo primerno obeležiti s pogrebnimi obredi, po drugi strani pa »je nekaj obscenega, transgresivnega, že v samem govorjenju o mrtvih. Enako ambivalentnost najdemo v motu ‘o mrtvih le dobro’: mrtvih ne smemo soditi – toda, kaj ni dejstvo, da lahko ustrezno sodimo *zgolj* mrtve, saj je njihovo življenje zaključeno?« (Žižek 2003, 100) Smrt torej ni *zgolj* uničenje življenja, pač pa šele omogoča sodbo o tem življenju, umrlega postavi v domeno nesmrtnosti. »Življenje označi s pečatom trajnosti in »imenu« nalaga nesmrtnost. Gre za izpolnjeno življenje, ko končno lahko oznamimo, da je bil x takšna in takšna oseba.« (Faulkner 2010, 55) Ali kot zapiše Derrida: »Smrt se vpiše naravnost v ime.« (2001, 34)

Žalovanje, melanholija, etika

S pojmom žalovanje Freud (1987) označuje »normalno« reakcijo ob izgubi ljubljene osebe ali kakšne abstrakcije, ki je zavzela njeno mesto. Freud pristavi še,

⁷ Tudi ta situacija aludira na občutja, ki nas prevevajo ob izgubi ljubezenskega objekta.

⁸ Tovrstna ambivalentnost je nekaj, kar Freud (1987, 215) eksplicitno pripiše *zgolj* melanholiji, ne pa tudi žalovanju, v melanholiji je namreč še nekaj več: »Razmerje do objekta pri njej ni enostavno, marveč je zapleteno zaradi ambivalentnostnega konflikta. [...] [P]ovodi za melanholijo daleč presegajo povode za žalovanje, ki ga praviloma sproža le realna izguba, smrt objekta. Pri melanholiji se torej zaneti nešteto posameznih bojov za objekt, v katerih se med seboj borita sovraštvo in ljubezen; prvo hoče osvoboditi libido od objekta, druga pa ubraniti pozicijo libida pred napadom.« In še: »Tako kakor pripravi žalovanje Jaz do tega, da se odpove objektu, s tem, da ga razglasi za mrtvega, in Jaz nagradi s tem, da ostane pri življenju, tako zrahlja tudi vsak posamezni ambivalentni boj fiksacijo libida na objekt s tem, da ga razvrednoti, poniža, tako rekoč tudi pobije.« (*Ibid.*, 216) Na tem mestu se vprašajmo še, če se ne vračajo morda le določeni mrtvi oz. izgubljeni (pod pretvezo oz. racionalizacijo, da imajo tu še nek *unfinished business*) in pa seveda, če je bilo mrtvim oz. izgubljenim sploh treba umreti, da bi se lahko vrnili in nas preganjali.

da četudi žalovanje vsebuje resne odklone od običajnega odnosa do življenja, nanj ne gledamo kot na patološko stanje – »normalnih« žalujočih torej ne napotimo k terapevtu. Še več, brez primernega žalovanja mrtvim sploh ni dovoljeno umreti. Tisti »preživeli, ki so zanikali smrt ali se na njeno realnost niso dovolj odzvali, se znajdejo ujeti v nerazrešenih konfliktih, nekaj jih preganja, jih straši.« (Rakoff 1973, 159)

Freud kljub mnogim podobnostim jasno začrta razliko med melanholiijo in žalovanjem – že res, da gre na izkustveni ravni za podobne občutke, podobne bolečine, toda geneza vsakega od stanj je drugačna. Freud trdi, da se žalovanje za razliko od melanholiije dogaja v domeni zavednega. Pri žalovanju gre za to, da se ob ugotovitvi, da ljubljene objekta ne obstaja več, pojavi zahteva, da se vsakršna libidinalna investicija umakne iz tega objekta in se v končni instanci premesti na drug objekt – takšna zahteva pa naleti na silovit odpor, saj »človek le nerad zapušča neko pozicijo libida, celo takrat, če je nadomestilo zanjo že čisto pri roki.« (1987, 204) Preko žalovanja, ki psihično podaljša obstoj izgubljenega objekta, posameznik nato to zahtevo postopoma predela in, ko je žalovanje končano, je Jaz spet svoboden in neinhibiran. (*Ibid.*, 205) Tudi melanholiija je lahko odziv na izgubo ljubljene objekta, vendar pa je njen vzrok bolj pogosto tudi drugačna izguba, ne predpostavlja nemetaforične smrti. Za žalovanje velja, da nič v zvezi z izgubo ni v domeni nezavednega, pri melanholiiji pa imamo opravka z izgubo objekta, ki je odtegnjena zavesti – četudi subjekt »ve, koga je izgubil, ne ve [...], kaj je z njim izgubil.« (*Ibid.*)

Včasih torej izkušnja izgube namesto žalovanja proizvede stanje melanholiije in na tej točki se moramo po Freudu začeti ozirati po patoloških dispozicijah. Edina od razpoznavnih značilnosti, ki ločuje melanholiijo od žalovanja so zgolj zanjo značilne motnje v samopodobi, ostale pa veljajo za obe stanji, in sicer: boleča nerazpoloženost, pomanjkanje zanimanja za zunanji svet, izguba sposobnosti za ljubezen ter inhibicija vsakršne aktivnosti (*Ibid.*, 204). Melanholiku se torej zgodi opustošenje lastnega Jaza, medtem ko žalujoči izkusi opustošenje sveta: »Pri žalovanju je postal reven in prazen svet, pri melanholiiji pa je tak sam Jaz.« (*Ibid.*, 205) Pri melanholiiji se prosti libido (posledica izgube objekta) ne premesti na drug objekt, pač pa se umakne v Jaz, kjer ni poljubno uporabljen, pač pa rabi za »vzpostavitev identifikacije Jaza z opuščnim objektom.« (*Ibid.*, 208) Libido se ne troši na vedno novih objektih (in posledično ne kopni, pač pa se kopiči), saj nihče ni dovolj dober, da bi bil vreden libidinalne investicije.

Melanholik sebe vidi kot ničvredneža, podleža, nesposobneža, omalovažuje lastno osebo in zaradi svoje moralne izprijenosti pričakuje izobčenje in kazen. Obtožbe, ki jih melanholik silovito usmerja proti sebi, zlasti tiste najhujše in najbolj nasilne, pogosto ustrezajo ne melanholiku samemu, pač pa nekemu drugemu, torej izgubljenemu objektu, ki je Jazu služil za identifikacijo. Freud je zatrdil: »Ključ za to klinično sliko držimo tako v roki takrat, ko spoznamo v samoočitkih očitke objektu ljubezni, vendar so bili z njega prevaljeni na lastni Jaz.« (*Ibid.*) Ta ugotovitev lepo pojasni še eno značilnost, ki loči melanholika od žalujočega, namreč, melanholik ne pozna sramu zaradi svojega stanja – jasno, ko pa žalitve, ki jih izreče proti sebi, v bistvu opisujejo nekoga drugega.

Deluzije manjvrednosti spremljajo še motnje v spanju in upor proti skrbi zase – »premaganje nagona, ki vsako živo bitje žene, da se oklepa življenja.« (*Ibid.*, 206) S to zadnjo ugotovitvijo, ki se ji tudi Freud sam v besedilu začudi – »psihološko zelo nenavadno« (*Ibid.*) – se melanholik znajde bližje domeni mrtvih kot pa žalujoči, približa se prostoru med dvema smrtma. Lahko pa tudi vstopi vanj – melanholik je pogosto nagnjen k samomorilnemu vedenju. Freud prav na primeru melanholije ugotavlja, da se Jaz lahko ubije le tedaj, »če lahko z obratom objektne investicije obravnava samega sebe kot objekt, če lahko usmeri proti sebi sovražnost, ki velja objektu in zastopa prvotno reakcijo Jaza proti objektom zunanjega sveta.« (*Ibid.*, 211) Izkaže se, da imata navidez nasprotni situaciji samomora in brezkončne zaljubljenosti pomembno skupno točko: v njej Jaz prizna premoč objektu.

Cilj »normalnega« žalovanja je v freudovski zastavitvi njegov konec; povrnitev nazaj v običajno stanje. Žalovanje je pojmovano kot liminalno stanje, kjer je transgresija dovoljena (in ne patologizirana) in je vedno v funkciji povrnitve v red – bolj kot se prepustimo žalovanju, več kot si privoščimo, bolj učinkovito se nato vrnemo v objem norme in strukture. Melanholijo pa Freud postavlja kot patologijo, četudi se običajno izteče podobno kot žalovanje, ne da bi pustila očitne sledi, izhod iz nje pa, kot pri žalovanju, osvobodi Jaz. Bivši melanholik zdaj zadovoljno uživa v »zadovoljstvu, da se lahko prizna za boljšega, odličnejšega od objekta.« (*Ibid.*, 216) Tovrsten narcistični srečen konec sicer navidez ne bi mogel manj spominjati na končni izhod iz žalovanja, vendar pa, kaj je smrt drugega, če ne (sadistični) triumf dejstva, da je izguba Drugega hkrati moja zmaga nad njim – Drugi je mrtev in jaz se od njega razlikujem, torej živim.

Kot smo povzeli zgoraj, Freud v spisu »Žalovanje in melanholija« (1987) razdela, da je izgubo mogoče (in nujno) *preboleti*, vendar tudi Freud sam ob smrti hčerke Sophie in kasneje še njenega sina Heinza v pismu švicarskemu kolegu Ludwigu Binswangerju piše: »Za tisto, kar izgubimo, najdemo mesto v sebi. Četudi se ob takšni izgubi zavedamo, da bo akutno stanje žalovanja minilo, nam je prav tako jasno, da bomo ostali neutolažljivi in nikoli ne bomo našli nadomestka. Ne glede na to, kaj bo zapolnilo praznino, in četudi bo praznina popolnoma zapolnjena, bo to vseeno ostalo nekaj drugega.« (Freud v O'Neill 2011, 303) Freud zase terja vsaj neko mero vztrajanja v žalovanju, ki ne popušča in se tako postavlja nasproti »normalnemu« občutju žalovanja, kot ga je definiral sam. Tako se, živeč v prisotnosti nemrtvih, tudi Freud sam znajde v situaciji, ko se »subjekta dotakne smrt in mu prepreči, da bi celostno naseljeval bodisi domeno živih bodisi mrtvih, ali pa med tema dvema domenama ohranil jasno ločnico.« (Davis 2007, 36)

Tu je smiselno uvesti Derridajevo razdelavo Freudovega koncepta melanholije, njegov upor proti odslovitvi mrtvih, vztrajanje pri melanholiji in razumevanje le-te kot etične drže; nenazadnje je vse to doletelo tudi Freuda samega. Pri tem se opiramo na zbirko njegovih esejev *The Work of Mourning*⁹ (2001) in še posebej na spis z naslovom *Rams: Uninterrupted Dialogue – Between Two Infinities, the Poem* (2005), pa tudi na knjigo *Specters of Marx* (1994).

V delu *The Work of Mourning*, zbirki spisov, posvečenih mrtvim prijateljem in sodobnikom Derrida izgubljene poskuša naslavljaati tako, da bi zapolnil pretekle tišine in nadomestil tisto, kar ni bilo izrečeno med živimi. Davis (2007) opozarja, da je Derridajevo naslavljanje mrtvih hkrati kritika kartezijskega razumevanja subjektivnosti¹⁰ – če je Descartesov subjekt lahko prepričan zgolj o eni stvari, in sicer o svojem lastnem obstoju, je Derridajeva perspektiva drugačna; subjekt razume kot »konstituiran skozi svojo izpostavljenost drugim; nikakršnega samostojnega, samozadostnega subjekta ni pred srečanjem z drugostjo.« (*Ibid.*, 143) Za Derridaja »*mislim, torej sem*« nujno implicira »sem mrtev« (2001, 158) Ali povedano z njegovimi lastnimi besedami: »Tam, kjer lahko izrečem *co-*

⁹ V francoščini je knjiga izšla še nekoliko razširjena in s poetičnim naslovom, ki bolj ustrezno povzame njen duh: *Chaque fois unique, la fin du monde*.

¹⁰ Zevnik (2010, 404) predstavi še foucaultovsko kritiko kartezijskega momenta, ki jo je ravnno tako mogoče uporabiti za refleksijo subjektovega odnosa do smrti, vendar pa tak podvig presega fokus pričujočega prispevka.

gito, sum, vem, da sem podoba za drugega, podoba, ki jo gleda drugi, celo in še posebej smrtni drugi.« (*Ibid.*, 160)

Ni naključje, da Derrida vračanja mrtvih ne razume na način uganke. Skrivnosti ne ostanejo skrite in nedostopne, ker se nahajajo v območju tabuja, pač pa zato, ker jih ni mogoče artikulirati v jeziku; pri vračanju mrtvih gre za neko strukturalno odprtost, za »naslavljanje živih s strani glasov preteklosti ali še ne formuliranih možnosti za prihodnost.« (Davis 2007, 13) Ne gre torej za psihoanalitsko detektivko s ciljem razrešiti skrivnost in odsloviti mrtvega, pač pa bolj za skrb za njegovo skrivnost. Vračanje mrtvih je tema, ki jo je mogoče misliti v post-strukturalističnem duhu, saj se izmika binarnim konceptualizacijam; ni mogoče reči, da je živ ali mrtev, prisoten ali odsoten, v sedanjosti ali v preteklosti. (*Ibid.*, 45–46) Ali povedano z Derridajevimi besedami: »Duh je hkrati viden in neviden, hkrati zaznaven in nezaznaven, sled, ki vnaprej označi prisotnost svoje odsotnosti.« (*Ibid.*, 75) Derrida tudi sam zatrdi, da je logika, ki ji sledimo pri obravnavi vračanja mrtvih, spektralna logika, kot ji pravi, logika dekonstrukcije. Spektralna logika razmišlja na način *dogodka*, ki vedno in nujno presega binarno, dialektično logiko. Logika dekonstrukcije, ki je torej na delu v tovrstnih tematizacijah, je najbolj jasna v elementu strašenja. Za Derridaja ima naslavljanje mrtvih potencial srečanja z ultimativno drugostjo, potencial nepričakovanega in nenačrtovanega dogodka, ki s sabo nosi obljubo izstopa iz nenehnega ponavljanja istega, (1994, 63; glej tudi Davis 2007, 75–76) skratka obljubo/grožnjo izstopa iz fantazme. Derrida nas tako v zaključku *Spectres of Marx* napoti, da se moramo naučiti živeti tako, da se naučimo »ne, kako govoriti [*to make conversation*] z duhom, pač pa, kako se z njim, z njo, pogovarjati [*to converse*], mu, ji podeliti ali vrniti glas, najsi bo to v sebi, v drugem ali v drugem v sebi: duhovi so zmeraj *tam*, četudi ne obstajajo, četudi jih ni več, četudi jih še ni.« (1994, 176)

154

Derridajev duh se torej ne vrne zato, da bi ga spet poslali stran, sporočilo, ki ga nosi, ni ključ do njegovega uničenja; s sabo nosi dediščino preteklosti in duh prihodnosti, je mediator novih oblik znanja. »Rečeno sistematično, pri dekonstrukciji gre za to, da se naučimo živeti z duhovi, pri psihoanalizi pa za to, da se naučimo živeti brez njih.«¹¹ (Davis 2007, 89) Derridajevo življenje z duhovi

¹¹ Brez njih, vendar ne na način nekega permanentnega, stabiliziranega mesta v odsotnosti, pač pa na način, da jih, ko se vrnejo, vedno znova odslovimo z nekim drugim označevalcem. Problem je namreč v tem, da vračanje (v psihoanalizi) zaznamuje nezmožnost Simbolnega, da poimenuje duha kot celega.

pa je prežeto z melanholijo, ki je vgrajena v sam koncept odnosov z drugimi, ni razumljena kot posledica dogodka neke izgube, pač pa predhaja vsak dogodek. (*Ibid.*, 147) V sklepnem delu eseja *Rams* Derrida najprej povzame Freudovo zastavitev melanholije, po kateri žalovanje vsebuje to, da nosimo Drugega v sebi. S smrtjo pride konec sveta in preživeli se zaveže, da bo s sabo nosil svet drugega, »svet po koncu sveta [...] Smrt vsakič [...] označi konec edinstvenega sveta, konec totalnosti.« (2005, 140) Na delu je introjeksija, internalizacija spomina, idealizacija. Po Freudu torej neuspešen, patološki izhod žalovanja označuje melanholija, Derrida pa jo izvzame iz domene patološkega ter jo preseli v kontekst etike: »Toda če *moram* (to je jedro moje etike) nositi drugega v sebi, da mu ostanem zvest, da spoštujem njegovo singularno drugost, potem določena melanholija še vedno protestira proti normalnemu žalovanju.« (*Ibid.*, 160) Derrida se upre Freudovi normi normalnosti: »norma ni nič več kot dobra vera amnezije.« (*Ibid.*) Etično dejanje tako ni idealizacija drugega, njegova integracija v jaz, ki zagotavlja, da ga bomo učinkovito in lahke vesti pozabili – s tem, ko ga naselimo vase, mu vzamemo drugost in zapišemo drugi smrti. Melanholik se temu upre; mrtvega noče umoriti še enkrat, edini način, da tega ne stori, pa je, da se upre tej amneziji žalovanja in sprejme melanholijo kot etično dolžnost do mrtvega drugega – *mora* biti melanholija! (Davis 2007, 148) Na tem mestu Derrida reformulira kartezijanski moto – Preden sem (Jaz), nosim (Drugega) (2005, 162). Izkaže se, kot zgroženo ugotavlja tudi sam, (*Ibid.*, 139) da, ko jih tako nosimo v sebi, smo bolj pripravljeni prisluhniti mrtvim in izgubljenim, kot pa tistim, ki so tu – morda zato, ker so se nam le oni nedvoumno razkrili kot neskončno drugi. Takoj pa, ko smo jim pripravljeni prisluhniti, smo jim pripravljeni tudi nasesti, še zlasti, če imajo o nas povedati kaj dobrega. Kdo pa pravi, da je smrt tista, ki nas hipoma preobrazi v resnicoljubneže? Kot ne gre verjeti mrtvim, lahko namreč zmoti zapišemo tudi melanholika, »ki pomeša izgubo in manko. [...] Obnaša se, kot da bi nekoč v preteklosti našel objekt, nato pa ga izgubil.« (Salecl 2007, 29)

Subjekt – objekt – abjekt : žalovanje – melanholija – emancipacija?

Morda lahko tvegamo posplošitev, da je pri psihoanalitski obravnavi izgube in vračanja mrtvih v ospredju subjekt in njegova predelava izgube Drugega (žalovanje) ali pa (narcistična) identifikacija z njim (melanholija), pri Derridaju pa gre za Drugega kot takega, torej za objekt. Odtod morda tudi razlika v motivaciji enega in drugega pristopa: Freudovska psihoanaliza ima za produktiven odziv ob izgubi odpoved Drugemu, upor proti temu pa patologizira v koncep-

tu melanholiije, Derrida pa trmasto nadaljuje odnos s svojimi mrtvimi. Freudovska psihoanaliza z nemrtvimi ravna tako, da jih skuša še drugič ubiti (v imenu ohranitve psihičnega zdravja in družbenega reda), Derrida pa jih ljubosumno zadržuje v liminalnem stanju med dvema smrtma. Skozi ves prispevek se niza analogije med smrtjo bližnjega in izgubo ljubezenskega objekta, posplošena sodba pa nam govori, da smrt (bližnjega) pogosteje povzroči žalovanje, izguba ljubezenskega objekta v tuzemstvu pa melanholiijo. Za ugoden razplet je torej, kot v kriminalki, prikladno izhajati iz trupla. Med dvema smrtma so vsi tisti, katerih truplo se je znašlo v nenavadnih okoliščinah, katerih truplo odstopa od norme (je premlado za smrt, razmesarjeno, razpadlo), še zlasti pa tisti, katerih trupla enostavno ni – od številnih ubitih v Srebrenici, pogrešanih oseb, do izgubljenih ljubezenskih objektov. Brez varno zakopanega oz. sežganega trupla se okostnjaki naselijo v omaro nezavednega, brez neposrednega pogleda na truplo smrt ohranja poetično razsežnost, je skrivnostna, včasih vabljiva, romantična. Popularnokulturne reprezentacije smrti večinoma to iluzijo perpetuirajo – spomnimo se na estetiziran, tako rekoč erotiziran pogled na truplo, ki nam ga ponuja denimo serija CSI.¹² V sterilni zahodnjaški družbi pogled na truplo razbije romantično masko smrti, ki jo prekriva označena smrt – spomenik, krsta itd. – truplo pa je neoznačena smrt. Truplo, ko nanj pogledamo brez boga in izven znanosti, je absolutna abjekcija – »smrt, ki okuži življenje.« (Kristeva 1982, 4)

Takšno in drugačno truplo, grozljivo kot je, terja pogled. Vendar pa ga je strahljivo pogledati; tesnoba se skriva v vedenju, da nam umrli pogleda ne bo vrnil, da smo ostali brez pogleda Drugega. Na mestu, ki ga gledamo, na mestu Drugega, ni več ničesar, kar bi nam pogled vrnilo. Ampak saj je zmeraj tako, da ko nam živi Drugi vrne pogled, je to vselej samo vrnjena projekcija nas kot nas gleda Drugi, našega pogleda skozi pogled Drugega, naša samoprepoznava (identiteta) kot objekt želje Drugega, naša zasedba mesta podobe Ideala Jaza.

156

Freud terja, da pogled usmerimo drugam, Derrida trdi, da pogled nazaj ni nujno izgubljen, Žižek pa zapiše: »ni dovolj reči, da se bojimo duha [*spectre*] – duh sam se iz strahu šele pojavi, in sicer z našim pobegom pred nečim še bolj grozljivim: svobodo.« (1995, 27) Svoboda pomeni prepoznati, da ni relevantno, ali je Drugi živ ali mrtev – gre zgolj zato, da se šele v smrti razkrije kot tak; neskončno

¹² Ta pogled je vedno dvojno posredovan, najprej preko zaslona, nato pa še znotraj serije same; truplo je fotografirano, analizirano pod mikroskopom, projicirano na steno...

Drugi. Kot pokaže Derrida, smrt naseljuje kartezijski *cogito*, subjekt je vedno tesnoben, je v stanju konstantnega žalovanja, žaluje za Drugim in žaluje za sabo. (Davis 2007, 144) Vendar pa »dejanje svobode kot realno ni le transgresija tistega, kar imamo za 'realnost', temveč je ukinitve naše temeljne zadolženosti navideznemu Drugemu. Lacan je torej tu na strani Marxa nasproti Derridaju; z dejanjem, kot pravi Marx, 'mrtvim prepustimo, da pokopljejo svoje mrtve'.« (Žižek 1995, 27–28)

Madžarska psihoanalitika Abraham in Torok (Davis 2007) v duhu discipline, ki ji pripadata, izgubljenega tako kot Freud skušata potisniti varno in dokončno onkraj, vendar pa to počneta bolj kruto in pa – v imenu ljubezni. S pomočjo njunih tematizacij in koncepta objekta (Kristeva 1982) bomo skušali v sklepnem delu načrtati tretjo pot ob žalujočem izganjanju (vase) izgubljenega objekta in melanholičnem uporu proti izgubi, pot, ki je svobodna in kruta in nemogoča, saj kot je »svoboda [...] po naravi neomejena, [...] se mora sprijazniti s tem, da je strašna, tvegana in napol slepa.« (Eagleton 2008, 66) In še: »Absolutna svoboda cveti le v območju somraka [...] Kot mejni lik, ki lebdi med življenjem in smrtjo, med časom in večnostjo« (*Ibid.*, 148) Razlika med svobodo in nesvobodo je v tem, da tisti, ki ni svoboden, išče smisel, bistvo svojega življenja – in išče ga vedno v Drugem in za Drugega. Svoboda je tako odtegnitev zahteve po smislu in odstop od zaveze Drugemu.

Abjekcija je »odpoved nečemu, kar bi radi obdržali, odpoved nečemu, kar vidimo kot del sebe, vendar hkrati kot nekaj *drugega*.« (*Ibid.*: 8) Abjekt je nekaj, kar zavračamo, vendar se temu nismo pripravljene odpovedati, ni subjekt niti objekt, saj je nekoč bil subjekt, ki pa še ni izgnan v stanje objekta. Abjekt je tako domač, pa vendar tuj, je del konstitucije subjekta, ki je zdaj poškodovana, raztelesena. Na tem mestu uvedemo splošno paralelo s tistim, kar »obstaja [...] od libida, kar ne more biti prevedeno v označevalce, kar ne more nastopiti na mestu Drugega, kar ne more biti označeno in prenešeno kot nek označevalec.« (Miller 1994, 192) Po Lacanu gre za mali *a*, ki ga kot preostanek proizvede razlika med libidom in jezikom, »presežna vrednost. Ta mali *a* je del libida, ki ne more biti prenešen na mesto Drugega.« (*Ibid.*)

Abraham in Torok za vračanje mrtvih uvedeta koncept fantoma, ki ga razumeta analogno – kot Drugega, ki naseljuje naš jaz. Fantom ni vračanje potlačenega, oz. vsaj ne tistega, kar je potlačil subjekt, ki ga fantom preganja. Fantom se usi-

dra v naše nezavedno, do njega nimamo dostopa, pravzaprav niti ne vemo, da je tam – posledice pa so lahko katastrofalne; ne pozabimo, da se je fantom vrnil, da prikrije nekaj slabega, nekaj neizgovorljivega, da ohrani svojo strašno skrivnost. Fantom – lažnivec bo storil vse, da bo ohranil skrivnost in se izmaknil sramoti. (Davis 2007, 94) Travma skratka ni zmeraj naša lastna; pogosto jo v naše nezavedno podtakne Drugi. Travma oz. skrivnost drugega je zakopana v našem nezavednem in do nje torej nimamo dostopa, v nas pa se je naselila preko hrbtna strani komunikacije – preko izogibanj, molkov, lapsusov, evfemizmov in tabujev, na kratko preko komunikacije enega nezavednega z drugim. Kot staroselce povsod po svetu, tudi nas naseljujejo izgubljeni predniki in bližnji. Fantom preganja, straši subjekta s skrivnostmi, ki nimajo zveze z njegovo lastno izkušnjo. Subjekt se tako znajde v situaciji, ko pred javnim razkrinkanjem brani skrivnost, ki je niti sam ne pozna, »še več, ker je ta skrivnost sramotna ali škandalozna, mora preživeti Jaz ubogati nekaj, čemur Abraham in Torok pravita ‘zaveza k nevedenju’ [*obligation de nescience*].« (Ibid., 78) Gre za zagotavljanje, da subjekt ne ve, kaj ve, in da tega, česar ne ve, nikoli ne bodo izvedeli drugi. Fantom je radikalni tujek v našem nezavednem, ni nastal skozi dinamično igro potlačitve, introjeckije, fantazme (nad temi subjekt terja vsaj neko mero lastništva), zato je psihoanalizi težko dostopen – nič nam ne pomagajo reference iz psihičnega življenja posameznika, ki ga straši fantom. Ne preganjajo nas le osebne travme, enako grozljivo nas strašijo tudi neizgovorljive skrivnosti prejšnjih generacij – duh se tako iz mediatorja, ki nas popelje k rešitvi, sprevrže v vzrok problema in vir razdora. Vračajo se tisti mrtvi (in izgubljeni, dodajmo), ki so s sabo odnesli neko srhljivo skrivnost – in vračajo se, da bi žive *zapeljali* v past – fantom nima interesa, da bi dovolil razkritje skrivnosti, nasprotno, preslepil bo subjekta in se zarotil proti njegovim interesom. (Ibid., 78–81)

Kar beremo kot ključen prispevek Abrahama in Torok k temi, je njun navidez brezčuten, strog odnos do mrtvih. Njun koncept fantoma označuje mrtvega prednika, ki še vedno živi v nas in varuje svoje umazane skrivnosti pred tem, da bi prišle na dan. Mrtvi se v njunem razumevanju ne vračajo zato, da bi popravili krivice in razrešili skrivnosti, pač pa, da bi nas – kot so nas v življenju – zavajali naprej tudi v smrti. Duhovi Abrahama in Torok imajo vsaj eno zelo človeško potezo: lažejo, da bi bili videti boljše. (Ibid., 10) Odgovore, razodetja in tolažbe, ki jih prinašajo, moramo razkrinkati kot lažne in varljive. Abraham tako v sijajnem postmodernem pristopu *izvajanja* teorije spiše »manjkajoče« zadnje dejanje Hamleta, ki je polno deziluzij; Hamlet se ne zaključí s katarzo, konča se

zgolj, ker »ni ostal nihče več, ki bi ga lahko ubili.« (*Ibid.*, 77) V Abrahamovem zadnjem dejanju Hamlet ni smrtno ranjen, ponovno pa se pojavi duh njegovega očeta, ki Fortinbrasa prepričuje, naj zasede prestol. Bralcu se razkrijejo nove dimenzije zgodbe: Hamletov oče ni bil žrtev strahopetnega umora, pač pa je s pomočjo Polonija sam morilec – Hamletu in v tem dodatem dejanju Fortinbrasu se prikaže zato, da bi to resnico prikrl. Ko pride na plano resnica, duh Hamletovega očeta izgine, Hamlet postane kralj ter gre s Fortinbrasom in Horacijem na pijačo. (*Ibid.*)

Če je za Derridaja emancipacija sposobnost soočanja z Drugostjo, Abraham in Torok tej Drugosti nadeneta še eno dimenzijo, ki jo postavlja bolj na trdna tla; namreč, ne gre ji zaupati. Ključno pri tem je, da se fantoma vendarle da izgnati, ko razkrinkamo njegove laži in prevare. Četudi se vrne zato, da bi prikrl resnico, se lahko dokopljemo do prave motivacije za njegovo vrnitev. Ni vračajoči se mrtvi tisti, ki bo popravil krivice, razkril resnico in nam olajšal življenje, pač pa bo to storil kvečjemu terapevt, in to tako, da bo razkrinkal njegove laži. Ena zadnjih vrstic, ki jih je v življenju zapisal Abraham, priča o tem, da je vsak uspešen eksorcizem fantoma korak k boljšemu svetu: »To zagotavlja, vsakič znova, majhno zmago Ljubezni nad Smrtjo.« (*Ibid.*, 81) Zgodi se morda ultimativna sekularizacija Drugega, k šele vodi v – neskončno samotno, pa vendarle – svobodo. Morda je najtemnejša, najbolj tesnobna in najbolj grozljiva skrivnost, ki jo skuša fantom za vsako ceno ohraniti nerazrešeno, dejstvo, da njegova nedavna smrt ni nič spremenila, saj je bil že od vselej mrtev, neskončno Drugi.

Sklep

Za konec stvari postavimo na glavo. Taksonomija smrti je po nepotrebnem podvojena skozi para živo – mrtvo in mrtvo – nemrtvo. Če je subjektivizacija pogojena z vstopom v Simbolno, kamor nas popelje Drugi, se Simbolno, univerzum besede, izkaže ne za prizorišče živega, pač pa neživega, mrtvega, saj »vsak jezik je mrtev jezik, tudi jezik, ki ga sami govorite [sic!]*»* (Miller 1994, 187-188) Edina smrt, ki je Jaz ne more misliti, je svoja lastna, vse Drugo je že od vselej v domeni simbolne mortifikacije, torej mrtvo. Žižkovo vračanje mrtvih kot izterjava neplačanih dolgov je smiselno zgolj znotraj para mrtvo – nemrtvo, če pa se vrnemo na osnovni fantazmatski par živo – mrtvo, lahko rečemo zgolj: »Kakšnih dolgov?!« Mar ni edini dolg Drugemu to, da se ne pretvarjamo, da nam je pomembnejši od nas? Melanholik, ki »špara« libidinalno energijo,

ki se upira izteku žalovanja in vedno novi investiciji (vedno manjši) v vedno nove objekte, je tisti, ki fokus vrača nase, kar pa neredko vodi v samomor. Po Lacanu (Salecl 2007, 31–32) gre samomor pogosto razumeti v kontekstu fantazme; zlasti v primeru samomora s skokom skozi okno: »Subjekt pripelje do samouničenja to, da se je njegova fantazma sesula – zdi se, kot bi dobesedno skočil ven iz nje.« (*Ibid.*) Melanholik torej, če že uspe izstopiti iz fantazme, ki »daje njegovemu življenju percepcijo konsistentnosti in stabilnosti,« (*ibid.*, 44) izstopi v smrt. Tesnoba za razliko od fantazme v subjektu vzbuja občutek nelagodja, vendar pa hkrati fantazmo oropa njene potentnosti; »v subjektu ustvarja stanje pripravljenosti, v katerem je lahko manj paraliziran in presenečen nad dogodki, ki lahko v temeljih porušijo njegovo fantazmo.« (*Ibid.*, 44–45) Kaj ni vračanje mrtvih v resnici nesposobnost odreči se travmi izgube, nepripravljenost izgubiti travmo, strah pred tem, da bi od vselej mrtvega Drugega postavili na njegovo mesto? Če hočemo drugačen izhod za melanholika, začnimo na začetku. Razbiti moramo fantazmatski okvir, ki ga sploh vzpostavlja, saj je melanholik pogled, kamor je usmerjena želja kartezijske logike. Melanholika ni mogoče misliti izven dualizma življenje-smrt oz. izven dualizma telo-duh – na fenomenološki ravni je to razlika med življenjem in smrtjo in/ali izgubo, na epistemološki ravni fantazme pa je to razlika med dvema življenjema, ker smrt misliš kot živo, kot nekaj, kar proizvaja učinke, je torej jezikovno strukturirana. Izgubiti je treba izgubo, fantazmatski okvir, ki to izgubo proizvaja in jo esencializira s smrtjo/izgubo. Etika sprejetja lastne smrti in njena hrbtna plat, nesprejetje smrti Drugega, je ultimativna fantazma kartezijskega subjekta. Fantazma ima svojo fantazmo in tisti hip, ko v (katerikoli) teoriji stoji, fantazma postane fikcija, ne pa ogrodje fikcije. Potemtakem lahko iz fantazme izstopi le tisti, za čigar fantazmo v osnovi gre. Pomislimo za hip spet na Hamleta in Abrahamov razplet dodatnega dejanja – nikogar več ni, da bi ga lahko umorili, laži so razkrinkane [...] pojdimo torej na pijačo. Teoretiku pa, ki bi se svoje fantazme oklepal in nam prisodil pozicijo psihotika ali naše početje razlagal v kontekstu narcizma, manije ipd., zgolj vprašanje: je pivo kaj slabše, če se našemu užitku ob njem pripiše patološki status? Če že, velja prej nasprotno.

160

Bibliografija

Davis, Colin, *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

- Derrida, Jacques, *Specters of Marx: The State of The Debt, The Work of Mourning, And The New International*. New York, London: Routledge, 1994.
- »Rams: Uninterrupted Dialogue – Between Two Infinities, the Poem«, V: *Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*, avtor Jacques Derrida, 135–163. New York: Fordham University Press, 2005.
- *The Work of Mourning*. Montaža Pascale-Anne Brault in Michael Naas. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2001.
- Eagleton, Terry, *Sveti teror*. Ljubljana: Sophia, 2008.
- Faulkner, Joanne, *Dead Letters to Nietzsche; or, the Necromantic Art of Reading Philosophy*. Athens: Ohio University Press, 2010.
- Freud, Sigmund, »Das Unheimliche«. V: *Das Unheimliche*, ur. Mladen Dolar, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994, str. 5–36.
- »Žalovanje in melanholija«. V: isti, *Metapsihološki spisi*, Ljubljana: Založba ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987, str. 197–217 [Ponatis 2012, *Studia Humanitatis*, Ljubljana 2012: 193–211].
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques, *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1988.
- Miller, Jacques-Alain, »Interpretirati vzrok: Od Freuda do Lacana« *Problemi-Eseji* (Društvo za teoretsko psihoanalizo), št. 4–5 (1994): 175–193 in isti, *O nekem drugem Lacanu*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2001, str. 21–44.
- O’Neill, Mary, »Speaking to the dead: Images of the dead in contemporary art«, *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine* (SAGE) 15, št. 3 (2011): 299–312.
- Rakoff, Vivian M., »Psychiatric Aspects of Death in America«, V *Death in American Experience*, montaža Arien Mack, 149–161. New York: Schocken Books, 1973.
- Salecl, Renata. *O tesnobi*. Ljubljana: Založba Sophia, 2007.
- Šterk, Karmen. »You can only die thrice: death and dying of a human body in psychoanalytical perspective«, *Journal of Religion and Health* 49, št. 4 (2010): 591–602.
- Zevnik, Luka. »Towards a new perspective in cultural studies: Emotional and spiritual problems and happiness in contemporary Western societies«, *International journal of cultural studies* 13, št. 4 (2010): 391–408.
- Žižek, Slavoj, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York, London: Routledge, 1992.
- »I Do Not Order My Dreams«, V: *Opera’s Second Death*, avtorja Slavoj Žižek in Mladen Dolar, 103–226. New York, London: Routledge, 2002.
- *Interrogating the Real*. Ur. Scott Stephens in Rex Butler. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- »Introduction: The Spectre of Ideology«, v: *Mapping Ideology*, ur. Slavoj Žižek, London: Verso, 1995, str. 1–33.

- »Between Two Deaths: The Culture of Torture«, *London Review of Books*, 3. June 2004: 19.
- *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, London: The MIT Press, 1991.
- *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, London: The MIT Press, 2003.
- *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, London, New York: Verso, 2000.

O nekem drugem Deleuzu

Julija Magajna*

Shizoanaliza: analiza (ne)zavednih vzgibov želje

Zato so se nam konflikti, nasprotja, protislovja zdeli površinski učinki, epifenomeni zavesti, medtem ko nezavedno živi od problemov in razlik. Zgodovina ne napreduje z negacijo in negacijo negacije, temveč z odločitvijo o problemih in afirmacijo razlik.

Gilles Deleuze

Koncept shizoanalize, ki sta ga vpeljala Gilles Deleuze in Félix Guattari,¹ se nanaša na raziskavo nezavednih pogojev razlikovanja in spreminjanja vsega bivajočega. Raziskava temelji na predpostavki o implicitni urejenosti polja imanence, v kateri so vsebovane potencialne zmožnosti razlikovanja, urejanja, spreminjanja in medsebojnega delovanja aktualiziranih sestav. To virtualno polje je vsebovano v vseh zmožnih načinih aktualizacije, kot njihov imanentni pogoj, medtem, ko vsi zmožni načini aktualnega delovanja nenehno spreminjajo svoje virtualne pogoje. Virtualna ali implicitno vsebovana urejenost polja imanence, deluje kot primarni pogoj diferenciacije vsega bivajočega. Kot eden izmed njegovih zmožnosti deluje tudi sekundarni pogoj diferenciacije, kateri učinkuje v povsem drugačnih načinih razlikovanja in zmožnostih spreminjanja. Oba pogoja oziroma načina urejanja sta večno so-obstoječa v polju imanence in oba na različne načine zagotavljata konsistenco aktualiziranih sestav. Shizoanaliza proučuje načine njunega medsebojnega delovanja in vzajemnega dopolnjevanja. Njen namen je namreč nenehno raziskovanje zmožnosti so-ustvarjanja in spreminjanja (ne)zavednih pogojev diferenciacije, ki učinkujejo v različnih načinih urejanja in zmožnostih spreminjanja aktualiziranih sestav. Posledično v svoje raziskovalno polje vključuje tako psihične kot fizične procese, hkrati pa s svojstvenim pristopom do nezavednega presega izključujočo razliko med osebno in družbeno sfero.

165

¹ Obširna razlaga koncepta in raziskovalnega pristopa se nahaja v njunem skupnem delu *Kapitalizem in shizofrenija*, predvsem v prvi knjigi z naslovom *Anti-Ojdip*. Poleg tega je Guattari obravnaval koncept tudi v svojih samostojnih delih.

* Mirovni inštitut, Ljubljana

Pričujoči prispevek seznanja bralca z osnovnimi spoznavnimi izhodišči, raziskovalni pristopi, spoznanji in delovanji shizoanalize. Prvi del predstavlja njene utemeljujoče ontološke predpostavke, drugi del obravnava način njenega soočanja z nezavednimi procesi, tretji del razlaga njen odnos do prisile ponavljanja, zadnji, četrti del pa izpostavlja etično dimenzijo, ki jo njeno spoznavno izhodišče, odnos in delovanje implicirajo v sebi.

1. Ontološka raztemeljenost shizoanalize

Nezavedno polje, ki ga raziskuje shizoanaliza je sestavljeno iz razlikujočih se elementarnih delcev. Ti delci se medsebojno ne razlikujejo glede na to, kar imajo skupnega, oziroma v razmerju do neke predpostavljene celote niti v razmerju do svojega notranjega ali zunanjega drugega,² ampak glede na razliko v sebi.³ Razlika v sebi je razlika, ki jo implicira vsak razlikujoči se element in je določena z njegovimi imanentnimi zmožnostmi spreminjanja. To nezavedno polje primarne sfere diferenciacije, ki predpostavlja zgolj afirmacijo razlik, ustvarja imanenco vsega bivajočega. Bit tako ne pozna negacije, kajti ta se lahko pojavi šele sekundarno (kot eden izmed njenih zmožnih učinkov), ampak zgolj probleme in vprašanja. Zato, pravi Deleuze, bi morali ne-bit napisati kot (ne)-bit ali celo kot (?)bit. »Ta (ne)-bit je diferencialni Element, v katerem afirmacija kot množstvena afirmacija najde načelo svoje geneze. Negacija pa je samo senca tega višjega načela, senca razlike na strani proizvedene afirmacije.«⁴

Razlikujočo se imanenco biti Deleuze razloži s pomočjo matematike oziroma diferencialnega računa. Osnovni razlikujoči se element ponazori s simbolom dx ,⁵ ki je nedoločen, vendar določljiv v vzajemnem razmerju z dy . Dx in dy sta

² Deleuze v *Razliki in ponavljanju* razloži, da je razlika, ki je pogojena z identiteto, podobnostjo, analogijo ali nasprotjem, zgolj sekundarni učinek primarne diferenciacije nasebja razlik. Zato ti kriteriji razlike ne morejo služiti kot sredstvo razlage ali pojasnjevanja, kajti sami so tisto, kar mora biti pojasnjeno. Za podrobnejšo razlago sekundarnih ali reprezentativnih kriterijev razlike glej Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, Ljubljana 2011, str. 198–199 in 407–413.

³ »Razlika v sami sebi« je dobesečen prevod Deleuzovega koncepta *différence en elle-même*, ki ga predstavi in obsežno razloži v knjigi *Razlika in ponavljanje*. Ustrezen prevod tega koncepta bi lahko bil tudi »svojtvena razlika«. Koncept je izpeljava iz Duns Scotusovega pojma *haecceitas* (»totost«), ki se nanaša na določujoč kriterij razlike.

⁴ *Ibid.*, str. 126.

⁵ *Cf. ibid.*, str. 274–282.

lahko diferencirana oziroma različna zgolj v razmerju, sama po sebi pa sta povsem nediferencirana. Obstaja namreč temeljna razlika med primarno diferenciacijo in sekundarno diferenciacijo, oziroma, med virtualnim diferenciranim ali različnim in aktualnim diferenciranim ali jasnim. Prva razlika je implicitno vsebovana in intenzivna, druga je eksplicitno udejanjena in ekstenzivna. Virtualna sfera je povsem nediferencirana ali nejasna, kar pa ne pomeni, da se v njej nič ne razlikuje ali da v njej ni možno ničesar razločiti. Ker je vsaka razlika določljiva zgolj v razmerju vzajemne določitve, lahko diferenciacija, ki ponazarja jasno, aktualizirano, ločeno različko nastopi šele sekundarno v primerjavi s primarno vzajemno diferenciacijo.⁶

Stopnjo spremenljivosti diferencialnega razmerja ponazarja koncept mnogoterosti. Tudi ta koncept izhaja iz matematike, natančneje iz diferencialne geometrije Friedricha Gaussa in Bernharda Riemanna. Nanaša se na lastnosti geometričnega prostora, ki ne opisujejo njegovega stanja, ampak njegove transformacije. Te so ponazorjene z diferencialnimi enačbami, ki izražajo relacijo med spremembami dveh ali več kvantitet. Gauss je ugotovil, da je diferenciacijo površine možno ponazoriti ne da bi se sklicevali na merila širšega obdajajočega prostora oziroma na zunanje kriterije, kot je na primer koordinatni sistem. Vsaka površina namreč predpostavlja svojstveno merilo diferenciacije. Riemann pa je njegovo tezo razvijal še naprej tako, da poleg površin predpostavil n -dimenziionalne prostore s svojstvenim merilom diferenciacije, imenovane mnogoterosti (*manifold*).

V kolikor vsaka mnogoterost implicira svojstvene kriterije diferenciacije, to ne pomeni, da nimajo medsebojno ničesar skupnega, ampak zgolj to, da dejavnik razlike oziroma to, po čemer se ena mnogoterost razlikuje od druge, nima nič skupnega s tem, od česar se razlikuje. Vsaka mnogoterost je namreč določena z n določitvami, ki izključujejo kakršnokoli homogenost. »Iz tega sledi, da lahko dva sosednja opazovalca v Riemannovem prostoru določita točki v njunem neposrednem sosledju, vendar pa ne moreta določiti njune relacije, brez da bi s tem vzpostavila nov dogovor. Vsako sosledje je kot drobec v evklidskem prostoru-

⁶ Za natančnejšo razlago razlike med diferenciacijo in diferenciacijo glej *op. cit.*, str. 277 in Gilles Deleuze, »À quoi reconnaît-on le structuralisme?«, v: *L'île déserte: textes et étreliens 1953–1974*, Les Éditions de Minuit, Pariz 2002, str. 251.

ru, vendar pa povezava med enim in naslednjim sosledjem ni definirana in lahko deluje na neskončno mnogo načinov.«⁷

Teorija mnogoterosti ne razlaga zgolj spreminjajoče se zmožnosti diferenciacije geometričnega prostora, ampak tudi transformacije dinamičnih procesov. Spremembe, ki jih je zmožen ustvariti nek proces določajo njegovo stopnjo svobode in vsaka stopnja svobode ponazarja dimenzijo mnogoterosti. Mnogoterost je tako opredeljena kot imanentna ali potencialna zmožnost spreminjanja nekega procesa oziroma kot skrajni prag njegove diferenciacije.

Tovrstni način razlage primarnega pogoja diferenciacije lahko zasledimo tudi v teorijah kaosa. Tudi te teorije ne obravnavajo stanj stvari, ampak procese postajanja, razlikujoče se elemente pa razumejo kot dogodke, ki se spreminjajo z vsako svojo povezavo z drugimi elementi. Njihove spoznave so osnovane na predpostavki, da nered ne obstaja, kajti obstajajo zgolj različni načini urejenosti. Vsak izmed teh načinov urejenosti predstavlja svojstveno zmožnost diferenciacije neke sestave oziroma mnogoterost. Kriterij njene urejenosti ni določen s ponovljivostjo ali predvidljivostjo njenega spreminjanja, ampak z njeno konsistenco. To konsistenco zagotavlja najbolj stabilno in uravnovešeno stanje h kateremu teži vsaka sestava, ne glede na svoje začetne pogoje in vmesne dejavnike, ki vplivajo na njen proces transformacije. Dolgoročna težnja sestave, ki zagotavlja njeno notranjo ali implicitno vsebovano konsistenco se imenuje atraktor. Atraktorji določajo pogoje diferenciacije sestav, v katerih je vsebovana skrajna meja zmožnosti njihovega spreminjanja. Ti pogoji spreminjanja se sicer neskončno ponavljajo, vendar z vsako ponovitvijo ustvarijo razliko v sebi.⁸

168

Iz filozofskega vidika lastnosti atraktorja ponazarja koncept singularnosti. Singularnosti so celovite določitve, ki ustrezajo določljivim razmerjem nedoločljivih diferencialnih elementov. Elementi, razmerja med njimi in singularnosti, v katerih je določena skrajna njihove spremenljivosti, sestavljajo mnogoterost. Deleuze mnogoterosti opredeli tudi kot Ideje, ki ne pripadajo sferi transcenden- ce, ampak imanentni sferi kot pogoju diferenciacije vsega bivajočega. »Ideja ima moč afirmiranja divergence, vzpostavlja nekakšno resonanco med serijami,

⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Pariz 1980, str. 606.

⁸ Pogoji spremenljivosti, ki se ponavljajo v neskončnost, ne da bi se identično ponovili, se v teoriji kaosa imenujejo fraktali.

ki divergirajo. Verjetno je, da so pojmi singularnega in regularnega, izjemnega in običajnega, za filozofijo ontološko in epistemološko veliko pomembnejši kakor pojma resničnega in lažnega, ki sta povezana z reprezentacijo. Kajti to, kar imenujemo *smisel*, je odvisno od razločevanja in razporeditve teh bleščečih točk v strukturi Ideje.⁹ Na osnovi teh razporeditev in potencialnih zmožnosti njihovega spreminjanja (predindividualnih singularnosti) se tvorijo aktualizirane in individualizirane sestave.

Primarni pogoj diferenciacije, v katerem se porazdeljujejo mnogoterosti oziroma Ideje, ustvarja dimenzijo virtualnosti. Virtualnega ne smemo zamenjevati z nerealnim ali (še) nerealiziranim možnim. Potencialne zmožnosti spreminjanja, ki jih ponazarjajo singularnosti, so povsem realne, saj se v vsakem trenutku realizirajo v načinu aktualizacije oziroma v načinu diferenciacije aktualnega.¹⁰ Razločna ali diferencirana Ideja postane v procesu aktualizacije jasna ali diferencirana. V skladu s tem, so potencialne zmožnosti virtualne sfere povsem neprimerljive z možnostmi. Možnost je namreč (še) nerealizirana abstrakcija in kot taka še nima svoje realnosti, kajti realna bo šele takrat, ko bo aktualizirana. Zmožnost pa je nenehno realna, četudi ni nikoli aktualizirana, saj se spreminja z vsakim trenutkom svojega udejanjanja. Možno tako ni v enakem odnosu do realnega, kot je virtualno do aktualnega. »[...] možno nima realnosti (četudi je zmožno imeti aktualnost); nasprotno pa virtualno ni aktualno, ampak *kot tako vsebuje realnost*.«¹¹ Pojmi manka, negacije, ne-možnosti pripadajo dimenziji, ki možno postavlja v razmerje do realnega in ne dimenziji, ki virtualno postavi v razmerje z aktualnim: »Če dogodek obravnavamo kot neaktualiziran (ne-določčen), mu nič ne manjka. Dovolj je, da ga postavimo v razmerje z njegovimi spremljevalci: nekim transcendentalnim poljem, neko ravnino imanence, nekim življenjem, singularnostmi.«¹²

Razlika med virtualnim in aktualnim ponazarja razliko med primarnim in sekundarnim pogojem diferenciacije. Oba pogoja implicirata različni zmožnosti ustvarjanja razlik oziroma različne načine spreminjanja. Virtualni pogoj je pri-

⁹ Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2011, str. 424–425.

¹⁰ Za natančnejšo razlago odnosa med virtualnim in aktualnim glej Gilles Deleuze, »Aktualno in virtualno«, *Problemi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 49 (9-10/2011), str. 11–15.

¹¹ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Pariz 2004, str. 99.

¹² Gilles Deleuze, »Aktualno in virtualno«, *Problemi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 49 (9-10/2011), str. 9.

maren ali generičen, aktualen pa je sekundaren ali učinkujoč. Prvi predpostavlja afirmacijo vključujočih in vzajemno dopolnjujočih se razlik, ter drugi negacijo, opozicijo, izključevanje in onemogočanje vsega kar se razlikuje. Prvi ustvarja afirmativno razliko v sebi in drugi reaktivno razliko, ki se podreja reprezentacijam identitete, podobnosti, analogije in negacije. Prvi deluje kot spremenljivi pogoj diferenciacije, ki se spremeni oziroma (samo)preseže z vsako svojo ponovitvijo, drugi pa deluje kot nespremenljivi model diferenciacije, ki se identično ponavlja in krožno sprevača v neskončnost.

Vendar pa utemeljuje lastnosti primarne diferenciacije ne smemo razumeti kot temelja, ki bi bil substancialno ločen od tega kar utemeljuje. Primarni pogoj ne obstaja kot časovno odtujeni izvor stvarstva, kot ustvarjalec ločen od tega, kar ustvarja, kot podpirajoča baza, katero je možno zgolj *nadgraditi* ali kot (še) nedosegljiva idealna finalnost, kamor naj bi se vse stekalo. Kajti izključujoča razlika je določujoča značilnost sekundarno učinkujočega in ne primarno generativnega pogoja diferenciacije. Posledično oba pogoja nista niti zaporedno ločena v času, niti si nista zunanja v prostoru, v smislu, da se mora eden nujno končati, da bi se lahko začel drugi. Oba sta namreč večno so-časna in vzajemno prežemajoča, kajti primarni pogoj je vsebovan v vsakem načinu sekundarnega, ta pa ni zmožen bivati drugače kot njegov način. Prav zaradi večne vsebovanosti utemeljujočega v utemeljenem govorimo o ontološki raztemeljenosti biti. »Takšna je vselej dvoumnost pojma izvora, in razlog našega predhodnega razočaranja: izvor je pripisan zgolj v svetu, ki spodbija tako izvornik kot kopijo, izvor pripiše temelj zgolj v svetu, ki se je vrgel v univerzalno *raztemeljenje*.«¹³

Virtualna dimenzija primarnega in aktualna dimenzija sekundarnega pogoja diferenciacije sta večno so-prisotni tako na materialnem, kot na psihološkem nivoju. Na materialnem nivoju lahko primarno diferenciacijo razložimo s kvantno teorijo ali kvantno fiziko, v kateri je kvant opredeljen kot valovni delec energije in materije. Ti delci so določeni z valovno funkcijo, ki opisuje njihove potencialne lastnosti oziroma zmožnosti spreminjanja. Ker je tudi njihova pozicija in zmožnost medsebojnega povezovanja zgolj potencialno določljiva, relacij med njimi ni možno vnaprej predvideti. Ne glede na nepredvidljivost povezovanja in spreminjanja teh povezav, kvantni fiziki kljub temu predpostavljajo določeno

¹³ Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2011, str. 318.

implicitno urejenost intenzivnih kvantnih delcev, ki je kot primarni pogoj diferenciacije vsebovana v vseh eksplicitnih ureditvah ekstenzivne materije.

Na psihološkem nivoju lahko razliko med primarno in sekundarno diferenciacijo ponazorimo z razliko med spominom in zaznavo. Deleuze je pri opredelitvi te razlike sledil teoriji Henrija Bergsona, ki je v svojem delu *Materija in spomin* predpostavil dve vzajemno dopolnjujoči se dimenziji človeške duševnosti: virtualno sfero čistega spomina in aktualno sfero čiste zaznave. Njuno medsebojno delovanje je grafično ponazoril s stožcem, ki predstavlja čisti spomin, ki je s svojo konico poveznjen na ravno linijo čiste zaznave. Čisti spomin se v vsakem trenutku v celoti udejanja v načinu zaznave, vendar to celotno preteklost skrči na eno samo točko prezence vsebovano na horizontalni liniji zaporednih trenutkov. Deleuze ga opredeli kot ontološko preteklost, ki je sicer vsebovana v sedanjosti kot njen pogoj, vendar sama po sebi ni bila nikoli sedanja, saj se povsem spremeni vsakič, ko se aktualizira v zaznavi. Čisti spomin je tako povsem brez lastne moči, kajti moč mu daje šele aktualizacija v zaznavi, v kolikor deluje kot pogoj njenega prehajanja. Tako je zaznava sicer pogojena s spominom, vendar pa ni determinirana z njim, saj z vsako svojo aktualizacijo spreminja virtualne pogoje svojega udejanjanja.

Virtualna sfera čistega spomina je opredeljena kot nezavedno, v kolikor še ne implicira subjektivne zavesti, ki je usmerjena na objekt. Izključujoča ločitev zavedajočega se subjekta in njegovega objekta zavedanja se namreč izpostavi šele v dimenziji sekundarne diferenciacije. Primarni pogoj diferenciacije je torej nezaveden zgolj, v kolikor ga mislimo v razmerju do posebljene in reflektivne zavesti, sicer pa predpostavlja pred-refleksivno, pred-individualno, brezosebno oziroma univerzalno zavest, ki kot imanenca življenja prežema vse kar biva.¹⁴ Ta zavest ni podrejena posameznemu doživljanju, kajti v svoji univerzalnosti biva neodvisno od njega, ampak je vsebovana v njem kot njegov imanentni pogoj. Vsaka osebna izkušnja tako implicira neosebno zavest, ki pogojuje prave doživljanja in skrajne zmožnosti njihovih transformacij. Tako kot v primeru zaznave, ki z vsakim svojim načinom vpliva na spomin oziroma na to, kaj jo bo pogojevalo, tudi v tem primeru vsaka osebna izkušnja nenehno so-ustvarja in spreminja svoj pogoj vsebovan v univerzalni zavesti.

¹⁴ Cf. Gilles Deleuze, »Imanenca: neko življenje...«, *Problemi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 49 (9-10/2011), str. 5.

Univerzalna zavest tako deluje kot primarni pogoj diferenciacije subjektivne in skupinske zavesti, ki pripada sekundarni ali učinkujoči diferenciaciji. Kljub temu, da je vse-prežemajoča, pa iz tega ne sledi, da je nerazločljiva. Sestavljajo jo namreč dimenzije mnogoterosti, ki jih tvorijo nedoločljive razlikujoče se intenzivnosti, njihove določljive relacije in celovite določitve, ki določajo skrajno mejo spremenljivosti teh relacij. Omenjen vidik tako preseže perspektivo, ki predpostavlja binarno opozicijo med posebljenimi formami zavesti in nediferenciranimi globinami nezavednega. »Ne moremo sprejeti alternative, ki meče čudno luč na celotno psihologijo, kozmologijo in teologijo, namreč alternative med singularnostmi, ki so že ujete med individuume in osebe, ter nediferenciranim breznom.«¹⁵ Tudi shizoanaliza pristopa k nezavednemu na način, ki presega to alternativo v smeri raziskave medsebojnega delovanja dveh pogojev diferenciacije. Njen način soočanja s to nalogo bomo spoznali v naslednjem poglavju.

2. Shizoanalitski pristop k nezavednem

Utemeljujoče problemsko polje shizoanalitske raziskave je brezosebno nezavedno, ki je kot primarni pogoj diferenciacije vsebovano v ustvarjajočih procesih vsega bivajočega. To polje ustvarjajo mnogoterosti je sestavljeno iz elementarnih razlikujočih se delcev, njihovih povezav in singularnosti, ki ponazarjajo njihovo zmožnost spreminjanja. Deleuze in Guattari to spreminjajočo se sestavo nezavednega ponazorita z matrico imenovano rizom. Rizomatska matrico sestavljajo diagrami procesov, v katerih so vsebovani vsi pogoji njihove diferenciacije oziroma vsi potencialni načini spreminjanja in vse zmožnosti ustvarjanja razlik. Ker se ti pogoji diferenciacije nenehno spreminjajo, se njeni diagrami ne razlikuje zgolj od statičnih modelov, ampak tudi od dinamičnih, ki implicirajo nespremenljivo formo spremenljivosti oziroma ustaljenost nekega poteka (program). Poleg tega, da rizomatska matrica ne implicira vnaprej določenega programa, strukture ali poteka diferenciacije, tudi ne predpostavlja privilegirane vhoda (gledišča) ali izhoda (smotra, ki ne bi bil vsebovan že v samem procesu), saj se nenehno odpira v vse smeri. Njena karta nezavednega, ne posnema že izrisanih sledi, ampak sledi gibanja v postajanju, ki se nikoli ne izrišejo do konca. Vsakič namreč, ko obstoječi sestavi doda novo linijo gibanja, se spremeni njena celotna kartografija. »Tako, namesto, da bi se nenehno zatekala k istim, domnevno utemeljujočim, strukturam, k istim arhetipom, k istim 'matemom',

172

¹⁵ Gilles Deleuze, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana 1998, str. 105.

bo shizoanalitska meta-modelizacija veliko bolj naklonjena kartografiji kompozicij nezavednega [...]»¹⁶ Rizomatična kartografija nezavednega sledi sestavam singularnosti in njihovim povezujočim linijam ali tokovom, ki se nenehno cepijo, vsakič, ko se povezujejo z drugimi tokovi in z drugimi singularnostmi. Ti razcepi tokov, ki povezujejo singularnosti in njihove razločujoče se elemente se imenujejo *shize*.¹⁷ Vsaka virtualna *shiza* ponazarja točko prehoda oziroma prag, kjer ena sestava prehaja v drugo in kjer se spreminjajo povezave med njimi.

Kartografija singularnosti, njihovih povezav in razcepov je temeljni pogoj vsake subjektivizacije. V tej rizomatični matrici različnih sestav nezavednega je namreč vsebovana želja, ki jo Deleuze in Guattari opredelita kot ustvarjajoči proces postajanja. Izhajata namreč iz predpostavke, da je nezavedno imanentno ustvarjajoče ali produktivno, zato vsako v nezavednem vsebovano željo razumeta kot proces ustvarjanja. Ustvarjalni vzgibi ali težnje želje so primarno povsem neosebni, kajti pogojujejo jih sestave singularnosti v nezavednem oziroma *shize* – točke prehoda med njimi. Ker ne obstaja želja, ki ne bi bila vsebovana v nezavedni sestavi in ker je vsaka nezavedna sestava nujno želeča oziroma produktivna, te želeče sestave poimenujeta želeči stroji. Želeči stroji so mnogoterosti nezavednega kajti sestavljajo jih elementarni razlikujoči se delci (delovni deli stroja), njihove povezave (pasivne sinteze želje) in singularnosti, ki jim podeljujejo konsistenco kljub njihovem nenehnem spreminjanju. Kot so-ustvarjajoče procese življenjske imanence vsega bivajočega, jih poganja življenjska energija.

Določujoča lastnost želečih strojev je njihova zmožnost (samo)preseganja. Zato jih ne moremo primerjati z mehaničnimi stroji, niti z organizmi, kajti tako eni kot drugi niso zmožni preseči lastnih pogojev diferenciacije. V prvem primeru je njihova zmožnost spreminjanja določena z mehanično strukturo, v drugem primeru pa v variabilnostjo vrste. Predpostavka o (samo)preseganju predstavlja enega izmed razlogov, da teorije želečih strojev ni možno zvesti niti na mehanicistično, niti na vitalistično perspektivo. Poleg tega obe stališči postavljata željo in stroj v pozicijo zunanosti »[...] bodisi tako, da se želja pojavlja kot učinek

¹⁶ Félix Guattari, *Soft subversions: texts and interviews 1977–1985*, Semiotex(e), Los Angeles 2007, str. 212.

¹⁷ Gr. *schizein* – σχίζειν razcepiti, iz glagola σχίζω – (raz)cepim, raztrgam, delim, ločim, urežem, prikrojim (v aktivni obliki); cepim se, ločim se, delim se (v pasivni obliki).

določen s sistemom mehaničnih vzrokov, bodisi tako, da je stroj sistem sredstev za doseganje ciljev želje.«¹⁸

S teorijo neosebne želje vsebovane v vse-prežemajočem nezavednem polju, ki primarno pogojuje vso diferenciacijo bivajočega, sta Deleuze in Guattari prese-gla tudi perspektivo, ki predpostavlja izključujočo razliko med želečo in družbe-no produkcijo. Spoznavni temelji koncepta želečih strojev namreč presegajo on-stran opozicije med subjektivno – psihično in objektivno – družbeno realnostjo. Poleg tega, da je želja imanentno produktivna, predpostavljata tudi, da je vsaka družbena produkcija želeča produkcija. Shizoanalitski pristop k nezavednem tako implicira tezo, da je »[...] družbena produkcija zgolj želeča produkcija pod določenimi pogoji.«¹⁹ Ne samo osebne ali družinske, tudi politične, ekonomske in kulturne sestave, so sestave želje. Shizoanaliza tako analizira nezavedne po-goje ustvarjanja, povezovanja, urejanja in spreminjanja teh sestav. V ta namen se njena raziskava ne omejuje zgolj na izkušnje ali psihološki razvoj posameznika, ampak v svojem raziskovalnem polju zaobjema vse dimenzije (človeškega in/ali ne-človeškega) bivanja, ter vse zmožnosti (kolektivnih ali individualiziranih) udeleženj, ki šele sekundarno učinkujejo v osebnih izkušnjah in individualnem psihološkem razvoju.²⁰ Predpostavlja namreč, da fenomenološko različni svetovi ne implicirajo nujno medsebojne izključenosti, zato bi jih bilo zmotno obravnavati kot ločene objekte analize.

S svojim pristopom shizoanaliza ne preseže zgolj opozicije med želečim in družbenim, ampak tudi med želečim in realnim. Izhaja namreč iz predpostav-ke, da vsaka želeča produkcija producira realno in v realnem. Virtualna sfera želeče produkcije je realna, kljub temu, da ni aktualna, kajti realizira se vsaki aktualni sestavi kot pogoj njenega prehoda. Tako ne obstaja aktualna sestava, ki ne bi hkrati pripadala še virtualni dimenziji nezavedne želeče produkcije. Shizoanaliza zato opazuje, kako virtualna dimenzija nezavednega učinkuje v aktualnih zmožnostih sestav in kako aktualne zmožnosti spreminjajo virtualne pogoje svojega udejanjanja. Njen namen je namreč raziskati nezavedne pogo-je, ki bi učinkovali v novih zmožnostih spreminjanja in novih načinih urejanja

174

¹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Pariz 1973, str. 337.

¹⁹ *Ibid.*, str. 36.

²⁰ Cf. Félix Guattari, *The machinic unconscious: essays in schizoanalysis*, Semiotext(e), Los Angeles 2007, str. 157.

aktualiziranih sestav. Predpostavlja namreč, da nezavedno sestoji iz virtualnih problemov in vprašanj, katerim odgovarjajo aktualne sestave, ki se razrešujejo v različnih zmožnostih njihovega spreminjanja, urejanja in medsebojnega povezovanja. V svojem pristopu k nezavednem tako ne odgovarja na vnaprej zastavljena vprašanja in ne razrešuje pred-obstojećih problemov, ampak raziskuje zmožnosti zastavljanja vprašanj in načine so-ustvarjanja problemskega polja. V skladu s tem tudi ne odkriva domnevno pred-obstojećih vsebin v nezavednem, ne interpretira, niti ne podeljuje pomena z usmerjanjem pozornosti na to, v čemer naj bi se nezavedno razkrivalo. Namesto vprašanja »Kaj pomeni?« se namreč sprašuje »Kako deluje?«. »Shizoanaliza se odreka vsaki interpretaciji, kajti odreka se namernemu odkrivanju nezavednega materiala: nezavedno ne želi povedati ničesar. Namesto tega nezavedno ustvarja stroje, ki so stroji želje, katerih uporabo in delovanje odkriva shizoanaliza v njihovi imanentni povezavi z družbenimi stroji. Nezavedno ne govori, ampak konstruira. Ni izrazno ali reprezentativno, ampak produktivno. Simbol ni nič drugega kot družbeni stroj, ki deluje kot želeči stroj, želeči stroj, ki deluje znotraj družbenega stroja, želeča investicija v družbeni stroj.«²¹

V skladu s tem ne predpostavlja nadčasne in univerzalne kartografije nezavednega, kateri naj bi se podrejela večno spreminjajoča se sedanost. Prav tako Deleuze in Guattari izrecno poudarjata, da shizoanaliza nima programa in ne govori v imenu nikogar, niti v imenu psihoanalize ne.²² Njena politika se izpostavlja nenehnemu eksperimentiranju, preizpraševanju in pretehtavanju: »[...] kar zanika vsako idejo fatalizma, ne glede na to kakšno ime si ta nadeva: božansko, zgodovinsko, ekonomsko, strukturno, dedno ali sintagmatsko [...].«²³ To neprestano eksperimentiranje z različnimi zmožnostmi spreminjanja in urejanja sestav ji zagotavlja nenehno prisotnost v svetu. »Njeni eksperimentalni programi ne bodo imeli nobenega opravka z arhetipskimi ali simbolnimi fantazmami; prav nasprotno, njena povezanost s trenutnimi realnostmi bo prispevala k nenehnemu pojasnjevanju pomenov in determinizmov zaledenelih v preteklosti.«²⁴

²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Pariz 1973, str. 213.

²² Cf. *ibid.*, str. 456.

²³ Félix Guattari, *The machinic unconscious: essays in schizoanalysis*, Semiotext(e), Los Angeles 2007, str. 174.

²⁴ *Ibid.*, str. 187.

Kljub temu, da iz stališča shizoanalize ni možno ustvariti univerzalne kartografije nezavednega, ki bi predpostavljala obstoj nadčasnih simbolov, modelov ali programov oziroma obstoj nespremenljivih struktur spreminjanja in diferenciacije, iz tega še ne sledi, da nezavedno nima svoje imanentne konsistence. Njegovo konsistenco namreč omogoča imanentna urejenost primarnega pogoja diferenciacije vsega bivajočega, ki smo jo spoznali v prejšnjem poglavju. Ta implicitno vsebovana urejenost lahko šele sekundarno učinkuje v nespremenljivosti ali identični ponovljivosti modelov spreminja in načinov njihove diferenciacije.

V skladu s tem spoznavnim izhodiščem Deleuze in Guattari razlikujeta med dvema diferencialnima pogojenostma nezavednega, ki na dva različna načina omogočata konsistenco spreminjanja in urejanja aktualiziranih sestav: shizofreno in paranoidno. Osnovna značilnost shizofrene je, da se nenehno (samo)presega in v ta namen tudi nenehno spreminja svoje pogoje in zmožnosti ustvarjanja razlik. Paranoidna pa se ni zmožna (samo)preseči, kajti njen model spreminljivosti se identično ponavlja v neskončnost. Poleg tega teži k totalizaciji in nadkodiranju, kar pomeni, da se nič ne more diferencirati neodvisno od nje. Tako mora vsako nepredvidljivo oziroma nenadzorovano razliko, bodisi podrediti lastnim pogojem diferenciacije, bodisi nasilno zatreti.²⁵ V kolikor implicira identično ponavljanje lastnega modela diferenciacije in z njim povezane zmožnosti spreminjanja je nujno nasilna. »Tak je *paranoidni* režim znakov, vendar bi prav tako lahko poimenovali despotski ali imperialen.«²⁶

3. Shizoanalitska razlaga prisile ponavljanja

Shizoanaliza izhaja iz predpostavke, da prisile po identičnem ponavljanju modela diferenciacije ne povzročata težnja, ki bi bila imanentna človeškemu bivanju, ampak jo lahko razložimo zgolj kot učinek sekundarnih dejavnikov. Zmožna se je pojaviti namreč šele kot učinek izgube imanentne konsistence. »Vztrajnost neuspehov, večno vračanje trnja v peti, pojav demonske fatalnosti, ki se včasih pojavlja v nevrotičnih 'nesrečah', izhaja iz vztrajanja na izgubi konsistence se-

176

²⁵ Iz vidika biopolitke bi lahko to težnjo po totalizaciji opisali kot: omogočati življenje vsemu kar se podreja prevladujočim pogojem diferenciacije in pusti odmeti vse karkoli se diferencira neodvisno od njih.

²⁶ Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Pariz 2003, str. 13.

stav, ali če hočete, iz konistence pri izgubi konsistence [...].«²⁷ Kajti vsaka konistenca, stabilnost in urejenost omogoča varnost, zato se ob njeni izgubi pojavijo zavedni ali nezavedni strahovi. Ti učinkujejo bodisi v prisilnem oklepanju predvidljivih in identično ponovljivih struktur, bodisi v popolni odtujitvi od sveta. In tem večji so strahovi, močnejša je prisila po zadrževanju identičnega modela spremenljivosti in njeni totalizaciji. Ker ta samo na sebi obstoječi pogoj diferenciacije predstavlja edini način zagotavljanja konsistence in varnosti sestav, dobi vlogo potencialne nevarnosti vse, kar se diferencira neodvisno od njega. Iz tega razloga shizoanaliza raziskuje načine, ki omogočajo stabilnost urejenosti sestav in njihovo varnost onstran prisile ponavljanja, ki je pogojena s strahovi in implicira nasilje.

Ker Deleuze in Guattari predpostavljata, da prisila ponavljanja nastane šele kot sekundarni učinek določenih pogojev, ki niso imanentni bivanju, njuno pristop k nezavednemu težko primerjamo tako s Freudovo kot z Lacanovo teorijo prisile ponavljanja, kajti izhajajo iz povsem različnih spoznavnih izhodišč. Freud namreč predpostavlja, da se prisila ponavljanja utemeljuje v gonu smrti, ki naj bi bil imanenten vsemu bivajočemu. Argumente za to tezo poda v sestavku *Onstran načela ugodja* kjer prisilo ponavljanja razloži z nezmožnostjo sekundarne vezave gonske energije. Gonski zgibi, ki niso zmožni vezave so podvrženi prisili ponavljanja, kar pomeni, da posameznik nujno ponavlja določeno izkušnjo neodvisno od (ne)ugodja, ki mu jo ta ponovitev povzroča. To težnjo po ponavljanju ponazori na primeru otroške igre,²⁸ v kateri otrok s pomočjo igračke in klobčiča vrvi nenehno uprizarja odhajanje in vračanje njegove mame, ki je v tistem trenutku odsotna. Tako si s ponavljanjem, ki ga povzroči sam, zagotovi aktiven nadzor nad situacijo, namesto, da bi zgolj pasivno prenašal izgubo mame in s tem povezano izgubo lastne konistence. Freud vzroke za nastanek tovrstne težnje po ponavljanju pojasni s predpostavko o naravi gonov: imanentna narava gonov je konzervativna, kajti teži k vzpostavitvi prejšnjega, že doživetega, stanja, ki je stanje mirovanja ali stanje smrti. Življenje je le bolj ali manj kompleksen ovinek k smrti: »Cilj vsega življenja je smrt, in če posežemo nazaj: *Neživo je obstajalo pred živim.*«²⁹ Tudi samoohranitveni nagoni zgolj kažejo na to, da

²⁷ Félix Guattari, *Chaosmosis*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1995, str. 75.

²⁸ Cf. Sigmund Freud, *Metapsihološki spisi*, ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1987, str. 250–253.

²⁹ *Ibid.*, str. 275.

želi organizem umreti na svoj način. Ne glede na to, da Freud predpostavlja tudi obstoj gona življenja, razume gon smrti kot primaren.

Tudi Lacan gon smrti in z njim povezano prisilo ponavljanja razume kot nekaj, kar je imanentno človeškemu bivanju, pri čemer težnjo po aktivnem obvladovanju situacije s pomočjo ponavljajočih se avtomatizmov, naveže na človeško zmožnost govora. Težnjo po ponavljanju pojasni s predpostavko o imanenci gona smrti, pri čemer smrti ne razume kot konec življenja ali kot empirično gotovost, ampak kot skrajno mejo zmožnosti subjekta, v kolikor je subjekt opredeljen kot historični subjekt. Ta meja predstavlja njegovo preteklost, ki ni fizična, epska ali zgodovinska, ampak se »[...] v ponavljanju razodeva kot sprevrnjena.«³⁰ Tako Lacan gon smrti postavi v vlogo imanentnega vzroka za nastanek iger ponavljanja in obvladovanja, ki jih je opisal Freud na primeru otroka in klobčiča. Vendar njegovo teorijo še nadgradi, s tem, ko pokaže, da te igre ne omogočajo zgolj nadzora nad izgubo materinske ljubezni, ampak prikazujejo tudi prvi vznik simbolnega v govorici. Z aktivnim nadzorom nad situacijo otrok ne obvladuje zgolj izgube objekta želje, ampak ga povsem izniči, saj postane sam sebi svoj lastni objekt. Z glasovi, ki kot refren spremljajo njegovo igro izginjevanja in vračanja, se otrok prvič aktivno udeleži v sistemu konkretnega govora. Govor kasneje postane njegov klobčič, kajti z njegovimi nevidnimi niti je zmožen upravljati stvari, katerih izgubo je moral še pred kratkim pasivno prenašati. Vendar je tovrstni aktivni nadzor nad nepredvidljivo spremenljivostjo življenja pogojen s smrtjo objekta želje. Simbol govorice predpostavlja umor stvari (kot objekta želje) s tem pa želja v subjektu postane večna, saj je popolnoma podrejena njegovi volji. Simbole, ki razodevajo imanenco smrti, Lacan razloži kot določujoč kriterij, po katerem se človek razlikuje od drugih bitij. »Prvi simbol, po katerem smo prepoznali človeštvo v njegovih sledovih je pogreb in interpretiranje smrti je mogoče prepoznati v vsaki relaciji, v kateri človek prihaja k življenju svoje zgodovine.«³¹ Človekova imanentna težnja je »biti-za-smrt«³² in ta težnja njegovemu življenju podeljuje smisel. »In tudi ko hočemo doseči v subjektu to, kar je bilo pred serialnimi besednimi igrami in kar je ob rojstvu simbolov primordialno, najdemo to v smrti, od koder dobiva

178

³⁰ Jacques Lacan, »Funkcija in polje govora in govorice v psihoanalizi«, v: *Spisi*, Analecta, Ljubljana 1994, str. 136.

³¹ *Ibid.*, str. 137.

³² *Ibid.*, str. 137 in 138.

njegova eksistenca vse, kar ima v sebi smisla.«³³ Ta smrtni smisel se razodeva v govoru s katerim subjekt aktivno prevzame svojo »biti-za-smrt« nase.

Deleuze in Guattari³⁴ s svojim spoznavnim izhodiščem presegata kakršnokoli ontološko utemeljenost smrti, kajti predpostavljata zgolj življenjsko imanenco katero ustvarja (po)gonska energija življenja.³⁵ Zanju biti pomeni biti-za-življenje. »Za čisto imanenco bomo rekli, da je NEKO ŽIVLJENJE in nič drugega. [...] Vendar nekega življenja ne moremo zadržati zgolj v enostavnem trenutku, v katerem se individualno življenje sooči z univerzalno smrtjo. *Neko* življenje je povsod, v vseh trenutkih, ki prečijo ta ali oni živi subjekt, in ki jih merijo doživeti objekti: imanentno življenje nosi dogodke in singularnosti, ki se zgolj aktualizirajo v subjektih in objektih.«³⁶ Določujoča lastnost življenja je spreminjanje, kajti vse kar živi večno mineva in se poraja znova. Vsakič, ko se po-novi, s to svojo ponovitvijo ustvari razliko v sebi. Življenje tako implicira nenehno (samo) preseganje. O smrti lahko govorimo šele takrat, ko življenje preneha prehajati in postane model. Smrt je namreč nespremenljivi model spreminljivosti, ki se identično ponavlja v neskončnost. Zato jo je nesmiselno izenačevati z gonom ali (po)gonsko energijo, kajti model ničesar ne poganja in tudi nikogar nikamor ne žene (niti v smrt ne). Je zgolj nemobilni motor, mehanizem, struktura ali program, ki omogoča večno spreminjajoči se (po)gonski energiji določen način aktualizacije oziroma delovanja, ne more pa ga povzročiti. Njegova nezmožnost (samo)preseganja se izraža kot identično ponavljanje forme, strukture ali pro-

³³ *Ibid.*, 137–138.

³⁴ Guattari kritizira Freudovo in Lacanovo razlago ponavljanja s predpostavko o imanenci smrti, v svoji knjigi *Chaosmosis*. Cf. Félix Guattari, *Chaosmosis*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1995, str. 72–75.

³⁵ Deleuze sicer v svojih delih večkrat omenja instinkt smrti (*l'instinct de mort*), ki ga bodisi razloži kot model smrti, bodi kot izkušnjo smrti, vendar hkrati tudi izrecno poudarja pomen razlike med smrtjo kot modelom in smrtjo kot izkušnjo, ki je kot izkušnja minevanja vsebovana v vsakem spreminjanju, prehajanju in postajanju življenja. Za razlago instinkta smrti kot modela (kot razpoke, ki ne prenaša ničesar drugega razen same sebe, ni vezana na nagon in presega načine življenja). Glej: Gilles Deleuze, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana 1998, str. 302–307. Za razlago smrti kot izkušnje (kot izvorno načelo oblečenega ponavljanja, ki z vsako ponovitvijo ustvari razliko v sebi) glej: *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2011, str. 56–62. Za razlago razlike med modelom in izkušnjo smrti glej Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Pariz 1973, str. 394.

³⁶ Cf. Gilles Deleuze, »Imanenca: neko življenje...«, *Problemi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 49 (9-10/2011), str. 7–8.

grama³⁷ in tudi kot identično ponavljanje strukturne pogojenosti (simbolnega). Ker se ni zmožen spreminjati je implicitno nasilen, do vsega, kar se diferencira drugače ali neodvisno od njega. Model smrti je orodje (kot vrstica na klobčiču ali govorica), katerega zmožnost je odvisna od njegove uporabe: lahko ustvarja ali uničuje, sestavlja ali razstavlja, konstruira ali de-konstruira. Lahko omogoči rast novega, tako kot stroj, ki orje zemljo, lahko povzroči neopisljivo kompozicijo zvokov, kot mehanizem na glasbenem inštrumentu, ali pa razkosa človeško telo, kot vojaška strojnica. Vsekakor problem ni v samem mehanizmu, niti v prisili njegovega ponavljanja (avtomatizmu), ampak v tem, da prisilno ponavljanje modela spremenljivosti preneha služiti človeku in življenju. Človek se tako postavi v službo modela ali strukture spremenljivosti ter svojo zmožnost delovanja in spreminjanja popolnoma prilagodi njegovemu vzoru. Temeljno vprašanje torej ni »Kaj omogoča model smrti, medtem, ko služi težnjam življenja?«, ampak »Kateri preplet vzrokov povzroči, da se življenje postavi v službo modela smrti?«. Kaj v človeku povzroči *prisilo* ponavljanja nespremenljivega modela spremenljivosti? Shizoanaliza nam ponuja nadvse preprost odgovor: razlog za prisilo ponavljanja je v človeški izgubi notranje konsistence. Ena izmed temeljnih lastnosti življenja je namreč vztrajanje v bivanju, katerega lahko ponazorimo že na nivoju primarnega pogoja diferenciacije z dolgoročnim vztrajanjem določujočih (konstitutivnih) lastnosti sestav ali singularnosti. Določujoča lastnost singularnosti je njihova imanentna zmožnost spreminjanja in ustvarjanja razlik. Vsaka singularnost je določena s svojim pragom diferenciacije in ko se ta prag preseže, ne moremo več govoriti o enaki singularnosti, kajti ta je preminila in iz nje je nastala neka nova. To nenehno prehajanje med singularnostmi življenju zagotavlja njegovo večno spremenljivost in (samo)preseganje, ter hkrati njegovo notranjo konsistenco in imanentno urejenost.

180

Razlog za nastanek prisile ponavljanja tako ni v prehajanju med singularnostmi ali v njihovem preseganju lastnih pragov, ampak v tem, da ob njihovi razpustitvi človek ni zmožen ustvariti novih. Takrat lahko govorimo o izgubi notranje konsistence in z njo povezane varnosti, ki je zagotavljala vztrajanje v bivanju. To izgubo spremljajo strahovi in neizogibna težnja oziroma prisila po ponavljanju nespremenljivih modelov spreminjanja, ki se lahko manifestirajo kot vzorci, programi, navade, norme ali zakoni. Poleg tega problem nastane tudi takrat, ko

³⁷ Model smrti je namreč lahko tudi dinamični model, kar je najbolj razvidno v primeru modela kapitalistične ekonomije.

človeštvu prisila ponavljanja identičnega modela spremenljivosti postane *edini* (predstavljivi) način s čimer si je zmožno zagotoviti varnost in konsistenco. Posledično vsaka sprememba pogojev diferenciacije *nujno* vodi bodisi v popolno izgubo notranje integritete, bodisi v njihovo identično ponovitev. Skladno s tem se poraja vedno več strahov in vedno močnejša težnja po krčevitem zadrževanju modela spremenljivosti ali po njegovi totalizaciji. V izogib tem problemom se shizoanaliza, s svojim pristopom k nezavednemu, usmerja k raziskavi in so-ustvarjanju pogojev, ki omogočajo notranjo konsistenco in urejenost sestav onstran prisile ponavljanja. Tako z vztrajanjem pri ustvarjanju novih povezav nezavednega, svoj raziskovalni pristop dopolni še z etično dimenzijo.

4. Etična dimenzija shizoanalize

Etika shizoanalize temelji na spoznavnih izhodiščih, ki presegajo vsakršno opozicijo. Tako se ne vzpostavlja zgolj onstran moralnih opozicij, ki implicirajo dobro in slabo na sebi, ampak neodvisno od vsake izključujoče se dvojnosti, ki se reaktivno konstituira glede na svojo zunanost oziroma glede na drugega. Predpostavlja namreč, da je zmožnost etičnega delovanja implicitno pogojena s stopnjo njegove svobode. Pri tem svobodnega delovanja ne razume kot nepogojenega delovanja, ampak kot delovanje, ki ni podrejeno kakršnikoli nujnosti ali determinizmu, četudi ta izhaja iz nezavednih teženj. Stopnja svobode torej ni pogojena toliko z zmožnostjo delovanja, kolikor z zmožnostjo njegovega spreminjanja. Nesvoboden človek nujno deluje na identičen način – tako da avtomatsko (sledječ vnaprej določenemu programu) reagira v odnosu do svoje predpostavljene zunanosti. Tako bodisi nenehno ponavlja identične programe diferenciacije ali modele spreminjanja, bodisi povsem izgubi svojo notranjo integriteto. V vsakem primeru pa je nezmožen afirmativno in konsistentno delovati neodvisno od njih. Poleg tega je stopnja nesvobode sorazmerna s stopnjo nasilja, pri čemer se kot nasilno razume tisto delovanje, ki vztraja v svojem programu spreminjanja, ne upoštevajoč dejavnike s katerimi se sooča tekom izvajanja tega programa. Vsako delovanje, ki ni zmožno preseči svoj pogoj diferenciacije in svoj model spremenljivosti je tako implicitno nasilno. Zato je nasilje *edini zmožen* način, s katerim nesvobodno delovanje zagotavlja varnost, integriteto in urejenost.

Sorazmerno s večanjem spektra različnih zmožnosti afirmativnega delovanja in spreminjanja se večja tudi stopnja svobode, kot zmožnost vpliva na lastne

pogoje diferenciacije in zmožnost (samo)preseganja. Zgolj svoboden človek je zmožen s svojim delovanjem spreminjati nezavedne programe, ki ga silijo, da bi se spreminjal zgolj na edini zmožen – nespremenljiv način. V skladu s to perspektivo je nemogoče predpostaviti vnaprej začrtan program ali model spreminjanja nezavednih sestav, kajti vsaka njihova transformacija je eksperiment, ki se nenehno izpopolnjuje s pridobljenimi izkušnjami. Svoboda (samo)preseganja namreč zahteva neskončno eksperimentiranje z ustvarjanjem novih sestav, njihovim urejanjem in spreminjanjem, ter neprestano učenje iz izkušenj, ki jih podarjajo tovrstni eksperimenti. In skladno s tem, se spreminjajo tudi njihovi nezavedni pogoji diferenciacije.

V tem nezavednem polju imanence, se preko povezav med vzajemno dopolnjujočimi se razlikami ustvarjajo problemi. Pravičnost, pravi Deleuze, se v osnovi nanaša na zmožnost so-ustvarjanja problemov in ne na njihovo razreševanje. »Praktični boj ne prehaja skozi negativno, temveč skozi razliko in moč afirmiranja; in vojna pravičnih je osvojitve najvišje moči, moči odločanja o problemih s povrnitvijo njihove resnice, z ovrednotenjem te resnice onkraj reprezentacij zavesti in form negativnega, in naposled s pristopom k imperativom, od katerih so ti problemi odvisni.«³⁸ Ti problemi so virtualne ideje oziroma mnogoterosti, ki ne pripadajo sferi vednosti, ampak dimenziji neskončnega učenja. Učenje na nezavednem nivoju zahteva nenehno transformacijo zavedajočega se jaza, saj se učeči nenehno spreminja s tem, ko svoje sestave usklajuje z novimi sestavami naučenega. Vsaka naučena izkušnja implicira zmožnost (samo)preseganja in neodvisnost delovanja od lastnih pogojev diferenciacije. Svoboda učečega tako ni spontanost, ampak iz simptomov izluščeni delež čistega dogodka, ki ga ni mogoče udejanjiti.³⁹ Je zmožnost udejanjanja, ki ni nikoli dejanska, vendar vseeno večno prisotna v vseh prehodih in postajanjih udejanjenega, virtualni spomin, ki se nikoli identično ne ponovi v zaznavi in večno spremljajoča se preteklost, ki ni bila nikoli sedanja. V njej se porajajo vzgibi večnih učencev nezavednega.

³⁸ Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2011, str. 327.

³⁹ Cf. Gilles Deleuze, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana 1998, str. 225.

Bibliografija

- Deleuze, Gilles, »À quoi reconnaît-on le structuralisme?«, v: *L'île déserte: textes et entretiens 1953–1974*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, str. 238–269.
- *Deux régimes de fous*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003.
- »Imanenca: neko življenje...«, *Problemi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 49 (9-10/2011), str. 5-10.
- *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris 2004.
- *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana 1998.
- *Razlika in ponavljanje*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana 2011.
- »Aktualno in virtualno«, *Problemi*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 49 (9-10/2011), str. 11–15.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1973.
- *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.
- Freud, Sigmund, *Metapsihološki spisi*, ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1987.
- Guattari, Félix, *Soft subversions: texts and interviews 1977–1985*, Semiotex(e), Los Angeles 2007.
- *The machinic unconscious: essays in schizoanalysis*, Semiotext(e), Los Angeles 2007.
- Lacan, Jacques, »Funkcija in polje govora in govorice v psihoanalizi«, v: *Spisi*, Analecta, DTP, Ljubljana 1994, str. 61–140.

Matej T. Vatovec*

O vlogi znanosti pri Deleuzu

Nek problem...

V *Kaj je filozofija?* Gilles Deleuze in Félix Guattari postavita v odnos filozofijo, znanost in umetnost. Vsa tri polja delujejo kot samosvoji načini mišljenja s skupnim imenovalcem. Vsa namreč skušajo, na svoj način, zajeti kaos in vanj vnesti red, vsa so ravno načini mišljenja, ki ločeno (a ne brez medsebojnih vplivov) mislijo nemisljivo.¹ V izhodišču so tako pomembni trije načini, čeprav bom na tem mestu umetnost tu pustil ob strani, saj ni neposredno povezana z zastavljenim vprašanjem.

Filozofija ustvarja koncepte na ravnini imanence, znanost ustvarja funkcije na ravnini reference. Obe se nanašata na virtualno, na tisto, kar Deleuze in Guattari imenujeta jajčece, ki je svet, polje razlike, v katerem biva (je) vsa potencialnost, ki se lahko aktualizira.² Obe pa se nanašata na virtualno na svoj način. Filozofija, po eni strani, skuša razumeti virtualno na sebi. Znanost pa virtualno omeji, mu postavi izmerljive meje – referenco, da bi lahko razložila to, kar se v virtualnem dogaja skozi aktualizacijo. »Pri znanosti gre za svojevrstno zamrznitev podobe. To je fantastična *upočasnitev* in prav skozi upočasnitev se aktualizira materija, a tudi znanstvena misel, ki je sposobna prodreti vanjo s propozicijami. Funkcija je Počasni posnetek.«³

185

Vprašanje, ki se ob tem postavlja je, zakaj ravno postavitev znanosti na eno od treh stopničk? Zakaj (23 let po *Razliki in ponavljanju*) pomen, ki sta ga prej za-

¹ Podroben opis »delovanja« filozofije, znanosti in umetnosti v delu *Kaj je filozofija?* poda Peter Klepec v članku »Deleuzove tri forme mišljenja«, *Problemi*, XXXVI, 7–8, 1998, str. 139–155.

² Podrobneje o kompleksnem konceptu virtualnega (v paru s konceptom aktualnega) v Robert Sasso, Arnaud Villani (ur.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Centre de Recherches d'Histoire des Idées, Nica 2003, str. 22–29.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, prevedel Stojan Pelko, Študentska založba, Ljubljana 1999, str. 122.

*Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper

vzemala v prvi vrsti filozofija in deloma umetnost, priznati še enemu polju krea-
cije? Ob vsem tem pa je hkrati in obenem treba formulirati tudi vprašanje, ali je
uvrstitev znanosti ob filozofijo in umetnost pravzaprav učinkovita poteza ter kaj
prinaša k razumevanju ali bolje odkrivanju virtualnega?

Zgolj in samo primerjava med filozofijo in znanostjo, ter poskus »razgraditvene«
poteze, lahko pokažeta, da je vloga znanosti najšibkejša pri izkopavanju plasti
do virtualnega. Ker sta obe raziskovalki virtualnega, je treba postopek pričeti
najprej s primerjavo obeh. Sam na tem mestu predlagam, da filozofijo in znanost
omejimo na dve podpolji, ki bosta delovali kot predstavnici, kot dva modela:
po eni strani vlogo filozofije prevzame Deleuzova filozofija (vloga je tu dvojna,
gre za »čistega« Deleuza *Razlike in ponavljanja* in pa tandem Deleuze/Guattari
iz *Kaj je filozofija?*), po drugi pa bi vlogo predstavnice znanosti sam podelil to-
pologiji. Deleuze-Guattarijeva filozofija nastopa tu zato, ker navsezadnje teorija
o prepletenosti znanosti, filozofije in umetnosti izvira ravno iz slednje, nenaza-
dnje pa je sam predmet tukajšnje obravnave, topologija pa zato, ker matematič-
no problematizira prostor, kar je po mojem mnenju ena od ključnih dimenzij (in
uporaba te besede ni naključna) Deleuzove filozofije.

Kratka zgodovina topologije in njen osnovni princip

Leta 1736 je Leonard Euler napisal sloviti članek »Rešitev problema povezanega
z geometrijo lege«,⁴ v katerem razpravlja tudi o možnosti sprehoda po pruskem
mestecu Königsberg na tak način, da bi vsakega od njegovih sedmih mostov pre-
hodili le enkrat. Članek je bil temelj za razvoj teorije grafov in posledično eden
od temeljev za nastanek topologije. Rešitev problema sedmih mostov (ki pravi,
da se po mestu ni mogoče sprehoditi na tak način, da bi vsakega od mostov
prečkali samo enkrat) je upoštevala kot temeljno število mostov in število njih-
ovih končnih točk, ter namenoma pozabila in ne jemala v poštev dejanskih mest,
na katerih so postavljeni mostovi. Ta premik od dejanskih mest k bolj abstrak-
tnemu sistemu točk je v reševanju problemov in teoriji grafov predhodil tudi eni
od večjih idej v topologiji, tj. nepomembnosti oblike predmetov v prostoru.

⁴ Leonard Euler, »Solutio problematis ad geometriam situs pertinentis« (ang. prevod), v: Norman L. Biggs, E. Keith Lloyd, Robin J. Wilson, *Graph Theory, 1736–1936*, Clarendon Press, Oxford 1998, str. 3–8.

Pravi korak v smeri topologije pa sta naredila študenta Johanna Carla Friedricha Gaussa: Johann Benedict Listing in August Ferdinand Möbius. Listing je bil prvi, ki je uporabil izraz »topologija« (v nekem pismu iz leta 1836⁵). Drugi študent, Möbius, je izumil to, čemur danes pravimo *homeomorfizem* med dvema prostoroma: »vsaka točka enega [prostora] ustreza točki drugega na tak način, da dve sosednji točki, ki sta si neskončno sosednji [*infinitely neighbouring*] vselej ustrezata dvema točkama, ki sta si neskončno sosednji« in če si »predstavljamo popolnoma upogljivo in prožno sferično površino, bodo vse možne oblike v katere jo lahko pretvorimo z ukrivljanjem in raztezanjem (brez trganja), vzajemno homeomorfne«.⁶

Topologija je posplošitev geometrije in klasične matematične analize, ki z nič kaj skromno potezo spreminja pojem prostora: od evklidskega k splošnejšemu topološkemu prostoru. Dva temeljna in najpogostejša pojma v topologiji sta *okolica* in *zveznost*. Okolice določajo sosednje točke v množici, zveznost določa preslikovanje teh točk med topološkimi prostori z ohranjanjem njihovih razmerij (sosednje točke so vselej preslikane v sosednje točke).

Topologija popolnoma spreminja pojmovanje prostora, saj je ne zanimajo več metrika⁷ ter kvantitativne lastnosti prostora in odnosa predmetov v njem; zanimanje je preusmerjeno na kvaliteto, značilnosti predmetov samih, ne glede na »praktične« kvantitete: »[v] topološkem prostoru nimamo pojma razdalje.«⁸

Poglavitna vloga oz. cilj topologije je določiti, ali so prostori med seboj topološko ekvivalentni. To pomeni določati okolice in zveznosti, kakor ostale topološke lastnosti, za določen prostor in poskusiti najti iste prostore. Ravno ta istost se imenuje homeomorfizem. »[O]snovni problem topologije [je], da za dana topološka prostora dokažemo ali sta homeomorfna ali ne. Homeomorfnost je

⁵ Prim. Stephen Hugget, David Jordan, *A Topological Aperitif*, Springer, London 2001, str. 134.

⁶ Möbius v: Hugget, Jordan, nav. delo, str. 135.

⁷ Matematična metrika določa razdaljo med elementi dane množice. Metrika množice M je funkcija (razdalja)

$d : M \times M \rightarrow \mathbb{R}$

(kjer je \mathbb{R} množica realnih števil). Gre pravzaprav za izmerljive odnose razdalje med elementi množice. Prim. Matija Cencelj, Dušan Repovš, *Topologija*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana 2001, str. 1.

⁸ Cencelj, Repovš, nav. delo, str. 2.

namreč topološka ekvivalenca: topologija ne vidi razlike med homeomorfnima prostoroma.«⁹

Da bi bile raziskovane lastnosti topološke, jih morajo ohranjati homeomorfizmi. Prav tako pa se lahko v tem jeziku govori tudi o lastnosti prehodnosti, ki pravi, da če je S homeomorfen T in T homeomorfen V , potem je tudi S homeomorfen V ; ali: »[b]iti homeomorfen je odnos istosti.«¹⁰ Glavno podjetje topologije je tako definirati iste prostore, je proces istovetenja prostorov, velika posplošitev, ki izbriše vse dejanske (empirične) lastnosti in zakoplje globoko v tkanino prostora, brez razsežnostnih lastnosti, povezanih z razdaljo. To pomeni, da kolikor so predmeti, množice ali prostori, različni med seboj, to ne igra velike vloge, saj so pomembne le njihove notranje lastnosti, ki niso vezane na obliko; je prej vprašanje pozicij in odnosov med deli, ki se ne podrejajo običajnim prostorskim meram. Ali, kot nazorno pravi Jeffrey R. Weeks: »[P]redstavlja si ploskev iz tankega, lahko raztegljivega gumija. Lahko jo zvijaš, upogibaš, razteguješ in preoblikuješ, kakor hočeš, le nikar je ne pretrgaj. Ko ploskev preoblikuješ, jo spremeniš, nekatere njene temeljne lastnosti pa bodo vseeno ostale enake.«¹¹

Gre torej za spreminjanje, raztezanje, sukanje in, končno, primerjanje prostorov, da bi določili, ali ostanejo homeomorfní. Tako, na primer: »[k]o v topologiji rečemo, da je množica torus, mislimo, da je ta množica homeomorfná prej določenemu torusu T^2 . Vsak torus je homeomorfen *vsakemu* drugemu torusu, in včasih govorimo o torusu na splošno, namesto o 'posameznem' torusu.«¹² Podobno je, za nas, kvadrat krog.«¹³

Torus je kvocient¹⁴ kvadrata. Torus naredimo iz kvadrata na enostaven način: dovolj je, da zgornja robova kvadrata najprej zlepimo tako, da dobimo valj, katerega nasprotna robova prav tako zlepimo – produkt je torus. Torej, točke in njihovi odnosi so osnovni izrazi s katerimi lahko primerjamo prostore.

⁹ Prav tam, str. 20.

¹⁰ Hugget, Jordan, nav. delo, str. 7.

¹¹ Jeffrey R. Weeks, *Oblika prostora*, prevedel Marino Pavletič, Društvo matematikov, fizikov in astronomov Slovenije, Ljubljana 1999, str. 24.

¹² Ker med različnimi torusi pravzaprav ni nobene razlike.

¹³ Hugget, Jordan, nav. delo, str. 14.

¹⁴ Pojem iz kvocientne topologije, kjer je kvocientni prostor produkt lepljenja prostorov na določenih točkah. V grobem gre za proizvodnjo novih prostorov iz že danih.

Homeomorfizem je »osnovna ideja, ki leži za vsem ostalim v topologiji«¹⁵ ter ima, za določene množice, svoje zahteve: a) homeomorfne množice morajo imeti enako število elementov, b) homeomorfne množice morajo imeti enako število točk reza vsake vrste, in c) homeomorfne množice morajo imeti enako število parov reza vsake vrste; ter še vrsto ostalih, kompleksnejših zahtev.

Razlikovanje topološkega od metričnega prostora je še posebej razvidno iz kvocienčne topologije: »[č]e imamo krog iz elastične snovi in skupaj zlepimo (v eno točko) ves njegov rob, dobimo nekaj, kar je topološko 2-sfera¹⁶, nima pa kakšne fiksne geometrijske strukture, saj samo s tem, da smo skupaj zlepili nekatere točke, nismo predpisali nobene razdalje med točkami novo nastalega zlepka (stara razdalja pa ni več dobra: točki v krogu, ki sta daleč narazen, pa blizu roba, prideta v zlepku blizu skupaj). Podobno velja za torus, ki ga dobimo iz pravokotnika tako, da vsako točko na robu pravokotnika zlepimo z nasproti ležečo točko na nasprotni stranici pravokotnika.«¹⁷

To dalje razloži komplementarnost ali homeomorfizem različnih prostorov, ki je najboljše predstavljen s primeri lepljenja in sukanja, katerih produkti so kvocienti kvadrata.

Topologija in Deleuze

Mikavno je izvesti primerjavo med topološkimi prostori, homeomorfizmom in nekaterimi osnovnimi koncepti pri Deleuzu (predvsem iz *Razlike in ponavljanja* ter dvojca z Guattarijem *Kaj je filozofija?*), predvsem aktualnega in virtualnega. Kot domena znanosti, se topologija kaže kot pertinenten »način mišljenja« za primerjavo z deleuzovskimi koncepti, oz. bolje, za primerjavo topoloških funkcij z deleuzovskimi koncepti.

189

Prvi in najprimernejši koncept za primerjavo med Deleuzovo filozofijo in topologijo je virtualnost, virtualno. Virtualno je Ideja,¹⁸ realno, katerega protipol je

¹⁵ Hugget, Jordan, nav. delo, str. 1.

¹⁶ 2-sfera je pravzaprav navadna sfera, tj. dvorazsežna ploskev v trirazsežnem prostoru, ki je prazna, ni pa nujno, da je krogla.

¹⁷ Cencelj, Repovš, nav. delo, str. 57.

¹⁸ Ideja je množstvo, oz. kar virtualno kot tako, čista razlika. Zato najdemo pogosteje pri Deleuzu izraz *ideje*, ker gre pravzaprav za točko, kjer gre dejansko za sprevernitev platonizma. Platon

aktualno. Pri Deleuzu ni med virtualnim in realnim nikakršnega nasprotja; virtualno je namreč že realno. Realno pa je v nasprotju z možnim, z možnostjo.

Kar se tiče virtualnega, to je v nasprotju z aktualnim (mika me reči, da sta virtualno in aktualno kakor dve strani iste medalje);¹⁹ »[p]odobna sta si možno in realno, nikakor pa ne virtualno in aktualno.«²⁰ Razlika med virtualnim in možnim pa je v ideji: »[m]ožno in virtualno se nadalje razlikujeta zato, ker prvo napotuje na formo identitete v pojmu, medtem ko drugo designira čisto množstvo v Ideji.«²¹

Aktualno je realno kot aktualizacija virtualnosti. Lahko bi ga definiral kot reprezentacijo virtualnosti. Vse to napeljuje na Deleuzovo kritiko prvenstva ideje pri Platonu, kjer nekakšna absolutna ideja postane model za kopije in simulakre. Tu pa je red obrnjen (in tu se soočimo z Deleuzovim antiplatonizmom): ideja je virtualna; to pa pomeni: ideja je že svoj simulaker, oz. bolje rečeno: simulaker je že svoja ideja. Ta Ideja pa je to, čemur Deleuze drugače pravi razlika, kar pomeni, »da je Ideja realna, ne da bi bila aktualna, da je diferentirana, ne da bi bila diferencirana, da je celovita, ne da bi bila cela.«²²

Velja si zapomniti, da virtualno deluje kot druga stran medalje, vendar pa ni druga ravnina, nekaj, kar leži pod aktualnim, nek temelj. Virtualno je pod aktualnim, vendar ločuje ju le neskončno tanek rob. Aktualno ni ravnina, ki prekriva ravnino virtualnega. Oba sta dela iste ravnine, vendar sta kljub temu ločena: z ničem, ki je rob. Rob je nič, ki ločuje (ali združuje) virtualno od aktualnega. Pravzaprav: »[V]irtualno se realnemu ne zoperstavlja, zoperstavlja se le aktualnemu. *Virtualno, kot virtualno, poseduje polno realnost.* [...] Virtualno je treba de-

(vsaj v poznejšem delu, predvsem v *Državi*) razume Idejo kot eno, medtem ko Deleuze zavrača ravno tako pojmovanje ideje. Ideja je množstvo ravno v tem, da simulakri prevzamejo oblast nad Idejo tako, da postanejo svoje lastne ideje; se pravi, da ovržejo pojem originala in kopije. Ideja je za Deleuze vrela prajuha, iz katere se aktualizirajo njeni sestavni deli, tj. je pravzaprav pogoj za ustvarjanje in nastajanje stvarnega preko aktualizacije (le iz virtualnega-ideje lahko vznikne aktualno).

¹⁹ Prim. Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, prevedli Samo Tomšič, Ana Žerjav, Marko Jenko in Suzana Koncut, Založba ZRC, Ljubljana 2011, str. 330–335.

²⁰ *Ibid.*, str. 425.

²¹ *Ibid.*, str. 331.

²² *Ibid.*, str. 335.

finirati kot strogi del realnega objekta – kot da bi imel objekt enega svojih delov v virtualnem in bi bil vanj potopljen kot v objektivno dimenzijo.«²³

Ta odnos bi lahko predstavili z Möbiusovim trakom, neorientabilno, enostransko površino z enim samim robom. Kaj se zgodi z virtualnim in aktualnim v tem primeru? Nasprotnega para virtualno/aktualno ni več mogoče določiti. Trditev, da aktualno ni nekaj, kar se natisne na virtualno, sloj na virtualnem, temveč je sprememba virtualnega, pripelje še dlje. Virtualno in aktualno sta na isti ravnini, le drugače videna (v *Gubi* bo Deleuze govoril o gubanju površine ravnine imanence²⁴).

Tu ni več dveh strani (svetle in temne) dvodimenzionalnega meseca. Imamo enostransko medaljo, enostranski mesec, ki ima »temno stran« le glede na točko, na kateri smo. Ta površina ima kakovost neskončnosti, tj. ne moremo doseči njenega konca, ker nima začetka. Če ima življenje dvoje vrat: vhodna in izhodna, potem jih Möbiusov trak sploh nima. Če začnemo potovanje na svetli strani ravnine in nadaljujemo po poti, bomo ugotovili, da je taista svetla stran v istem trenutku lahko tudi temna. Je nenehno spreminjanje razpoloženj, nenehno spreminjanje od virtualnega in aktualnega na ravnini Möbiusovega traku, nenehno gubanje in ravnanje ravnine.

Toda ali ni to natanko to, kar počne topologija s prostorom? Topologija izbriše empirični prostor našega živetega sveta, ki ga doživljajo čuti²⁵ (realni, aktualni evklidski prostor s tremi dimenzijami²⁶), in pusti kot pomembne le točke (določanje okolic) in njihova razmerja (ohranjanje razmerij, zveznost) v prostoru (virtualno, polno potencialnosti). Je premik od količine h kakovosti. Podobno kot odnos med virtualnim in aktualnim. Če je aktualno tisto, kar je čuten in

²³ *Ibid.*, str. 327.

²⁴ Prim. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Pariz 1988, predvsem prvo poglavje »Les replis de la matière«. Slovenskemu bralcu je na voljo tudi prevod: *Guba*, prevedla Jana Pavlič, Študentska založba, Ljubljana 2009.

²⁵ Ta prostor je čuten, ker je naš spoznavni aparat »naravn« na tri prostorske dimenzije, vse kar je različno oz. kar dodaja nove razsežnosti je nepredstavljivo in popolnoma abstraktno (kar je tudi eden od velikih problemov grafičnih prikazov v topologiji – kako si, na primer, lahko predstavljamo štirirazsežni prostor, v katerem biva Kleinova steklenica).

²⁶ Realno uporabim, ker je s pomočjo reprezentacije uma predstavljen in predstavljen v aktualnem. Sicer pa je realno tako aktualno kot virtualno, aktualno je le predstavitev, tisto, kar je uspelo vznikniti iz virtualnega, ki pa je vselej že realno.

prisotno, je virtualno nečutno in neprisotno: »virtualno je vztrajanje tistega, kar ni dano.«²⁷

Topologija znanstveno trdi: »[c]elotni svet je jajčece.«²⁸ Prostori in njihove oblike, kakor oblike predmetov v njih, so nepomembni, saj so podrejeni neki podobi misli, zdravemu razumu in ustaljenim navadam, ki onemogočajo ustvarjalno mišljenje; ni del procesa, ki trešči skupaj različne zmožnosti k višji ustvarjalnosti. Zato se topologija pojavlja tako, da kaže na razvoj procesa v znanosti, ki je podoben Deleuzovi kritični filozofiji, tj. izvajanje proti-aktualizacij, borba proti reprezentaciji (in podobi misli) za izvrševanje deekvalizacij, kopanje v virtualno.

Toda v taki primerjavi nastopa nekaj težav, ki jih lahko takoj opazimo. Ena takih je to, da je znanost pravo nasprotje filozofiji razlike; topologija zanika razliko s tem, da ne predvideva neskončne potencialnosti, oz. tega, da so pravzaprav (če o topologiji ne bi govorili matematično, temveč deleuzovsko) vsi prostori že prisotni in združeni v neskončno število oblik. Določanje homeomorfizmov je določanje manifestnih oblik, ki se aktualizirajo iz virtualnega, vendar to določanje homeomorfizmov nima virtualnega bazena vseh prostorov – ravno zaradi tega jih mora razlikovati. Razlikuje pa jih na način, ki naredi razliko za pojem drugega reda, tj. razlika podrejena identiteti – topološki prostori so različni, vendar ta razlika je vzpostavljena na podlagi določitve pra-prostora, praslike, ki je nosilec osnovnih značilnosti, ki služijo za primerjavo vseh naslednjih prostorov in ki služi za model za določanje istih oz. različnih prostorov. Tako topologija, kot matematična znanost, vzpostavi referenco, ki je omejitev kaosa.

Kot sem že omenil zgoraj, je topologija zaskrbljena izključno z določanjem istih prostorov, iskanjem homeomorfizmov/topoloških ekvivalenc. Tako podjetje pa ima svoje meje; obstajajo, na primer, množice,²⁹ ki imajo več kot en element, kar dodaja tem množicam več različnih topologij. Toda, obratno, če obstajajo množice z enim samim elementom, imajo tako lahko le eno možno topologijo, kar sproži vznik definicije, ki je nezdružljiva s konceptoma virtualnega in razlike. Virtualno je prej odprta množica, z neskončnim številom elementov, ali boljše

²⁷ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Pariz 2004, str. 89.

²⁸ Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 338.

²⁹ Topologija, kot jo poznamo danes, se močno nanaša na teorijo množic, ki jo je razvil Georg Cantor. Zaradi tega se topološka analiza pogosto nanaša na prostore, ki so določeni z množicami.

z nobenim elementom – prazna množica katere, paradokсно, edina vsebina je razlika sama oz. odnos te razlike, razlika kot odnos.

Tako so lahko isti samo nekateri prostori, kar nas pusti z različnimi množicami prostorov, ki so med seboj nekompatibilni; so popolnoma različni svetovi, ki nimajo ničesar skupnega, pravo nasprotje virtualnega, ki je že samo element, ki ga predpostavljajo vse realnosti in ga privede v igro proces aktualizacije.

Naslednji ugovor je glede velikega posploševanja, ki ga izvaja topologija, tj. nepomembnost oblike in zatrevanje notranjih lastnosti prostora. Posplošenje lahko enostavno primerjamo s kaotičnimi lastnostmi virtualnega, vendar ta primerjava je kratka, kolikor je virtualno bazen že ustvarjenih kristalov, ki se stopijo natanko v istem trenutku, ko nastanejo: »[K]aos je bolj kot prek svojega nereda določen z neskončno hitrostjo, s katero se razprši sleherna forma, ki se v njem zasnuje. To je prazno, ki ni nič, temveč *virtualno*, saj vsebuje vse možne delce in izlušči vse možne forme, ki se pojavijo, da bi takoj spet izginile, brez konsistence in reference, brez konsekvence.«³⁰ Natančna notranja lastnost ne obstaja; virtualno je kaos, popolnost biti, ki ni cela: »[p]opolno ni nič drugega kot idealni del objekta, ki se z drugimi deli objektov soudeležuje v Ideji [...], ki pa nikoli ne podaljšuje celosti kot take,«³¹ tj. potencialnost. Drugi del predmeta pa določa aktualno.

Topologija ostaja v aktualnem. Je znanstveni postopek, ki je vezan na ravnino reference in je ni zmožen preseči. Vsi topološki premiki; njeno spreminjanje, raztezanje, sukanje, itd. so postopki v aktualnem, postopki dejanj. Virtualno motri skozi aktualno in dela, kar ne bi smela: »[S]truktura je realnost virtualnega. Izogniti se moramo temu, da elementom in razmerjem, ki tvorijo strukturo, pripišemo aktualnost, ki je nimajo, in hkrati odvezamo realnost, ki jo imajo.«³² Topologija, ali splošneje rečeno znanost, počne ravno to.

193

Ali je znanost v Deleuze-Guattarijevi triadi (še) potrebna?

Po tem premisleku se na to vprašanje pretežno nagibam k nikalnemu odgovoru. To je v navzkrižju z Deleuzom, vendar odgovor drži, vsaj če skušamo znanost

³⁰ Deleuze, Guattari, nav. delo, str. 121.

³¹ Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, str. 328.

³² *Ibid.*

posplošiti iz topologije. Znanost, umetnost in filozofija imajo svoje lastne »načine« mišljenja, svoje lastne metode priklicanja razlike. Vendar pri nalogi odkriti virtualno do temeljev, znanosti ne uspe.

Topologija je sprva delovala kot perspektivna izbira, saj matematično deluje z nekaterimi operacijami, ki so podobne tistim, ki jih Deleuze predlaga v svojem delu. Vendar do neuspeha pride v samem načinu delovanja topologije. Topologija ostaja v aktualnem, ukvarja se sicer z abstraktnimi topološkimi prostori, vendar so to že izdelani prostori, ki se med seboj primerjajo (kot omenjam zgoraj: obstaja prvi prostor, ki je potem osnova za topološko primerjavo). To pomeni, da topologija ne deluje nič drugače kot znanost, ki jo opisujeta Deleuze in Guattari; je mehanizem, ki naredi tak počasni posnetek, da opazovanje predmeta pravzaprav postane možno.

Glavna napaka, ki se pojavi pri obravnavanju znanosti kot polja mišljenja, podobnega umetnosti in predvsem filozofiji, je tako v tem, da znanost (za razliko od prejšnjih dveh) ostaja zgolj na površju ali aktualnem (na ravnini, ki ji Deleuze in Guattari pravita ravnina reference). Znanost omeji virtualno oz. se omeji na njegovo omejitev – aktualno. Znanost mora, za to, da bi razumela kako svet deluje, virtualno zamejiti, ga narediti izmerljivega (topologija ga, v tem primeru, omeji na določene prostore). Zaradi tega deluje znanost v počasnem posnetku (*ralentie*), da bi dobila omejeno polje, ki ga lahko razišče do dna. Zakaj, potemtakem, znanosti dodeliti tolikšen pomen? Če je filozofija tista, ki se prav zares spogleduje z virtualnim (ustvarjanje konceptov, konceptualne osebe, itn.), podobno kot umetnost, ki z ustvarjanjem perceptivnih šokov pretresa ravno aktualno in ponuja beg k virtualnemu, zakaj potemtakem v takšno »elitno« družico postaviti znanost, čeprav nima prav takih lastnosti?

Vsekakor lahko znanost deluje na način, ki ga predlagata Deleuze in Guattari, tj. da ima sposobnost s svojimi idejami vplivati na ostali polji (filozofija, umetnost). Vendar ta vpliv, po mojem mnenju, ni dovoljšen za to, da bi znanost zavzela mesto, ki je višje od zgolj modela. Znanost je vsekakor pomembna, navsezadnje Deleuze sam uporablja vrsto matematičnih, astronomskih, bioloških ter ostalih modelov, vendar je pomembna ravno kot taka, kot model ali analogija. V kolikor lahko znanstvena teorija deluje kot dober prikaz ali celo kot dober navdih za filozofsko teorijo, je vrednost take znanosti neprecenljiva. Kljub temu pa se je potrebno zavedati, da ima znanost v taki obliki svoje omejitve, in morda

ne more biti popolnoma vključena v filozofsko misel oz. delovati kot filozofska misel, čeprav lahko na slednjo vpliva.³³

Seveda bi se ugovor lahko glasil, da Deleuze (in Guattari) govori(ta) o dveh znanostih. O prvi, bolj tradicionalni (renesančni, racionalistični), pozitivistični, o znanosti linearnega spoznavanja resnice, tisti, ki bi jo lahko primerjali z grškim iskanjem resnice, ločevanjem od zmote, prevare, *mnenja*.³⁴ Ter o neki drugi, sodobni znanosti, znanosti kaosa, kvantne mehanike in kvarkov (sedaj pa prav posebej *Higgsovih bozonov*), tudi znanosti genetike, nove biologije, morfologije itd., skratka neki znanosti, ki ne napreduje linearno, temveč se cepi (micelij) in vije v več različnih smeri, vselej spremenljivi in v nastajanju.³⁵ Vendar končni produkt, rezultat, je za znanost kot način mišljenja vselej enak: *funktiv*. In osrednja točka tega funktiva je že omenjeni *ralentie*, upočasnjenje, ki tako močno kvari »moč«, ki jo skuša Deleuze dodeliti znanosti. Znanost, tudi če predru-gačena, ne-pozitivistična in ne-iščoča-resnico, je vselej prisiljena aktualizirati tisti, najsi še tako majhen segment virtualnega, da bi ga lahko razumela. Iz tega seveda sledi, da omejitev, kljub pomenu, ki sem ga že večkrat izpostavil, ostaja. Znanost se zaradi tega v svojem »načinu mišljenja« ne more kosati s filozofijo in umetnostjo.

Trdim namreč, da bi deleuzovska trojica: filozofija, znanost, umetnost, morala biti okrnjena za samo znanost in zvedena na enostavno dvojico,³⁶ ki jo sestavlja-

³³ Malo drugače o »sporu« med znanstveniki in filozofi se je razpisal tudi zloglasni Alan Sokal, ki trdi, da filozofi zlorabljajo znanost za svoje namene (potrjevanje, prikazovanje lastnih filozofij). O tem prim. Alan Sokal, Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Éditions Odile Jacob, Pariz 1997.

³⁴ Prim. Deleuze, Guattari, nav. delo, str. 150 in 152.

³⁵ Pomemben in nekonzervativen vidik na odnos(e) med Deleuzovo filozofijo in znanostmi najdemo v delih teoretika Manuela Delande, ki vztrajno prikazuje močno povezanost med sodobnimi izsledki »trdih« znanosti in Deleuzovo metafiziko. Glej predvsem knjigo *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Continuum, London, New York 2002 ter članek »Immanence and Transcendence in the Genesis of Form«, v: Ian Buchanan (ur.), *A Deleuzian Century?*, Duke University Press, Durham, London 1999, str. 119–134.

³⁶ Leta 1988 je Deleuze v dolgem intervjuju s Claire Parnet govoril o novih idejah, o *svojem* novem delu, ki ga snuje. Knjiga, o kateri je govoril v intervjuju tri leta pred njeno objavo je ravno *Kaj je filozofija?*. Morda Deleuze takrat še ni bil tako daleč, vendar v intervjuju ni sledu o znanosti in njenih funkcijah/funktivih, govori le o konceptih, perceptih in afektih, se pravi filozofiji in umetnosti. Zanimivo je, bi lahko dodali, da ta projekt ni bil nikoli napisan v dvoje (tj. z Guattarijem); izdaja z dvema imenoma je bilo le Deleuzovo priznanje prijateljstva z Guattari-

ta filozofija in umetnost. Filozofija lahko, še vedno z ustvarjanjem konceptov, misli virtualno in deluje skupaj z domišljijo za razumevanje aktualizacije. Umetnost, na drugi strani, je sposobna izvajanja nekakšnega bega »iz tega sveta«, natanko zaradi tega, ker je čutna, in v kolikor je »prava« (izpolnjuje osnovni pogoj: šokirati reprezentacijo in gledalčev um), čutnost lahko vrže od organizma nazaj k telesu brez organov (od aktualnega k virtualnemu). In če je v *Razliki in ponavljanju* Deleuze, po Bergsonu, trdil, da znanost še ni našla lastne metafizike, ter je sam skušal to metafiziko zgraditi v filozofiji, je tu klic jasen: metafiziko znanosti vzpostaviti znotraj filozofije, kajti znanost sama tega, zaradi zgoraj opisanega, ni sposobna.

Ekskurz in izstop: Kako lahko iz trojice opustimo znanost?

Predlagana sprememba pravzaprav v resnici ni velika izguba. Druga raven branja je namreč ta, da gre pri trojici (sedaj že reducirani na dvojico) v vsakem primeru že za politično delovanje. Deleuzova filozofija je namreč v prvi vrsti politična, ne glede na omejeno razumevanje, ki ga ponujajo nekateri sodobni filozofi.³⁷ Filozofija in umetnost, takšni, kot ju zastavi Deleuze, sta polji v katerih se bije politični boj. Če razmislimo: um (*psyché*) in telo (*sōma*) tvorita celoto, filozofija in umetnost udejujeta človeka psihosomatsko, delujeta na dveh nivojih. In filozofsko-umetniško delovanje, tako kot ga vidi Deleuze, je delovanje ki stremi k spremembam. Deleuzovska kreacija je prevratniška, ruši s stalnim, kajti stalno je sinonim za represivno.

Znanost pa je po drugi strani, če tako pogledamo, pravzaprav nekakšen tujek, višek, ki ne more izpolnjevati zastavljene naloge.³⁸ Znanost ostaja izven, odtuje-

jem (prim. François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Pariz 2009, str. 538–539). Prim. Gilles Deleuze, *L'abecedario di Gilles Deleuze*, DeriveApprodi, Rim 2005 (DVD).

³⁷ Glej predvsem Alain Badiou, *Deleuze, hrumenje biti / Drugi manifest za filozofijo*, prevedli Rok Benčin, Vojislav Likar, Miranda Bobnar in Samo Tomšič, Založba ZRC, Ljubljana 2012.

³⁸ To je sicer nekaj, kar jasno povesta tudi Deleuze in Guattari. Znanost je tisto, kar vselej ostaja vezano na aktualno, ki ne koplje dovolj globoko do kaosa, ki omejuje virtualno za to, da bi nekaj ustvarjala na nivoju ravnine reference. V svesti moramo namreč imeti, kljub vsem naporom, ki jih delamo za to, da bi znanost skušali obdržati oz. uveljaviti v tem polju politične kreacije, da vpričo takega zastavka in take definicije, kakršne ponujata Deleuze in Guattari v *Kaj je filozofija?*, znanost ne more bit ničesar drugega, kakor zvesti (a v svoji drži neomajen)

na od kaosa, virtualnega. Zatorej jo izobčimo iz triumvirata,³⁹ vladata naj umetnost in filozofija. Znanost ni politična, sploh pa če znanost razumemo v okviru sodobnih teženj, kjer bi prej moralo biti govora o »uporabni« ali pa »aplikativni« znanosti. Z drugimi besedami: znanost, ki služi kapitalu. Iz vidika nekakšne subverzije, kritike ali upora je tako znanost prej dekla kapitala kot pa kakšna revolucionarka. Seveda je še vedno prisoten epistemološki vidik lasten težkim znanostim: napredek in svoboda raziskovanja (npr. genske manipulacije itd.), vendar ni v njihovi službi – znanost je namreč v službi lastnikov kapitala, ki take drage projekte lahko finančno podpirajo (oz. kupujejo, da bi jih na trg plasirali kot blaga).⁴⁰ Zaradi teh razlogov se znanost znajde na točki, na kateri potem Deleuzova trojica pade. Znanost mora iz kroga kreacije nujno izpasti.

oproda (v mislih imam Sanča Panso) filozofiji. Najbolj jasno o tem v poglavju »Funktivi in pojmi« (Deleuze, Guattari, nav. delo).

³⁹ Razlika med kraljevsko znanostjo in nomadsko znanostjo, ki sta jo Deleuze in Guattari razvila kot enega od vidikov binarnih opozicij v *Tisoč platojev* (Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Pariz 1980), v kasnejši *Kaj je filozofija?* izgine. Govora je o znanosti. Vendar kot vse ostale opozicije, je tudi ta med »uradno« in »reaktivno« znanostjo prej nekakšna mešanica, kakor stroga ločnica. Gre pravzaprav za kapitalistično logiko interiorizacije/ notranje kolonizacije, ki se kaže v tržni naravnosti znanstvenih raziskav, za katerimi stoji kapital in dobiček.

⁴⁰ Res je, da bi lahko podobno rekli tudi za umetnost in do določene mere tudi za filozofijo. Od nastanka sodobne umetnosti in z njo povezanim pojmom umetniškega sveta (prim. Arthur C. Danto, »Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti«, *Analiza*, IV, 3-4, 2000, str. 15–26) je umetnost in umetniška dejavnost tržno naravnana, vendar vseeno na način, ki se močno razlikuje od znanstvenega financiranja. To je zgolj odraz neke logike, ki širi utilitarizem in ekonomizem v vse pore vsakdanjega življenja. Zato se moramo zavedati, da taki logiki ne moreta ubežati niti umetnost, niti filozofija (vsaj v izobraževalnem delu se stvari odvijajo s podjetniško logiko, kar preprosto krni potencialne možnosti vsakršne discipline), vendar zaenkrat – in preko različnih alternativnih praks, bojov – lahko prav omenjeni ohranita politični potencial, ki ga imata.

Arnaud Villani*

Portret Deleuza kot pesnika

Tudi če ga preiščemo od začetka do konca, ostane Deleuzov korpus skorajda brez besed, ko gre za poezijo. To nas tem bolj preseneča, kajti če obstaja delo, ki daje poln pomen umetnosti nasploh, to zagotovo velja za Deleuzovo. Arhitektura in kiparstvo sta po stopinjah Riegla in Worringerja pogostokrat omenjana, literatura v njeni bistveno romaneskni obliki je v prvem planu refleksije filozofa¹, slikarstvo je predmet bogatih analiz², glasba je posebej obravnavana v delih *Kaj je filozofija?*³ in *Tisoč platojev*⁴. In končno, film je bil predmet dveh lepih zvezkov⁵. Poezija je torej videti kot velika pozabljenka.

Obenem pa, *to je zelo nenavadno*, kot je rad rekel Deleuze s tisto neponovljivo intonacijo v trenutku odkritja, ta »pozaba« ne pomeni odsotnosti zanimanja. To se začuti, ko na primer omenja jecljanje Gherasima Luce v *Passionnément*:

Passionné nez passionnem je

Je t'ai je t'aime je

¹ Glej »La littérature et la vie«, v: Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Pariz 1993, str. 11–17 [Slov. prev.: »Literatura in življenje«, v: *Kritika in klinika*, prev. Suzana Koncut, Študentska založba, 2010, str. 13–20.]; velik del 10. poglavja: »Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible«, v: Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Pariz 1980, str. 284–380; celotno delo *Proust et les signes*, PUF, Pariz 1979; celotno delo Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Pariz 1975 [Slov. prev.: *Kafka: za manjšinsko književnost*, prev. Vera Troha, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995]; poglavji 8 in 9 v *L'île déserte*, izd. David Lapoujade, Minuit, Pariz 2002; poglavje »Supériorité de la littérature anglo-américaine«, v: Gilles Deleuze, *Dialogues avec Claire Parnet*, Flammarion, Pariz 1977.

² Predvsem v prvem zvezku *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Editions de la Différence, Pariz 1977. [Slov. prev.: *Logika občutja*, prev. Stojan Pelko in Suzana Koncut, Hyperion, Koper 2008.]

³ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz 1991, str. 179–181. [Slov. prev.: *Kaj je filozofija?*, prev. Stojan Pelko, Študentska založba, 1999, str. 196–199.]

⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, str. 367–372, 416–425, 596–597.

⁵ *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Pariz 1983 [Slov. prev.: *Podoba-gibanje*, prev. Stojan Pelko, Studia humanitatis, 2004]; *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Pariz 1985.

* Lycée Masséna, Nica, Francija

Je je jet je t'ai jetez
 Je t'aime passionnem t'aime.⁶

ali še drug odlomek⁷:

Ne do ne domi ne passi ne dominez pa
 ne dominez pas vos passions passives. (*Le chant de la carpe*).

Občuti se ga, ko navaja⁸ del pesmi *Kaddish* Allena Ginsberga:

O mother
 farewell
 with a long black shoe
 farewell
 with Communist Party and a broken stocking...
 with your eyes of Russia
 with your eyes of no money...

Uganemo ga, ko navaja pesem Boba Dylana »Ja, jaz sem tat misli«⁹ ali manifestira svojo bližino z Lawrenceom (*Želve*)¹⁰, Emily Dickinson, Mandelštamom, *Pomorsko odo* Pessoaja¹¹. Drugje se njegovo zanimanje čuti ob tem, ko citira Rimbauda¹², Nerval¹³, Hölderlina¹⁴ ali Whita, sicer bolj zaradi njihovih idej kakor zaradi njihove poetike. Tisto, kar ga zanima, so izjave: »jaz sem zver«, »jaz sem črnc«, pobeg od Ojdipa, čista forma časa, intelektualno nomadstvo. Tako tudi v tej Artaudovi pesmi:

Cet enfant,
 il n'est pas là
 il n'est qu'un angle

⁶ *Critique et clinique*, str. 139. [*Kritika in klinika*, str. 161.]

⁷ *Mille Plateaux*, str. 168.

⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Minuit, Pariz 1972, str. 331.

⁹ *Dialogues avec Claire Parnet*, str. 13–14.

¹⁰ *L'Anti-Oedipe*, str. 308.

¹¹ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 77, 155, 158 in 186. [*Kaj je filozofija?*, str. 83, 169, 172 in 204.]

¹² *L'Anti-Oedipe*, str. 102, 396.

¹³ *Ibid.*, str. 150.

¹⁴ *Ibid.*, str. 118.

un angle à venir
 et il n'y a pas d'angle...
 or ce monde de père-mère est justement ce qui doit s'en aller¹⁵,

angularnost in zavrnitev ojdipovske triangulacije ilustrirata Deleuzove ideje.

In celo ko si Deuleze prizadeva, kot pri Mallarméju, predlagati neko kritiko pesnikove poetike¹⁶ in nato popravi svoje stališče do njega¹⁷, naglica pripomb pušča za sabo pravo frustracijo. Kakor da poezija in poetika zanesljivo ne bi bili njegova *zadeva*. Vendar pa ve, kaj govori, ko skicira poetsko teorijo v tejle sodbi: »Govor Gherasima Luca je v največji meri poetičen prav zato, ker iz jecljanja naredi afekt jezika, ne pa afekcije govora«¹⁸ ali v tej elipsi: »Guba je brez dvoma najpomembnejši pojem pri Mallarméju, ne samo pojem, ampak bolj operacija, operacijski akt, ki iz njega naredi velikega baročnega pesnika.«¹⁹ Deleuze je imel glede poetike neko »mišljenje iz ozadja«, o katerem pa je pustil za sabo samo nekaj indicev. Ne zato, ker bi bila poezija *oddaljena* od njegovih preokupacij. Menim, da mu je bila še *preveč blizu*. Kot da se mu je bilo treba od nje odmakniti, da je lahko izrisal svoje vprašanje. Vstopimo v to »poetsko operacijo«²⁰.

Guba je, ker jo valovijo sunki, ki prihajajo iz zgibov, ki jo oživljajo kot njeno ekstra-bit, tisto »nastajajoče«. Izraža virtualno, brez-oblično, ki se oblikuje in »se še premika«. Zato je guba vedno v prihajanju. Ta rast, ki se izkuša v nekem porajanju, ilustrira stoiško idejo o »zelenenju«, o dogodku, ki »se razvija«. Dve točki se očitujeta v tem vzponu virtualnega: *percept* in *afekt*, namesto da bi ju obvladoval subjekt, ki ju blokira, ne soglašata več z nekim zaznavajočim subjektom ali aficirano zavestjo, da bi »postala« povsem avtonomna; ta izhod subjekta, ker pelje s pomočjo virtualnega od aktualnega v aktualno, menjava teritorije in *deteritorializacijo*, kar proizvede neki *ekstatičen* tok: »Samo kadar je neki

¹⁵ *Ibid.*, str. 145.

¹⁶ *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Pariz 1970, str. 38. [Slov. prev.: *Nietzsche in filozofija*, prev. Aljoša Kravanja, Krtina, 2011, str. 51.]

¹⁷ *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Pariz 1988, str. 43. [Slov. prev.: *Guba. Leibniz in barok*, prev. Jana Pavlič, Študentska založba, 2009, str. 53.]

¹⁸ *Critique et clinique*, str. 139. [*Kritika in klinika*, str. 161.]

¹⁹ *Le pli. Leibniz et le Baroque*, str. 43. [*Guba. Leibniz in barok*, str. 53.]

²⁰ Izraz srečamo predvsem v *Critique et clinique*, str. 135. [*Kritika in klinika*, str. 157.]

tok deteritorializiran, uspe vzpostaviti svojo povezavo z drugimi tokovi, ki ga deteritorializirajo.«²¹

Ko je postajanje še med dvema teritorijema, se ne more zaustaviti ob Subjektu. Gre torej za vprašanje desubjektivizacije. Umetnost nenehno prezentira ta proces: svetilnik pri Wolfu, kositrna vaza pri Böhmeju, čevlji pri Van Goghu, režanje mačke pri Carollu, skratka to, kar ostane od predmeta ali afekcije, ko je subjekt izhlapel. Deteritorializacija je neka dezafekcija. Subjekt verjame, da so njegove afekcije, zaznave, koncepcije odvisne od njegove volje. »Takšen sem!« se baha, ne da bi videl, da v teh »štirih voljah« ždi »tajno prepričevanje«. Kot mora slikar izbrisati klišeje, ki že krasijo njegovo platno, so pasivne sinteze tiste, ki se – *neprostovoljne radirke* – vzpnejo v subjekt in odprejo moč podlage: »prav te cone nerazločljivosti razkrivajo prihuljene sile v ploskvi«²². Ta sosodstva tvorijo tok postajanja²³.

Baconove slike v Deleuzovi analizi uprizarjajo to nasilno izginevanje Subjekta. Obdelava podlage po *malerisch* postopku, z zaplatami svetlečih barv, in preplavitve te podlage s šrafurami trave (*Two figures in the grass*) proizvajata barvni učinek in uvajata energijo čistega občutja kot vprašanje občutja, ki »skrtači obraz«. Da bi to, kar ostaja od subjektivnosti v osebah, postalo občutje, se mora razvijati ne kot telo, temveč kot trup, in sicer kot trup, ki postane, ko ga napade čisti občutek, »glava-meso« živali iz klavnice (Moritz²⁴), zrušena vaze, usedlina na mestu²⁵ in poskuša uiti skozi prvo luknjo. Toda preden uide skozi luknjo umivalnika ali ključavnice, se je figuralno telo *sesedlo*. Očitno črtkanja, madeži, hematomi, pomerjašččenja pripravljajo pot, k odpravi – *na prvem mestu glave*²⁶. Kaj »pade« v občutju, ko se meso sesede? V *Študijah človeškega telesa* iz leta 1982, moški in ženske z zadnjicami vrh glave, vidimo prikazovanje sesedanja telesa, tisto gubo, ki jo je Deleuze občudoval v *Urpflantz* ali zarodku, ki ga krotovičita gubanje in zvijanje, ki ju prenaša kot »ličinkasto« bitje.

²¹ *Dialogues avec Claire Parnet*, str. 62.

²² *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 173. [*Kaj je filozofija?*, str. 189.]

²³ *Ibid.*, str. 165. [*Kaj je filozofija?*, str. 180.]

²⁴ *Francis Bacon*, str. 21. [*Logika občutja*, str. 24.]

²⁵ *Ibid.*, str. 23. [*Logika občutja*, str. 27.] Telo skuša postati preprosto rožnata ali črna luža (*Trip-tih* 1973).

²⁶ *Ibid.*, str. 20. [*Logika občutja*, str. 22–23.] Glej *Dve figuri* 1953; *Slika* 1978; *Tri študije za avtoportret* 1976; *Študija smejoče Henriette Moraes* 1969.

Sekvenca je torej deteritorializacija s pomočjo ponovnega dviga ozadja/temelja; desubjektivizacija vse do samega telesa; reteritorializacija. Kozmos (ali kaos), napihnen subjekt, hiša²⁷. Hiša je pomirljivo *Heimliches*, doseže pa se s tem, da se pusti vsrkavati. Kozmos je grozljivost (*Unheimlichkeit*), vendar osvobaja od Subjekta in odpira Zunanje. »Vedno pa velja, da je narava kot umetnost zato, ker na vse načine spaja dva živa elementa: hišo in Vesolje, *Heimlich* in *Unheimlich*, teritorij in deteritorializacijo [...] veliko in malo popevko.«²⁸ Tu postavljam hipotezo: če je struktura Kozmos-Trup-Hiša, ki jo Deleuze odkriva pri Baconu, imenovana »pesniška operacija«, mar ne bi potemtakem poezija spadala v pristojnost takšne strukture? Na tej homologiji, *ut pictura poiesis*, poskušajmo skozi študijo *Logike občutja* in *Razlike in ponavljanja* postaviti neko teorijo pesniškega²⁹.

Odveč je vstopiti v dispozitive *armature*³⁰ proti narativnemu; *Figure*, ki je »čutna forma, ki se navezuje na občutje«³¹, proti subjektivnosti, obrisa ali *diagrama*³² proti klišeju. Kar je tu pomembno, je žrtvovanje telesa-obraza, telesa, ki mu je podeljen pomen »dominantnega človeka«, v prid višjega cilja. To žrtev, ki se imenuje umetnost, bo Deleuze podrobno opisal kot »postaviti telo brez organov«, »izpostaviti *cone* nerazločljivosti«, izbrisati afekcijo v afektu, tako da se delu omogoči, da »stoji povsem samo«. »Cilj umetnosti je [...] iztrgati percept zaznavam [...] iztrgati afekt afekcijam [...] izluščiti blok občutij, čisto bitje

²⁷ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 168. [*Kaj je filozofija?*, str. 184.]; Francis Bacon. *Logique de la sensation*, pogl. 3–7.

²⁸ *Ibid.*, str. 176. [*Kaj je filozofija?*, str. 193.]

²⁹ Dokazovanje je obširno razvito v mojem članku »Logique du sensible et chronosymbolicité«, ki bo izšel konec 2012 v zborniku, ki ga bo uredil Ednana Djedjai.

³⁰ Francis Bacon. *Logique de la sensation*, str. 9 (odslej citirano kot *FB*, z navedbo strani). [*Logika občutja*, str. 6.]

³¹ *Ibid.*, str. 27. [*Logika občutja*, str. 33.]

³² »Všeč bi vam bilo, če bi lahko v portretu videz spremenili v Saharo [...] ali da bi v njem prikazali teksturo nosorogove kože«. Ta pojem je definiran v delu *Foucault*, (Minuit, Pariz 1986): »Diagram je neka emisija, neka distribucija singularnosti, ki zaznamujejo uporabo neke sile«, in ustreza temu Foucaultovemu stavku: »diagram je prezentacija odnosov sil, ki so lastni neki formaciji«. Sila pa je, od Spinoze naprej »moč aficiranja/biti aficiran«. Diagram je vojni stroj proti Subjektu-Kralju: »Celo brezpomenski diagram vsebuje [...] vozle pomenskosti in točke subjektivacije«. Mislimo na *Herrschaftgebilde*. Glej Francis Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec Sylvester*, Skira, zv. I, str. 71; 110–111; *FB*, str. 59 in 66 [*Logika občutja*, str. 82–83 in 92–93.]; glej tudi *Mille Plateaux*, str. 172.

občutja.«³³ Strategija bo raznovrstna³⁴. Jasno pa se pokaže, da postane »skupna cona«, nerazločljivost med živaljo in glavo človeka živali³⁵, mogoča skozi »pade«. Znak postajanja je odklon, zakaj odklona je postajanje. Vemo, da je »telo brez organov meso in živci, prepotuje ga val, ki v njem zariše nivoje«³⁶. Telo brez organov je v svojem teku odzvetje imperativa subjektivnosti in logike občutja, ki sledi iz tega, padanje iz padca v padeč, ki proizvaja tako silo kot tudi nagnjenje. Slikati *vlek zraka* (bežiščnico), ki se vzpostavi med odpravo obraza in Figuro in od tam k odpravi telesa, pomeni s pomočjo *znakov* sugerirati val občutja, ki se poraja iz tega vleka. In tako sta odkrita prava smisla »bega« in tega »med«. Telo kot organ prehoda se poraja iz zračnega toka, ki poživaljeno Figuro izpostavlja bičanju vetra sil³⁷, in življenja, ki teče *onstran* organizma proti neorganskemu.

Če telo brez organov ni ovira za val občutja, potem ravno zato, ker je njegov proces³⁸. Kakor obstaja razlika v potencialu na začetku čutenja, obstaja razlika pritiska na začetku vala čutenja. In kakor oblaki se prekopicuje in zvija. Val gre od ... do ..., telo se s prehajanjem zračnega toka v silo gradi in razgrajuje. Deleuze nadaljuje gotsko črto, da bi videl, kako se v njej poraja neka geometrija, »ki nenehno spreminja smer«³⁹, geometrija stožernic ali Desarguesovih projekcij, vrh stožca kot diferentiran prelet njegovih stožernic, ki se čedalje tesneje družijo v pare in združujejo postajanja v neko *valovanje sosedstva*. Amplituda vala vzpostavi *dejstvo* občutja in manifestira njegovo *logiko*. In ker se »ob srečanju

³³ *Qu'est-ce que la Philosophie?*, str. 158. [*Kaj je filozofija?*, str. 172.]

³⁴ Raziskati je treba »najboljše občutje« pokazati krik in ne grozo, bičati telo, da bo postalo občutljivo. Med ploskvami in obrisi se bo proizvedlo spiralni efekt: »ploskev je ujeta v neko gibanje in se ovija okrog nekega obrisa, da bi uklenila Figuro« (*Study for bullfight n°1*). Na koncu, pred telesom izmučenim od krčev, ki poskuša ubežati skozi umivalnik (*Figura ob umivalniku*, 1976), izganjanje, ki narašča, kakor hitro, v triptihih, leve in desne Figure raztrgajo center (*Triptih* 1976; *Tri študije Luciena Freuda* 1989). Videli bomo, kako se sile, ki jih puščice včasih naznačujejo in včasih ne (*Slika* 1978), povezujejo, da bi izvrgle *drugo kot pa občutje*, in zarisale neko narobno rojstvo.

³⁵ Francis Bacon, str. 19. [*Logika občutja*, str. 21–22.]

³⁶ *Ibid.*, str. 33. [*Logika občutja*, str. 42.] »V nasprotju s slikarstvom bede, ki slika razkosane organe, je Bacon nenehno slikal telesa brez organov«, *idem*, str. 34. [*Logika občutja*, str. 43.]

³⁷ *Dve figuri* 1953 ; *Sfinga* 1954. Ko povzema Lawrence, Deleuze oriše izvor »zračnega toka« ali pobega skozi »špranjo v senčniku«, *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 191 in 156 [*Kaj je filozofija?*, str. 209 in 170.], kjer je ta potreba po zračnem toku izražena *a contrario* s to pripombo: »Platno je lahko v celoti zapolnjenjo, tako da niti piš ne gre več skozi«.

³⁸ »Val s spremenljivo amplitudo preči telo brez organov«, *FB*, str. 34. [*Logika občutja*, str. 44.]

³⁹ Francis Bacon, str. 34. [*Logika občutja*, str. 43.]

vala na določeni ravni in zunanjih sil pojavi občutje«⁴⁰, postane vprašanje o *logiki občutja*, ki zanima v enaki meri slikarstvo kot poezijo, tole: »Če je sila pogoj občutja, [...] kako se občutje *obrne nazaj*, da bi lahko omogočilo začutiti neobčutne sile?« [Moje podčrtavanje.]

»Se obrne« razlagam kot »se skloni, pade in se prepogne«. Nenavadno, Deleuze je lepo vztrajal pri *padcu*, in ne samo v njegovem *Baconu*, mi pa se tega tako bojimo, da ga ne vidimo. In vendar: »Aktivno je padec. [...] razlika v intenzivnosti se izkusi v padcu [...] Vsaka napetost se izkusi v padcu.«⁴¹ »Padec je natanko aktivni ritem.«⁴² Toda treba se je vrniti k *Razliki in ponavljanju* da bi bolje razumeli: »Razlika je zadosten razlog spremembe, zgolj kolikor ta sprememba teži k njenemu zanikanju.«⁴³ In malo dalje: »Tudi če razlika teži k taki razdelitvi v raznolikem, da bi *izginila*, in k poenotenju tega raznolikega, ki ga je ustvarila, jo je treba najprej čutiti kot tisto, kar da, da se raznoliko čuti.«⁴⁴ [Moje podčrtavanje.] Od tod formula: »Vse je visenje, suspenz in spuščanje.«⁴⁵ Preden postane *Peščena sipina* (1981), se osrednja figura *Triptiha* iz avgusta 1972 »skloni«. To je tista uganka, ki privlači Deleuza.

Razlika je v transcendentalnem položaju. Neobčutno je tisto, ki *sproža občutje*. »Razlika ni raznoliko. Raznoliko je dano. Razlika pa je tisto, s čimer je dano dano.«⁴⁶ Vsaka razlika pa je razlika v intenzivnosti: »Vse, kar se dogaja in se pojavlja, je korelativno redom razlik: razlika [...] v potencialu.«⁴⁷ Nato Deleuze posplošuje: »Intenzivnost [...] definira mejo, ki je lastna čutnosti.«⁴⁸ Od tod *aistheteon*, ne-čutenje, ki dviga čutnost k njeni lastni moči, da se aplicira na vse zmožnosti. Od tod paradoks: »Kakšna je bit čutnega? [...] obstoj nečesa, kar ne more biti čuteno (z vidika empiričnega izvajanja) in hkrati ne more biti nič

⁴⁰ *FB*, str. 35. [*Logika občutja*, str. 44.]

⁴¹ *Ibid.*, str. 54. [*Logika občutja*, str. 74–75.]

⁴² *FB*, str. 55. [*Logika občutja*, str. 76.] Deleuze zagotovo napotuje na Kantov tekst »Anticipacije percepcije«.

⁴³ *Différence et répétition*, PUF, Pariz 1968, str. 288 (Navajano dalje kot *DR*). [Slov. prev.: *Razlika in ponavljanje*, prev. Samo Tomšič, Ana Žerjav, Marko Jenko, Suzana Koncut, Založba ZRC 2010, str. 349. (Navajano dalje kot *RP*)]

⁴⁴ *Ibid.*, str. 292. [*RP*, str. 354.]

⁴⁵ *Ibid.*, str. 302. [*RP*, str. 366.]

⁴⁶ *Ibid.*, str. 286. [*RP*, str. 347.]

⁴⁷ *Ibid.*, str. 286. [*RP*, str. 347.]

⁴⁸ *Ibid.*, str. 297. [*RP*, str. 360.]

drugega kot čutenost (z vidika transcendentnega izvajanja).⁴⁹ Vendar ne gre le za to, da bi se v čutnem zgrabila razlika potencialnega⁵⁰: intenzivnosti se morajo vezati, se porazdeliti. »Dejanje individuacije ni v odpravljanju problema, pač pa v integriranju elementov disparacije v stanje sparjenja, ki zagotavlja notranjo resonanco.«⁵¹ Če »razlika v intenzivnosti [...] tvori bit čutnega«⁵², potem je sparjenje teh razlik tisto, ki zagotavlja aktualnost občutja. *Ustvarjalni značaj padca*, pokanje biča, prižgana vžigalna vrstica. Izolacija polj, vznik Figuralnega, diagram kot *intenzivno polje* s parjenjem posamičnih točk vodijo k *bežiščnici*. Od razlike k občutju razlike, *tako torej to pade*, potencialni padec, padec sproži drug padec.⁵³

Razširimo. »To so tiste kozmične sile, ki [...] v mešanih tonih enega obraza pri- mažejo klofuto, ga spraskajo, ga izmaličijo v vseh smereh [...] razkrivajo prihuljene sile v ploskvi.«⁵⁴ Odslej struktura vstopa v kozmični ritem. Da se ujemajo kategorije med stranjo 25 v *Francis Bacon* in stranmi od 169 do 174 v *Qu'est-ce que la philosophie?*, ni bistveno. Nasprotno pa je nujno, da ta med-dvema [*l'entre-deux*], Figura, ustvari posredovanje, sosedstvo kozmosa in hiše. Obris kot »prednji in zadnji plan, stropovi, navpične stene [...], zidovi, tla, vrata«, ki določa neko »hišo«⁵⁵, je zajet v neko »vesoljno črto«⁵⁶. Ta izmenjava vključuje *hojo do same meje* občutja, in kakor hitro se dvigne veter, njen dir. »Skratka, bivanje občutja ni meso, temveč kompozicija nečloveških sil kozmosa, nečloveških postajanj človeka in dvoumne hiše, ki jih [...] prireja, jih vrtinči kot vetrove.«⁵⁷ Valpurgino rajanje. Trije glagoli: razklati, vibrirati, stisniti. Glagol razklati kot neka oblika padca je bil tisti, ki je, odkar obstaja mit, s ponavljanjem odpiral kozmično.

⁴⁹ *Ibid.*, str. 304. [RP, str. 367.]

⁵⁰ *Ibid.*, str. 80. [RP, str. 116.]

⁵¹ *Ibid.*, str. 80. [RP, str. 116.]

⁵² *Ibid.*, str. 305. [RP, str. 368.]

⁵³ Seči je treba nazaj k *Empirisme et subjectivité* (1947, objavljeno 1953). Primerjava: »invariantnost duha je najmanjša ideja [...] Ideja zrnca peska ni ne deljiva, ne ločljiva: *trenutek duha*. Najmanjša ideja je neka čutna točka« (ES, str. 96–98).

⁵⁴ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 173. [*Kaj je filozofija?*, str. 189.]

⁵⁵ *Ibid.*, str. 170, 192. [*Kaj je filozofija?*, str. 186, 210.]

⁵⁶ *Ibid.*, str. 172. [*Kaj je filozofija?*, str. 188.]

⁵⁷ *Ibid.*, str. 173, 164. [*Kaj je filozofija?*, str. 190, 179.]

Po vsem tem je mogoče pomisliti na neko splošno teorijo, ki nam bo omogočila zgraditi most med teorijo slikarstva in teorijo pesništva. Ko gre za »bivanje občutja«⁵⁸ in je »vsako občutje neko vprašanje«⁵⁹, imamo tu temeljno tezo: »Tega se ne da definirati drugače kot občutje. To je cona nedoločenosti, nerazločljivo-sti, kot bi reči, živali in liki [...] dosegli tisto točko neskončnosti, ki neposredno predhodi njihovi naravni diferenciaciji.«⁶⁰ Začnimo pri kozmičnih silah. So neki kaos potez, ki z veliko hitrostjo vznikajo in propadajo. Občutiti bo pomenilo hkrati napraviti jih konsistentne in *ohraniti nerazločljivo hitrost padca*. Na obeh bregovih, na bregu móči aficiranja in na bregu biti aficiran, se kaže z ene strani *občutje*⁶¹, z druge netelesni *smisel*, večni objekti, ki preplavljajo, ki plavajo nad situacijami in variirajo glede na sile. Na točkah aplikacije nastajajo »singularne točke« kot »izhodišča neke serije«, ki se nadaljuje »...vse do sosedstva druge singularnosti«⁶² in s tem poraja neko serijo, neko *mnoštvo virtualne koeksistence, preludija za konsistenco*. »Točka neskončnosti, ki neposredno predhodi njihovi naravni diferenciaciji« odnese konsistenco *in padec*.

Če je treba padcu ohraniti neko *deklinacijo divergence*, saj je potek pač znova ujeti padec, »ustvarjati pomeni vedno proizvajati črte in figure diferenciacije«⁶³, vlek zraka, nagnjenje k begu. *Smisel in občutje* oblikujeta neki koherenten sistem, porojen v emisiji in distribuciji singularnosti, ki prihajajo, in v doseženi hitrosti njihovih sukcesivnih padcev. V nasprotju z Aristotelom postane *akcidentno* (*accido*, od *cado* pasti) bistvo, *biti dobro premišljen* pomeni padati iz plana v plan. V grščini: *kulindomenoi*, valeči se. Postavljeni sta bili dve vprašanji: »Kako postaneš subjekt?« in torej »kako se znebiš Subjekta?« (*Empirisme et subjectivité*), in »Kako si ustvariti telo brez organov?« (*Mille Plateaux*). Na eni

⁵⁸ *Ibid.*, str. 155 [*Kaj je filozofija?*, str. 168.]: »Umetniško delo je bitje občutja ...«

⁵⁹ *Ibid.*, str. 185 [*Kaj je filozofija?*, str. 203.]: »cone, v katerih vrtinči žive«, ali »dejanje, s katerim nekaj ali nekdo ne neha postajati drugi«, idem, str. 164, 168. [*Kaj je filozofija?*, str. 179, 183.]

⁶⁰ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 163. [*Kaj je filozofija?*, str. 179.]

⁶¹ *FB*, str. 34 [*Logika občutja*, str. 53.]: »da bi prišlo do občutja, mora sila delovati na telo, se pravi, na neko mesto v valu«.

⁶² *DR*, str. 259. [*RP*, str. 317.]

⁶³ *Ibid.*, str. 328. [*RP*, str. 392.] Okrog občutja se »povsem logično« vse združi: *Ideja*, ki pušča singularne točke v *odlogu* (*Logique du sens*, str. 66. [*Logika smisla*, str. 57.]); *guba*, kot gibanje, ki se, s tem, da gre v neskončnost in se od tam vrača, »ne neha odklanjati« (*Mille Plateaux*, str. 621, 622); *odmev*, padec domin; *abstraktni stroj*, ki »zarisuje eno samo raven konsistentnosti« (*idem*, str. 176.); *raven imanence* kot rez, ki ohrani dovolj kaosa, da lahko »razsuje forme« (*Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 164. [*Kaj je filozofija?*, str. 180.]); *telo brez organov*, nezaznamovana množica kompleksov odnosov sosedstva.

strani navada konstituira subjekt z identičnim ponavljanjem in transcendentimi sintezami; na drugi metamorfoza osvobaja divja množstva skladno s pasivnimi sintezami. Med njimi učenje razvrščanja »pomeni spregati izjemne točke našega telesa s singularnimi točkami objektivne ideje«⁶⁴. Tako postaneta v neki teoriji poetike razumljivi ideji jecljanja, fragmenta in sekvence Vesolja, Mesenosti, Hiše, ki nima nič metaforičnega. Najprej jecljanje. Če gledamo nanj z negativnega vidika, je to neko omahovanje. Če gledamo nanj s pozitivnega vidika, pa signalizira neko »viličenje«, ki ustoliči intenzivnost afekta že pri jeziku in ga »omanjša«. Ker pa je bil dominantni Subjekt vezan na neko slovnico, na neko logiko »subjekt/predikat«, to »viličenje« razen tega, da odcepi jezik proti *dihu*, ugasne Subjekta in ga pripravi v bežanje⁶⁵. Jezik ne pomeni več, ampak omeni, ne najavlja, ampak javlja, ne prikazuje, ampak kazuje, ne pove, ampak ove.⁶⁶

Fragment se navezuje na Whitmana⁶⁷. Pisava je tu »dejanje pisanja fragmentov«. Kaj je značilno za fragmentarno? Dejstvo, da bo »kontinuirana« linija človeškega napredka pretrgana. Toda fragmentarno ni diskontinuirano. »Fragmenti so zrna, 'zrnjenja'«⁶⁸, samostojne krogel, »avtomati«, v katerih se je naselilo življenje. Fragment »modulira interval«⁶⁹. Zrnjena, izluščena pesnitev, niz z močjo nabitih krogel, ki pospešujejo, vsaka zase, ki pa z drugimi tvori celoto, »osvobaja neskončen nesintaktičen stavek, ki se razteguje in poganja pomišljaje kot prostorsko-časovne presledke«⁷⁰. Verz je brstenje.

Tretja ideja je metafizična, toda svoje izhodišče ima v eto-ekologiji. Spomnimo na hitro: biolog Uexküll je pokazal, da je okolje (*Umwelt*) živalski organizem sam, pri čemer se njegova struktura oblikuje iz nekega »funkcionalnega kroga«

⁶⁴ DR, str. 214. [RP, str. 267.]

⁶⁵ *Critique et clinique*, 13. pogl., »Bégaya-t-il...«, str. 135sq [Kritika in klinika, 13. pogl.: »Je zajecjljal...«, str. 157sl.]; Kafka. *Pour une littérature mineure*, op. cit. [Kafka: za manjšinsko književnost, op. cit.]

⁶⁶ Stavek je samo približek neprevedljive besedne igre jecljanja, ki se v izvorniku glasi: *La langue ne signifie plus, elle ignifie, ne signale plus, elle inhale, ne montre plus, elle est monstre, ne dit plus, elle vit.* [Op. prev.]

⁶⁷ *Critique et clinique*, 8. pogl., »Whitman«, str. 75sq. [Kritika in klinika, 8. pogl.: »Whitman«, str. 88sl.]

⁶⁸ *Ibid.*, str. 77. [Kritika in klinika, str. 90.]

⁶⁹ *Idem, ibidem.*

⁷⁰ *Idem, ibidem.*

med delovanjem in zaznavanjem⁷¹ in omogoča življenjsko prilagajanje. Zavest v tem povzroči rojstvo človeka in zgradi okoli njegovega še vedno živalskega organizma geografsko okolico (*Umgebung*) in abstraktni svet kulture (*Welt*). V funkcionalni krog se prikrade izrastek, svet duha. Deleuze nam predlaga neko refleksijo, čeprav se tu ne sklicuje na Uexküll, ki vodi k neki splošni teoriji umetnosti in neki *novi definiciji človeka*. *Umgebung* in *Welt* se izbrišeta. Lahko bi mislili, da sta ju nadomestila veselje in hiša. Obdajajoča narava nas še vedno veže na veseljstvo, in svet pojmov je vendarle poslej naša hiša, ki pomirja. Subjekt se ustali v svojih posestih. Toda deleuzovski subjekt ni takšen in tudi ne subjekt poezije. Deleuze bo proizvedel gibanje teh instanc. Med veseljstvo in hišo, v med-dvema, postavi *golega človeka*, odrtega, odkar je »izgubil glavo«: svoja večoblična moč in védenje. Njegovo telo je izgubilo organe, senzornomotorna orodja, nič drugega ni več kakor občutja, srečevanje občutij, občutje občutij. In prav tu se iz ogromne rezerve kozmičnih sil dviga silen zračni tok proti stisnjenemu prostoru za-ščite [*pro-tectio*]. To gibanje ni samo v tem, da odnaša in odmetava ter odpira k »povsem drugemu«, je tudi v tem, da gradi kaskado občutij, telo, polno afektov, telo pisave, sliko v lastni logiki. Kot da bi telesnost, desubjektivirani subjekt, postajala artikulacija in srečanje sveta, ki se zguba v hišo, in hiše, ki se razguba v svet⁷². Kar razumemo: »blok občutij«, ki nas pomika v teorijo poetičnega, prestavlja »funkcionalni krog« in nato instalacijo, ponosno na človeka v svoji hiši pojmov. Kaj je to poetično? Telesnost, ki pobegne v tok, ki vari [*brassant*] hišo in veseljstvo in ju projicira drugega na drugega, srečanje v polni telesnosti.⁷³

⁷¹ *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen – Bedeutungslehre*, Rohwolt Verlag 1956, fr. prev. Ph. Müller, *Mondes animaux et monde humain*, Gonthier, Pariz 1965, str. 16–26.

⁷² Opozorimo na ujemanje med Hopkinsovimi ključnimi besedami: *burl* (grča), *instress* in *stream of stress* (impresivno, vir vztrajanja), in *inscape* (strukturirajoči okvir) – in Deleuzovimi, *veseljstvo*, ki je odgovorno za čutne tresljaje, *telesnost*, ki ustvarja med-dvema, *hiša*, ki organizira pesnitev (pesniško prebivati).

⁷³ Tudi beg, padec, povratnost, hiša/veseljstvo bi lahko navezali na neki pojem, ki ga Deleuze pogosto uporablja, *kristal* časa. Kristal je v sozvočju z *literarnim atomom*, katerega obstoj sem naznačil v: *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Colloque de Lyon Louis Lumière, ur. B. Gelas in H. Micolet, Ed. Cécile Defaut, Nantes 2007. O kristalu glej *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit 1985, 4. in 5. poglavje. Kristal je čas časa, svojo pot začne s tem, da se zapogne vase: način, kako se ne ločiš od virtualnega, v gostosti. Deleuze ga vidi kot »mali krogotok«, ki je opremljen z »dvojnimi gibanjem osvoboditve in ujetja«, »najbolj stisnjen krogotok aktualne podobe in njene virtualne podobe«. Če je kristal »skriti temelj časa« (*Cinéma 2*, str. 92, 93), potem zato, ker najprej predstavlja povratek k sebi: »razpolovitev je treba obrniti k sebi« (*Ibid.*, str. 110–112). Ta «čas, ki se je odvil» (*Ibid.*, p. 112), je nato klika, ki povzroči porajanje iz nekega

Ta tok je tisti, ki ga je treba temeljito preiskati in ki nam bo dal ključ. Najprej vidimo, da funkcionalni krog dopušča v procesu, ki ga analizira Deleuze, dva izhoda, ki se docela razlikujeta od velikanske razširitve abstraktne inteligence, ki je opredelila učlovečenje. Blok beži z ene strani proti kozmičnemu v neki spirali, ki se neskončno širi; z druge strani proti hiši v neki spirali, ki se neskončno oži. Celota, točka. Obe divergentni sili sučeta funkcionalni krog in ga ženeta v neko pospešeno rotacijo. Sredobežne in sredotežne sile bežijo, kolikor morejo, toda ko se opirajo na neko občutljivo telesnost, se razdvajajo. Krožnost delovanja/zaznavanje, subjekt/objekt, ki je značilna za žival, se z inteligenco razširi v človeškem svetu, postane blok občutij, ko žival in človek pustita prostor »drugi stvari«, ki ni ne žival ne človek, nekemu metamorfu, nekemu poetskemu ejektu. Iz tega izhajajo zelo pomembne posledice. Prva je pojemajoče omanjšanje subjekta v poetskem procesu (umetniški zračni tok), ki implicira neki omanjšani jezik. Ne gre za to, da bi subjekt izginil, temveč, kot sem skušal pokazati drugje, za to, da odpravlja kraljevsko strukturo subjekta, se punktualizira s projiciranjem kroga v dve smeri, »pripravlja prihod sveta in gradi neki na kratko orisani svet«. Jaz bi ta proces poimenoval »nadaljevanje Uexküllä«. *Prva etapa*: krog subjekt/objekt, dejanje/zaznavanje opredeljuje žival, vključno s človeško. Univerzum ne obstaja, obstaja samo organsko okolje (*Umwelt*). Vse se dotika telesa, vendar ni zunanjega. *Druga etapa*: zavest in konceptualna inteligenca tvorita neki izrastek kroga: zmožnosti, vključno z občutjem, ki je suženj, se združujejo pod avtoriteto razuma, ki je zadolžen za končno zasnovano dejanje. Okrog telesa-okolja se razprostirata geografska okolica (*Umgebung*) in svet pojmov kot načrtovanih in tehničnih funkcij (*Welt*). *Welt* začne globoko modificirati *Umgebung* in *Umwelt*. *Tretja etapa*, ki jo deduciram iz Deleuza. Ni več ne organizma ne okolja. Telo je brez organov in afekcij, tehnična namembnost, jezik, strogo navodilo ga ne držijo več pod svojim jarmom. Hiša ni več neko okolje, ampak usedlina, ki ostaja od vrtničenih⁷⁴ afektov po zaušnici velikega toka, ki pride iz vesoljstva.

210

okolja. Na koncu uživa od zrcaljenja svojih obličij (*Ibid.*, str. 100). Obrnjen proti preteklosti in prihodnosti ima razsežnost točke ali »mej sveta«. Če za nameček prostorska vizija, ki se dviga proti prihodnosti, *poteka vzdolž dogodka* ne da bi zanj vedela, medtem ko se časovna vizija *pogrezne v dogodek* in to postane, se nam zdi utemeljeno, da se drug vrh drugega postavita zrno časa in zrno občutka, kot padca, ki se zopet začenjata. Glej *Critique et clinique*, str. 40–42 [*Kritika in klinika*, str. 48–50.]; *Mille Plateaux*, str. 381–431; *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 31 [*Kaj je filozofija?*, str. 32.]; vsak dogodek gre čez vso ravnino s tem ko se neposredno vrne k samemu sebi.

⁷⁴ Veliki tekst od odnosu med vrtničenjem in vesoljstvom je predgovor k (francoskemu) prevodu *Apokalipse* D. H. Lawrencea.

Občutje potegne vse zmožnosti v preobčutljivost. Človek je nedoločno, umetnik, človek-narava, kot pravi Nietzsche.

Tu se nam razkriva neizmerna filozofska teza. Prinaša neko definicijo poetskega, ki očitno konstituira novo opredelitev človeka. Deleuze nam pod svojim pogosto ponovljenim izrazom »podoba misli« izročča to gibanje v dveh časih: v drugem krogu inteligentna zavest podari živali, ki se učlovečuje, okolice in svet, toda s tem ko se veže na neko organsko namembnost, transformira svet v svet za ... in za nekoga ... in pogoltno vso zunanost, ko jo navezuje neposredno na abstraktni *Welt*, ki je zmagovita reprodukcija in samorazglasitev svoje lastne *humanistične* zavesti v vsem. Toda če ne suspendiramo zavesti niti intencionalnosti, temveč finalizem, ki se priklepa nanju, potem se vrne svet kot radikalno drugačen od živali in človeka in zaradi tega še zdaleč ne njima inferioren. Vidimo, kako je v tem drugem krogu odprtost *Welta* sredstvo, s katerim se lahko doseže distanca do živalskega/človeškega organizma in projektira neka sfera, ki ga presega, ki ga *transcendira* in se odtegne kontingencam, ki konstituira vrhovno namembnost in vsako jamstvo za *človekovo pravico do obvladovanja*. Nasprotno, tretji krog, ki je dosežen v umetnosti ali v mistiki, pomeša na svoji defunkcionalizirani ravnini vsa kraljestva (človek postane žival, mineral, posameznik), manifestira neko enoglasnost in posrka vsako transcendenco v neko radikalno imanenco, ne brez zunanjega, kajti ta krog/ravnina pridobi svojo konsistentnost in svojo eksistenco iz dvojnega vrtinčenega bega proti kozmosu in hiši.

Priviti se v svojem ponavljanju, izbruhniti proti, to sta oba vneta posnemovalca človeka v Defoejevem in nato Tournierjevem⁷⁵ *Robinzonu*. Razumimo tudi tole: subjekt, ki še ni individualen, je lahko bil samo odsoten v tradicionalnih mentalitetah skupnosti, ki so intimno vezane na veseljstvo. Ko začenja dolgo pot samo-zatrjene individualizacije, varuje neki skupnostni svet v Idejah, vendar povzroči izginotje univerzuma iz njegove skrbi, zatem še iz same realnosti, saj sanja samo o tem, kako bi iz tega napravil nekega dvojnika samega sebe, kako bi ga *počlovečil*, njega samega in druge kulture, ki jih prinaša s sabo. Kar predlaga Deleuze, je, ne da to odkrito povemo, tretja etapa. Subjekt, ki si je pridobil zavest in pojem, ne more več postati popolnoma odsoten. Univerzum se vrača, toda subjekt, četudi omanjššan, čeprav pomanjkljiv, mora biti ohranjen. Torej si mora

⁷⁵ Deleuze je bil v enem od dodatkov k *Logiki smisla* povsem jasen kar zadeva ta tip Robinzona. To je zanesljivo model novega človeka.

zgraditi bodisi neko zavetje, ki je samo sicer manjše (Heideggerjeva *Hutte*, Thoreaujeva koliba pri Walden Pondu, zavetje iz palm očetov puščavnikov, Kafkov rov), postavlja pa večje vprašanje: *dichterish wohnen*, pesniško prebivati; bodisi postati neorganski subjekt, se »prepogniti« v živalsko, rastlinsko, mineralno, v delček, postati kamen kot Nioba, postati vaza kot Konfucij, skratka, postati-nekaj. Zdelo se je, da postajanje ni drugega kot neka zapoznala operacija v kasnadi »ontoloških padcev« novega človeka⁷⁶. *Postajanje je tisto, kar se vrača od okolja, ko subjekt izgubi svojo oholost*. Ob prehodu znova najde živalsko resnico: za levovo okolje so steza in savana, pečina in prah del njegovega telesa. Ker pa ne zavest ne svet nista zares izginila, zavesti preostane, da se punktualizira v najmanjšem in da se obratno razširi v univerzum. Pesnik se potopi v objekt, se nato izumi v subjekt-hišo in subjekt-univerzum, se razleti in se prepogne. Kdor ne vidi te napete geste pri vsakem pesniku, ni občutljiv za to, kar imenujemo poezija. Nemška romantika, ki je tako občutljiva za odprtost univerzuma, ki znova najde antični *physis*, in za njegovo intimno vez, njegovo absolutno bližino z »zatočiščem« pesnika, je tu še vedno v prednosti.

Ne gre zanemariti drugih zavetišč. Svoje lastne meditacije, ki je podobna puščavniku notranje puščave; gosta truma reči in bitij, ki nevidno naseljujejo virtualno; ponovni izvir neke druge, nevidne, skupnosti, »skupnosti tistih, ki nimajo skupnosti«⁷⁷. Pesnik povzroči njeno privretje v *infra*-komunikaciji kožarja besed in tistega, kar je Deleuze označil za *haptično*, povezano z nekim jezikom ne-dominacije. Na splošno ne vidimo tega, kaj pravzaprav pomeni slepota klasične podobe misli. Ne samo da se dominantni subjekt v njej absolutno fokusira nase, brez ostanka, marveč se tudi prikriva v svoji svetlobi gorečega grma, kot *tisti, ki leži pod (hypokeimenon)* vsemi rečmi. Zato je dialog, ki bi se lahko vzpostavil pri Deleuzu z rečmi in bitji, osvobojenimi z razvezo subjekta, drugače rečeno, z njegovo estetsko/estezijsko teorijo, neka ontologija, ali kot je rekel, neka metafizika. *Nivo menjave* s svetom je bil znova najden, ne pa *soizmerljivost*,

212

⁷⁶ Popolnoma enako lahko rečemo, da teorija o teritoriju in deteritorializaciji – ki se kaže slabo utemeljena, kolikor vidimo v njej zgolj še eno genialno invencijo para, ki sta ga tvorila Deleuze in Guattari – dobi ves svoj pomen, če jo vidimo kot neposredno posledico virtualizirajoče de-subjektivacije, zavrnitve in odtoka *sub-jekta*, začetka nekega *pre-hoda* k brezglavemu.

⁷⁷ Čudovita problematika, ki jo je treba navezati na Blanchota v *La communauté inouvable*, Minuit, Pariz 1983, in Jeana-Luca Nancyja v *La communauté désœuvrée*, Ed. Christian Bourgois, Pariz 1999.

ki jo je Aristotel predpostavljaj v vsakem odnosu med reči in bitji. Menjava se vzpostavi kot nesoizmerljiva: prav to pomeni *občutiti neobčutno*.

Globoko deleuzovska značilnost, ki prihaja iz večje daljave in gre najdlje in nam omogoča, da razumemo Deleuzovo »poetiko«, je *padec*, kombiniran z nekim *skokom*, *virtualna zanka preteklega/prihodnjega* nad aktualno prisotnostjo, so »v naravo izpuščene« sile s skrčenjem/umikom subjekta. Takoj se nalezemo *virtualne gostote*⁷⁸, te male mašine kot enote zapuščanja in ne zapuščanja, ki omogoča v poti znova najti nepot, v obliki neoblično, v trdnem brezno, v izbiri dve somožnosti, v najmanjšem zelo veliko: skratka, neko podobo poezije. Tok občutja je vcepljenje virusa v neposredno čutno – ki ga tiranizira oko, postavljeno v prostornino tipa, in ki je postalo senzorimotorično –, ki postavlja neki svet trdnosti, kot se postavi miza na majave noge. Prav to razloži odmaknjeni pogled pesnika. Reče se v »slonokoščenen stolpu«, je pa v »vrtiljaku« med vesoljstvom, hišo in mesom besed. To množico novih zmožnosti, drugega časa in novega človeka, sem skušal poimenovati *nadobčutljivost*. Nasproti valu občutij, ki beži med vesoljstvom in hišo, je potrebna neka moč čutilnosti na visokem nivoju, da bi lahko vzdržala *pretres*. Ta pretres ni več »pogled v grozo«, temveč zračni tok, *vis a tergo*, metla čarovnice, ki *se ji je treba prepustiti*. Potencializirana logika toka občutij, ki dosega točko, v kateri zmožnosti sovpadajo. V tej *infrasubjektivnosti* se ljudje razumejo daleč od ljubosumja oblik. Radodarnost pesnika. Če je drugje, ni nihče bolj *tu* od njega. Poetski spinozizem na koncu *ciljev* in vsake sodbe.

Prevedel Vojislav Likar

⁷⁸ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 183–184. [*Kaj je filozofija?*, str. 200–202.]

Povzetki | Abstracts

Aleš Erjavec

Umetniška avtonomija in heteronomija

Ključne besede: avantgardna umetnost, avtonomija, heteronomija, politična umetnost, instrumentalnost

V članku avtor obravnava t. i. estetske (ali heteronomne umetniške) avantgarde, torej tiste, ki so v preteklem stoletju vztrajale pri zlitju umetnosti in »življenja«. Ukvarja se z enim prvih takih primerov, namreč ruskim konstruktivizmom, ki je bil večkrat (Benjamin H.D. Buchloh, Boris Groys, Jacques Rancière itd.) predmet tovrstne obravnave. Avtor z navedenimi pisci deli mnenje, da je v tovrstnih primerih uveljavljena »formacijska paradigma« (Buchloh) nezadostna, saj omejuje označbo modernizma le na njegov »zahodni« (avtonomistični) del. Avtor v članku v glavnem potrjuje Rancièrove trditve o tej temi, ob čemer pa opozori še na tretjo različico heteronomije, namreč ono, ki jo je razdelalo situacionistično gibanje.

Aleš Erjavec

Artistic Autonomy and Heteronomy

Key words: avant-garde art, autonomy, heteronomy, political art, instrumentality

In the article, the author discusses the so-called aesthetic (or heteronomous artistic) avant-gardes, i.e. those that in the previous century insisted on the fusion of art and "life". The author discusses one of the first such outstanding examples, namely Russian constructivism, which was often (Benjamin H.D. Buchloh, Boris Groys, Jacques Rancière, etc.) the subject of such discussion. The author shares with the mentioned writers the opinion that in the cases noted the established "formation paradigm" is insufficient for it limits the designation of modernism to its "Western" (autonomous) part. The author mostly confirms Rancière's views on this topic and draws attention to the third variant of heteronomy, namely that which was developed by the Situationist movement.

Tyrus Miller

Paradiž zdaj: od seksualne osvoboditve k estetski revoluciji v Združenih državah Amerike šestdesetih let

Ključne besede: Marcuse, Living Theater, Schneeman, erotična osvoboditev, kulturna revolucija, Schiller, igra

V pričujočem članku predstavljam povezave, ki so jih umetniki in kulturniški intelektualci skovali med družbenopolitično in seksualno-libidinalno revolucijo v Združenih državah Amerike v šestdesetih letih. Z osredotočanjem na vplivno ter eksemplarično teoretsko delo Herberta Marcuseja obravnavam, kako sta spisa, kot sta *Eros in civilizacija* ter *Esej o osvoboditvi*, posodobila klasični pojem »estetske države« v luči kolektivnih libidinalnih in kulturnorevolucionarnih motivov. V nadaljevanju razpravljam o primerih zgodnjega performansa, protofeministične umetnosti in Living Theater, v katerih sta libidinalno in družbenopolitično metaforično spojena kot šifri drug za drugega, bodisi v obliki protesta proti represiji bodisi v podobah kolektivne erotične osvoboditve. Zaključim z opažanji o očitni kontradikciji med Marcusejevo teorijo, za katero se zdi, da je bila močno naklonjena tem avantgardnim težnjam, in njegovim prejkone konzervativnim okusom, ki je vodil k odklanjanju Living Theater in druge tovrstne akcionistične umetnosti.

Tyrus Miller

Paradise Now: From Sexual Liberation to Aesthetic Revolution in the U.S. during the 1960s

Key words: Marcuse, Living Theater, Schneeman, erotic liberation, cultural revolution, Schiller, play

In this paper, I present the connections that artists and cultural intellectuals forged between social-political revolution and sexual-libidinal revolution in the United States during the 1960s. Focusing on the influential and exemplary theoretical work of Herbert Marcuse, I consider how writings such as *Eros and Civilization* and *An Essay on Liberation* updated classic notions of the "aesthetic state" in light of collective libidinal and cultural revolutionary motifs. I then discuss instances of early performance art, proto-feminist art, and Living Theater, in which the libidinal and socio-political are figurally conflated as ciphers of one another, either in the form of a protest against repression or in images of collective erotic liberation. I conclude with observations about the apparent contradiction between Marcuse's theory, which seems to have strong affinities with these avant-garde tendencies, and his rather conservative taste, which led him to repudiate the Living Theater and other such actionist art.

Jakub Stejskal

Rancièrova estetska revolucija in njeni modernistični preostanki

Ključne besede: Rancière, modernizem, estetika, distribucija čutnega, estetski režim umetnosti

Po mnenju Jacquesa Rancièra je modernistična pripoved – s svojim povečevanjem radikalnih prelomov, eksperimentiranja in neposrednosti – napačno razumela pomen estetske revolucije, kot jo je uvedel Kant (in je bila že prej naznanjena v pionirskem delu Giambattiste Vica), nadalje razvil Schiller in so jo v prakso uspešno predstavili – med drugimi – veliki francoski romanopisci Flaubert, Balzac in Zola. Rancièrov glasni antimodernizem nas ne sme zaslepiti za določene modernistične poteze, skrite v njegovi estetiki, ki so v sporu s splošno naravnostjo njegove estetike ter zato vodijo k potencialnim neskladjem. Menim, da je Rancièrova splošna zavrnitev eksperimentiranja in potrebe po prelomu s konvencijami, ki igra neko vlogo v »estetskem režimu umetnosti« implicitno v nasprotju z njegovo koncepcijo »distribucije/razdelitve čutnega«, ki jo poseblja estetska umetnost.

Jakub Stejskal

Rancière's Aesthetic Revolution and Its Modernist Residues

Key words: Rancière, modernism, aesthetics, distribution of the sensible, aesthetic regime of art

According to Jacques Rancière, the modernist narrative – with its veneration of radical breaks, experimentation and immediacy – misconstrues the meaning of the aesthetic revolution introduced by Kant (and already foreshadowed in the pioneering work of Giambattista Vico), subsequently developed by Schiller and successfully put to practice by – among others – the great French novelists Flaubert, Balzac, and Zola. Rancière's vocal anti-modernism ought not to blind us to certain modernist traits hidden in his own aesthetics, which are at odds with its general outlook and thus lead to potential incongruities. I argue that Rancière's wholesale rejection of experimentation and of the urge to break conventions that play any role in the "aesthetic regime of art" is implicitly at odds with his conception of the "distribution/partition of the sensible" that aesthetic art instantiates.

Miško Šuvaković

Avtonomija umetnosti med kulturno politiko in politiko identitete

Ključne besede: politični Vzhod, politični Zahod, SFR Jugoslavija, revolucija 1989, NSK – Irwin

V pričujočem besedilu je avtorjev namen odgovoriti na naslednji vprašanji: »Ali sta bili samoupravna socialistična Jugoslavija in s tem Socialistična republika Slovenija vzhodnoevropski državi/kulturi?« In še: »Na kakšen način je skupina Irwin izvedla umetniško, kuratorsko in teoretsko reartikulacijo sodobne slovenske umetnosti kot umetnosti Vzhodne Evrope v pogojih globalizacije?« Članek najprej obravnava teoretski problem kulturnih in političnih odnosov – vzponov in kriz – med SFR Jugoslavijo, Sovjetsko zvezo in ZDA. Prikazane so spremembe v strukturah kulturnih in umetniških odnosov, ki so bili vpzpostavljeni v hladni vojni in do katerih je prišlo z globalno tranzicijsko revolucijo leta 1989. Projekt NSK in skupine Irwin z naslovom »Ambasada v Moskvi« iz leta 1992 pri tem služi kot študijski primer. Zaključni del besedila se loteva vprašanja položaja Vzhodne Evrope kot kulturnega prostora po padcu berlinskega zidu. V metodološkem pogledu je razprava zasnovana na metaforični uporabi koncepta »kognitivno kartiranje«.

Miško Šuvaković

The Autonomy of Art between Cultural Politics and Politics of Identity

Key words: political East, political West, SFR Yugoslavia, the revolution of 1989, NSK—Irwin

In his paper, the author's intent is to respond to the following questions: "Were self-managing, socialist Yugoslavia and the Socialist Republic of Slovenia within it Eastern European states/cultures?" And: "In what way did the Irwin group carry out an artistic, curatorial, and theoretical re-articulation of contemporary Slovenian art as an Eastern European art under the conditions of globalization?" The article first examines the theoretical problem of cultural and political relations – the rises and the crises – between SFR Yugoslavia, the Soviet Union, and the USA. The structures of cultural and artistic relations established during the Cold War that underwent changes in the global transitional revolution in 1989 are of interest as well. As a case study, the project "Embassy in Moscow" (1992) by NSK and Irwin is presented. In the conclusion, the article raises the question of the position of Eastern Europe as a cultural space following the fall of the Berlin Wall. Methodologically, the article is based on the metaphorical use of the notion of "cognitive mapping".

Klemen Ploštajner

Od subjekta k truplu

Ključne besede: truplo, homo sacer, biopolitika, Foucault, Agamben

Prispevek je poskus interpretacije sodobnega ravnanja s trupli na zahodu preko Foucaultove in Agambenove interpretacije biopolitike. Foucault razume biopolitiko kot oblast, ki skrbi za krepitev življenja. Smrt je tako točka, ki oblasti uhaja, kar pa ne pomeni, da si le-ta ne prizadeva za njeno nadzorovanje in discipliniranje. Pokop je ravno poskus upravljanja s smrtjo. Hkrati pa je tudi poskus upravljanja s simbolno identiteto posameznika, ki je po Foucaultu produkt moderne oblasti. V drugem delu pokažem na podoben, a hkrati nasproten status *homo sacer* in trupla. Oba se nahajata na meji med živimi in mrtvimi, le da prvi zaradi simbolne smrti, drugo pa zaradi biološke. Če se pri *homo sacer* soočamo z golim življenjem, se pri truplu soočamo z golim imenom. Groza trupla se tako skriva v presežku simbolnega, ki zahteva pomiritev preko pokopa.

Klemen Ploštajner

From Subject to Corpse

Key words: corpse, homo sacer, biopolitics, Foucault, Agamben

The paper is an attempt to interpret modern burial practices through Foucault's and Agamben's interpretation of the term biopolitics. Foucault understands biopolitics as power, whose ultimate concern is to strengthen life. Death is thus the point which eludes power, but this does not mean that power does not attempt to control and discipline it. Burial is an attempt at doing just that. At the same time, it is also an attempt to manage the symbolic identity of the individual, which is, according to Foucault, a product of modern power. In the second part, I demonstrate the similar but simultaneously opposite status of *homo sacer* and the corpse. Both are situated on the line between life and death. First due to symbolic death, and second due to biological death. If *homo sacer* is marked with a bare life, then the corpse is marked with a bare name. The horror of the corpse is thus hidden in the surplus of the symbolic, which demands pacification through burial.

Bojan Andjelković

Telo med življenjem in truplom

Ključne besede: truplo, telo, norost, oblast, življenje

Tekst skuša začrtati rdečo nit razvoja filozofske misli o telesu oz. življenju v Nietzschejevi, Foucaultovi in Deleuzovi filozofiji, in sicer, paradoksalno, prek motiva trupla, kot ga lahko zasledimo v njihovih tekstih. Tako poglavje o Nietzscheju raziskuje razmerje med

truplom in norostjo, poglavje o Foucaultu razmerje med truplom in oblastjo, poglavje o Deleuzu pa razmerje med truplom in življenjem.

Bojan Andjelkovič

The Body between Life and Corpse

Key words: corpse, body, madness, power, life

The article attempts to follow the development of philosophical thought on the body and life in Nietzsche's, Foucault's, and Deleuze's philosophy, more precisely and paradoxically, via the motive of the corpse, as found in their body of texts. The section on Nietzsche inquires into the relationship between the corpse and madness, the section on Foucault on the relationship between the corpse and power, and the section on Deleuze, finally, on the relationship between the corpse and life.

Karmen Šterk

Smrt in delo Janeza D.

Ključne besede: smrt, psihoanaliza, truplo, Janez Drnovšek, Lacanovi redi realnosti

V skladu s psihoanalitsko triado, ki realnost pojmuje kot vedno sestavljeno iz Imaginarne, Simbolne in Realne, bomo v članku predstavili smrt kot filozofsko triado, ki ima v neki kulturni realnosti podobo logične sekvence, sestavljene iz metafizičnega, fizičnega in obrednega dogodka. Tako razumevanje omenjenih psihoanalitskih pojmov ustreza antropološkim interpretacijam smrti kot obreda prehoda, sestavljenega iz faz ločitve, prehoda in reinkorporacije. Članek ugotavlja, da se kulturna ideacija smrti nikoli ne ukvarja s smrtjo kot tako ampak z načinom, na katerega je smrt afirmirana kot »življenje z brez-življenja«. Nezmožnost govoriti o (Realnem) truplu brez reference na Simbolno in Imaginarno raven eksistence se razkrije ob prisotnosti »življenja z brez-življenja« – torej takrat, ko imamo opraviti z (Realno) živo eksistenco, ki kot da nima opore v Simbolnem in Imaginarnem, kar se je, sklepa članek, zgodilo nekdanjemu slovenskemu predsedniku Janezu Drnovšku.

Karmen Šterk

The Death and Work of Janez D.

Key words: death, psychoanalysis, corpse, Janez Drnovšek, Lacan's reality orders

In accordance with the psychoanalytical triad of reality orders, Imaginary, Symbolic, and Real, the paper will deconstruct death as a three-fold philosophical model which in cultural reality appears as a logical sequence of metaphysical, physical, and ritual events. This model aims to present the psychoanalytic counterpart to anthropological

findings on death as the process of rites of passage, comprising separation, transition, and reincorporation phases. The paper asserts that any cultural ideation of death never really deals with death itself, but with the manner in which death is affirmed as “life with without-living”. The impossibility of thinking of a (Real) corpse without its reference to the Symbolic and Imaginary levels of existence is debunked when one has to deal with “life with without without-living” – the (Real) living existence, as if not supported by the Symbolic and Imaginary, which, we propose happened to former Slovene president Janez Drnovšek.

Mirt Komel

»Človeško meso – *cru ou cuit*?«: estetsko-kulinarične dimenzije človeškega trupla

Cljučne besede: telo, truplo, meso, kanibalizem, kulinarični trikotnik

Prispevek obravnava truplo v smislu mrtvega človeškega mesa kot kulinaričen objekt tako, da mu poskuša začrtati mesto v zahodnem kulinaričnem registru; podmena implicira neko določeno redukcijo, ki »golo telo« permutira v »golo meso«. Za ponazoritev so vzete umetniške prakse razstavljanja človeškega mesa, ki kažejo na nek simptomatski odpor zahodnega subjekta do svojega lastnega golega mesa, odpor, ki ga ni mogoče reducirati na etično, pravno ali politično dilemo. Zastavek teksta je ravno nasprotno v tem, da poskuša truplo, reducirano na njegovo minimalno enoto shakespearjanskega »funta mesa«, misliti kot kulinarični problem.

Mirt Komel

“The Human Flesh – *cru ou cuit*?”: aesthetico-culinary dimensions of the corpse

Key words: body, corpse, flesh, cannibalism, culinary triangle

The article treats the corpse, in the sense of dead human meat, as a culinary object, by trying to place it in the western culinary register; the assumption underlying this move implies a certain reduction, which changes the “naked body” into “naked meat”. As a demonstration of the thesis, artistic examples of exhibiting human meat are discussed that also show a certain symptomatic repulsion of the western subject towards its own naked meat, a repulsion which cannot be reduced to mere ethical, legal, or political dilemmas. The scope of the article is quite the contrary: to think human flesh reduced to its Shakespearian “pound of flesh”.

Shannon Bell

Razkrito: ob treh grobiščih

Ključne besede: truplo, umetnost, bioumetnost, fenomenologija

Besedilo tematizira tri znake telesnih meja bitij: goreča telesa Banarasa pri ghat-u Manikarnika (starodavna, živa pogrebna grmada), plastinirana, čista, mrtva telesa Body Worlds razstave obducenta/plastinatorja Gunther von Hagensa in polživljenje, delno telo/deli telesa tkivno inženiranih oblik življenja v delih bioumetnikov Oron Catts in Ionat Zurr. To počne skozi temeljno filozofsko preizpraševanje po kajstvu Biti in sicer iz perspektive Heideggerjevega razumevanja umetnikov-filozofov, ki so razvili in uporabili radikalne nove tehnologije v umetniški produkciji novih umetniških oblik, ki odpravljajo razliko in razdaljo med umetnostjo in znanostjo. Besedilo v idiomu performans filozofije prikaže, kako predstavljena na novo nastala bitja subverzira čas v življenju in smrti: Von Hagens ter Catts in Zurrova v svojih umetniških delih preko ustvarjanja novih tehno-teles (plastinirano telo in meta-telo) in novih tehno-bitij odkrivajo novo razumevanje Biti: posmrtno življenje, polživljenje in delno življenje. Von Hagens z zamrzovanjem časa; Catts in Zurrova z gojenjem preko, s preseganjem časa.

Shannon Bell

Out of Skin: At Three Gravesides

Key words: corpse, art, bio-art, phenomenology

The article discusses three markers of the body limits of beings: the burning bodies of Banaras at the Manikarnika Ghat (the ancient living funeral pyre), the plastinated clean dead body of prosector /plastinator Gunther von Hagens's Body Worlds exhibition, and the semi-living, partial body/body parts of tissue-engineered life forms in the work of bioartists Oron Catts and Ionat Zurr. It does so by addressing the fundamental question of philosophy: What is Being, applying the perspective of Heidegger's understanding of artist-philosophers who have developed and use radical new technologies in art to produce new art forms that remove the distance and distinction between art and science. In the idiom of performance philosophy, the article concludes that the new beings subvert time in life and death: Von Hagens and Catts and Zurr in their artwork reveal new understandings of Being through the creation of new techno-bodies (the plastinated body and the meta-body) and new techno-beings: the post-mortal, the semi-living, and the partial life. Von Hagens does so through the action of freezing time; Catts and Zurr do so through the action of growing beyond, surpassing time.

Gašper Troha

Truplo bele kokoši

Ključne besede: truplo, smrt, gledališče, biopolitika

Prispevek obravnava najbolj slavno truplo v zgodovini slovenskega gledališča, truplo bele kokoši, ki so jo zaklali leta 1969 na koncu premiere gledališkega projekta Skupine 443 oz. Gledališča Pupilije Ferkeverk z naslovom *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Gledališki performans je dobil proizvedel mnogo odmevov, ki jim avtor sledi skozi filozofski premislek v smeri prespraševanja mesta trupla in smrti v sodobnem gledališču.

Gašper Troha

Corpse of a White Chicken

Key words: corpse, death, theatre, biopolitics

The article treats the most famous corpse in the history of Slovenian theatre, that is, the corpse of a white chicken which was executed in 1969 at the end of the premiere of the theatre project by Group 443 (Theatre Pupilje Ferkverk) entitled *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. This theatrical performance produced many echoes, which are followed by the author through a philosophical consideration of the role of the corpse and death in contemporary theatre.

Niki D'Amore

Smrt v življenju: zombi-natakarica in njen šef »korporativnost«

Ključne besede: disociacija, psihoanaliza, korporativni kapitalizem, žensko delo, industrija strežbe

Z uporabo široke palete teoretskih tradicij – vključno s feministično literaturo o telesih, antropološkimi pogledi na trans in pisanjem mojstrov psihoanalize o ženskah – članek povezuje refleksijo o disociativni »patologiji« z vsakdanjimi realijami življenja v pogojih korporativnega kapitalizma, posebej kot se preigravajo v svetu ženskega dela. Elaborirano predstavi kontekst, v katerem najdemo animirano truplo, in raziskuje pogoje, v katerih se slednje proizvaja, ter njegov teoretski in praktičen pomena. Zagovarja tezo, da strežba v restavraciji korporativne verige do smrti v življenju privede na enega od dveh načinov: kot smrt jaza, ki je odsoten v disociativnem avtomatizmu – jaz, ki se istoveti s korporativno agendo, pogosto izgubljen na zahtevo telesa – ali hiper-vesela smrt iskrene povezave osebe z njenim telesom, čigar hotenja so zapostavljena, čuti pa preobraženi, ker ga presega pamet, ki jo kot pravo in zdravo določa korporativnost.

Niki D'Amore

Death in Life: a Zombie Waitress and Her Boss Called "Corporate"

Key words: dissociation, psychoanalyses, corporate capitalism, women's work, service industry

Engaging an array of theoretical traditions – including feminist writing on bodies, anthropological perspectives on possession trances, and the masterful psychoanalytic concepts of Freud and Lacan – this article links reflections on dissociative “pathology” with the everyday realities of life under corporate capitalism, especially as they play out in the service industry. It examines serving as walking death. First the context in which we find the animated corpse is elaborated; then the conditions of its production and its practical and theoretical significance are explored. I argue that serving customers at a corporate chain effects death in life in one of two ways: the death of oneself absent in an entranced automatism – a self identified with a corporate agenda, often lost as the body rises to the surface – or the hyper-happy death of one's honest connection with a body whose cues are ignored and senses converted as it is transcended by a mind defined by the corporation as right.

Eva Vrtačič

V imenu ljubezni

Ključne besede: taksonomija smrti, vračanje mrtvih, žalovanje, melanholija, etika

Besedilo nadaljuje debato na temo, kaj in kako naj subjekt stori s svojimi mrtvimi. Izkaže se, da je izbira vedno pogubna – bodisi zame, bodisi za mrtvega, najpogosteje pa kar za oba. Freudovi razdelavi melanholije in žalovanja zoperstavljamo Derridajevo etiko melanholije, lacanovski e(s)t(et)iki izbora lastne smrti, ki je komplementarna Derridajevemu uporju proti prenehanju žalovanja za Drugim, pa nujo po spoznanju, da je Drugi že od vselej mrtev, kar Jazu nakazuje potencial za svobodno življenje.

Eva Vrtačič

In the Name of Love

Key words: taxonomy of death, return of the dead, mourning, melancholia, ethics

The article pursues the debate on what to do with one's dead and how to do it. One is faced with a choice that is always condemning – either for myself or for the dead other, or, most often, for the both of us. In this paper, Freud's conceptions of mourning and melancholia are confronted with Derrida's ethics of melancholia, whereas the Lacanian (a)e(s)th(et)ics of choosing one's own death turns out to be complimentary with Derrida's rebellion against the end of mourning for the Other, and is met with the necessity

of the realization that the Other has been dead forever, which opens up a potential for the (free) life of the Ego.

Julija Magajna

Shizoanaliza: analiza (ne)zavednih vzgibov želje

Ključne besede: Deleuze, Guattari, shizoanaliza, razlika, virtualno, aktualno, spreminjanje

Pričujoči prispevek seznanja bralca z osnovnimi spoznavnimi izhodišči, raziskovalni pristopi, spoznanji in delovanji shizoanalize. Koncept shizoanalize sta vpeljala Gilles Deleuze in Félix Guattari in se nanaša na raziskavo nezavednih pogojev razlikovanja in spreminjanja vsega bivajočega. Prvi del prispevka predstavlja njene utemeljujoče ontološke predpostavke, drugi del obravnava način njenega soočanja z nezavednimi procesi, tretji del razlaga njen odnos do prisile ponavljanja, zadnji, četrti del pa izpostavlja etično dimenzijo, ki jo njeno spoznavno izhodišče, odnos in delovanje implicirajo v sebi.

Julija Magajna

Schizoanalysis: Analysis of the (Un)conscious Factors of Desire

Key words: Deleuze, Guattari, schizoanalysis, difference, the virtual, the actual, change

The text provides basic information concerning the cognitive points of departure, research variants, findings, and activities of schizoanalysis. The concept was introduced by Gilles Deleuze and Félix Guattari and concerns research of the unconscious conditions of differentiating and changing everything that exists. The first part of the text presents the fundamental ontological presuppositions of schizoanalysis, the second discusses the way it faces unconscious processes, the third explains its relation to the compulsion of repetition, while the fourth and last part brings forth the ethical dimension implicated in its cognitive points of departure, relations, and activities.

Matej T. Vatovec

O vlogi znanosti pri Deleuzu

Ključne besede: Deleuze, topologija, filozofija, znanost, kreacija

Avtor v članku razmišlja o vlogi, ki jo Gilles Deleuze in Félix Guattari dajeta trem poljem kreacije: filozofiji, znanosti in umetnosti. Sprva skuša vzpostaviti primerjavo med Deleuzovo filozofijo in topologijo ter na podlagi te vzporednice ugotoviti, kako sta lahko filozofija in znanost enakovredni (kako lahko delujeta na podoben način). Iz primerjave filozofije in znanosti pa pride do zaključka, da je Deleuzova in Guattarijeva percepcija

nekoliko omejena, kajti znanost ne utegne delovati politično, kar pa je po avtorjevem mnenju ključna stična točka polj kreacije. Tako se v zaključku znajde zgolj še s parom, ki ga sestavljata filozofija in umetnost, edini polji osvobajanja, ki sta še na voljo v arsenalu.

Matej T. Vatovec

On the Role of Science in Deleuze

Key words: Deleuze, topology, philosophy, science, creation

In the article, the author considers the role that is given by Gilles Deleuze and Félix Guattari to the three fields of creation: philosophy, science, and art. At first he tries to develop a comparison between the philosophy of Deleuze and topology and on the basis of this comparison to conclude how philosophy and science can be equal (how they can work in a similar way). But from this comparison between philosophy and science, he comes to the conclusion that Deleuze and Guattari's perception is somewhat limited, as science does not manage to work politically, which is, in the author's opinion, a key connecting point of the fields of creation. Thus, in the conclusion he finds himself only with a pair, composed of philosophy and art, the only liberating field left in the arsenal.