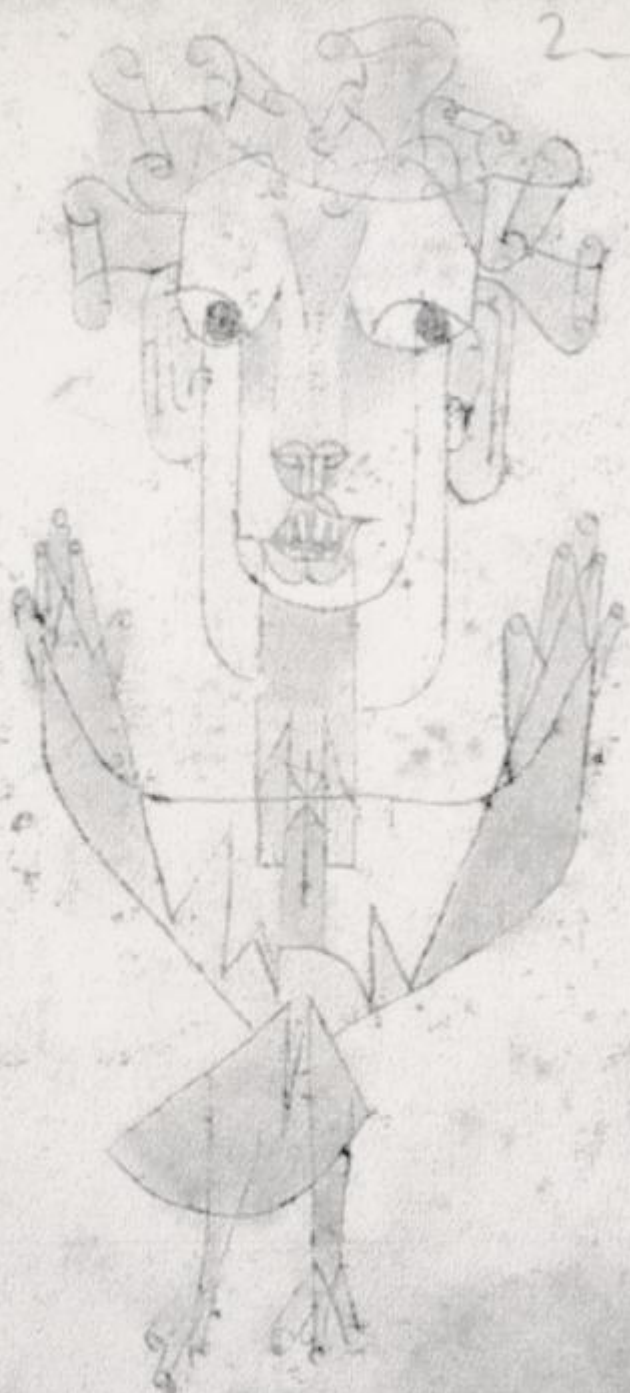


**P**  
**R**  
**O**  
**B**  
**L**  
**E**  
**M**  
**I**





C 194245

Kazalo

Letnik

Problemi

Zbirka

Matematika

Matematični problemi iz gimnazij in srednjih šol 1-25

Recepti

Recepti za kuhanje

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 1-47

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 48-50

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 51-60

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 61-67

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 68-70

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 71-77

Recepti za kuhanje iz gimnazij in srednjih šol 78-80

Letnik, 2. letnik, 3. letnik

Letnik

Letnik iz gimnazij in srednjih šol 1-117

Letnik iz gimnazij in srednjih šol 118-120

Letnik iz gimnazij in srednjih šol 121-127

Letnik iz gimnazij in srednjih šol 128-130

Letnik iz gimnazij in srednjih šol 131-137

Letnik iz gimnazij in srednjih šol 138-140

5-6/2006



Problem

11



# Kazalo

## Lacan

*Jacques Lacan*

Imena očeta ..... 5

## Žižek

*Slavoj Žižek*

Med strahom in terorjem ..... 29

## Benjamin

*Walter Benjamin*

Usoda in značaj ..... 49

Kapitalizem kot religija ..... 57

Teološko politični fragment ..... 61

O »videzu« ..... 63

Lepota in videz ..... 67

*Marko Jenko*

Benjaminov *Angelus Novus* ..... 69

## Ljubezen, dolgčas, nihilizem

*Lidija Šumah*

Objekt in afekt ljubosumja ..... 119

*Simon Hajdini*

Dolgčas med 'Kritiko' in 'Antropologijo' ..... 137

*Dejan Aubrecht*

Nihilizem: k problemu vrednote(nja) ..... 165

## Pusti otoki

*Gilles Deleuze*

Vzroki in razlogi pustih otokov ..... 191

*Pierre Macherey*

Tematski prednik: Robinson Crusoe ..... 199

Povzetki ..... 209

Abstracts ..... 212

# Imena očeta<sup>1</sup>

*Jacques Lacan*

Nimam namena, da bi se spustil v kakšno igro, ki bi bila podobna kakemu gledališkemu učinku. Ne bom čakal na konec tega seminarja, da vam povem, da je to zadnji seminar, ki ga bom izvedel.<sup>2</sup>

Za vse tiste, ki vedo, kaj se dogaja, to ne bo nikakršno presečenjenje. To izjavljam za vse ostale, z ozirom na njihovo prisotnost.

Zahtevam, da v toku te seanse vlada popolna tišina.

Vse do včeraj pozno zvečer, ko mi je bila naznanjena določena novica, sem lahko verjel, da vam bom tudi letos podal to, kar vam podajam že deset let.

---

<sup>1</sup> Prevedeno po: Jacques Lacan: *Des Noms-du-Père*, Éditions du Seuil, Pariz (tekst uredil Jacques Alain-Miller). Kot zanimivost tega spodletelega seminarja, ki ga pravzaprav sploh ne moremo šteti za seminar (zato pa ima tudi v originalu podnaslov *Uvod v Imena očeta*), naj navedemo, da je urejevalec pričujočega teksta, Lacanov intelektualni dedič, želel, da bi bil pričujoči izpadli seminar objavljen kot predgovor k *Štirim temeljnim konceptom psihoanalize*, s čimer se je Lacan sprva strinjal, toda ko je napočil dan, da bi morala to realizirati, je Lacan Millerju dejal: »Ne, ni še čas za branje tega, naj bo to odloženo za kasneje.« In vsako leto je Miller vprašal, če je že čas in Lacan mu je vedno znova odgovoril: »Ne, ni še čas za to ...« – in pravi čas ni napočil vse do Lacanove smrti.

<sup>2</sup> Lacana so minulo noč, »včeraj pozno zvečer«, obvestili, da so ga kolegi iz komisije za izobraževanje [*commission de l'enseignement*] Francoskega društva za psihoanalizo [*Société française de psychanalyse*] črtali iz društva oziroma da mu je bila odvzeta didaktična licenca, kar je takrat pomenilo, da naj ne bi smel več formirati novih analitikov. Kasneje se je izvedelo, da je bila odstranitev Lacana iz društva pogoj za to, da bi si t. i. kolegi pridobili mednarodno pripoznanje in se tako konstituirali kot »French Study Group«.

Moj današnji seminar je bil, tako kot vsak teden, pripravljen s prav takšno skrbnostjo kot vedno. Zdi se mi, da ne morem storiti nič boljšega kot to, da vam ga podam takšnega, kot je, in se opravičim, ker ne more imeti nadaljevanja.

1

Napovedal sem vam, da bom letos govoril o Imenih Očeta<sup>3</sup> [*Noms-du-Père*].

V tem prvem ekspoziju mi ne bo uspelo, da bi vam razložil, zakaj ta množina. Lahko boste vsaj videli napredek, ki sem ga imel namen doprinesti k pojmu, ki sem ga zasnoval že v tretjem letu svojega Seminarja, ko sem obravnaval primer Schreber in funkcijo Imena Očeta [*Nom-du-Père*].

Ker je torej danes že odločeno, da bom ostal pri tem, vam bom nemara še bolj skrbno kot kdaj koli prej nakazal določene oporne točke znotraj mojega preteklega poučevanja, kjer je mogoče zasnovati očrte letošnjega Seminarja. Za vas bi rad letos povezal seminarje s 15., 22., 29. januarja in 5. februarja 1958, ki zadevajo tisto, kar sem poimenoval očetovska metafora, z mojimi seminarji z 20. decembra 1961 in naprej, ki zadevajo funkcijo lastnega imena, s seminarji iz meseca maja 1960, ki zadevajo dramo očeta znotraj Claudelove trilogije, in nazadnje seminar z 20. decembra 1961, na katerega se navezujejo seminarji iz meseca januarja 1962, ki zadevajo lastno ime.

Dejstvo, da napotujem na pretekle seminarje vse tiste, ki bodo želeli videti, v katero smer bi rad nadaljeval svoj diskurz, vam kaže, da je v njegovi strukturaciji že močno oblikovana smer, ki mi lahko omogoči, da letos napravim naslednji korak.

---

<sup>3</sup> V slovenščini ni mogoče ohraniti fonetične vrednosti koncepta *Noms-du-Père*, ki mora biti brana skupaj, kot ena sama beseda, s čimer dosežemo homofonijo z naslovom nekega kasnejšega Lacanovega seminarja, ki se imenuje *Les non-dupes errent* [neprevarani-se-motijo] in ki se neposredno navezuje na pričujoči, prekinjeni seminar, h kateremu se Lacan ni nikoli več vrnil.

Ta naslednji korak se veže na moj Seminar o tesnobi. Zato sem vam imel namen pokazati – in držal se bom svoje namere –, zakaj je nujno orisati obris tega, kar je doprineslo lansko leto.

V toku tega Seminarja sem lahko dal vso težo formulam, kot je ta – *tesnoba je afekt subjekta*. Te formule ni bilo mogoče podati, ne da bi jo priredil tistim funkcijam, ki sem jih že dolgo umeščal v strukturo, še posebej funkciji subjekta, ki je definiran kot subjekt, ki govori, ki se utemeljuje, ki se določa v učinku označevalca.

Ob katerem času – če lahko rečem »čas«, morate dopustiti, da se ta peklenški termin za zdaj ne navezuje na nič drugega kot na nivo sinhronije – ob katerem času je ta subjekt podvržen tesnobi [*affecté de l'angoisse*]? V tesnobi, kot sem rekel, je subjekt podvržen želji Drugega [*affecté par le désir de l'Autre*], ali  $d(A)$  tu na tabli<sup>4</sup>. Subjekt ji je podvržen v neki neposredni, nedialektizabilni [*non dialectisable*] obliki. Prav po tem je v afektu subjekta tesnoba nekaj, kar ne vara.

V tem *nekaj, kar ne vara* [ce qui ne trompe pas], lahko vidite, na kako zelo radikalno raven, bolj radikalno od vsega, kar je bilo izpeljano v Freudovem diskurzu, se vpisuje funkcija signala tesnobe. Te funkcije ni mogoče umestiti nikamor drugam kot na to raven. Ta določitev se sklada s prvimi Freudovimi formulacijami o tesnobi, s tisto, ki pravi, da je tesnoba neposredna transformacija libida, in z drugimi. Samo če jih postavimo tako, lahko še vedno ostanejo razumljive. Freud sam je to občutil do te mere, da jih je ohranil še po *Inhibiciji, simptomu in tesnobi*.

Po drugi strani pa sem se zoperstavil tradiciji psihologizacije, ki razločuje tesnobo od strahu preko njunih korelatov, še posebej preko korelatov realnosti. Tukaj sem spremenil stvari, ko sem o tesnobi dejal, da – *ni brez objekta*.

Kaj je ta objekt  $a$ , za katerega ste lahko videli, kako so se zarisovale njegove temeljne oblike, kolikor daleč sem pač mogel

<sup>4</sup> V Lacanovi algebri predstavlja mali  $d$  željo, veliki  $D$  zahtevo, veliki  $A$  pa velikega Drugega. V tekstu smo ohranili originalne mateme.



gnati stvari? Ta objekt *a* je to, kar je odpadlo od subjekta v tesnobi. To je isti objekt, ki sem ga naznačeval kot *razlog želje* [la cause du désir].

Za tesnobo, ki ne vara, se za subjekta substituira to, kar se mora dovršiti s pomočjo objekta *a*. Na to je pripeta funkcija dejanja. Razvitje te funkcije je bilo odloženo za prihodnje delo. Vendar vam obljubljam, da tega ne boste povsem izgubili, saj sem že sedaj to razvitje pisno podal v knjigi, ki sem vam jo obljubil v roku šestih mesecev.

V lanskem letu sem se držal funkcije objekta *a* v fantazmi. Tu opravlja funkcijo kot opora želji, kolikor je želja nekaj najbolj intenzivnega, kar lahko subjekt doseže na nivoju zavesti, pri svoji subjektni realizaciji. Preko te verige se še toliko bolj potrjujejo odvisnosti želje od mesta želje Drugega.

V trenutku, ko vas zapuščam, me mika, da bi vas opomnil na radikalen, v celoti prestrukturirajoč značaj, ki ga imajo koncepcije subjekta in objekta, ki vam jih prinašam.

Že dolgo smo seveda oddaljeni od vsakršne koncepcije, ki bi iz subjekta delala čisto funkcijo inteligence, korelativno intelegibilnemu, kakor recimo antični *noûs*. Tukaj se tesnoba že pokaže kot odločilna. Ne da je ni najti pri Aristotelu, toda za antično tradicijo je *agonia* le lokalni *pathos*, ki se pomiri v ravnovesju Celote. Nekaj od antične koncepcije vztraja vse do nečesa, kar ji je videti najbolj oddaljeno, do pozitivistične misli, na kateri temelji in od katere še vedno živi znanost, imenovana psihologija.

Nekaj je gotovo utemeljenega v tem ustrezanju med inteligenco in intelegibilnim. Psihologija nam lahko pokaže, da človeška inteligenca v svojem temelju ni nekaj drugega kot živalska inteligenca, in to ne brez razloga. Na podlagi tega intelegibilnega, predpostavljene v danostih in dejstvih, lahko deduciramo napredek inteligence ali njeno prilagajanje v teku evolucije, ali si celo zamislimo, da se ta napredek reproducira pri vsakem posamezniku. Vse je že tu, razen hipoteze, ki je pozitivistična misel niti ne opazi, namreč da so dejstva intelegibilna.

Iz pozitivistične perspektive ni inteligenca nič drugega kot afekt med vsemi drugimi, afekt, utemeljen na hipotezi o intele-

gibilnosti. Ta perspektiva utemljuje vedeževalsko psihologijo, ki se lahko razvija celo na navidez najbolj razsvetljenih mestih, z visokih univerzitetnih stolic. Obratno pa afekt potem ni nič drugega kot obskurna inteligenca.

Kar uhaja tistemu, ki sprejme ta nauk, je prav učinek obskurantizma, ki mu je podvržen. Ve se, kam ta učinek vodi – do vse bolj intencionalnih podvzetij tehnokracije, v psihološko standardizacijo subjektov brez zaposlitve, v vstopanje v okvire današnje družbe, z glavo, urezano po kopitu psihologa.

Trdim, da je smisel Freudovega odkritja s tem v radikalni opoziciji.

Da bi vam dal to občutiti, so prvi koraki mojega poučevanja stopali po poteh heglvske dialektike. To je bila nujna etapa za to, da bi naredili vrzel v tem t. i. pozitivističnem svetu.

Heglovska dialektika, če jo pretehtamo, se v svojem temelju zvede na logične korenine, kot je pokazal sam Hegel, natančneje, na notranji primanjkljaj logike predikacije. Namreč da je univerzalno, če vse dobro pretresemo – in tega sodobni logicizem ne dojame – utemeljeno le na agregaciji, medtem ko partikularno, ki tu edino najde eksistenco, nastopi kot kontingentno. Vsa heglvska dialektika služi temu, da zapolni to vrzel in da v bleščeči pretvorbi pokaže, kako lahko univerzalno pride do tega, da se partikularizira po poti skanzije *Aufhebung*.

Toda ne glede na to, kakšen je že prestiž heglvske dialektike – kakšni so že njeni učinki *via* Marx, preko katerega so vstopili v svet in dovršili tisto, česar pomen je bil Hegel, namreč subverzijo nekega političnega in družbenega reda, ki je temeljil na *Ecclesia*, na Cerkvi – kakršen koli je že bil njen uspeh –, ne glede na to, kakšna je vrednost tega, kar podpira v političnih incidencah svoje realizacije, je heglvska dialektika vendarle napačna. Nasprotujeta ji tako pričevanje naravoslovnih znanosti kot zgodovinski napredek temeljne znanosti, namreč matematike.

Kakor je takoj uvidel, opeval in zabeležil Kierkegaard, sodobnik razvoja Heglovega sistema, ki je takrat veljal kratko malo za Sistem, je tesnoba tu znak ali priča neke eksistencialne vrzeli. Jaz

pa prinašam pričevanje, da je freudovska doktrina tista, ki nam glede tega nudi razjasnitev.

Struktura odnosa tesnobe do želje, dvojna zev subjekta v razmerju do objekta, ki je padel od njega, kjer mora, onstran tesnobe, najti svoj instrument, prvotna funkcija tega izgubljenega objekta, na katerem vztraja Freud – tu je vrzel, ki nam ne pusti obravnavati želje v logični imanenci samega nasilja kot dimenzije, ki prelomi logične zagate.

Freud nas tu vodi v srž nečesa, na čemer je utemeljeno tisto, kar je zanj iluzija. V skladu z modusom svojega časa, modusom alibija, je to iluzijo imenoval religija. Jaz jo, kar se mene tiče, imenujem Cerkev.

Freud se z lučjo razuma podaja prav na to polje, na katerem se Cerkev, nasproti heglovski revoluciji, še vedno drži nedotaknjena, in to v vsem blišču, ki ga vidite.

V samem temelju cerkvene tradicije nam Freud omogoča začrtati razcep poti, ki naj bi šla onstran, neskončno dlje, strukturalno dlje od meje, ki jo je postavil v obliki mita o umoru očeta.

Letos se hočem podati na ta spolzka, spotakljiva tla, in laskam si, da imam med svojimi slušatelji ušesa, ki so vredna to slišati, govorim o predstavnikih cerkvenega reda.

Kar zadeva očeta – njihovega Očeta, naj mi cerkveni očetje dovolijo, da jim povem, da mi niso bili zadostni.

Nekateri vedo, da že od mladih let berem Svetega Avgušтина. Vendar sem zelo pozno, šele pred približno desetimi leti od spoznal *De trinitate*, ki sem jo ponovno odprl v teh dneh samo zato, da sem presenečeno ugotovil, kako malo stvari Avguštin pove o Očetu. Seveda, znal nam je govoriti o Sinu in toliko o Svetem Duhu, toda človek ima, ne bom rekel iluzijo, temveč občutek nekakšnega zdrsa pod njegovim peresom, kot neka vrsta *automaton*, vselej kadar gre za Očeta.

Avguštin je kljub temu tako zelo luciden duh, da sem z veseljem ponovno našel njegove radikalne ugovore temu, da bi Bogu kakorkoli pripisali termina *causa sui*. Ta koncept je dejansko popolnoma absurden, toda njegovo absurdnost se lahko dokaže le izhajajoč iz obrisa tega, kar sem zarisal pred vami, namreč da ga



ni vzroka pred vznikom želje in da vzrok želje ne more biti na noben način vzet kot ekvivalent antinomične koncepcije vzroka samega sebe.

Sam Avguštin, ki je bil zmožen formulirati te stvari proti vsakršni intelektualni pieteti, vendarle klone na točki, kjer bi moral prevesti *Ehyeh acher ehyeh* [1], ki vam ga že nekaj časa ponujam v branje kot *Ego sum qui sum, Jaz sem, ki sem* [Je suis celui qui suis], s čimer se Bog afirmira kot identičen z Bitjo [*l'Être*]. Letos sem vam nameraval artikulirati vrsto primerov iz drugih analognih formul v hebrejskih tekstih, ki bi vam pokazali, da tako v latinščini kot v francoščini zvenijo lažno in šepavo, medtem ko je bil Avguštin zelo dober pisec. Ta *Jaz sem, ki sem*, s čimer se Bog afirmira kot identičen z Bitjo, motivira čisto absurdnost, kadar gre za Boga, ki govori Mojzesu iz gorečega grma.

## 2

Na kratko vas bom torej spomnil na smisel funkcije malega *a* v različnih oblikah, o katerih sem vam govoril prejšnje leto in kjer so tisti, ki mi sledijo, lahko videli, kje se te oblike ustavijo.

V tesnobi objekt mali *a* pade. Ta padec je izvoren. Različnost oblik, ki jih prevzame ta objekt padca, je v določenem razmerju z načinom, kako se pojmuje želja Drugega za subjekta.

To razloži funkcijo oralnega objekta.

Dolgo sem vztrajal pri tem, da je to funkcijo mogoče razumeti le, če se objekt, ki se loči od subjekta, v istem mahu vključi v zahtevo Drugemu, v klic materi, in s tem zariše tisti onstran, kjer se pod zagrinjalom nahaja želja matere. Ta gesta, kjer otrok, na nek način osuplo, obrne glavo in se s tem loči od dojke, pokaže, da ta dojka zgolj navidez pripada materi. Po svojem bistvu namreč pripada njemu. Biološka referenca nas tu lahko pouči. Dojka je dejansko del kompleksa hranjenja, ki se pri drugih živalskih vrstah strukturira drugače. V tem primeru je dojka globoki del in del, ki je pripet na materin prsni koš.

Druga oblika objekta je analni objekt, ki ga poznamo iz fenomenologije daru, nemirnega daru. S tem ko otrok pušča za seboj

iztrebke, jih prepušča nečemu, kar je prvič videti kot nekaj, kar obvladuje zahtevo Drugega, namreč njegova želja, ki pa ostaja še vedno dvoumna.

Kako to, da si avtorji niso bolje zapomnili, da se ravno na tem nivoju drži opora tega, čemur se pravi žrtvovalnost [*l'oblative*]? Dejstvo, da so žrtvovalni sklop lahko umestili na nivo genitalnega akta, se lahko razloži le s pravim izmikom, ki kaže na paničen beg pred tesnobo.

Po drugi strani pa nam ravno Freudov nauk in tradicija, ki ga ohranja, na genitalni nivo situirata zev kastracije.

Psiho-fiziologi, Freudovi sodobniki, so hoteli zreducirati oviro na to, kar so imenovali mehanizem napačnega uplahovanja<sup>5</sup> [*mécanisme de la détumescence fausse*], medtem ko je Freud že od samega začetka svojega nauka artikuliral pri orgazmu to, kar natanko reprezentira funkcijo tesnobe pri subjektu. Lansko leto sem menil, da vam moram to pokazati. Orgazem je sam po sebi tesnoba, ravno kolikor je želja za vselej ločena od užitka s središčno razpoko.

Nikar ne ugovarjajte s temi momenti miru, združitve para, kjer lahko vsakdo poreče, da je zadovoljen z drugim. Mi, analitiki, bomo stvar pogledali pobližje, da vidimo, koliko imamo v teh momentih opravka s temeljnim alibijem, faličnim alibijem, kjer se ženska sublimira tako rekoč v funkcijo nožnice [*dans sa fonction de gaine*], vendar kjer nekaj, kar gre precej dlje, ostane neskončno zunaj. Zaradi tega sem vam na dolgo komentiral odlo-mek pri Ovidiju, kjer se plete mit o Teireziasu. Tu lahko vidimo tudi sledi tega nedotaknjene onstranstva ženskega užitka v moškem mitu o njenem domnevnem mazohizmu.

Popeljal sem vas še dlje. Simetrično, kot na neki liniji, ne padajoči, ampak zaviti v odnosu do tega vrhunca, kjer se umešča zev želja/užitek na genitalni ravni, sem vam naznačil funkcijo malega *a* na ravni skopične pulzije.

---

<sup>5</sup> *Détumescence* je nasprotje *tumescence*, ki pomeni 'oteklina', tudi spolna vzburljenost. Pomensko ustreznega prevoda bi lahko bila 'mehanizem zmanjšanja napetosti' ali 'mehanizem zmanjšanja obsega organa'.

Njeno bistvo je realizirano v tem, da bolj kot kje drugje postane subjekt ravno tukaj ujetnik funkcije želje. Tu pa je objekt tujek.

Na tem nivoju je objekt, v prvem približku, tisto oko, ki v mitu o Ojdipu tako dobro služi kot ekvivalent organa kastracije. Vendar to še ni vse, za kar tu gre.

V skopični funkciji subjekt srečuje svet kot spektakel, ki ga omreži. Subjekt je tu žrtev prevare, spričo katere to, kar iz njega izhaja in s čimer se spopade, nikakor ni pravi  $a$ , ampak njegovo dopolnilo, njegova spekularna podoba  $i(a)$ . In videti je, da je prav to odpadlo od njega [*Voilà ce qui paraît être chu de lui*]. Subjekt je ujet v spektakel, se veseli, osupne. To je to, kar je Sveti Avguštin tako sublimno razgalil in orisal v nekem tekstu, ki bi vam ga hotel dati v branje, orisal kot poželjivost oči. Verjame, da želi zato, ker se vidi kot želeni in pri tem ne vidi, da je to, kar mu poskuša Drugi iztrgati, njegov lasten pogled.

Dokaz za to prihaja iz fenomena *Unheimliche*. Vsakič, ko se subjektu, nenadoma, kot pri kakšni nezgodi, ki jo je podžgal Drugi, njegova podoba v Drugem prikaže brez njegovega pogleda [*privée de son regard*], se razdre ves preplet verige, v katero je subjekt ujet v skopični pulziji, in to je vrnitev k najbolj temeljni tesnobi.

Tesnoba je tukaj zapisana z alefom ( $\aleph$ )<sup>6</sup>. Danes bi za rabo v tem letu moral vpeljati znak, da bi jo lahko simboliziral. Tu je alef tesnobe:

$$\left( \frac{a \diamond S}{\aleph} \right)$$

$$d(A) \quad d$$

<sup>6</sup> Alef ( $\aleph$ ) je prva črka hebrejske abecede, njen matematičen pomen pa je v tem, da označuje kardinalno število, ki karakterizira moč neskončne celote.



Temu je v najbolj temeljni strukturi podobno razmerje subjekta do malega *a*.

Nisem še segel preko skopične pulzije, toda tu se ustavljam, da bi naznačil to, kar bo v njej vzniknilo kot prekoračenje, in pravočasno razblinil prevaro, ki je vsebovana v fantazmi, ki jo moramo mi analitiki dobro poznati, v obliki, kakor sem jo artikuliral za vas v letu Seminarja o transferju s terminom *agalma*, kot vrhunec temè [*sommet de l'obscurité*], v katero je subjekt potopljen v razmerju do želje.

*Agalma* je objekt, za katerega subjekt verjame, da je cilj njegove želje, in v katerem zaslepljenost [*méconnaissance*] glede objekta kot razloga želje privede do skrajnosti. To je Alkibiadova fenezija. Na kar mu Sokrat odvrne – *Ukvarjaj se s svojo dušo*, kar pomeni: *Spoznaj, da to, kar zasleduješ, ni nič drugega kot to, iz česar bo kasneje Platon naredil tvojo dušo, namreč tvoja lastna podoba. Spoznaj, da funkcija tega objekta ni v cilju, ampak v smrtonosnem vzroku, in poslovi se od tega objekta. Takrat boš spoznal poti svoje želje. Kajti jaz, Sokrat, ki ničesar ne vem, poznam samo eno stvar, funkcijo Erosa.*

Tako sem vas pripeljal do praga, do katerega prihajamo sedaj, do praga pete stopnje [petega načina pojmovanja] funkcije malega *a*, preko katerega se bo pokazala pahljača objekta v njegovem pred-genitalnem razmerju do zahteve post-genitalnega Drugega, in do te enigmatične želje, kjer je Drugi mesto vabe v podobi *a*-ja. Na tej peti stopnji [načinu pojmovanja] je torej *a* Drugega edina priča, da mesto Drugega ni zgolj mesto iluzije.

Tega malega *a* nisem poimenoval, vendar bi vam ga bil lahko jasno pokazal v nekih drugih okoliščinah, na enem izmed zadnjih srečanj našega Združenja, posvečenemu paranoji. Vzdržal sem se govoriti o tem, za kar gre, namreč o glasu.

Glas Drugega je treba obravnavati kot bistveni objekt. Sleher ni analitik mu bo moral odrediti mesto in slediti njegovim različnim inkarnacijam, tako v polju psihoze kot tudi v najbolj skrajni normalnosti, v tvorbi nadjaza. Morda se bo precej stvari razjasnilo, če situiramo *a* kot izvor nadjaza.

Lahko se ga lotimo s fenomenološkim pristopom in tako situiramo glas v razmerje do Drugega kot objekt, ki je izpadel iz Drugega, toda njegove strukturne funkcije ne moremo izčrpati, če ne izprašamo tega, kaj je Drugi kot subjekt. Kajti če je glas produkt, objekt, ki izpade iz organa govora, potem je Drugi mesto, kjer *ono govori* [ča parle].

Tukaj se ne moremo več izogniti vprašanju – onkraj tistega, ki govori z mesta Drugega in ki je subjekt, kaj je tisto, čemur subjekt vzame glas, vsakič ko govori?

### 3

Če Freud v središče svoje doktrine postavi mit o očetu, potem je jasno, da to počne zaradi neizogibnosti tega vprašanja.

Prav tako ni nič manj jasno, da če je za vso teorijo in prakso psihoanalize danes videti, kot da je v škripcih, je to zato, ker si ni drznila iti pri tem vprašanju dlje kot Freud.

Prav zaradi tega je eden izmed teh, ki sem jih sam formiral, kakor sem pač zmogel, spregovoril v nekem delu, ki ni brez vrednosti, *o vprašanju očeta*. Ta formula je bila slaba, celo nesmiselna, čeprav mu tega ni mogoče očitati. Ne more biti govora o vprašanju očeta, ker smo onkraj tega, kar je mogoče formulirati kot vprašanje.

Samo poskusil bom nakazati, kako bi se lahko danes lotili orisa problema, ki je bil tu vpeljan.

Jasno je, da Drugega ne moremo zamešati s subjektom, ki govori z mesta Drugega, ne glede na njegov glas. Če je Drugi to, kar trdim, da je, se pravi mesto, kjer ono govori, potem je mogoče postaviti zgolj eno vrsto problema, problem subjekta *pred vprašanjem*. No, Freud je to začutil na občudovanja vreden način.

Ker se bom od danes naprej moral umakniti v določeno tišino, vam bom vendarle naznačil, da je nekdo, ki ni eden izmed mojih učencev, Conrad Stein, če naj ga imenujem, v tem polju začrtal pot. Če mi ne bi bilo treba prekiniti, bi vas prosil, da se seznanite z njegovim delom, saj je precej zadovoljivo opravljeno, da bi si tako prihranil nalogo, da bi vam pokazal, kako je Freud, kljub napakam in zmedi časa, s prstom pokazal na to, kar zasluži, da se

ohrani, pri vsakem od teh avtorjev, od Roberstona Smitha do Andrewa Langa, in to ne glede na zagotovo upravičeno kritiko funkcije totema s strani specialista, mojega prijatelja Clauda Lévi-Straussa.

Nič manj pa ne velja tudi to, da je Freud živ dokaz, kako lahko tisti, ki je na nivoju iskanja resnice, daleč preseže vsa mnenja specialista. Kaj bi sicer ostalo, če ne ostane nič drugega kot *a*, če ne gre torej ravno za subjekta pred vprašanjem?

Mitološko vzeto [*mythiquement*] – in *mito lažno*<sup>7</sup> [*mythique ment*] pomeni natanko to – oče ne more biti nič drugega kot žival. Prvobitni oče je oče pred prepovedjo incesta, pred pojavitvijo Zakona, reda struktur alianse in sorodstva, z eno besedo, pred pojavitvijo kulture. Zato Freud naredi iz njega vodjo horde, čigar zadovoljitev, v skladu z živalskim mitom, je brez zavor. To, da Freud tega očeta imenuje *totem*, zadobi ves svoj pomen v luči napredka, ki ga je doprinesla Lévi-Straussova strukturalistična kritika, za katero veste, da je izpostavila klasifikatorično bistvo totema.

Vidimo torej, da je nujno postaviti na nivo očeta poleg totema še nek drug termin, ki je ta funkcija, za katero menim, da sem jo definiral v nekem svojem Seminarju bistveno bolje, kot je bilo to storjeno doslej, namreč funkcija lastnega imena.

Ime je, kot sem vam pokazal, neko znamenje [*marque*], ki je že dostopno branju [*ouverte à la lecture*] – prav zaradi tega se ga bo enako bralo v vseh jezikih –, vtisnjeno na nekaj, kar bi lahko bil subjekt, ki bo spregovoril, vendar ki ne bo spregovoril na vso silo. Dokaz za to je moč najti v tem, da se lahko Bertrand Russel moti, ko pravi, da lahko imenujemo *John* neko geometrično točko na tabli. S strani Bertranda Russla poznamo čudna stališča, ki sicer niso brez zaslug, toda zagotovo v nobenem trenutku ne izprašuje neke s kredo označene točke na tabli v upanju, da mu bo ta točka odgovorila.

Kot referenco sem izpostavil tudi različne feničanske in druge črke, ki jih je Sir Flinders Petrie odkril na vazah iz Zgornjega

---

<sup>7</sup> Francoska besedna igra *mythiquement* [mitološko vzeto], razstavljen na *mythique* [mitično] *ment* [laže]: *mit laže* ali *mito lažno*.



Egipta in ki za nekaj stoletij predhodijo uporabi abecede v semitskem prostoru. To za nas ilustrira dejstvo, da vaze nikoli niso imele možnosti priti do besede, da bi povedale, da je to njihova tovarniška znamka. Na to raven se umešča ime.

Opravičujem se vam, vendar moram nadaljevati malo hitreje kot bi si bil želel v drugačnih okoliščinah. Tukaj vam zarisujem del smeri, ki ji je potrebno slediti, in poglejmo zdaj, kaj nam prinaša pot, na katero stopamo.

Ali ne moremo seči onstran imena in glasu in se opreti na tisto, kar mit implicira v registru, ki izhaja iz našega napredovanja, registru treh terminov – užitka, želje, objekta?

Jasno je, da Freud v svojem mitu najde edinstveno ravnotežje med Zakonom in željo, neke vrste ko-konformnost med njima, če si lahko privoščim podvojiti predpono, na podlagi tega, da se oba, združena in vzajemno pogojena v zakonu incesta, skupaj rodita iz česa? – iz predpostavke čistega užitka očeta kot prvobitnega.

Toda če naj bi nam to ponudilo pečat formacije želje pri otroku v njegovem normalnem procesu, ali se nam ni treba pri tem tudi vprašati, zakaj to še raje poraja nevroze? Več let sem dolgo vztrajal na tej točki.

Tukaj zadobi vrednost poudarek, ki sem ga dal funkciji perverzije, kolikor je obravnavana v razmerju do želje Drugega kot take. Ta funkcija namreč omogoča, da funkcijo Očeta, vrhovnega Bitja, postavimo pred zid in jo vzamemo dobesedno, po črki [*la mise au pied du mur, la prise au pied de la lettre*]. Večni Bog, zajet po črki, toda ne črki njegovega užitka, ki je vselej prikrit in nedoumljiv, temveč črki njegove želje, kolikor je udeležena v svetovnem redu; tu je princip, kamor se, v okamenitvi tesnobe, umesti perverznej kot tak.

Tu sta torej dva velika oboka. V prvem se sestavljata in skladata tako imenovana normalna želja in tako imenovana perverzna želja, ki se umešča na isti nivo. Najprej je treba postaviti ta obok, da bi lahko v naslednjem koraku razgrnili celo paleto fenomenov, ki gredo od nevroze vse do misticizma, in da bi lahko razumeli, da imamo opravka z neko celoto.

Nevroza je za nas neločljiva od bega pred željo očeta, na mesto katere subjekt postavi njegovo zahtevo.

Misticizem je moč najti v vseh tradicijah, razen v tej, ki jo bom uvedel, kjer glede tega vlada zadrega – raziskava, konstrukcija, askeza, dvig, kar hočete, skok v užitek Boga.

Kar pa, nasprotno, pušča sledi v židovskem misticizmu, vse tja do krščanske ljubezni, še najbolj pa v nevrozi, je ravno incidenca želje Boga, kar tu služi kot stožer.

4

Opravičujem se, da teh namigov ne morem prignati dlje, toda nočem vas zapustiti preden ne bi vsaj izgovoril imena, prvega imena, skozi katero sem hotel uvesti specifično incidenco judovsko-krščanske tradicije.

Ta tradicija dejansko ni tradicija užitka, ampak tradicija želje nekega Boga, Mojzesovega Boga.

Pred njim se je naposled zaustavilo Freudovo pero. Toda Freud je zagotovo onkraj tega, kar nam sporoča njegovo pero.

Ime tega Boga ni nič drugega kot *Ime* [Le Nom], ki se mu pravi *Sem*. Kar se tiče Imena, ki ga označuje *Sem*, ga ne bi nikoli izgovoril v letošnjem Seminarju, zaradi razlogov, ki vam bi jih bil razložil, čeprav nekateri poznate izgovorjavo tega imena. Izgovarjava sicer ni ena sama, imamo jih precej, na primer tiste, ki so nam jih posredovali *Ma'assoti* in ki so se spreminjale tekom stoletij.

Sicer pa lastnost tega termina prej označujejo črke, ki sestavljajo kompozicijo Imena in ki so vselej izbrane med soglasniki. Lansko leto sem se malo ukvarjal s hebrejščino, za vaše potrebe; zaradi počitnic, ki vam jih dajem, se boste lahko izognili enakemu naporu.

V Eksodusu, šesto poglavje, *Elohim*, ki govori v gorečem grmu<sup>8</sup> – ki ga je treba pojmovati kot njegovo telo, *Kavod*, ki se

---

<sup>8</sup> 2 Mz3,1-6: Mojzes pa je pasel drobnico svojega tasta Jetra, madianskega duhovnika. Ko je prignal drobnico daleč v puščavo, je prišel k božji gori Horebu.



ga prevaja z *Njegova slava* in o katerem sem vam hotel razložiti, da je nekaj povsem drugega – ta Bog, govoreč Mojzesu, pravi – *Kadar boš šel proti njim, jim boš dejal, da se imenujem Ehyeh acher ehyeh, jaz sem, ki sem.*<sup>9</sup>

*Jaz sem* – jaz sem spremstvo. Nobenega drugega smisla ni mogoče uglasiti s tem *jaz sem*, razen tega, da je Ime *Jaz sem*. *Toda nisem se pod tem imenom oglasil vašim prednikom,*<sup>10</sup> pravi Elohim Mojzesu. To nas je prignalo do točke, kjer sem vam napovedal letošnji Seminar.

*Abrahamov Bog, Izakov Bog, Jakobov Bog, ne pa Bog filozofov in učenjakov,* je zapisal Pascal na začetku *Mémorial*. O prvem bi lahko dejali to, na kar sem vas postopoma navajal, namreč da na Boga naletimo v realnem. Kolikor je vse realno nedostopno, se to naznačuje skozi tisto, kar ne vara, skozi tesnobo.

Bog, ki se je naznanil Abrahamu, Izaku in Jakobu, je to storil z Imenom, ki ga je uporabil Elohim iz gorečega grma in ki sem ga jaz zapisal tu na tablo. To se prebere kot *El Šaddaj* [4].

Grki, ki so naredili prevod *Septuaginta*<sup>11</sup>, so bili precej bolj na tekočem kakor mi. Niso prevedli *Ehyeh acher ehyeh* z *Jaz sem*

Tedaj se mu je prikazal angel Gospodov v ognjenem plamenu iz sredine grma. Pogledal je in, glej, grm je gorel s plamenom, a grm ni zgorel. In Mojzes je dejal: »Stopim tja in pogledam to veliko prikazen, da grm ne zgori!«

Ko je Gospod videl, da gre gledat, ga je Bog poklical iz sredine grma in dejal: »Mojzes, Mojzes!« Odgovoril je: »Tukaj sem!« Pa je rekel: »Ne bližaj se semkaj! Sezuj si čevlje z nog! Kajti kraj, ki na njem stojiš, je sveta zemlja.« Potem je rekel: »Jaz sem Bog tvojega očeta, Bog Abrahamov, Bog Izakov in Bog Jakobov.« Tedaj si je Mojzes zakril obraz; kajti bal se je gledati v Boga.

<sup>9</sup> 2 Mz3,13-14: Mojzes je dalje Boga vprašal: »Glej, če pridem k Izraelovim sinovom in jim porečem: 'Bog vaših očetov me je poslal k vam,' pa me vprašajo: 'Kako mu je ime,' kaj naj jim odgovorim?'« Tedaj je Bog rekel Mojzesu: »Jaz sem, ki sem.« In nato je rekel: »Tako reci Izraelovim sinovom: 'Jaz sem' me je poslal k vam!«

<sup>10</sup> 2 Mz6,2-3: Bog je govoril Mojzesu in mu rekel: »Jaz sem Jahve (JHVH). Prikazal sem se Abrahamu, Izaku in Jakobu pod imenom El Šaddaj (Bog vsemogočni); a z imenom 'Jahve' se jim nisem razodel.«

<sup>11</sup> Septuaginta, prvi prevod Svetega pisma iz hebrejščine v grščino in prvi prevod Biblije nasploh.

*tisti, ki sem* [Je suis celui qui suis], kot je to naredil sveti Avguštin, ampak z *Jaz sem tisti, ki je* [Je suis celui qui est] – določujoč bivajoče, *Émi to on* [5], *Jaz sem Bivajoči* [Je suis l'Étant] – in ne Bit, *éinad'* [6]. To ni to, ima pa vsaj nek smisel. Kot Grki so mislili, da je Bog vrhovno Bivajoče. Jaz = Bivajoče [Je = l'Étant].

Ni moč odvaditi ljudi njihovih miselnih navad z danes na jutri. Ena stvar pa je vendarle jasna: niso prevajali *El Šaddaj*, kot se ga prevaja danes z *Vsemogočni*, z *the Almighty*, ampak bolj previdno s *Théos*, ki je ime, ki so ga dajali vsemu, česar niso prevajali z *Gospod*, *Kirios* [7], ki je rezerviran za *Sema* [8], za ime, ki ga ne izgovorjam.<sup>12</sup>

Kaj je ta *El Šaddaj*? Dobro, tudi če bi vas moral videti naslednji teden, ni bilo predvideno, da vam danes to povem, in ne bom vlamljal skozi vrata, pa četudi peklena, da bi vam to povedal.

Kar bi vam lahko povedal, pa sem hotel vpeljati z nečim bistvenim, točko srečanja s Kierkegaardom, ki je bil omenjen že prej, in kar se v judovski tradiciji imenuje *Akedah* [9], ligatura, ali še drugače, Abrahamovo žrtvovanje.

Rad bi vam predstavil Abrahamovo žrtvovanje, kakor ga je upodabljala tradicija slikarjev, katerih kultura podob ne prepoveduje. Zelo zanimivo bi bilo sicer vedeti, zakaj so podobe pri judih prepovedane in zakaj je imelo krščanstvo od časa do časa takšno strast, da bi se jih zne bilo.

Če bi bilo mogoče vse te podobe skrčiti na eno sliko iz Epinala, bi vam jih pokazal. Ne zato, da bi bile dopolnilo mojemu letošnjemu Seminarju, saj Imen tam zagotovo ni najti, vendar pa so podobe tako zelo izpostavljene, da bi lahko v njih ponovno našli vse to, kar sem naznanil o očetovski metafori.

Vzemite eno od dveh slik, ki jih je naredil Carravagio. Tam imamo dečka z glavo pritisnjeno na mali kamniti oltar. Deček trpi, dela grimase. Abrahamovo rezilo je dvignjeno nad njim. Tam pa je tudi angel, prisotnost njega, čigar Ime ni izgovorjeno.

Kaj je to angel? To je še eno vprašanje, ki ga ne bomo obravnavali skupaj. Zabavalo pa bi me, če bi vas lahko nasmejal s svojim zadnjim dialogom z očetom Teilhard de Chardinom. *Dragi Pater*,

*z vašim vzponom vesti in vsem, kar sledi, kako lahko pri tem izločite angele iz Biblije? Mislil sem, da se bo razjokal. Toda konec koncev pogledjmo, ali resno mislite? – Da, dragi Pater, upoštevam tekste, še posebej, ko gre za Biblijo, na kateri temelji, v principu, vaša vera. Kaj naj počne z angeli s svojo planetarno zavestjo?*

Ta angel tukaj torej, pa naj ga Pater Teilhard odobrava ali ne, zadržuje Abrahamovo roko<sup>13</sup>. Kakorkoli že je s tem angelom, tam je prav kot *El Šaddaja* [au titre d'El Shaddaï]. Prav v tej vlogi ga je videla tradicija. Prav tu se odvije vsa patetika drame, skozi katero nas vodi Kierkegaard. Abraham je konec koncev prišel tja z nekim razlogom, preden mu je ta gesta zadržala roko. Bog mu je podaril sina in poleg tega dal ukaz, naj svojega fanta pripelje na kraj skrivnostnega srečanja, kjer mu je oče zavezal roke z nogami, kot bi bil zvezal ovco, nared za žrtvovanje.<sup>14</sup>

Preden bi nas to ganilo, kot se to dogaja v takšnih okoliščinah, bi se morali spomniti, da je bilo žrtvovanje njegovega malega dečka Elohimu iz soseske [*Elohim du coin*] tedaj nekaj običajnega, toda ne samo v tistih časih, ker se je to nadaljevalo še toliko časa, da je

---

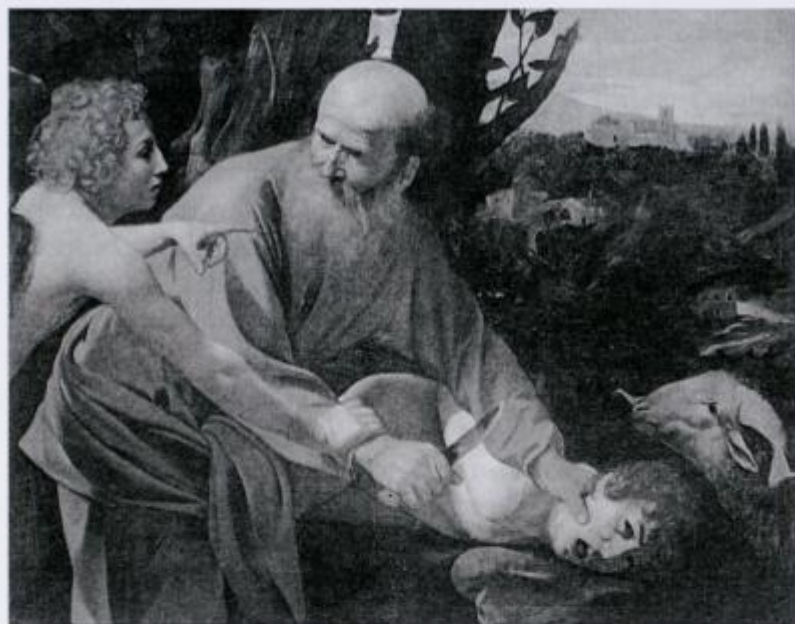
<sup>12</sup> Citati v opombah so povzeti iz Ekumenske izdaje Svetega pisma, kjer JHVH ni prevajano po konvenciji z GOSPOD, nujno z velikimi tiskanimi črkami, kot v Slovenskem standardnem prevodu, ampak naravnost z Jahve. Za ilustrativni namen, ki ga imajo citati iz Mojzesove knjige v opombah, naj zadošča Jahve, v oklepajih pa je zapis originalnih črk, ki naznačujejo ime, ki se ga ne sme izgovarjati, sme pa se ga zapisovati.

<sup>13</sup> 1 Mz 22,11-12: Tedaj mu je angel Gospodov zaklical iz nebes in rekel: »Abraham, Abraham!« Odgovoril je: »Tukaj sem.« In je dejal: »Ne steguj roke nad dečka in nič mu ne stori! Kajti zdaj vem, da se Boga bojiš in mi nisi odrekel svojega edinega sina.«

<sup>14</sup> 1 Mz 22,6-10: Nato je Abraham vzel drva za žgalno daritev in jih naložil sinu Izaku; v roko pa je vzel ogenj in nož; tako sta šla oba skupaj. Izak pa je ogovoril očeta Abrahama in rekel: »Oče!« Odgovoril je: »Kaj, moj sin?« In je dejal: »Glej, ogenj in drva; a kje je jagnje za žgalno daritev?« Abraham pa je odgovoril: »Bog si bo preskrbel jagnje za žgalno daritev, moj sin!« Tako sta šla oba skupaj.

Ko sta prišla na kraj, ki mu ga je bil Bog pokazal, je Abraham tam postavil oltar, naložil drva, zvezal sina Izaka in ga položil na oltar na drva. In Abraham je stegnil roko in vzel nož, da bi sina zaklal.





moral kar naprej prihajati angel tega Imena ali prerok, ki govori v imenu Imena, da bi zaustavil Izraelce pred tem, da bi spet začeli.

Poglejmo dlje. Ta sin, mi boste dejali, to je bil njegov edini sin. To ni res. Izmael ima takrat že štirinajst let. Ampak dejstvo je, da je bila Sara neplodna vse do devetdesetega leta starosti in da je bil to razlog, da se je Izmael rodil iz patriarhovega razmerja z neko sužnjo.

Moč *El Šaddaja* se najprej dokaže s tem, da je znal potegniti Abrahama stran od njegovih bratov in njihovega priženjenega sorodstva.<sup>15</sup> Vrh tega pa je precej zabavno prebrati in spoznati, če malo seštejemo leta, da jih je mnogo še vedno živelo. Ker je Sem imel svoje otroke pri tridesetih in ker je živel petsto let,<sup>16</sup>

<sup>15</sup> 1 Mz12,1: Gospod je rekel Abrahamu: »Pojdi iz svoje dežele in od svoje rodovine in iz hiše svojega očeta v deželo, ki ti jo pokažem!«

<sup>16</sup> 1 Mz11,10-11: To je Semov rodovnik. Sem je imel sto let, ko je dobil sina Arfaksada, dve leti po potopu. Po Arfaksadovem rojstvu pa je živel Sem še petsto let in je dobil sinove in hčere.

pri čemer so imeli njegovi otroci svoje otroke prav tako pri tridesetih, tako še nismo prišli do Semovega štiristotega leta v trenutku, ko se je rodil Izak. Ampak nimajo vsi tako radi branja kot jaz.

Kakorkoli že, ta *El Šaddaj* ima določeno zvezo s tem otrokom čudeža. Sara pravi – *Jaz sem ovenela*<sup>17</sup>. Jasno je, da je menopavza že obstajala v tistem času. Izak je torej otrok čudeža, otrok obljube. Zlahka je torej razumljivo, da je Abraham navezan nanj.

Sara umre malo kasneje. Tedaj je Abraham obkrožen z mnogimi ljudmi, še posebej pa je tu Izmael, ki se znajde tam, ne da bi vedeli kako. Patriarh se pokaže takšen, kot je, odličen roditelj. Poroči se z drugo žensko, s Ketorah, in z njo ima, če se prav spominim, šest otrok. Toda ti otroci niso bili deležni iste *sreče* [la baraka]<sup>18</sup> kot otrok tiste ženske, ki ga je nosila v *El Šaddajevem* imenu.

*El Šaddaj* ni Vsemogočnost, temveč pade na rob teritorija njegovega ljudstva. Ko se še nek drugi *Elohim* pojavi na strani Moaba in svojim podložnikom ponudi dobro sredstvo, da bi odvrnili napadalce, to deluje in *El Šaddaj* odide s plemenom, ki so ga priklicala v spopad. *El Šaddaj* je tisti, ki izvoli, tisti, ki obljubi in ki skozi svoje ime prenese neko zavezo, ki je prenosljiva samo na en način, namreč po *očetovi sreči* [la baraka paternelle]. On je tudi ta, ki je pustil ženo čakati na sina vse do devetdesetega leta in ki pusti čakati še na marsikaj drugega, kot bi vam lahko pokazal.

Ne očitajte mi, da sem prehitro odpravil Abrahamovo rahločutnost, kajti če odpremo neko malo knjižico, ki datira s konca XI. stoletja, katere avtor je Rachi, ali še drugače imenovan Rabi Šolom Ben Izak iz Troyesa, francoski aškenaz, lahko v njej najdemo čudne komentarje. Ko Abraham izve od angela, da ni tam zato, da bi žrtvoval Izaka, mu Rachi položi v usta sledeče besede –

<sup>17</sup> 1 Mz 16,1-2: Abrahamova žena Saraja mu ni rodila otrok; imela pa je egiptovsko dekle po imenu Agaro. Saraja je rekla Abrahamu: »Glej, Gospod mi je odrekel otroke. Vzemi, prosim, moje dekle za ženo! Morebiti dobim po njej potomstvo.« Abraham je slušal Sarajin glas.

<sup>18</sup> Izraz *baraka* označuje božji blagoslov in njegovo naklonjenost v obliki neke posebne sreče.

Torej kaj? Če je to tako, ali sem torej prišel zaman? Potem mu bom naredil vsaj eno manjšo vreznino, da bi spustil malo krvi. Bi ti to ugajalo, Elohim? Nisem si jaz tega izmislil, ampak neki zelo pobožen Jud, čigar komentarji so izredno cenjeni v tradiciji Mišne.

Tu imamo torej enega sina in dva očeta.

Ali je to vse? Na srečo je tu podoba iz Epinala, da nas v bolj razkošnih Carravagiovih slikah spomni, da to še zdaleč ni vse. Na eni izmed njih stoji oven na desni in tu najdete to ovno glavo, ki sem jo neopazno vpeljal lani pod podobo šofarja, ovnovega roga. Neizpodbitno je, da mu je bil rog izruvan.

Ne bom se mogel poglobiti v simbolno vrednost tega, toda vseeno bi rad zaključil s tem, kaj je s tem ovnom.

Ni res, da se žival pojavlja kot metafora očeta na nivoju fobije. Fobija ni nič drugega kot povratek nečesa predhodnega, kot je dejal Freud v zvezi s totemom. Totem pa pomeni, da si gre človek poiskat spoštovanja vredne prednike, saj ne more biti kaj prida ponosen na to, da je zadnji prišlek stvarjenja, tisti, ki je bil narejen iz gline, kar ne velja za nobeno drugo bitje. Še vedno smo pri tem, tudi kot evolucionisti potrebujemo živalskega prednika.

Ne bom vam bral pasusov, ki sem jih dobil bodisi iz Mišne, zlasti v *Pirké Avot*, ki so sentence, maksime ali reki Očetov [10] – za tiste, ki bi jih morda zanimalo, naj povem, da to ni tako obsežna knjiga kot Talmud, lahko jo vzamete v branje, saj je prevedena v francoščino – bodisi iz Rachija. To sta edini dve referenci, ki sem vam jih hotel podati danes.

Rachi je tisti, ki na najkrajši način pove, da je po rabinski tradiciji oven, za katerega gre, prvobitni Oven. Rachi zapiše, da je bil Oven tam že od sedmih dni stvarjenja [11], kar ga označi za to, kar je, torej Elohim. Tam ni bil zgolj tisti, čigar Ime je neizgovorljivo, ampak vsi Elohimi. Oven tradicionalno velja za prednika Semove rase, tistega, ki se je pridružil Abrahamu na samem začetku, čeprav le za kratek čas.

Torej, ta oven z zavitimi rogovi se upira živi meji, ki ga zaus-tavlja. Znotraj tega zamejenega kraja bi vam bil rad pokazal nekaj, kar je bilo drugod že precej komentirano. Ta žival se zaplete v



živo mejo na kraju žrtvovanja,<sup>19</sup> in treba je poudariti, da se je pohlepno pasla, ko jo je tisti, čigar Ime je neizgovorljivo, določil za žival, ki jo bo Abraham žrtvoval namesto svojega sina. Ta oven je njegov eponimski prednik, Bog njegove rase.

Tukaj se pokaže ostra meja med užitkom Boga in tem, kar je v tej tradiciji izpostavljeno kot njegova želja. Tisto, česar padec je treba povzročiti, je biološki izvor. Tu je ključ do skrivnosti, kjer je mogoče razbrati mržnjo judovske tradicije do nečesa, kar obstaja povsod drugje. Hebrejci sovražijo prakso metafizično-seksualnih ritualov, ki v praznovanjih združujejo skupnost z užitkom Boga. Nasprotno dajo vso vrednost zevi, ki ločuje željo od užitka.

Simbol te zevi je moč najti v istem kontekstu, kot se nahaja razmerje med *El Šaddajem* in Abrahamom. Tam se prvobitno rodi zakon obrezovanja, ki za znak zaveze med ljudmi in željo tistega, ki jih je izvolil, daje ta majhen košček odrezanega mesa.

Lansko leto sem vas privedel, z nekaterimi hieroglifi, ki so pričali o običajih egipčanskega ljudstva, do enigme tega malega *a*. Prav z njim vas bom zapustil.

Za konec pa bi rad rekel samo to, da če prekinjam ta seminar, tega ne morem storiti, ne da bi se opravičil tistim, ki so bili v teh letih moji zvesti poslušalci.

Vendar pa nekateri med njimi sedaj obračajo ta pečat proti meni, polni besed in konceptov, ki so se jih naučili od mene, poučeni o sledeh in poteh, po katerih sem jih jaz vodil.

Med eno izmed zmedenih debat, med katerimi se je pokazalo, kako skupino, našo namreč, zanašajo sem in tja slepi vrtinci, je eden izmed mojih učencev – opravičujem se mu, če tako razvrednotim njegov trud, ki bi bil lahko zagotovo imel odmev in pripepeljal diskusijo na neko analitično raven – menil, da mora povedati, da naj bi bil smisel mojega poučevanja v tem, da resnice, njene prave prisotnosti, ni mogoče nikoli ujeti.

---

<sup>19</sup> 1 Mz22,13-14: Abraham pa je povzdignil oči in pogledal in glej, za njim je bil oven, ki se je zapletal v trnje z rogovi. Abraham je šel, vzel ovna ter ga daroval v žgalno daritev namesto sina.

Kakšno neverjetno protislovje! Kakšna otroška nepotrpežljivost!

Kaj res moram imeti te ljudi, ki se jih ne vem zakaj označuje kot kultivirane, med temi, ki mi najbolj neposredno sledijo!

Kje ste že videli znanost, naj bo tudi matematična, kjer se vsako poglavje ne bi navezovalo na naslednje?

Toda ali naj s tem upravičimo metonimično funkcijo resnice?

Ali ne vidite, da sem se v isti meri, v kateri sem napredoval, vselej približeval določeni točki zgojitve, kamor mi niste mogli slediti, ne da bi poprej prehodili vse poprejšnje korake?

Mar si ni potrebno, da bi razumeli takšno repliko, priklicati atributov domišljavosti in nespameti, duha v podobi odpadkov, ki se jih pobira, da bi delovali v redakcijskih komisijah?

O tej praksi, ki se imenuje analiza, sem poskusil povedati, kako jo iščem, kako jo ujamem. Njena resnica je gibljiva, varljiva, spolzka. Ne morete razumeti, da je tako zato, ker se mora praksa analize približevati osvojitvi resnice po poti prevare? Saj transfer ni nič drugega kot to, transfer v tem, kar nima Imena na mestu Drugega.

Freudovo ime že dolgo časa postaja vse bolj neučinkovito. Torej, če moj korak počasi napreduje, če je tako previden, ali ni to zato, ker sem vas hotel usmeriti proč od pobočja, na katerem analiza vedno tvega, da ji bo spodrsnilo na pot prevarantstva?

Tukaj ne delam plaidoyéja zase. Vendar moram povedati, da sem že dve leti vzdrževanje politike skupine zaupal drugim, da bi bilo mogoče dati prostor in čistost temu, kar vam imam povedati – toda nikoli, v nobenem trenutku, vam nisem dal nobenega povoda, da bi si mislili, da zame ne obstaja razlika med da in ne.

20. november 1963

*Prevedla: Mirt Komel in Tomi Bartole.*



## Opombe [n]:

- 1 - 'Asher 'Ehyeh אֲשֶׁר אֲדַבֵּר  
 2 - Shadday שְׁדַי  
 3 - 'Ehyeh אֲדַבֵּר  
 4 - 'El Shadday אֱלֹהֵי שְׁדַי  
 5 - εἶμι το ὄν : je suis l'être  
 6 - εἶναι : être  
 7 - κυριος : seigneur  
 8 - Shem שֵׁם  
 9 - 'Aqedab : ligature עֲקֵדָה  
 10 - Pirqey 'Abot : Chapitres des Pères פִּרְקֵי אֲבוֹת  
 11 - Ma'aseh Bereshit : Actes des jours de la création מַעֲשֵׂה בְרֵאשִׁית

- 1 – jaz sem, ki sem  
 2 – vsemogočni  
 3 – jaz sem  
 4 – Bog mogočni  
 5 – jaz sem bivajoči  
 6 – bitje  
 7 – gospod  
 8 – ime (ki se ga ne izgovarja)  
 9 – ligatura  
 10 – Očaki  
 11 – Dnevi stvarjenja



# Med strahom in terorjem

Slavoj Žižek

Za Heideggra je teror [*Schrecken*] nujen, če naj se sodobni človek prebudi iz svojega metafizično-tehnološkega dremeža v nov začetek:

Najbolj se moramo posvetiti temu, da bi za človeka pripravili osnovo in dimenzijo, na kateri in znotraj katere bi spet bilo mogoče srečati nekaj takega kot skrivnost njegove tubiti. Niti najmanj nas ne sme presenetiti, če sodobni človek z ulice čuti motnjo ali morda včasih osuplost in če se toliko bolj trmasto oprijema svojih idolov, kadar je soočen s tem izzivom in z naporom, ki ga terja približevanje tej skrivnosti. Bilo bi zgrešeno, če bi pričakovali kaj drugega. Najprej moramo priklicati nekoga, ki bi bil spet zmožen vnesti grozo [*Schrecken*] v našo tubit.<sup>1</sup>

Heidegger torej čudenje kot osnovno dispozicijo prvega (grškega) začetka postavi nasproti terorju, grozi, kot osnovni dispoziciji drugega, novega začetka: »V čudenju, osnovni uglašeniosti prvega začetka, se bitja prvič postavijo v svoji formi. Groza, osnovna uglašeniost drugega začetka, pa za vsem napredkom in vsem gospostvom nad bitji razkrije praznino nesmisla.«<sup>2</sup> Tu ne smemo spregledati, da Heidegger uporabi besedo 'teror', 'groza', in ne 'tesnoba'.

<sup>1</sup> Martin Heidegger, GA 29/30, str. 255.

<sup>2</sup> M. Heidegger, GA 45, str. 197.

Kaj, če se danes v resnici odločamo MED strahom in terorjem?<sup>3</sup>

Danes prevladujoči tip politike, postpolitična biopolitika, je politika strahu, formulirana kot obramba pred potencialno viktimizacijo oziroma nadlegovanjem. Tu tudi poteka prava ločnica med radikalno emancipacijsko politiko in prevladujočo politiko statusa quo: ne gre za razliko med dvema različnima pozitivnima vizijama, vrstama aksiomov, temveč prej za razliko med politiko, ki temelji na vrsti univerzalnih aksiomov, in politiko, ki zavrača samo konstitutivno dimenzijo političnega, kolikor se zateka k strahu kot skrajnemu mobilizacijskemu principu: k strahu pred priseljenci, strahu pred kriminalom, strahu pred brezbožno spolno sprijenostjo, strahu pred prekomerno Državo samo (s previsokimi davki), strahu pred ekološkimi katastrofami – takšna (post)politika se vedno opira na manipulacijo paranoidnega *ochlosa* – na »zastrašujoče zbiranje prestrašenih ljudi«. Zato je bil v začetku leta 2006 v Evropi, a ne le tu, velik dogodek, ko je anti-migracijska politika postala »*mainstream*«: končno je prerezala popkovino, ki jo je povezovala s skrajnimi desničarskimi frakcijami. Od Francije do Nemčije, od Avstrije pa do Nizozemske se je vodilnim strankam zdaj v novem duhu ponosa na svojo kulturno in zgodovinsko identiteto zdelo primerno poudariti, da so priseljenci gostje, ki se morajo prilagoditi kulturnim vrednotam, ki določajo družbo gostiteljico – to je »naša dežela, ljubi jo ali pa jo pusti«. – Teror, s katerim bi se morali zoperstaviti tej politiki strahu, lahko najdemo že v Marxovem in Engelsovem znamenitem opisu kapitalistične dinamike v *Komunističnem manifestu*:

Nenehni prevrat v produkciji, nepretrgano pretresanje vseh družbenih razmer, večna negotovost in gibanje loči buržoazno epoko od vseh prejšnjih. Vsa čvrsta zarjavela razmerja s spremestvom častljivih predstav in nazorov vred se razvežejo, vsa na novo stvorjena zastarevajo, preden morejo zakosteneti. Vse trdno in stalno se

<sup>3</sup> Angleška beseda *terror* lahko pomeni tako teror kot grozo in tekst se naslanja na oba registra. Nekaj te dvojnosti je tudi v nemški besedi *Schrecken*, ki jo uporablja Heidegger.

razblinja, vse sveto je oskrunjeno, in ljudje so naposled prisiljeni, da si s treznimi očmi ogledajo svoj življenjski položaj in medsebojne odnose. /.../ Na mesto stare krajevne in nacionalne samozadostnosti in zaprtosti stopa vsestransko občevanje, vsestranska odvisnost nacij druge od druge. Tako kot z materialno je tudi z duhovno produkcijo. Duhovni proizvodi posameznih narodov postanejo splošna dobrina. Nacionalna enostranost in omejenost postaja bolj in bolj nemogoča, a iz mnogih nacionalnih in lokalnih literatur se izoblikuje svetovna literatura.

Kaj ni to bolj kot kadarkoli doslej naša realnost danes? Ericssonovi telefoni niso več švedski, 60 odstotkov Toyotinega avtomobila je izdelanega v ZDA, hollywoodska kultura prodira v najbolj zakotne konce sveta ... Nadalje, kaj ne velja isto za vse oblike etnične in spolne identitete? Kaj ne bi morali dopolniti Marxovega opisa v tem smislu, da bi dodali, da tudi spolna »enostranost in omejenost postaja bolj in bolj nemogoča«, da se tudi, kar zadeva spolne navade, »vse trdno in stalno razblinja, vse sveto je oskrunjeno«, tako da si kapitalizem prizadeva nadomestiti standardno normativno heteroseksualnost z bohotenjem nestanovitnih zamenljivih identitet in/ali usmerjenosti? In danes z najnovejšimi biogenetskimi dosežki vstopamo v novo fazo, kjer je preprosto NARAVA SAMA tista, ki se razblinja: glavna posledica znanstvenih prodorov v biogenetiki je konec narave. Ko enkrat poznamo pravila zgradbe naravnih organizmov, postanejo ti objekti, s katerimi je mogoče manipulirati. Narava, človeška in nečloveška, je na ta način »desubstancializirana«, oropana svoje nepredirne zgoščenosti, tistega, kar je Heidegger imenoval »zemlja«. Biogenetika je torej, s tem ko je zreducirala samo človeško psiho na objekt tehnološke manipulacije, dejansko vrsta empiričnega utelešenja tistega, kar je Heidegger dojemal kot »nevarnost«, lastno moderni tehnologiji. Tu je bistvena medsebojna odvisnost človeka in narave: s tem, ko človeka zreduciramo na zgolj še en naravni objekt, s katerega lastnostmi je mogoče manipulirati, ne izgubimo (le) človeštva, ampak NARAVO SAMO. V tem smislu ima Francis Fukuyama prav: človeštvo



samo se opira na nek pojem »človeške narave« kot tistega, kar smo podedovali kot preprosto nam dano, nedoumljivo dimenzijo (v) nas samih, v katero smo rojeni/vrženi. Paradoks je torej v tem, da človek obstaja le, kolikor obstaja nedoumljiva nečloveška narava (Heideggrova »zemlja«): z vidika biogenetskih posegov, ki jih je odprl dostop do genoma, človeška vrsta svobodno spreminja/redefinira SAMO SEBE, svoje lastne koordinate; ta vidik dejansko osvobodi človeštvo omejitev končnosti njegove vrste, zaslužjenosti »sebičnim genom«. A ta osvoboditev ima kajpak svojo ceno.

Znanost in tehnologija danes ne težita več le k razumevanju in reproduciranju naravnih procesov, temveč k ustvarjanju novih oblik življenja, ki nas bodo osupnile; cilj ni več le gospodovati naravi (kakršna je), ampak ustvariti nekaj novega, večjega, močnejšega od običajne narave, vključno z nami samimi – tu je tipična obsedenost z umetno inteligenco, ki si prizadeva ustvariti možgane, sposobnejše od človeških. Sanje, ki spodbujajo to znanstvenotehnološko prizadevanje, so sanje o sprožitvi procesa brez povratka, procesa, ki bi skokovito reproduciral samega sebe in se nadaljeval sam od sebe. Pojem »druga narava« je zato danes bolj prikladen kot kadarkoli doslej, v obeh svojih glavnih pomenih. Prvič, dobesedno kot umetno ustvarjena narava: izrodki narave, deformirane krave in drevesa, ali – nekoliko bolj pozitivne sanje – gensko manipulirani organizmi, »izpopolnjeni« v smer, ki nam ustreza. Nato »druga narava« v bolj standardnem smislu avtonimizacije rezultatov naše lastne dejavnosti: način, kako se nam naša dejanja v svojih posledicah izmaknejo, kako proizvedejo izrodek, ki ima svoje lastno življenje. In TA groza, groza pred nepredvidenimi posledicami naših lastnih dejanj, je tista, ki ustvari šok in strahospoštovanje, in ne moč narave, nad katero nimamo nadzora; TA groza je tista, ki jo poskuša vera udomačiti. Kar je danes novo, je kratki stik med tema dvema pomenoma »druge narave«: »druga narava« v smislu objektivne Usode, avtomatiziranega družbenega procesa, proizvaja »drugo naravo« v smislu umetno ustvarjene narave, naravnih izrodkov; se pravi, da proces,

ki grozi, da bo ušel izpod nadzora, ni več le družbeni proces gospodarskega in družbenega razvoja, temveč nove oblike naravnih procesov samih, od nepredvidene jedrske katastrofe do globalnega segrevanja in nepredvidenih posledic biogenetskih manipulacij. Si lahko kdo sploh predstavlja, kaj bi lahko bile nepredvidene posledice nanotehnoških poskusov? Nove življenjske oblike, ki se kot rakaste tvorbe reproducirajo brez nadzora. Medtem ko znanstveniki v CERN-ovih koliderjih delcev pripravljajo pogoje za ponovno ustvarjenje velikega poka, nekateri skeptiki opozarjajo na možnost, da bi lahko poskus še vse predobro uspel in uspešno sprožil nov veliki pok, ki bi izbrisal svet, kot ga poznamo.

Kaj ne najdemo heideggerjanskega boja med Svetom in Zemljo danes v antinomiji, ki definira naše izkustvo? Na eni strani je utekočinjevanje (izparevanje) našega izkustva, njegova desubstancializacija; ta eksponentno naraščajoča »lahkost bivanja« kulminira v kiber-sanjah o transformaciji same naše identitete človeškega bitja iz hardvera v softver, v program, ki ga je možno ponovno naložiti iz enega v drug hardver. Realnost je tu virtualizirana, vsako napako je mogoče razveljaviti tako, da stopimo par korakov nazaj in poskusimo znova. Vendar pa temu virtualiziranemu Svetu, v katerem prebivamo, grozi senca tistega, kar ponavadi označujemo kot pričakovanje ekološke katastrofe – nedoumljiva teža in kompleksnost, dohitevanje inercije Zemlje, ki nas opominja na krhko ravnovesje, ki tvori nevidni temelj našega preživetja na Zemlji in ki ga lahko uničimo (in s tem sami sebe) – z globalnim segrevanjem, novimi virusi, trkom ogromnega asteroida z Zemljo ... Nikoli v zgodovini človeštva ni bila tako otipljiva napetost med neznosno lahkostjo bivanja (mediji nas preko pritiska na gumb oskrbujejo z najbolj nenavadnimi občutji, ko se lahko izognemo uporabi realnosti, obljubljaajoč nam svet »brez trenj«) in nepredvidljivim ozadjem Zemlje.

Mar ni grožnja, o kateri govorimo, prisotna vse okoli nas pod plaščem ekoloških skrbi? Res je, a prav znotraj območja ekologije je mogoče potegniti črto, ki loči politiko terorja od

politike strahu v svoji najčistejši obliki. Daleč najbolj prevladujoča različica ekologije je ekologija strahu, strahu pred katastrofo – človeško povzročeno ali naravno –, ki zna hudo onemogočiti, celo uničiti človeško civilizacijo, strahu, ki nas sili, da načrtujemo ukrepe, ki bodo zaščitili našo varnost. Prvo, kar nam pade v oči pri tem strahu, je način, kako ostaja pogojen z ideološkimi trendi. Pred dvema desetletjema so vsi, še posebno v Evropi, govorili o *Waldsterben*, izumiranju gozdov. Tema je bila na naslovnica vseh popularnih revij – zdaj je skoraj povsem izginila. Čeprav zaskrbljenost glede globalnega segrevanja tu pa tam še butne na dan in tudi pridobiva vse večjo znanstveno kredibilnost, je ekologija kot organizirano družbeno-politično gibanje v veliki meri izginila. Poleg tega je ekologija pogosto dovzetna za ideološke mistifikacije: kot pretveza za new ageovske obskurnosti (poveličevanje pred-modernih »paradigem« itd.), ali za neokolonializem (pritožbe Prvega sveta, kako nas ogroža hitri razvoj držav Tretjega sveta, kot sta Brazilija in Kitajska – »z uničevanjem amazonskih deževnih gozdov Brazilci uničujejo pljuča naše Zemlje«) ali za ugled »liberalnih komunistov« (kupi bio, recikliraj ... kot da upoštevanje ekologije opraviči kapitalistično izkoriščanje).

Kar zadeva pričakovanja ekološke katastrofe, je še pomembnejše, da v resnici ni dovolj, da našo nejevero glede katastrofe pripišemo znanstveno-ideološkemu pranju naših možganov, ki nas vodi k zavračanju razumne zaskrbljenosti naše zdrave pameti, torej osnovnega nagona, ki nam pravi, da je nekaj v osnovi narobe z znanstveno-tehnološkim pristopom. Problem je mnogo večji, in sicer tiči v nezanesljivosti samega našega zdravega razuma, ki, navajen kot je na svoj običajni življenjski-svet, zelo težko sprejme, da je možno ta tok vsakodnevne realnosti zmotiti. Težava je torej v tem, da se ne moremo zanesti ne na znanstveni razum ne na svoj zdravi razum, kajti oba vzajemno krepita slepoto drug drugega. Znanstveni razum zastopa hladno objektivno presojo nevarnosti in tveganj tam, kjer dejansko nobena takšna presoja ni mogoča, medtem ko zdravi razum težko sprejme, da se katastrofa v resnici lahko zgodi. Težavna etična naloga je potemtakem »odučiti« se najbolj osnovnih koordinat naše pogreznjenosti v naš



življenjski-svet: kar nam je običajno služilo kot zatekanje k Modrosti (osnovno zaupanje v neke koordinate v ozadju našega sveta), je zdaj prav vir nevarnosti. Resnično bi morali »odrasti« in se naučiti prerezati to zadnjo popkovino, ki nas še povezuje z našo življenjsko sfero. Težava glede znanstvenega-in-tehnološkega odnosa ni njegova odmaknjenost od našega življenjskega sveta, ampak abstraktni značaj te odmaknjenosti, ki sili znanstveni-in-tehnološki odnos, da se združi s tistim najslabšim naše pogreznjenosti v življenjski-svet. Znanstveniki imajo sami sebe za racionalne, zmožne objektivno oceniti potencialne nevarnosti; edini zanje nepredvidljivi iracionalni elementi so panične reakcije nepoučene množice: z običajnimi ljudmi se lahko majhna in obvladljiva nevarnost razširi vse naokoli in sproži splošno paniko, kajti ljudje v situacijo projicirajo svoje prikrite strahove in fantazije. Česar znanstveniki niso sposobni dojeti, je »iracionalna«, neadekvatna narava njihove lastne »hladno distancirane« presoje.

Louis Dumond<sup>4</sup> je razgrnil paradoks kognitivistične redukcijske naturalizacije: človek je končno gospodar samega sebe, ponovno ustvarja svoj lastni genom – a KDO je tu agent? Slep krog nevronov? Tu je razcep izjavljanje/izjava (Foucault: »transcendentalno-empirična dubleta«) priveden do skrajnosti: bolj ko je izjavljena vsebina zreducirana na materialni objektivni proces, bolj stopa v ospredje ČISTI COGITO, prazni agens ... To nas pripelje do problema svobodne volje. Kompatibilisti kot Daniel Dennett imajo za pritožbe nekompatibilistov nad determinizmom elegantne rešitve (glej Dennettovo *Freedom Evolves*): ko se nekompatibilisti pritožujejo, da naša svoboda ni združljiva z dejstvom, da so vsa naša dejanja del velike verige naravnega determinizma, skrivaj privzamejo neupravičeno ontološko predpostavko: najprej predpostavijo, da mi (Sebstvo, svobodni dejavnik) nekako stojimo ZUNAJ realnosti, nato pa se pritožujejo, kako se počutijo zatrte ob predstavi, da jih realnost s svojim determinizmom popolnoma nadzoruje. To je tisto, kar je narobe s predstavo,

---

<sup>4</sup> Louis Dumont, *Homo Aequalis*, Gallimard, Pariz 1977, in *Essais sur l'individualisme*, Editions du Seuil, Pariz 1983.

da smo »ujeti« v verige naravnega determinizma: s tem zabrišemo dejstvo, da smo mi DEL realnosti, da je (možen, lokalni) konflikt med našim »svobodnim« prizadevanjem in zunanjo realnostjo, ki se temu upira, konflikt, ki je lasten sami realnosti. Se pravi, nič »tlaččega« in »omejujočega« ni v dejstvu, da so naša najgloblja prizadevanja (pred)determinirana: ko se nam zdi, da nam je omejujoči pritisk zunanje realnosti onemogočil našo svobodo, mora biti nekaj v nas, neke želje, prizadevanja, ki so bila na ta način onemogočena; in od kod naj bi ta prizadevanja prišla, če ne od te iste realnosti? Naša »svobodna volja« ne zmoti na nek skrivnostni način »naravnega reda stvari«, ampak je bistveni del tega reda. Da bi bili »resnično« in »radikalno« svobodni, bi za nas pomenilo, da ne bi obstajala nobena pozitivna vsebina, ki bi jo hoteli vsiliti kot naše svobodno dejanje – če nočemo, da karkoli »zunanjega« in partikularnega/danega determinira naše obnašanje, potem bi to pomenilo, da smo svobodni (od) vsakega svojega delčka. Ko determinist trdi, da je naša svobodna izbira »determinirana«, to ne pomeni, da je naša svobodna volja nekako omejena, da smo prisiljeni delovati ZOPER svojo svobodno voljo – kar je »determinirano«, je prav to, da hočemo delovati »svobodno«, se pravi, ne da bi nam zunanje ovire to preprečevale.

Tu Heidegger sam ostaja dvoumen. Res je, da njegov odgovor tehnologiji »ni nostalgичno hrepenenje po 'nekdanjih objektih, ki so bili morda nekoč na tem, da postanejo reči in celo dejansko prisostvujejo kot reči' ('Reč'), temveč nam raje pusti, da nas naš svet pogojuje in se nato učimo 'ohranjati četverje v rečeh' z grajenjem in gojenjem reči, ki na svojstven način ustrezajo našemu četverju. Ko bodo naša dejanja vključevala četverje, bo imelo naše življenje in vse okoli nas pomen, ki bo daleč presegal pomen virov, kajti ta, in samo ta bodo prilagojena našemu načinu naseljevanja sveta.«<sup>5</sup> Vendar pa so vsi primeri »ohranjanja četverja v rečeh«, ki jih Heidegger navede (od grškega templja in van Goghovih čevljev do

<sup>5</sup> Mark Wrathall, *How to Read Heidegger*, Granta Books, London 2006, str. 117.

številnih primerov iz njegovih schwarzwaldskih hribov), nostalgični, tj. pripadajoči preteklemu svetu, ki ni več naš – tradicionalno kmetovanje na primer zoperstavlja modernemu, tehnološko razvitemu kmetijstvu, kmečko hišo v Črnem gozdu modernemu stanovanjskemu bloku. In kaj bi bili ustrezni primeri za naš tehnološki čas? Mogoče bi morali zelo resno vzeti idejo Frederica Jamesona, da je treba brati Kalifornijo Raymonda Chandlerja kot heideggerjanski »svet«, s Phillipom Marlowom, ujetim v napetost med nebom in zemljo, med njegovo smrtnostjo in »božanskim«, ki preseva skozi patetično hrepenenje njegovih junakov itd. In kaj ni istega dosegla Ruth Rendell ob britanskih predmestjih, s propadajočimi dvorišči hiš, sivimi nakupovalnimi centri itd.? – Iz tega razloga je tudi vse prekratka ideja Huberta Dreyfusa, da je pravi način, kako biti pripravljen na prihajajoči *Kehre*, na prihod novih bogov, ta, da se udeležujemo praks, ki delujejo kot kraj upora proti tehnološki totalni mobilizaciji:

Heidegger raziskuje takšne vrste zbiranje, ki bi nam omogočilo, da se upremo postmodernim tehnološkim praksam. /.../ od kulturnega zbiranja, ki ga je raziskoval v »Izvoru umetniškega dela« (ki vzpostavi skupne pomembne razlike in tako poenoti celotno kulturo), se obrne k lokalnim zbiranjem, ki ustvarjajo lokalne svetove. Takšni lokalni svetovi se pojavijo okoli kakšne vsakdanje reči, ki začasno privede k njihovemu sebstvu tako reč sámo kot tudi tiste, ki so s to rečjo na nek tipičen način zaposleni. Heidegger imenuje ta dogodek *zaročanje reči*, težnjo v opravilih privedi reči in ljudi k njihovemu sebstvu, pa *prilaščanje*. /.../ Heideggrova primera reči, ki osredotočata takšno lokalno zbiranje, sta vrč za vino in stari kamniti most. Takšne reči zbirajo schwarzwaldske kmete pri njihovih opravilih, /.../ družinsko kosilo služi kot središčna reč, ki črpa iz kulinaricnih in družabnih veččin družinskih članov in nagovarja očete, matere, može, žene, otroke, družinsko toplino, dobro voljo in vdanost, da pridejo v ospredje v svoji odličnosti oziroma, kot bi rekel Heidegger, v svoji samosvojesti.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Glej Hubert L. Dreyfus, »Highways Bridges and Feasts«, dostopno na spletni strani: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/dreyfus.html](http://www.focusing.org/apm_papers/dreyfus.html).



Iz stroge heideggrovske pozicije lahko takšne prakse delujejo – in praviloma tudi v resnici delujejo – kot ravno nasprotno upiranj, kot nekaj, kar je vnaprej vključeno v gladko delovanje tehnološke mobilizacije (tako kot tečajji transcendentalne meditacije, ki vam pomagajo, da ste v službi bolj učinkoviti), zaradi česar vodi pot do rešitve le preko popolne angažiranosti v tehnološki mobilizaciji.

Izziv tehnologije torej ni v tem, da bi morali (ponovno) odkriti, kako se mora vse naše delovanje opirati na našo nepresegljivo (*unhintergebar*) pogreznjenost v naš življenjski svet, temveč nasprotno, da moramo prekiniti s to pogreznjenostjo in sprejeti radikalno brezno svoje eksistence. To je groza (teror), s katerim se niti Heidegger ni upal soočiti. Ali, če uporabimo nekoliko problematično primerjavo, kaj nismo, kolikor ostajamo ljudje, pogreznjeni v pred-refleksivni simbolni življenjski svet, nekaj podobnega kot »simbolne rastline«? Hegel nekje v svoji *Filozofiji narave* pravi, da so korenine drobovje rastline, ki ga ima ta v nasprotju z živaljo zunaj sebe, v zemlji, in zaradi tega rastlina ne more potrgati svojih korenin in se svobodno sprehajati naokoli – zanjo bi potrgati korenine pomenilo smrt. Kaj ni potemtakem naš simbolni življenjski svet, v katerega smo vedno že pred-refleksivno pogreznjeni, nekaj podobnega kot naše simbolno drobovje zunaj nas? In kaj ni resnični izziv tehnologije ta, da bi morali ponoviti prehod od rastlin k živalim tudi na simbolni ravni, potrgati naše simbolne korenine in sprejeti brezno svobode? Natančno v tem smislu lahko sprejmemo formulo, da bo/bi moralo človeštvo preiti v post-človeštvo – biti pogreznjen v simbolni svet je definicija za biti-človek. V tem smislu je tudi tehnologija obljuba osvoboditve skozi grozo, teror.

Kako je torej ta groza, teror, povezana z nasiljem? Prvo, kar moramo storiti, je, da se upremo fascinaciji nad subjektivnim nasiljem, nasiljem, ki ga izvajajo dejavniki družbe, zli posamezniki, disciplinski represivni aparati, fanatične množice itd. To nasilje je le najbolj viden vrh trikotnika, ki vključuje tudi simbolno nasilje (ne le v bourdieujevskem smislu, ampak kot nasilje, ki se



nanaša na dejanje vzpostavitve simbolnega univerzuma) in »objektivno« sistemsko nasilje. Spomnimo se Higgsovega polja v kvantni fiziki: včasih ničla ni »najcenejše« stanje sistema, tako da paradoksalno »nič« stane več kot pa »nekaj«. V grobi analogiji potemtakem družbeni »nič« (zastoj sistema, njegova gola reprodukcija brez kakršnihkoli sprememb) »stane več kot nekaj« (sprememba), se pravi zahteva ogromno energije, tako da je prva gesta, kako izzvati spremembo v sistemu, umik aktivnosti, ne narediti nič. Sistemsko nasilje je torej nekaj podobnega kot razvpita »temna snov« v fiziki, ekvivalent vse preveč vidnemu subjektivnemu nasilju, ki ga je, četudi je nevidno, treba upoštevati, če hočemo razložiti sicer »iracionalne« izbruhe subjektivnega nasilja. Stvar je v tem, da subjektivnega in objektivnega nasilja ni mogoče opaziti z istega stališča: subjektivno nasilje je kot takšno doživeto kot nasprotje nenasilne ničte stopnje, kot motnja »normalnega« mirnega stanja stvari; objektivno nasilje pa je ravno nasilje, ki to »normalno« stanje stvari ohranja. Z drugimi besedami, objektivno nasilje je nevidno, kolikor ohranja sam standard nične stopnje, nasproti kateremu (kot kršitev tega) nekaj dojemamo kot (subjektivno) nasilje – da bi ga dojeli, je treba izvesti neke vrste paralaktični obrat.

Nikolai Lossky, eden od ruskih intelektualcev, ki je bil zaradi boljševikov leta 1922 prisiljen emigrirati, je podal ganljiv primer nedovzetnosti za to objektivno nasilje. Medtem ko je s svojo družino užival udobno visoko meščansko življenje s služabniki, pestunjami itd., »preprosto ni mogel razumeti, kdo bi hotel uničiti njegov način življenja. Kaj so narobe storili Lossky in njemu podobni? Njegovi sinovi in njihovi prijatelji so, s tem ko so podedovali najboljše, kar je lahko dala Rusija, pomagali polniti svet z govorjenjem o literaturi, glasbi in likovni umetnosti in živeli mirno življenje. Kaj je bilo narobe s tem?«<sup>7</sup> Medtem ko je bil Lossky brez dvoma dober in odkritosrčen človek, ki ga je resnično skrbelo

---

<sup>7</sup> Lesley Chamberlain, *The Philosophy Steamer*, Atlantic Books, London 2006, str. 23–24.

za uboge in ki je poskušal civilizirati rusko življenje, takšen odnos razkriva osupljivo neobčutljivost za objektivno nasilje – gospodovanje, izkoriščanje –, ki se je moralo dogajati, zato da je bilo takšno lagodno življenje mogoče. Losskyji in njim podobni dejansko niso naredili nič, v njihovem življenju ni bilo nič subjektivno zlega, le nevidno ozadje objektivnega nasilja. »Nato je nenadoma v ta skorajda proustovski svet /.../ vdrl leninizem. Tisti dan, ko se je rodil Andrej Lossky, maja 1917, je družina lahko slišala, kako so konji brez jezdecev galopirali po sosednji Ivanovskijevi ulici.«<sup>8</sup> Množila so se tudi druga podobna zlovešča vznemirjanja: nekoč se je v šoli Losskyjevemu sinu grobo posmehoval njegov sošolec iz delavskega razreda, ki mu je zabrusil, da so se »zdaj dnevi njega in njegove družine končali«. Nedvomno so Losskyjevi v svoji dobrohotni mili nedolžnosti dojemali takšne znake prihajajoče katastrofe, kot da so se pojavili na vsem lepem, kot znaki nedoumljivega zlohotelega novega duha. V heglovskem jeziku bi rekli, da je bil Lossky nezmožen v kažočih se znakih subjektivnega nasilja prepoznati resnico objektivnega nasilja, vpisanega v njegovo eksistenco kot njegova nevidna podpora – česar Lossky ni dojel, je to, da je v preobleki »iracionalnega« subjektivnega nasilja dobival nazaj svoje lastno sporočilo v sprevernjeni resnični obliki.

Ta kategorija objektivnega (oziroma systemskega) nasilja je ključna za razumevanje našega položaja: smo sredi radikalne spremembe. Do zdaj je zgodovinska Substanca igrala vlogo medija in temelja vseh subjektivnih posegov: karkoli so družbeni in politični subjekti storili, je to posredovala in končno nad tem prevladala, to nad-določila zgodovinska Substanca. Danes pa se kaže na obzorju nezaslišana možnost, da bo subjektivno poseganje poseglo neposredno v zgodovinsko Substanco in katastrofalno zmotilo njen tek, s tem ko bo sprožilo ekološko katastrofo, usodno biogenetsko mutacijo, jedrsko ali podobno vojaško-družbeno katastrofo itd. Ne moremo se več zanašati na varovalno vlogo omejenega dosega naših dejanj: nič več ne drži, da bo šla zgod-

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, str. 22.

vina naprej, ne glede na to, kaj bomo storili. Prvič v zgodovini človeštva lahko dejanje enega samega družbeno-političnega agenta dejansko spremeni in celo prekine globalni zgodovinski proces, tako da lahko ironično šele danes rečemo, da je potrebno zgodovinski proces dejansko razumeti »ne le kot Substanco, temveč tudi kot Subjekt«. Zato se, ko smo soočeni s posamičnimi katastrofičnimi vidiki (recimo s politično skupino, ki namerava svojega sovražnika napasti z jedrskim ali biološkim orožjem), ne moremo več zanesti na običajno logiko »zvižčnosti uma«, ki ravno predpostavlja primat zgodovinske Substance nad delujočimi subjekti: ne moremo več zavzeti drže »pustimo sovražniku, ki nam grozi, da izrabi svoje možnosti in s tem uniči samega sebe« – cena za to, da pustimo zgodovinskemu Umu opraviti svoje delo, je previsoka, kajti medtem lahko vsi skupaj, s sovražnikom vred, poginemo.

Slepa ulica je torej težavnejša, kot se morda zdi (kot je to večkrat pokazal Dupuy<sup>9</sup>): težava je v tem, da veliki Drugi še naprej deluje, deluje pod plaščem »druge narave«, minimalno »reificiranega« družbenega sistema, ki je dojet kot nasebje. Vsak posameznik dojema trg kot objektivni sistem, ki se mu postavlja nasproti, čeprav ne obstaja noben »objektivni« trg, le interakcija množice posameznikov – tako da je, čeprav vsak posameznik dobro ve, da objektivnega trga ni in da gre le za interakcijo posameznikov, spekter »objektivnega« trga za tega istega posameznika preverjeno dejstvo, ki določa njegova prepričanja in dejanja. Ne le trg, ampak celotno naše socialno življenje določajo takšni reificirani mehanizmi. Tudi znanstveniki in tehnologi, ki ta znanstvenotehnološki napredek s svojo nenehno dejavnostjo ohranjajo pri življenju, tega Napredka ne dojemajo čisto nič drugače, ampak ga občutijo kot objektivno prisilo, ki določa in vodi njihova življenja: to prisilo se dojema kot »sistemsko«, nihče ni osebno odgovoren zanj, vsi le čutijo potrebo po tem, da se ji prilagodijo. In isto velja za kapitalizem kot tak: nihče ni odgovoren, vsi smo

---

<sup>9</sup> Jean-Pierre Dupuy, *Retour de Tchernobyl*, Editoins du Seuil, Pariz 2006.



ujeti v objektivizirano nujo, da tekmuje in ustvarjamo dobičke, da ohranjamo nenehno kroženje Kapitala.

V čem je torej težava danes? Čeprav imajo lahko naša (včasih celo individualna) dejanja katastrofalne (ekološke itd.) posledice, je težava v tem, da te posledice še naprej dojemamo kot anonimne/sistemske, kot nekaj, za kar sami nismo odgovorni, za kar ni jasnega povzročitelja. Oziroma točneje – in tu smo spet pri logiki blazneža, ki je vedel, da ni zrno, a tega ni vedela kokoš –, vemo, da smo odgovorni, a tega ne ve kokoš (veliki Drugi). Oziroma, kolikor je vednost funkcija Jaza in verovanje funkcija Drugega, to zelo dobro vemo, a ne verjamemo v to – veliki Drugi nas odvrča od tega, da bi v to verjeli, da bi prevzeli to vednost in odgovornost: »Vzrok naše nedejavnosti ni, kot mislijo zagovorniki načela previdnosti, znanstvena negotovost. Vemo. A se ne moremo pripraviti do tega, da bi verjeli temu, kar vemo.«<sup>10</sup> Vzemimo globalno segrevanje: z vsemi podatki, ki jih imamo o tem, težava ni v negotovosti glede dejstev (kot trdijo tisti, ki nas opozarjajo na paniko), ampak v naši nezmožnosti verjeti v to, da se v resnici lahko zgodi: pogledajte skozi okno, modro nebo in trava sta še vedno tam, življenje se nadaljuje, narava sledi svojemu ritmu ... (In v tem je groza černobilske nesreče: če obiščete prizorišče nesreče, stvari izgledajo, z izjemo sarkofaga, natanko tako, kot so izgledale pred tem; zdi se, da je življenje zapustilo kraj, pustilo vse tako, kot je, in vendar se zavedamo, da je nekaj hudo narobe. Sprememba ni na ravni vidne realnosti same, temveč je bolj fundamentalna, zadeva samo tkivo realnosti. Gotovo so okoli Černobila še kakšne osamljene kmetije, kjer še naprej živijo, kot so živeli prej – in preprosto ignorirajo vso to nerazumljivo govoričenje o sevanju ...)

Dupuy se tu sklicuje na teorijo kompleksnih sistemov, ki razloži dve nasprotujoči si značilnosti takšnih sistemov: njihov robusten, trden značaj in njihovo ekstremno ranljivost. Ti sistemi se lahko prilagodijo velikim motnjam, jih vključijo in poiščejo

<sup>10</sup> Dupuy, *op. cit.*, str. 147.



novo ravnovesje in stabilnost – vse do določenega praga («krajne točke»), nad katerim lahko majcena motnja povzroči totalno katastrofo in privede do vzpostavitve popolnoma drugačnega reda. Dolga stoletja človeštvu ni bilo treba skrbeti glede vpliva na okolico zaradi njegove produkcijske dejavnosti – narava se je bila sposobna sama prilagoditi krčenju gozdov, porabi premoga in nafte itd. Vsekakor danes ne moremo biti več prepričani, da se ne približujemo krajni točki – resnično ne moremo biti gotovi, kajti takšne točke lahko jasno zaznamo le, ko je enkrat že prepozno. Tu se dotaknemo paradoksalnega živca moralnosti, ki ga je Bernard Williams krstil za »moralno srečo«. <sup>11</sup> Williams predloži primer slikarja, ki mu je ironično ime »Gauguin« in ki zapusti ženo in otroke ter se preseli na Tahiti, da bi tam v celoti razvil svoj umetniški talent – je bil Gauguin moralno upravičen to narediti ali ne? Williamsov odgovor je, da lahko na to vprašanje odgovorimo le RETROSPEKTIVNO, potem ko izvemo za končni izid njegove tvegane odločitve: se je razvil v slikarskega genija ali ne? Kot je izpostavil Dupuy, <sup>12</sup> na isto dilemo naletimo ob nujnosti, ukreniti nekaj glede različnih ekoloških katastrof, ki nam danes grozijo: ali vzamemo to grožnjo resno in se danes odločimo storiti nekaj, kar se bo v primeru, da do katastrofe ne bo prišlo, zdelo smešno, ali pa ne storimo nič in v primeru katastrofe izgubimo vse; najslabše pa je izbrati neko vmesno varianto, sprejeti neke omejene ukrepe, kajti v tem primeru nam bo spodletelo ne glede na to, kaj se bo zgodilo (težava je torej v tem, da srednje variante, kar se tiče ekološke katastrofe, ni: ali se bo zgodila ali pa se ne bo). V takšni situaciji lahko postane govorjenje o anticipaciji, previdnosti in nadzorovanju nevarnosti nesmiselno, kolikor imamo opraviti s tem, kar bi lahko z izrazi rumsfeldovske ontologije vednosti imenovali »neznane neznane stvari«: ne le, da ne vemo, kje je krajna točka, ampak ne vemo točno niti tega, ČESA ne vemo.

<sup>11</sup> Bernard Williams, *Moral Luck*, Cambridge University Press, 1981.

<sup>12</sup> Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, Editions du Seuil, Pariz 2002, str. 124–126.

Marca leta 2003 se je Donald Rumsfeld spustil v nekoliko amatersko filozofiranje o odnosu med znanim in neznanim: »Obstajajo znane znane stvari. To so stvari, za katere vemo, da jih vemo. In obstajajo znane neznane stvari. Se pravi, da obstajajo stvari, za katere vemo, da jih ne vemo. A obstajajo tudi neznane neznane stvari. To so stvari, za katere ne vemo, da jih ne vemo.« A kar je Rumsfeld pozabil dodati, je ključni četrti termin: »neznane znane stvari«, stvari, za katere ne vemo, da jih vemo – kar je natanko freudovsko nezavedno, »vednost, ki se ne ve«, kot je temu navadno rekel Lacan. Če Rumsfeld misli, da so glavne nevarnosti v spopadu z Irakom »neznane neznane stvari«, Saddamove grožnje, za katere niti ne slutimo, kakšne bi sploh lahko bile, bi mu morali odgovoriti, da so nasprotno glavne nevarnosti »neznane znane stvari«, nepriznana prepričanja in predpostavljjanja, za katera se niti ne zavedamo, kako zelo se jih držimo. V primeru ekologije so ta nepriznana prepričanja in predpostavljjanja tista, ki nam preprečujejo, da bi resnično verjeli v možnost katastrofe, in ki se kombinirajo z »neznanimi neznanimi stvarmi«. Situacija je podobna kot pri slepi pegi v našem vidnem polju: ne vidimo nobene vrzeli, slika se nam zdi sklenjena.

Prva lekcija, ki jo je morda potrebno potegniti iz tega, je tista, ki jo je večkrat ponovil Stephen Jay Gould: popolna naključnost naše eksistence. Evolucija ne obstaja: katastrofe, porušena ravnovesja so del naravne zgodovine; življenje bi se v preteklosti lahko na številnih točkah zasukalo v povsem drugo smer. Glavni vir naše energije (nafta) je posledica pretekle katastrofe nepojmljivih razsežnosti. »Teror« spričo tega pomeni, da sprejmemo dejstvo popolne breztemeljnosti naše eksistence: nikakršne trdne osnove ni, ni mesta, kamor bi se lahko umaknili in na katero bi lahko v miru računali. Pomeni popolno sprejetje tega, da »narava ne obstaja«, tj. do konca izpeljati vrzel, ki loči življenjsko-svetno pojmovanje narave od znanstvenega pojmovanja naravne realnosti: »narava« *qua* področje uravnotežene reprodukcije, organske postavitve, v katero človeštvo posega s svojo oholostjo in grobo meče iz tira njeno krožno gibanje, je človekova fantazma: narava

je že sama po sebi »druga narava«, njeno ravnovesje je vedno sekundarno, poskus izpogajati »navado«, ki bi po katastrofičnih prekinitev ponovno vzpostavila nek red. Lekcija, ki jo je treba vzeti resno, je lekcija o okoljskem znanstveniku, ki pride do zaključka, da čeprav ne moremo biti gotovi, kakšne bodo končne posledice človeških posegov v geosfero, smo lahko gotovi vsaj glede ene stvari: če bi človeštvo nenadoma prenehalo s svojo gromozansko industrijsko dejavnostjo in pustilo naravi na Zemlji, da prevzame svoj uravnoteženi tok, bi bila posledica tega totalni zlom, nepojmljiva katastrofa. »Narava« na Zemlji je že v tolikšni meri »prilagojena« človeškim posegom, človeško »onesnaževanje« je že v tolikšni meri vključeno v negotovo in krhko ravnovesje »naravne« reprodukcije Zemlje, da bi njegovo prenehanje povzročilo katastrofalno neuravnovešenost. In prav to pomeni dejstvo, da se človeštvo nima kam umakniti.

Naša slepota za posledice »sistemskega zla« je morda najbolj razvidna ob debatah o komunističnih zločinih: tu, kjer odgovornosti ni težko pripisati, imamo opravka s subjektivnim zlom, s predstavniki, ki so ga storili, celo identificiramo lahko ideološke vire teh zločinov (totalitarne ideologije, *Komunistični manifest*, Rousseau itn.). Če poskušamo pozornost usmeriti na milijone, ki so umrli kot posledica kapitalistične globalizacije, od mehiške tragedije v 16. stoletju do holokavsta v Belgijskem Kongu pred stotimi leti itd., pa se odgovornost za to zanika: to se je pač zgodilo kot posledica »objektivnega« procesa, nihče tega ni načrtoval in izvajal, nobenega Kapitalističnega manifesta ni bilo ... (Še najbliže temu, da bi ga napisal, je bil Ayn Rand.) In v tem je tudi omejenost »etičnih komisij«, ki se pojavljajo vsepovsod, da bi preprečile nevarnosti nebrzdanega znanstveno-tehnološkega razvoja: ne glede na vse svoje dobre namene, etične pomisleke itd. ignorirajo »sistemsko« nasilje, ki je osnovnejše.

Dejstva, da je bil belgijski kralj Leopold, ki je vodil holokavst v Kongu, velik človekoljub, ki ga je papež celo razglasil za svetnika, ne moremo odpraviti kot zgolj primera ideološke hipokrizije in cinizma: ugovarjati je mogoče, da je bil subjektivno



verjetno res iskren človekoljub, da je celo sramežljivo nasprotoval katastrofalnim posledicam obsežnega gospodarskega projekta neusmiljenega izkoriščanja naravnih virov Konga, ki mu je vladal (Kongo je bil njegov osebni fevd!) – in skrajna ironija je, da je šla celo večina zaslužka od tega za koristi belgijskega ljudstva, za javna dela, muzeje itd.

Na začetku 17. stoletja se je Japonska po vzpostavitvi šogunskega režima na edinstven način kolektivno odločila, da se izolira od tuje kulture in sledi lastni poti kontroliranega življenja uravnotežene reprodukcije, osredotočene na kulturno očiščenje, izogibajoč se divji ekspanziji. So bile sledeče obdobje, ki je trajalo vse do srede 19. stoletja, res samo sanje o izoliranosti, iz katerih je Japonsko kruto prebudil Commodore Perry na ameriški vojni ladji? Kaj, če so sanje to, da lahko v nedogled nadaljujemo z našim ekspanzionizmom? Kaj, če moramo vsi *mutatis mutandis* ponoviti japonsko odločitev in se kolektivno odločiti, da posežemo v naš psevdo-naravni razvoj in spremenimo njegovo smer? Žalostno je, da je danes prav ta ideja takšne kolektivne odločitve diskreditirana. Ob razpadu državnega socializma pred dvema desetletjema ne bi smeli pozabiti, da je bil ob približno istem času tudi socialno-demokratski ideologiji države blaginje zadan odločilni udarec, da je tudi ta prenehala delovati kot imaginarij, sposoben dvigniti zavzeto kolektivno privrženost. Stališče, da je »čas države blaginje minil«, je danes del splošno sprejete miselnosti. Kar imata ti dve poraženi ideologiji skupnega, je stališče, da ima človeštvo kot kolektivni subjekt zmožnost nekako omejiti neosebni in anonimni družbeno-zgodovinski razvoj in ga voditi v zeleno smer. Danes s takšnim nazorom hitro opravimo kot »ideološkim« in/ali »totalitarnim«: družbeni proces je spet dojet kot nekaj, kar obvladuje anonimna Usoda, ki je onkraj družbenega nadzora. Vzpon globalnega kapitalizma nam je predstavljen kot takšna Usoda, proti kateri se ne moremo boriti – ali se ji prilagodimo ali pa v koraku z zgodovino zaostanemo in nas ta zdrobi. Edina stvar, ki jo lahko naredimo, je, da napravimo globalni kapitalizem čim bolj človeški, da se borimo za »globalni kapitalizem s človeškim obrazom« (za







# Usoda in značaj

*Walter Benjamin*

Usodo in značaj imajo navadno za kavzalno povezana, značaj je označen kot vzrok usode. Misel, ki je podlaga tega, je sledeča: če bi bil po eni strani značaj človeka, torej tudi način njegovega reagiranja, v vseh posameznostih poznan, po drugi strani pa bi bilo poznano svetovno dogajanje na področjih, na katerih se dotika tega značaja, tedaj bi bilo mogoče natančno reči, kaj se bo temu značaju pripetilo, kot tudi, kaj bo sam dosegel. Se pravi, poznana bi bila njegova usoda. Neposrednega miselnega dostopa k pojmu usode sodobne predstave ne omogočajo, zatoj moderni ljudje pristajajo na idejo, da bi značaj denimo razbrali s telesnih potez človeka – ker vednost o značaju nasploh najdevajo nekje v sebi –, medtem ko se jim zdi predstava, da bi usodo človeka denimo analogno razbrali iz črt na njegovi dlani, nesprejemljiva. To se zdi tako nemogoče, kot se zdi nemogoče, da bi »napovedali prihodnost«; napovedovanje usode je namreč brez nadaljnega subsumirano pod to kategorijo, nasproti temu pa se značaj kaže kot nekaj danega v sedanjosti in preteklosti, torej kot nekaj spoznavnega. Vendar pa tisti, ki se ponujajo, da bi iz teh ali onih znamenj ljudem napovedali njihovo usodo, ravno trdijo, da je to za vsakogar, ki zna biti pozoren (ki neposredno vednost o usodi kot taki najdeva v sebi), na nek način pričujoče, previdneje rečeno, je na dosegu. Podmena, da nek »biti na dosegu« prihodnje usode ne nasprotuje niti njenemu pojmu niti človeškim spoznavnim možnostim njene napovedi, kot je mogoče pokazati, ni nesmiselna. In sicer je – prav tako kot značaj – tudi usodo mogoče uvideti

zgolj v znamenjih, ne same na sebi, kajti – naj je ta ali ona značajska poteza, ta ali oni splet usode še tako neposredno pred očmi – sklop, ki ga ta pojma označujeta, nikoli ni na dosegu drugače kot v znamenjih, saj se nahaja nad neposredno vidnim. Sistem karakteroloških znamenj je v splošnem omejen na telo – če pustimo ob strani karakterološki pomen tistih znamenj, ki jih raziskuje horoskop –, medtem ko lahko postanejo znamenja usode v skladu s tradicionalnim naziranjem poleg telesnih tudi vsi pojavi zunanjega sveta. Zveza med znamenjem in označenim pa v obeh sferah tvori enako nedostopen in težak, četudi sicer različen problem, ker kljub vsemu površinskemu opazovanju in napačnemu hipostaziranju znamenj slednja v obeh sistemih značaja ali usode ne določajo na osnovi kavzalnih povezav. Pomenske zveze nikoli ni mogoče utemeljiti kavzalno, četudi denimo v danem primeru znamenja v njihovi tubiti nastanejo kavzalno prek usode in značaja. V nadaljnjem ne bomo preiskovali, kako je videti takšen sistem znamenj za značaj in usodo; opazovanje se bo usmerilo zgolj na samo označeno.

Izkaže se, da tradicionalno pojmovanje bistva značaja in usode ter razmerja ne ostane zgolj problematično, kolikor ni sposobno racionalno razložiti napovedovanja usode, temveč je napačno, ker je razločitev, na kateri sloni, teoretično neizvedljiva. Nemogoče je namreč izgraditi neprotisloven pojem zunanosti dejavnega človeka, če je kot njegovo jedro vzet na ta način pojmovani značaj. Nobenega pojma zunanjega sveta ni mogoče definirati razmejeno od pojma dejavnega človeka. Med dejavnim človekom in zunanjim svetom je, nasprotno, vse interakcija, njuni sferi dejavnosti prehajata ena v drugo; naj sta njuni predstavi še tako različni, njuna pojma nista ločljiva. Ne le, da ni v nobenem primeru mogoče določiti, kaj naj v zadnji instanci v življenju človeka velja kot funkcija značaja, kaj kot funkcija usode (nič ne bi pomenilo, če bi oba le v izkustvu prehajala drug v drugega), temveč je mogoče zunanost, na katero naleti dejavni človek, načeloma v poljubno veliki meri zvesti na njegovo notranost, njegovo notranost pa na zunanost – ju v principu celo imeti za eno in isto.



Značaj in usoda v tem motrenju – daleč od tega, da bi bila teoretsko razločena – sovpadeta. Tako je pri Nietzscheju, ko pravi: »Če ima nekdo značaj, ima tudi doživljaj, ki se vselej ponavlja.« To pomeni: če ima nekdo značaj, je njegova usoda bistveno konstantna. To pa seveda spet pomeni tudi: tedaj nima usode – in ta sklep so povlekli stoiki.

Če naj torej pridemo do pojma usode, ga je potrebno jasno razločiti od pojma značaja, kar pa spet ne more uspeti, preden slednji ni natančneje določen. Na podlagi te določitve bosta oba pojma postala docela divergentna; kjer je značaj, tam gotovo ne bo usode, in v kontekstu usode ne bomo naleteli na značaj. Zato je potrebno paziti, da oba pojma dodelimo takšnim sferam, v katerih – kot se dogaja v običajni jezikovni rabi – ne uzurpirata višav zgornjih sfer in pojmov. Značaj je namreč običajno postavljen v etični, usoda pa v religiozni kontekst. Z obeh področij ju je treba pregnati z razkritjem zmote, ki ju je tja postavila. Kar zadeva pojem usode, je to zmoto narekovala njegova povezava s pojmom krivde. Če navedemo tipični primer, je z usodo povezana nesreča dojeta kot odgovor Boga ali bogov na religiozno prekršitev. Pri tem bi nam moralo dati misliti to, da ne obstaja ustrezna povezava pojma usode s pojmom, ki v morali spremlja pojem krivde, namreč s pojmom nedolžnosti. V grški klasični zastavitvi ideje usode sreča, ki je človeku dodeljena, nikakor ni dojeta kot potrditev njegovega nedolžnega načina življenja, temveč kot skušnjava najhujše prekršitve, *hybris*. V usodi torej ne nastopi navezava na nedolžnost. In – to vprašanje zadane še globlje – ali obstaja v usodi navezava na srečo? Je sreča, kot je brez dvoma nesreča, za usodo konstitutivna kategorija? Sreča je vse prej tisto, kar srečnega izvije iz verige usod in mreže lastne usode. Hölderlin blaženih bogov ne imenuje zaman »brezusodni«. Sreča in blaženost prav tako kot nedolžnost vodita iz sfere usode. A red, katerega edina konstitutivna pojma sta nesreča in krivda in znotraj katerega ni mogoče misliti poti osvoboditve (kajti kolikor je nekaj usoda, je nesreča in krivda) – takšen red ne more biti religiozen, pa naj se še tako zdi, da narobe razumljeni pojem usode na to

napoteva. Velja torej poiskati neko drugo področje, na katerem imata težo edinole nesreča in krivda, blaženost in nedolžnost pa sta za to tehtnico prelahka in povleče ju navzgor. To je tehtnica prava. Zakone usode, nesrečo in krivdo, pravo povzdigne v mere osebe; napačno bi bilo domnevati, da je v kontekstu prava najti zgolj krivdo; nasprotno, dokazati je mogoče, da nobena zakonska krivda ni nič drugega kot nesreča. Zmotno, na osnovi zmešnjave s področjem pravičnosti, se je red prava – ki je zgolj ostalina demonične eksistenčne stopnje ljudi, v kateri pravni statuti niso urejali le njihovih povezav, temveč tudi njihovo razmerje z bogovi – ohranil onkraj časa, ki je privedel do zmage nad demoni. Ne pravo, temveč tragedija je bila tista, kjer se je glava genija prvič dvignila iz megle krivde, kajti v tragediji pride do preboja demonične usode. A ne tako, da bi pogansko neskončno verigo krivde in pokore nadomestila čistost spokorjenega in s čistim Bogom spravljenega človeka, temveč se v tragediji poganski človek zave, da je boljši od svojih bogov – a to spoznanje ga oropa govora, ostane nemo. Ne da bi se izreklo, skuša na skrivaj zbrati svoje sile. Krivde in pokore ne odmeri v ravnotežju, temveč ju pomeša med seboj. Nikakršnega govora ni o tem, da bo ponovno vzpostavljen »moralni svetovni red«, temveč se želi moralni človek, še nem, še nedoleten – kot takšen se imenuje junak – postaviti pokonci v drhtenju tega težavnega sveta. Paradoks rojstva genija v moralni obnemelosti, moralni infantilnosti, je sublimno tragedije. To je verjetno temelj sublimnega nasploh, v katerem se vse prej kot Bog pojavi genij. – Usoda se torej kaže v motrenju življenja kot obsojenega, v osnovi kot najprej obsojenega in nato krivega. Goethe obe fazi zajame v besedah: »Ve reveža pehate v krivdo.«<sup>1</sup> Pravo ne obsodi h kazni, temveč h krivdi. Usoda je krivdni kontekst živečega. Ta ustreza naravnemu stanju živeče-

<sup>1</sup> [V izvirniku *Ihr laßt den Armen schuldig werden*. Cf. *Učna leta Wilhelma Meistra (1. del)*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1998, str. 142. Celotna kitica se v prevodu Štefana Vevarja glasi: »Ve [nebeške sile] kažete nam pot v življenje, / ve reveže pehate v greh. / Pustite, da ga ožge trpljenje, / na zemlji plača se vsak ceh.]

ga, tistemu še ne popolnoma odpravljenemu videzu, od katerega pa je človek tako oddaljen, da se tudi pod njegovo vladavino ni povsem potopil vanj, temveč je postal neviden le v svojem najboljšem delu. Človek torej v temelju ni tisti, ki ima usodo, temveč je subjekt usode nedoločljiv. Sodnik lahko usodo vidi, kjer pač hoče; v vsaki kazni mora slepo sodelovati pri narekovanju usode. Ta nikoli ne zadene človeka, pač pa golo življenje v njem, ki prek videza sodeluje pri naravni krivdi in nesreči. V skladu z usodo lahko to živeče pripojimo tako kartam kot planetom; jasnovidka uporablja preprosto tehniko, da s prvimi predvidljivimi, prvimi gotovimi rečmi (z rečmi, ki so nespodobno zapolnjene z gotovostjo) to živeče spravi v polje krivde. S tem v znamenjih izve nekaj o naravnem življenju v človeku, ki ga skuša postaviti na mesto omenjene glave genija. Kot na drugi strani človek, ki pride k njej, prepusti mesto okrivljenemu življenju v sebi. Krivdni kontekst je časoven na popolnoma nepristen način, je čisto drugačne vrste in mere od časa odrešenja ali glasbe ali resnice. Za popolno osvetlitev teh reči je potrebno točno določiti posebno vrsto časa usode. Vedeževalec iz kart in hiromant nas vsekakor uči, da je mogoče ta čas kadarkoli napraviti istočasen z nekim drugim (ne sedanjim). To je nesamostojni čas, ki je parazitsko odvisen od časa nekega višjega, manj naravnega življenja. Nima nikakršne sedanjosti – usodne trenutke namreč najdemo le v slabih romanih –, pa tudi preteklost in prihodnost pozna le v svojskih modifikacijah.

Obstaja torej nek pojem usode – in ta je pristni, edini, ki na enak način zadeva tako usodo v tragediji kot namere vedeževalke –, ki je popolnoma neodvisen od pojma značaja in svojo utemeljitev išče v povsem drugi sferi. Do istega nivoja je treba pripeljati tudi pojem značaja. Ni naključje, da sta oba reda povezana z razlagalnimi praktikami in da v hiromantiji značaj in usoda v pravem pomenu sovpadeta. Oba zadevata naravnega človeka, bolje: naravo v človeku – in ravno ta se oznanja v znamenjih narave, danih bodisi na sebi ali eksperimentalno. Utemeljitev pojma značaja se bo prav tako morala navezovati na naravno sfero in imeti z etiko ali moralo prav tako malo opraviti kot usoda



z religijo. Po drugi strani se bo moral pojem značaja znebiti tudi tistih potez, ki konstituirajo njegovo zmotno povezavo s pojmom usode. Ta povezava je dosežena s predstavo mreže, ki jo spoznanje poljubno zgosti v najtrdnjšo tkanino, kakršna se površinskemu motrenju kaže kot značaj. Poleg velikih temeljnih potez naj bi namreč izostreni pogled poznavalca ljudi zaznaval tudi finejše in tesneje povezane poteze, vse dokler se navidezna mreža ni zgostila v sukno. Šibki razum je nato verjel, da v niti te tkanine poseduje moralno bistvo zadevnega značaja in v njem razlikuje dobre in slabe lastnosti. Toda kot mora pokazati morala, imajo moralen pomen zgolj dejanja, nikoli pa lastnosti. Dozdeva se seveda drugače. Ne le, da se za besede »tatinski«, »zapravljiv«, »pogumen« zdi, da imajo tudi pomen moralnega vrednotenja (tu je še mogoče pustiti ob strani navidez moralno obarvanost pojmov), temveč se predvsem zdi, da besede kot »požrtvovalen«, »zahrbten«, »maščevalen«, »zavisten« merijo na značajske poteze, pri katerih ni več mogoče abstrahirati od moralnega vrednotenja. Vendarle takšna abstrakcija ni le pri vseh primerih izvedljiva, temveč je nujna, da bi zagrabili smisel teh pojmov. In sicer gre to abstrakcijo misliti tako, da se vrednotenje na sebi povsem ohrani ter mu je le odvzet njegov moralni akcent, s čimer se odpre prostor za takšne pogojne ocene – bodisi v pozitivnem ali negativnem smislu –, kakršne izražajo denimo moralno brez dvoma indifereentne oznake intelekta (kot na primer »pameten« ali »neumen«).

Kje moramo tem psevdomoralmim poimenovanjem lastnosti dodeliti njihovo pravo sfero, nas uči komedija. V njeni sredini kot glavna oseba značajske komedije dovolj pogosto stoji človek, ki bi ga, ko bi se z njegovimi ravnanji morali soočiti v življenju namesto na odru, imenovali podlež. Na odru komedije pa so njegova ravnanja zanimiva le v luči, ki jo nanje meče značaj, in ta v klasičnih primerih ni predmet moralne obsodbe, temveč visoke vedrine. Publike ravnanja komičnega junaka nikoli ne zadevajo sama na sebi, nikoli moralno; zanimajo jo le, kolikor odsevajo luč značaja. Pri tem opazimo, da velik komediograf, denimo Molière, svojih oseb ne skuša določiti z raznolikostjo značajskih



potez. Nasprotno, psihološka analiza je v njegovem delu popolnoma odsotna. Njen interes nima kaj početi s tem, da sta v »Skopuhu« in »Namišljenem bolniku« skopost in hipohondrija hipostazirani in postavljeni v temelje vsega početja. O hipohondriji in skoposti ti drami ne učita ničesar; daleč od tega, da bi ju napravili razumljivi – prikazujeta ju kar najbolj grobo; če je predmet psihologije notranje življenje človeka, mišljenega empirično, tedaj Molièrove osebe niso uporabne niti kot prikazno sredstvo. Značaj se v njih razpre kot sonce v blišču ene edinstvene poteze, ki ne dopušča nobeni drugi, da bi ostala vidna, temveč jo s svojim bliščem zastre. Sublimnost značajske komedije sloni na tej anonimnosti človeka in njegove moralnosti sredi najvišjega razvitja individuuma v edinstvenosti njegove značajske poteze. Medtem ko usoda razgrinja neznansko zapletenost s krivdo obremenjene osebe, zapletenost in vez njene krivde, značaj na to mitično zaslužjenost osebe v kontekstu krivde poda odgovor genija. Zapletenost postane enostavnost, fatum svoboda. Kajti značaj komične osebe ni bavbav deterministov, je svetilnik, v žarku katerega postane vidna svoboda njenih dejanj. – Dogmi o naravni krivdi človeškega življenja, o prakrivdi, katere načelna nerešljivost tvori nauk poganstva, njena priložnostna rešitev pa njegov kult, genij zoperstavi vizijo naravne nedolžnosti človeka. Ta vizija prav tako vztraja na področju narave, a vendarle se po svojem bistvu moralnim pogledom tako približa, kot se jim nasprotna ideja približa zgolj v formi tragedije, ki ni edina forma te ideje. Vizija značaja pa je osvobajajoča v vseh formah: s svobodo je povezana – česar tu ne moremo pokazati – prek svoje afinitete do logike. – Značajska poteza torej ni vozec v mreži. Je sonce individuuma na brezbarvnem (anonimnem) nebu človeka, ki meče senco komičnega ravnanja. (To Cohenove globoke besede, da vsako tragično ravnanje, naj je še tako sublimno v svojih visokih koturnih, meče komično senco, umesti v najbolj pravšnji kontekst.)

Fizionomična znamenja – kot vsa druga mantična znamenja – so morala pri starih služiti predvsem ugotavljanju usode – skladno z vladavino poganske vere v krivdo. Tako fizionomika

kot komedija sta bili pojava nove dobe genija. Zvezo s staro umetnostjo prerokovanja moderna fizionomika še kaže v neplodnih vrednostnih akcentih svojih pojmov, kot tudi v prizadevanju za analitično komplikacijo. Prav v tem pogledu so antični in srednjeveški fizionomiki videli jasneje, s tem da so spoznali, da je značaj mogoče zajeti le z malim številom moralno indiferentnih osnovnih pojmov, kot jih je npr. skušal identificirati nauk o temperamentih.

*Prevedel Tadej Troha.*

# Kapitalizem kot religija

*Walter Benjamin*

V kapitalizmu je mogoče ugledati religijo, tj. kapitalizem esencialno služi pomiritvi istih skrbi, muk, nemirov, na katere so nekoč dajale odgovor tako imenovane religije. Dokazovanje te religiozne strukture kapitalizma – ne le, kot meni Weber, kot religiozno pogojene tvorbe, temveč kot bistveno religioznega pojava – bi še danes vodilo na stranpot neskončne univerzalne polemike. Mreže, v kateri stojimo, ne moremo zategniti. Kasneje, vendarle, bomo dobili pregled nad njo.

A tri poteze te religiozne strukture kapitalizma je mogoče razpoznati že v sedanjosti. Prvič, kapitalizem je čista kulturna religija, morda najbolj ekstremna, kar jih je kdaj bilo. V njem ima vse pomen zgolj z neposrednim ozirom na kult; ne pozna nikakršne posebne dogmatike, nikakršne teologije. S tega gledišča utilitarizem dobi svoj religiozni ton. S to konkrekcijo kulta je povezana druga poteza kapitalizma: permanentno trajanje kulta. Kapitalizem je slavljenje kulta *sans rêve et sans merci* [brez sanj in brez milosti]. Tu ni nobenega »delavnika«, nobenega dne, ki ne bi bil praznik v strašljivem smislu razmaha vsega sakralnega pompa in skrajne napetosti častilcev. Ta kult, tretjič, proizvaja krivdo. Kapitalizem je verjetno prvi primer kulta, ki ne služi spravi, temveč proizvajanju krivde. V tem smislu se ta religiozni sistem umešča v strmi tok nezaslišane gibanja. Nezaslišana zavest o krivdi, ki ne ve več, kako bi dosegla spravo, poseže po kultu, da bi v njem to krivdo ne poravnala, temveč jo univerzalizirala, jo vklesala v zavest ter končno in predvsem v to krivdo vključila samega Boga, da bi tako za spravo zainteresirala tudi njega samega. Sprave tu



torej ne gre pričakovati v samem kultu, prav tako ne v reformaciji te religije, ki bi morala biti sposobna oprijeti se nečesa gotovega v sebi, a tudi ne v odvrnitvi od nje. Bistvo tega religioznega gibanja, ki je kapitalizem, je v vztrajanju vse do konca, vse do končne popolne obremenitve Boga s krivdo, vse do doseženega svetovnega stanja obupa, ki pa ravno še predstavlja *upanje*. V tem je historična nezaslišanost kapitalizma – da religija ni več reforma biti, temveč njeno razbitje. Razširitev obupa v religiozno stanje sveta, odkoder gre pričakovati ozdravljenje. Božja transcendenca je padla. A Bog ni mrtev, upotegnjen je v človeško usodo. Ta prehod planeta Človek skozi hišo obupa v absolutni osamljenosti njegove tirnice je etos, ki ga je definiral Nietzsche. Ta človek je nadčlovek, prvi, ki prične poznavajoč izpolnjevati kapitalistično religijo. Njena četrta poteza je, da mora Bog postati prikrit in ga je dovoljeno nagovoriti šele v zenitu njegove krivde. Kult slavijo pred nedozorelim Božanstvom in vsaka predstava, vsaka misel nanj, okrni skrivnost o njegovi zrelosti.

Freudova teorija prav tako spada k svečeniškemu gospostvu tega kulta. Mišljena je povsem kapitalistično. V najgloblji analogiji, ki jo je še treba osvetliti, je potlačeno, grešna predstava, kapital, ki obrestuje pekel nezavednega.

Tip kapitalističnega religioznega mišljenja dobi veličasten izraz v Nietzschejevi filozofiji. Misel o nadčloveku apokaliptičnega »skoka« ne premesti v sprevernitev, pokoro, očiščenje, temveč v navidez zvezno, v zadnji instanci pa v eksplozivno, diskontinuirano stopnjevanje. Zato sta stopnjevanje in razvoj v smislu »non facit saltum« [ni zmožen skočiti] nezdružljiva. Nadčlovek je historični človek, ki je došel tja brez sprevernitve, historični človek, ki je prerasel skozi nebo. Ta preboj nebes s stopnjevano človekostjo, ki je religiozno gledano (tudi za Nietzscheja) krivda, in to ostaja, je prejudiciral Nietzsche. In podobno Marx: iz kapitalizma, ki se ne preobrne, z obrestmi in obrestnimi obrestmi, ki so funkcija *dolga* (glej demonično dvoumnost tega pojma)<sup>1</sup>, nastane socializem.

<sup>1</sup> [*Schuld* pomeni tako »krivdo« kot »dolg«. Ker v slovenščini dvoumnosti



Kapitalizem je religija iz golega kulta, brez dogme.

Kapitalizem se je – kar mora biti dokazljivo ne le ob kalvinizmu, temveč tudi ob ostalih ortodoksnih krščanskih smereh – na Zahodu parazitsko razvil na krščanstvu, dokler ni nazadnje zgodovina krščanstva postala zgodovina njegovega parazita, kapitalizma.

Primerjava svetniških podob različnih religij na eni ter bankovcev različnih držav na drugi strani. Duh, ki govori iz ornamentike bankovcev.

Kapitalizem in pravo. Poganski značaj prava, Sorel: *Réflexion sur la violence*, str. 262.

Preseganje kapitalizma s preseljevanjem, Unger: *Politik und Metaphysik*, str. 44.

Fuchs: *Struktur der kapitalistischen Gesellschaft* ipd.

Max Weber: *Ges. Aufsätze zur Religionssoziologie*, 2 zvezka, 1919/20.

Ernst Troeltsch: *Die Soziallehren der chr. Kirchen und Gruppen* (Ges. W. I 1912).

Glej posebno Schönbergovo bibliografijo pod II.

Landauer: *Aufruf zum Sozialismus*, str. 144.

Skrbi: duševna bolezen, lastna kapitalistični epohi. Duševna (ne materialna) brezizhodnost v revščini, vagantsko, beraško meništvu. Stanje, ki je tako brezizhodno, je okrivljeno. »Skrbi« so indeks te zavesti o krivdi brezizhodnosti. »Skrbi« nastanejo v tesnobi skupnostne, ne individualno-materialne brezizhodnosti.

Krščanstvo za časa reformacije ni olajšalo nastanka kapitalizma, temveč se je preobrazilo v kapitalizem. Metodično bi sprva veljalo raziskati, katere povezave z mitom je v teku zgodovine sklenil denar, preden je lahko iz krščanstva nase pritegnil tolike mistične elemente, da je skonstruiral lasten mit.

Spravnilna / tezaver dobrih del / plača, ki jo dolgujejo *duhovniku*. Pluton kot bog bogastva.

---

ni mogoče ohraniti, smo doslej besedo prevajali s »krivda«, v zgornjem kontekstu pa smo se odločili za »dolg«.]

Adam Müller: Reden über die Beredsamkeit 1816, str. 56 ff.

Povezava dogme o razdiralni naravi vednosti, ki nas v tej svojskosti hkrati odrešuje in ubija, in kapitalizma: bilanca kot odrešujoča in uničujoča vednost.

K spoznanju kapitalizma kot religije pripomore, če si predočimo, da izvorno poganstvo religije v prvi vrsti gotovo ni dojemalo kot »višji«, »moralni«, temveč kot kar najbolj neposredno praktični interes; da mu, z drugimi besedami, ni bilo nič bolj kot današnjemu kapitalizmu jasno, kaj je njegova »idealna« ali »transcendentna« narava; nasprotno, nereligioznega ali drugače verujočega posameznika je videlo kot zanesljivega člana skupnosti, natanko v istem smislu, kot današnje meščanstvo vidi svoje nedonosne pripadnike.

[Fragment iz leta 1921, neobjavljen za časa Benjaminovega življenja.]

*Prevedel Tadej Troha.*

# Teološko politični fragment

Walter Benjamin

Šele mesija sam dovrši vse historično dogajanje, in sicer v smislu, da sam šele odreši, dovrši, ustvari njegovo navezavo na mesijansko. Zato se nič historičnega ne more samo iz sebe nanašati na mesijansko. Zato Božje Kraljestvo ni *telos* historičnega *dynamis*; ne more biti postavljeno kot cilj. Historično gledano ni cilj, temveč konec. Zato red profanega ne more biti zgrajen na misli Božjega Kraljestva, zato teokracija nima političnega, temveč zgolj religiozni smisel. Da je z vso intenzivnostjo zanikal politični pomen teokracije, je največja zasluga Blochovega »Duha utopije«.

Red profanega se mora vzpostaviti na ideji sreče. Navezava tega reda na mesijansko je eden bistvenih učnih komadov filozofije zgodovine. In sicer ta navezava pogojuje mistično pojmovanje zgodovine; njegov problem je mogoče pojasniti z neko podobo. Če ena puščica označuje cilj, v smeri katerega deluje *dynamis* profanega, druga pa smer mesijanske intenzitete, potem iskanje sreče svobodnega človeštva seveda teži stran od te mesijanske smeri; a prav tako kot lahko sila na svoji poti pospeši neko drugo, nasprotno usmerjeno silo, tako tudi profani red profanega pospeši prihod mesijanskega kraljestva. Profano potemtakem sicer ni kategorija Kraljestva, a je kategorija – in sicer najtočnejša – njegovega kar najtišjega približevanja. Kajti v sreči vse zemeljsko teži za svojim zatonom, le v sreči pa mu je določeno najti zaton. – Medtem ko seveda neposredna mesijanska intenziteta srca, notranjosti posameznega človeka, poteka skozi nesrečo, v smislu trpljenja. Duhovnemu *restitutio in integrum*, ki uvaja v nesmrtnost, ustreza svetov-

no, ki vodi v večnost zatona; in ritem tega večno minljivega, v svoji totaliteti minljivega, v svoji prostorski, a tudi časovni totaliteti minljivega svetovnega, ritem mesijanske narave, je sreča. Kajti mesijanska je narava v svojem večnem in totalnem minevanju.

Težiti k temu minevanju, tudi za tiste stopnje človeka, ki so narava, je naloga svetovne politike, katere metodo gre imenovati nihilizem.

[Datiranje tega fragmenta ostaja negotovo, nastal je bodisi v obdobju 1920–1921 bodisi 1937–1938.]

*Prevedel Tadej Troha.*



## O »videzu«

*Walter Benjamin*

»Ni vse mogoče, a mogoč je videz vsega.« *Hebbel*

Videz [*Schein*], ki ga moramo dohnati (npr. zmota)  
od katerega moramo bežati (npr. Sirena)  
ki ga ne smemo upoštevati (npr. škrat)

Druge klasifikacije videza:

Videz, za katerim se nekaj skriva (npr. zapeljivi videz: *die frouwe Welt* srednjeveške legende, katere hrbet razžirajo črvi, medtem ko je s sprednje strani videti lepa)

Videz, za katerim se nič ne skriva (npr. fatamorgana, tudi himera?)

Povezanost videza s svetom vizualnega. – Eidetski eksperiment: Moški prečka cesto in iz oblakov se mu prikaže kočija s štirimi konji, ki gre proti njemu. Med drugim sprehodom mu iz oblakov zadoni glas, ki pravi: »Svojo cigaretnico si pozabil doma.« Če v analizi obeh primerov odmislimo možnost halucinacije – torej subjektivnega razloga videza –, ugotovimo: v prvem primeru je mogoče misliti, da za prikaznijo [*Erscheinung*] ni ničesar, v drugem to ni mogoče. Videz, v katerem se prikaže nič, je silnejši, je pristni videz. Ta videz je torej mogoče misliti le v vizualnem.

Ima intencionalni predmet, ki se na podlagi subjektivnih vzrokov (denimo halucinacije) prikaže kot videz, pristni značaj videza? – In če je tako, ali ima isti značaj kot čisti objektivni videz?

»En y allant [nous] avons aperçu au bout de la rue des Chanoines, faisant vue d'optique, les tours jumelés du vieux Saint-Étienne (l'Abbaye-aux-Hommes) voilées d'une brume qui les rendait plus belles; car les voiles embellissent tout ce qu'ils cachent et ce qu'ils révèlent: – femmes, horizons et monuments! – «<sup>1</sup>

D'Aureville Memoranda, str. 227.

Nietzschejeva definicija videza v *Rojstvu tragedije*.

V vsakem umetniškem delu in zvrsti je navzoč lepi videz; vse lépo v umetnosti velja prišteti lepemu videzu. [Zadnji stavek prečrtan. – Op. ur.] Ta lepi videz moramo natančno razločiti od vseh drugih vrst videza. Ne najdemo ga le v umetnosti, a pripisati mu velja vse pristno lépo v njej. In spet – tako znotraj kot zunaj umetnosti – gre k njemu prišteti le lépo; nič grdega, najsi bo v umetnosti ali drugje – celo če je videz –, ne spada k lepemu videzu. Obstajajo različne stopnje lepega videza, skala, ki ni določena na podlagi večje ali manjše lepote v njem, temveč na podlagi tega, v kolikšni meri ima značaj videza. Zakon te skale ni le temelj nauka o lepem videzu, temveč je bistven za metafiziko nasploh. Ta zakon trdi, da je v tvorbi lepega videza videz toliko večji, kolikor bolj živ se prikazuje. Tako je bistvo in meje umetnosti, kot tudi morebitno hierarhijo umetniških vrst, mogoče določiti izhajajoč iz videza.

Nobena umetnina ne sme biti videti povsem živa, ne da bi na ta način postala goli videz in prenehala biti umetnina. Življenje, ki drgeta v njej, mora imeti videz okamenelosti, videz, kot bi ga v nekem trenutku zadel urok. Življenje, ki drgeta v njej, je lepota, harmonija, ki preplavi kaos in – njen drget je zgolj videz. Kar temu videzu zapove vsebino, uroči življenje in harmoniji skoči v besedo, je Brezizrazno [*das Ausdruckslose*]. Ta drget tvori lepoto, ta okamenelost resnico umetnine. Kajti tako kot lahko prekinitev iz govora lažnivca z ukazovalno besedo iztisne resnico tam, kjer

---

1 »Na naši poti tja smo na koncu *rue des Chanoines* kot skozi optično napravo ugledali stolpa dvojčka stare *Saint-Étienne (l'Abbaye-aux-Hommes)*, ovita v tančico megle, ki ju je naredila še lepša; kajti tančice olepšajo vse, kar zakrivajo in razkrivajo: – ženske, obzorja in spomenike! –«

ga prekine, tako Brezizrazno prisili drgetajočo harmonijo, da se ustavi in z ugovorom ovekoveči svoj drget. V tem ovekovečenju se mora lépo zagovarjati, a zdaj se zdi, da je v tem zagovarjanju prekinjeno. Brezizrazno je tista kritična sila [*Gewalt*], ki sicer ne zmore ločiti videza od resničnega v umetnosti, a jima prepreči, da bi se pomešala. A to silo ima kot moralna beseda. V Brezizraznem se sublimna sila resničnega prikaže tako, kot po zakonih moralnega sveta določa simboliko bivajočega sveta. Drgetajoče življenje ni nikoli simbolno, ker je brez oblike; še manj pa je lépo, ker je videz. A tisto, kar je bilo pravkar uročeno, kar je okamenelo in omrtvičeno, je bržkone sposobno, da naznači simbolno. To stori s pomočjo sile brezizraznega. – Brezizrazno namreč razbije, kar je v vsem lepem videzu preživelo kot dediščina kaosa: napačno, zlagano, zmotno totaliteto – na kratko, absolutno. Šele to dopolni delo, tako da ga razbije na delce, v *najdrobnejšo* totaliteto videza, ki je veliki fragment resničnega sveta, fragment simbola.

[*Fragment, napisan med letoma 1919-1920, neobjavljen za časa Benjaminovega življenja.*]

*Prevedel Tadej Troha.*





# Lepota in videz

*Walter Benjamin*

I Vse živo, ki je lepo, je v videzu.

II Vse umetniško, ki je lepo, je v videzu,  
kajti je nekako živo.

III Ostanajo torej le še naravne mrtve reči, ki so morda, ne da bi  
bile v videzu, lahko lepe.

[*Fragment, napisan med letoma 1920–1921, neobjavljen za časa Benjaminovega življenja.*]

*Prevedel Tadej Troha.*



Walter Benjamin kot *Angelus Novus*

# Benjaminov *Angelus Novus*

Marko Jenko

V času, ko je Benjamin kupil Kleejevega angela, nastopi prvi vrhunec njegovega dela, natančneje rečeno, vrhunec t. i. zgodnjega obdobja, ki nekako (in nenaključno) koagulira v eseju o Goethejevih *Izbranih sorodstvih* (1921–1922) in ki se nato izteče, preide v naslednje obdobje, z znamenito habilitacijo o nemški žaloigri, s katero se je sicer ukvarjal že nekaj časa (1916–1925) in ki ga na podlagi njej lastnih vprašanj pripelje k različnim problemom, na primer konca, začetka, še natančneje pa prazačetka ali Izvora (*der Ursprung* – dobesedno praskok), do katerega se dokoplje na zelo zanimiv način, pravzaprav preko nekega drugega izvora – nastopa Zakona, ki se ga loteva po njegovi nasilni, »mračni in demonski« plati, kar se kasneje najbolj jasno izostri pri Kafki in kar je v žaloigri najprej povezano s suspendirano figuro kralja.

Prav po tej »demonski« plati pa se torej obrne k prazačetku, in sicer tako, da se izhajajoč iz te temne plati najprej osredotoči na širše vprašanje jezika, ki pa ga nato poleg samega Izvora vodi tudi k problemu (lastne) identitete. Kot izhodišče pa mu venomer služi tisto, čemur sam pravi razpiranje ali dvoumnost besede. A to še ni vse, kar bi tu radi poudarili: retroaktivno gledano – in pri našem branju gre prav za to, da Benjamina enostavno beremo za nazaj, da merimo Benjamina z Benjaminom – v žaloigri tako že nastopijo kategorije, ki se nato vzporedno osamosvajajo oziroma kasneje še toliko bolj izostrijo in izkristalizirajo. Seveda gre najprej predvsem za vprašanje zgodovine in narave, kar sprva nakazuje že Benjaminovo konstruiranje Izvora, predvsem za njun

stik v obojestranskem, hkratnem minevanju. Benjamin tu uvede naravo-zgodovino (*die Naturgeschichte* ali *Natur-Geschichte*), sprva sicer kot naravno zgodovino (*die natürliche Geschichte*), ki poudarek morda bolj jasno preusmeri na videz (minevanje narave-zgodovine, predvsem kot zgodovinskega horizonta, ki se je kazal kot naraven – naraven kot usoda, v kateri je vsak družbeni upor dojet kot naravna katastrofa). Narava-zgodovina v žalostigri, njena alegorična razvalina, pa ga potem natanko na podlagi njej lastnega minevanja vedno bolj vodi k neki »nenaravi«.

Prav kolikor gre za preizpraševanje žaloigre v navezavi na tragedijo, je tu v ospredju še vprašanje Usode, Božjega, Krivde in Smrti – usode, ki jo na podlagi prvih izsledkov žaloigre v spisu *Usoda in značaj* (1921) pusti ob strani, saj, kot pravi sam, pri usodi in tragediji ni mesta za (grozno) nedolžnost. To pa ga počasi od tragedije – in od žaloigre – pelje vedno bliže k neki posebni »nravi«, kot bi lahko še prevedli značaj (Benjamin ne misli na tragični lik, temveč na komika, na značaj kot tak, na primer kar Značaj), ter h komediji in neki »nenavadni naravi«, ob kateri se krepko nasmeji in ki je kljub vsemu vselej že senca tragedije, senca, ki jo nevede ustvari tragedija sama in ki je pravzaprav njen stranski produkt, če lahko tako parafraziramo.<sup>1</sup>

V pričujočem članku bo zato v ospredju predvsem že omenjeni stik narave in zgodovine, najprej kot aspekt neke druge narave, pri kateri pa seveda ne gre za to, da zgodovino vpeljemo od zunaj, temveč da jo opazimo od znotraj, kratko malo znotraj. Problematika videza pa prinaša še en obrat vijaka: ne gre samo za to, da v naravi opazimo zgodovino (kot na primer v Proustovi naravni podjetnosti in ceremonialnosti – materialni iskrenosti – znotraj za Benjamina fevdalnega salonskega sveta), temveč gre tudi in predvsem za to, da stvar obrnemo: od zgodovine v naravi

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Selected Writings I*, Belknap Harvard UP, Cambridge, Massachusetts & London 1996, str. 206: »... vsako tragično dejanje, pa naj bo v svojem koturnu kar najbolj sublimno, vrže svojo komično senco, in to tja, kjer je kontekst zanjo najbolj primeren.«



do neke »narave« v zgodovini, do tega, kako se že sama zgodovina vrti okoli neke nenaravne narave, nečesa, kar je pravzaprav sama »nehote« proizvedla in kar se vanjo vpenja in od nje osamosvaja. Že Benjamin zapiše, da bi bila zgodovina zato starejša od narave. Ne gre torej samo za to, da je bila narava proizvedena, da ni enostavno zunaj in da je vselej že zgodovinsko posredovana, temveč tudi za to, da je bilo proizvedeno nekaj več – nekaj, kar je in kar se kaže kot nezvedljivi presežek neposrednosti, kar je dobesedno preveč, kar navaja na oziroma »obstaja« zgolj kot neki pribitek. Benjamin pri tem uporablja besedo »teološki« preostanek, kar sami pojmuje kot presežni preostanek.<sup>2</sup> Tu mu gre najprej za neki trenutek, za neki moment, ki se kaže kot (ženska) podvojitve (že število žaloigre je zato nujno sodo – a tu je že utajitev), predvsem pa kot hipen zastoj, diskontinuiteta in razcep, ki pa ga po našem uteleša prav *Angelus Novus* in ki ga, kot bomo zagovarjali, najprej »poda« pri orisu sveta žaloigre oziroma igre za žalujoče, za žalostni spomin na Izgubo, ki pa se na koncu izkaže kot obramba proti Izgubi.

Kleejevo delo pa lahko beremo na več načinov, seveda glede na to, kaj vse se je z njim ali preko njega mislilo – ponazarja moment, ki mu je bil Benjamin, kolikor sami za nazaj, tj. na podlagi znamenite teze iz *O pojmu zgodovine* (1940), lahko razberemo, vselej za petami. Pri tem nam bo v pomoč že natančen opis dela. Naj le namignemo, da nekako ponujamo dve hkratni branji *Angelusa Novusa*: trenutek zastoja in/ali vznik neumestnega sveta, v skladu z Benjaminovim ne-humanizmom pa lahko šetoliko bolj natančno rečemo – nečloveškega, katerega oporni primer je

---

<sup>2</sup> Za Benjamin, ki vseskozi izhaja iz umetnosti, pa sta si ta »nenavadna narava« in umetnost neverjetno blizu, in sicer prav kolikor nasprotujeta človeški, antropocentrični zgodovini in vodita proti de-limitaciji človeškega subjekta in ne-humanizmu. Mimogrede: pri tem premiku od posredovane neposrednosti (narave kot vselej zgodovinsko posredovane) k predhodnem procesu posredovanja gre za neko nemožnost, ki doleti oba. Morda bi bilo v tem primeru bolje kot stik med naravo in zgodovino v njenem hkratnem minevanju, kot smo govorili zgoraj, uporabiti besedo razmik med obema.

sprva sestava sveta nemške žaloigre in romantike<sup>3</sup>, kasneje pa predvsem Kafkov svet odradka, mačjega jagnjeta, pojoče miši, insektov, Bukefalosa, ženske-dvoživke Leni, pa nečiste Friede ter ostalih bastardov in izrodkov – tudi angela. Lahko bi rekli, da se ves ta vmesni-neumestni svet porodi kot nasledek nekega izhodiščnega, predhodnega momenta podvojitve, neke hipnosti podvojitve (besede z odmevom v žaloigri), in obratno, da nekako nastopita »skupaj«, da na primer do podvojitve pride s tem, ko na prizorišče, v svet kraljevske veličine žaloigre, takorekoč od nikoder vdre navaden kmet s svojim dialektom, kar ga potem za nazaj »umesti« kot neumestnega. In zopet na še nekoliko drugačen način: preko vstopa tega neumestnega sveta Benjamin ravno sklepa na neki predhodni moment, ki je to šele omogočil in ki ga žaloigra na svoj način predela. Naj tu sledeč Beatrice Hanssen dodamo le še to, da je v navezavi na ta posebni trenutek, ki ga je skušal vse-skozi poantirati, ga »ohranjati«, Benjamin govoril o potrebi po neki »novi hermenevtiki«, čeprav se je hitro izkazalo, da je hermenevtika najmanj vsaj neustrezno ime.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Tu je vnaprej potrebno poudariti, da Benjamin ne izhaja strogo iz nemške žaloigre 16. in seveda 17. stoletja (na primer delo Hansa Sachsa, Andreasa Gryphiusa idr.), temveč da se je loteva po ovinkih samega pojma, jo vseskozi povezuje z njenimi drugimi obdobji in tudi kraji: najprej Shakespeare, pa Calderón, potem pa meščanska žaloigra 18. stoletja (G. E. Lessing) in še posebej Hebblove žaloigre iz 19. stoletja.

<sup>4</sup> Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2000; in Benjamin tudi zares opusti izraz hermenevtika: od subjektivne interpretacije/hermenevtike najprej preide k objektivni interpretaciji/hermenevtiki in objektivni zgodovini (oboje v smislu objekta, ne pa objektivnosti), katerih temelj je zanj zamrznitev, torej preide od subjekta k objektu, k tistemu nekaj več v objektu, kar subjektu »uhaja«, posledično pa objektivna hermenevtika pri *Arkadah* postane objektivna konstrukcija. Nova zgodovina je tako po njegovem na strani objekta, tudi kot neka stalno navzoča »druga zgodovina«, kot Izvor. Ta zgodovina ni več ekstenzivna in kvantitativna, temveč intenzivna in kvalitativna, saj vključuje moment, kjer se stikata in razdružujeta obča in individualna zgodovina. Od tod potem sledi navezava nenaravne narave in umetniškega dela. Kar se tiče same umetnosti, ki je bila za Benjamina stalni

Ko govorimo o začetku in koncu, ali natančneje o zasuku, »prehajanju« med koncem in začetkom, pa tudi in predvsem o prazračetu, moramo imeti vedno v mislih, da gre tu vselej za način, kako Benjamin misli lastni čas, kako to branje obarva z lastnim časom, kako mu to »zatekanje« v preteklost nenazadnje omogoča, da zaobkroži neznano Novo, da zavzame distanco do lastnega časa in da znotraj njega zariše neko drugo pot kot predvojno vzhičenost Wynekenovega Gibanja mladih v pričakovanju Začetka, kar se mu je tako upiralo, in še posebej kakršno koli resignacijo, kako potemtakem na podlagi žaloigre misli sekularizacijo (na propadu Pomena), pa kako misli umetniško-delo oziroma ruševino in spominjanje, kako se spopada z razmerjem med neavtentičnim uprostorjenjem časa, lahko bi rekli kubističnim »časom«, spacializacijo časa, pravzaprav konkretno zgodovinsko časovnostjo in nekim, kot sam pravi, avtentičnim časom ustavljene ure, ki vse skupaj obrne na glavo, s katerim se pravzaprav odpre ali pa nastopi tista vmesnost, na katero vseskozi napoteva že v žaloigri in ki daje nove možnosti (kot neko »prekoordiniranje«, obrat stran od spominjanja k Novemu – k *Novusu*).

V navezavi na trenutek *Angelusa Novusa*, vsaj sledeč našemu branju, nismo daleč od tega, da opazimo, da gre v resnici tudi za vprašanje končnega in neskončnega, na primer, ko gre za umetnost kot pojem, kako se sama večnost spremeni z nekim strogo končnim, časovnim trenutkom, in za Benjamina se je to zgodilo prav okoli leta 1900. To leto, ko se je spremenila sama večnost<sup>5</sup>, je bilo zanj – že za časa otroštva – vselej grozljivo in fascinantno obnem: Berlin njegovega otroštva je sunkovito napredoval, gospodarsko, tehnološko, takorekoč v vsakem pogledu. Sam piše

---

ovinek, preko katerega se je loteval stvari, je tu še posebej zanimiva njena povezava s konstrukcijo, predvsem glede na družbeno (lep primer je zopet prav nemška žaloigra z vsemi svojimi predpostavkami, do katerih se Benjamin skuša prebiti, in družbeno-zgodovinske okoliščine reformacije in protireformacije, v katerih se je razbohotila).

<sup>5</sup> V eseju o umetnini govori, da se je spremenila tudi sama »narava«, človekovo čutno zaznavanje.



o svoji zmedenosti, o skrivnostnosti nastajajočega Berlina, a tudi o prevarah – predvsem prevarah privilegiranega otroštva, ki se ni zavedalo drugih, t. i. »nižjih« razredov, ki da se jih je bal, saj so se v njegovi ulici vselej pojavili kar od nikoder, vedno kot grozljivi berači in umazane vlačuge.

In nenazadnje je tu ključna prav ta »večna« perpleksnost, izvrženost, razcep, ki ga tako jasno ponazarja *Angelus Novus*, predvsem njegove oči, ki za razliko od nabožnih podob ne strmijo naravnost v nas (ali onkraj nas, skozi nas), čeprav se nas ravno tako tičejo bolj, kot si mi sami mislimo. Angel – samo Božje! – se ozira *okoli sebe*, oči ne merijo onstran, ampak na lastni *tostran*: zamaknjene so v neki grozi, ki jo še toliko bolj poudarjajo odprta usta, ki kažejo zobe, in čemur se morda najbolje približamo – vsaj zaenkrat, v tem uvodu – z nelagodnim občutkom ob ogledovanju Atgetovih fotografij mestnih kotičkov, daleč stran od poprejšnjih reprezentativnih vedut, fotografij, ki se osredotočajo na vsakdanje detajle, na samoumevno in zato neopaženo, ki pa je sedaj odtujeno prav kot najbolj domače.<sup>6</sup> Vsi ti neopaženi mestni detajli – in prav za detajl, za povečavo detajla, Benjaminu vseskozi gre: za politiko detajla, bi lahko rekli – sedaj postanejo mesto nekega Zločina, vsak pešec pa morebitni morilec. Atgetove fotografije pa po njegovem odlikujeta prav *odsotnost* človeka, *praznina* ulic in parkov, in *prisotnost* predmeta, pravzaprav kupa (industrijskih, izložbenih, odpadnih) predmetov (znani zapuščeni vozovi, čevljarska kopita idr. – najboljši primer za ta kup bi bila na primer *Klet*), ki sedaj bolščijo nazaj v *Angelusa Novusa* ali kar v Walterja Benjamina. Groza je torej v tem: tudi ko upade avra, *nekaj ostane*. Tako kot nekaj ostane po koncu žaloigre, nekaj, kar se izvije Smrti, Božjemu, Usodi, in gre svojo pot naprej, nekaj, kar pripada Kafkovemu svetu morske bolezni na kopnem, temu vmesnemu svetu gugalnice in močvirja, biotopu dvo-živk, kot to opisuje Benjamin, ali pa na primer kot hkrati prezrelo in nenastalo, pri

<sup>6</sup> A to »grozo bližine« se lahko bere še na en način, ki je daleč bolj v skladu s Kleejem, za katerega niso kar tako govorili, da je izjemno duhovit slikar.



vohljaču Proustu kot umazano in čisto, kot samo previjanje iz ene v drugo skrajnost. Gleda ga ves tisti kup odpadnih predmetov, ki pa se mu melanholik na primer spretno izogne. Prav za to tudi gre pri Benjaminovi kritiki melanholika: ko bi tisti (pravzaprav tista) iz Dürerjeve *Melencolie I*, ki pogrbljeno – kako drugače! – sedi obkrožen(a) z vso tisto navlako, le videl(a), da je v resnici opica. Sicer pa bo tu zanimivo predvsem to, če žensko figuro Melanholije tudi zares dobesedno vzamemo kot žensko.

Sedaj tudi lahko začutimo, kako se *Angelus Novus* nanaša na samega Benjamina: ali ni ta angel pravzaprav sam Benjamin, iz-vržen iz svojega časa, a znotraj njega? Kot fascinirani, zaprepađeni otrok Walter iz leta 1900, ki pa je sedaj postavljen iz banje, tako da vanj strmi tista umazana voda? Kaj pa naše (in morda njegovo lastno) soočenje z njegovim delom, s takorekoč nepreglednim številom fragmentov, ki jih je vse življenje »pobiral« in dobesedno pustil za seboj? Tako Benjamin na primer opiše melanholika, ki podobno pobira en predmet za drugim, a zanj so vsi tako ali tako prazni emblemi. Potem pa kar naenkrat pride do zaobrata: zagleda vso navlako, ki se je nabrala okoli njega. Vse-skozi se torej velja držati tega posebnega trenutka in vznika te vmesnosti. Nenazadnje pa ravno v tem zastoju, tudi kot zasuku, v tej nepomični pomičnosti angela, predvsem pa v teh izrodkih Zakona, ki jih je sam sprva prehitro odpravil in ki kasneje nakažujejo novo skupnost grozljivih neljudi, Benjamin vidi možnost preboja, izhoda. Tu pa se med drugim odpira še vprašanje njegovega »ambivalentnega« odnosa do lastnega židovstva.

Torej, v vsej tej dekadenci proustovskega in žaloigerskega sveta leži priložnost. Potreben je le minimalen zasuk, tako kot pri melanholiku, zasuk same melanholije, spominjanja, lažne ujetosti – zasuk, ki vodi v neko delo, tudi delo neke nove skupnosti, recimo prvih kristjanov, kot Benjamin zanimivo opiše študijsko delo Gibanja mladih in kar še posebej jasno izstopi na koncu eseja o Kafki. To delo naj nosi v sebi odgovornost do tega krhkega trenutka, ki je tudi trenutek nenadnega neujemanja in potujitve, redke meglice, v katero je Klee umestil svojega angela (in Benjamin

Walterja). A to delo sveta ne bo spreminjalo na silo, ampak ga bo le za malenkost – za eno majceno razliko – uredilo.<sup>7</sup>

### I. Od žaloiigre ...

Benjaminovo obravnavanje žaloiigre poteka v več smereh oziroma napoteva na več smeri. Že samo razpiranje nazorno prikazuje, okoli česa se njegova misel tu suče in kaj pravzaprav orisuje, kam meri. Na podlagi konkretne analize sveta žaloiigre, začeniši z *Žaloigro in tragedijo* (1916), ki podaja razlike med tragedijo in žaloiigro, na primer sklenjenostjo prve in nesklenjenostjo druge, preide k vprašanju statusa jezika pri obeh (*Pomen jezika v žaloiigri in tragediji*, 1916), na čisto besedo tragičnega dialoga, govora, in obratno na muzikalnost žaloiigre, kako recimo žaloiigra sprevrne jezik tragedije, tako da – če parafraziramo – »čisti in odločni besedi tragedije doda njen odmev«, kako je konec koncev njena premisa natanko takšna podvojitvev, ki si jo obenem svojevrstno prisvoji in utaji, ali vsaj skuša utajiti.

Vprašanje jezika se takoj zatem osamosvoji v znamenitem eseju *O jeziku kot takem in človeškem jeziku* (1916), kjer sta v ospredju – vsaj v navezavi na svet žaloiigre – vprašanje te dvojnosti, ali kot pravi sam v prejšnjem eseju: dvoumnost besede, ki je izdala naravo, in posledično še vprašanje Izvora-Padca, ki ga skuša podati s sklicevanjem na Sveto Pismo, natančneje na zagato, ki doleti Adamovo poimenovanje (in na Adama in Evo). Tu se zastavi zanimivo vprašanje spoznavajočega imena kot drugačnega od stvariteljske Besede. Pa vendar v nepredirnosti imena odzvanja Beseda, v spoznanju stvariteljstvo. V imenu se namreč zanj razgrinja temeljni zakon človeškega jezika (svetilka je svetilka zato, ker se nekaj več v njej sporoča človeku, ga gleda – in ime meri prav na to nekaj več v svetilki). Poleg tega pa tu zastavi še vprašanje neizrekljivega. Če zaenkrat še pustimo ob strani konkretne

<sup>7</sup> Tu prirejamo Benjaminove besede o delu mesije iz eseja o Kafki (*Izbrani spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1998).

izsledke tega eseja, lahko tu poudarimo le očitno povezavo z žaloigro, predvsem glede na konstruiranje Izvora oziroma – lahko bi rekli – v žaloigri Izgube na piedestalu, ki velja kot predpostavka te igre za žalujoče, za žalostni spomin trpeče in v svojem trpljenju sublimne narave. V teh dveh esejih o jeziku imamo preko vprašanja Izvora že opraviti s stikom narave in zgodovine, zanj zgodovine tudi in predvsem kot zgodovinsko določenega horizonta pomena, torej, kot pravi sam, jezika. Stik obeh pa se mu v žaloigri kaže najprej skozi njene kraljevsko vzvišene teme: a pri tem gre v resnici za dva kralja – tudi in predvsem za človeka kot kralja stvarstva. Naj tu še pripomnimo, kaj je pri kralju, poleg tega stika narave in zgodovine, še na delu, posebej z ozirom na konkretne okoliščine, v katerih je žaloigra nastopila. Kot pravi sam Benjamin, je baročna žaloigra na določen način odprla pot političnim igram s konca 17. stoletja, ki govorijo o nenadnem padcu kraljev, o temnih zarotah in eksekucijah.<sup>8</sup> Tako gre predvsem za spremembo v poziciji kralja, ki sedaj postane »neuničljivi« vrhovni intrigant, kakor ga naenkrat pričnejo dojemati še njemu podložni, novorojeni intriganti.<sup>9</sup>

Vprašanju jezika istega leta »sledijo« *Teze o problemu identitete* (1916), kjer se pobleže loti znane enačbe  $A=A$  (ali za nas:

<sup>8</sup> V *Izbranih spisih* je prevedeno, da gre za velike historične drame (str. 14). Te drame so t. i. *Haupt- und Staatsaktion*.

<sup>9</sup> To pozicijo makiavelističnega intriganta, muhastega gospodarja pomena in kreatur, Benjamin podaja kot pozicijo nekoga, ki mu nenaden uvid (sicer pravilen, a z napačnimi zaključki) omogoči, da se izključi, dvigne nad ostale kot izjema, z njimi manipulira kot z golimi *kreaturami*, a je prav skozi svojo distanco mnogo bolj zavezan (in zvezan). Posledica tega nenadnega uvida je tudi uprostorjenje: čas se spcializira, vse je le še prizorišče s kreaturami, ki samo igrajo in ki jih od daleč, iz svoje lože, opazuje intrigant. In intrigant ima velik smisel za prostor, za merjenje in premerjanje. Prostor je tu pravzaprav linearizacija časa. Benjamin intriganta primerja z baletnikom, ki s plesnim korakom lahko izmeri in premeri celoten oder, po liniji naprej in nazaj. Nasledek tega uvida pa je še antropologija – intrigantstvo opazovalca in antropologija *kreatur* nastopita skupaj. Seveda beseda *Kreatur* izgubi teološki predznak. Vredno pa si je zapomniti še to, da ni potrebno veliko, da v intrigantu prepoznamo melanholika.



človek = človek). V ospredju sta vseskozi ta podvojitve in razcep, vstop neke nepredirnosti. In kot smo v uvodu že omenili, Benjamina tu pot vodi do problema lastne identitete oziroma lastnega imena. Problematiko jezika in narave, ki jo zastavi v tem zgodnjem obdobju, nanese tudi nase, in to sledeč nekemu posebnemu momentu. Prav preko »heterogenega« elementa *znotraj* jezika – kot pravi, nič ni skozi jezik, jezik ni zgolj sredstvo, temveč je vse le *v* jeziku, tam, kjer se ta prelomi, zastoji – prihaja vedno bliže neki nenaravi, pravzaprav k nečloveškemu. Zasuk, ki je tu na delu, je tudi srečanje s seboj kot s svojim dvojnikom. Zagleda se zunaj sebe, sam pade v svet kreatur, če se lahko tako izrazimo. Prav v tem je morda iskati nastavek in smisel kasnejšega eseja *Agesilaus Santander* (1933), v resnici *dveh* verzij eseja s tem naslovom. Benjamin je Scholemu sicer napisal, da se mu je naenkrat prikazal angel s tem imenom (Pred ogledalom? Je to Benjaminov obraz?), da gre potemtakem za ime, ki mu je bilo »dano od zunaj« in je zato »magično«. Beatrice Hanssen pripominja, da gre za anagram, ki pa se nekako ne izide: Agesilaus Santander je *Der Angelus Sathanus*, pri čemer pa je preveč ravno tisti »i« v Agesilaus (bi lahko rekli *Ich*?). Kolikor gre za Satana, za Padlega – Benjaminov besednjak je vselej »religiozen« –, bi zatorej lahko trdili, da gre tu za način, kako dojema soočenje s seboj, natančneje rečeno z zaobrnenjem, za inverzijo, ki se pri takem srečanju praviloma zgodi, s to »inverzno teologijo [označevalca]«, kot pravi sam. Samorazcep, podvojitve, nesovpadanje s seboj, je tako že način, kako se kot *a posteriori* učinek kaže vznik nečesa nepredvidljivega, samosvojega, zanj prav kot pojav angela. Tu bi zato lahko že vnaprej zaključili: razcep, inverzibilnost med Walterjem Benjaminom in Agesilausom Santanderjem je že samorazcep Walterja Benjamina. Novo ime je potem ime, s katerim Benjamin poantira ali misli lastni samorazcep, tisto »stvar v sebi« kot razmik ali stik nasprotij, to inverzibilnost, ki nastopi z razporkom v lastnem imenu ali imenom-razporkom. In enako velja pri tisti morski bolezni na kopnem, o kateri govori v eseju o Kafki. Razcep med to stran in on stran, ali med tukajšnjim svetom in *mondo alla*



*reversa*, je potrebno prenesti nazaj v sam tostran, v samorazcep tostrana. Z drugimi besedami: onstran pade v tostran, »je« sam ta razcep tostrana. Tostranizacija onstrana pa ima tako kot svoj protipol onstranizacijo tostrana, kjer pa strogo rečeno ne gre za mistificiranje zemeljskosti, njene snovnosti<sup>10</sup>, temveč gre zgolj za njegovo nesovpadanje, za njegovo samorazliko.

To bi bila le ena smer, ki smo jo takole zakoličili. Druga pa pelje po poti raziskovanja zgodovine, z vrhuncem v znamenitih teazah. Seveda sta med seboj tesno prepleteni, predvsem preko te »narave« in ukvarjanja z umetnostjo. Če sledimo tej drugi veji, nas najprej pripelje do manjšega fragmenta *Vrste zgodovine* (1918). Kolikor pa branje žaloigre poteka vzporedno z branjem romantike, je tu potrebno upoštevati še vsaj tri eseje: *Koncept kritike v nemški romantiki* (1919), še nekoliko kasnejša *Filozofija zgodovine poznih romantikov in Historična šola* (1921) in primerjalni esej o Calderónu in Hebbllu. Glede na razlike med tragedijo in žaloigro pride v poštev še esej *Usoda in značaj*. Vzporedno z esejem o Goetheju pa so nastajali zelo zanimivi fragmenti o videzu oz. dozdevku, ki jih bomo upoštevali predvsem pri avri: na primer *O dozdevku* (1919–1920) in *Lepota in dozdevek* (1920–1921).<sup>11</sup> Se-

<sup>10</sup> Prav to je bila po Benjaminu Proustova napaka gojenja bolečine. Benjamin Proustu očita predanost in resignacijo lastnega življenja, s tem pa lažno skepso in intelektualno odpoved. Resignacijo pa opisuje tako, kot da »je padel na prsi narave, da bi sanjal ob utripu njenega srca«. Proust tarkovskijanec? Ni presenetljivo, da je to čas, ko je Proust »začutil lastno smrt«, pa ne le v smislu fizične smrti. Kot človek izostrenega voha je začutil, da je pričel smrdeti po zemlji. Benjamin tako naslika precej mučno podobo zanemarjenega Prousta, pred svetom zaprtega v lastno sobo, kjer je poslušal svoje dušenje, »se vohal«. Proust, soočen z lastno umazanijo, z brezobličnim in neizoblikovanim lastne »mesenosti«. Stvar za Prousta postane nelagodna v trenutku, ko pade njegova mimikrija žuželke na veji, ki se neopazno premika in opazuje, »voha« druge, in ko Proust prične vohati sebe. Kot tu postaja jasno, gre Benjaminu predvsem za ta zasuk, za »srečanje z lastno umazanijo«, oziroma še prej za to, kaj potem, kaj po tem srečanju. Tu so vidni nastavki za kritiko »opevanja bolečine« in melanholije (tudi levičarske), ki so bili prisotni že pri žaloigri in njenih napačnih zaključkih, češ, »*la vida es sueño*«.

<sup>11</sup> *Schein* je tako dozdevek kot videz.

veda pa je potrebno to prvo obdobje dopolniti ne le s habilitacijo, temveč tudi s kasnejšimi eseji, zopet z ozirom, kako Benjamin misli lastni čas oziroma sinhrono in Izvor, tisto predontološko, kar je pred ontološko hegemonijo biti.

Kakšen je potemtakem svet žaloigre? Vzemimo najprej tisto, kar smo že navedli: tragedija je zanj sklenjena, žaloigra pa ne. Kot pravi Benjamin, gre tu za dve različni stališči do časa. V tragediji junak umre, njegov individualni čas je izpolnjen. Tragedija je tako časovno izčrpana v Smrti, žaloigra pa na samem koncu doda zaobrat oziroma »sledi« nekemu predhodnemu zaobratu. Izhodišče je odmev, ki se doda čisti besedi tragedije, je tisto, na kar se žaloigra obesi in kar se v njej kaže kot glasba, pravzaprav kot samopašna žalostinka. To bi si morda lahko predstavljali s pomočjo samega konca: na primer tako, da tudi po tem, ko se je tragedija že končala, ko je »padel zastor«, po »zatemnitvi«, ko že mislimo, da je konec, naenkrat vznikne neki odmev in stvar se še naprej nadaljuje ne glede na to, da bi se pravzaprav že morala končati. Vendarle pa Benjamin tu situacijo še malo bolj zaplete: ni žaloigra tista, ki nekaj doda, temveč se obesi na neki »nehoteni« proizvod same tragedije. V tragediji, predvsem v njenem tragičnem liku, Benjamin opazi ironijo, ki pa še ni lažna ironija žaloigre, ni na primer neki sladko-grenki posmeh, ampak neka notranja distanciranost kot taka, ki se nanaša na samega junaka in nastopi na samem koncu. Ironija je zanj v tem, da v individualno izpolnjenem času ne more nihče živeti. Kar pomeni neko ironično nesmrtnost: tragični heroj umre zaradi nesmrtnosti. V smrt pa ga pahne že najmanjša stvar, ponavadi kar takrat, ko je najbolj pasiven. In ironija je zanj v tej determiniranosti. Tragičnemu junaku pravi kar determinist, saj nad njim vselej prevlada čas, in to prav takrat, ko se mu skuša izogniti.

Kot rečeno pa žaloigra izhaja iz te končne ironije in jo predela. Ta notranji razmik se poetizira, uglasbi kot večna ironija, sentimentalna žalostinka, ki se kaže kot plemenita. Ta plemenitost je seveda kraljevska, vzvišena. Nasledki pa so še drugi: v žaloigri je vse le še igra zrcal, vse je le še senca sebe, vsi igrajo sebe in se

tega celo žalostno zavedajo itn. Če se tu še malce vrnemo k nenavadnemu nadaljevanju po koncu, ima to za žaloigro tudi neke povsem konkretne posledice. Izhajanje iz odmeva žaloigri omogoči, da po eni strani razblini tisti Tukaj in Zdaj tragedije, tisto Eno in Dokončno, ter omogoči Enkratnosti prizorišča, da nekako ostane tu, da se »prizemlji« in da se hkrati v povsem nasprotni gesti odcepi od svojega prizorišča, da se lahko ponovi in ponavlja nekje drugje, da se nekako obrne vase in izhaja iz sebe. Celotna scena sedaj lahko potuje iz kraja v kraj, se gradi in razstavlja, postane potujoče gledališče.

Podvojitev z odmevom pa zaobrne tudi vprašanje Smrti, Veličine in Krivde. Vse to je še vedno tu: tudi v žaloigri imamo Smrt, a tudi duhove in prikazni, ki se ji izmaknejo. Žaloigra je nasploh polna grozljivega in nadnaravnega. Veličina in Smrt sta sicer tako še vedno tu, a le zavoljo Veličine in Smrti. Tako kot kraljevsko: še vedno je tu, a kot popolnoma brez vsebinsko ali praznovsebinsko, samo kot »okvir« in nič drugega. In temu se bo Benjamin zoperstavil. Kar je tu pomembno opaziti, tudi z vidika kasnejših esejev, na primer še posebej glede na upad avre, je očitna vnažajšnjost, iz katere izhaja Benjamin: tragedijo bere po njenem upadu, torej z gledišča žaloigre, po »izgubi«, po upadu-razdružitvi, bi lahko rekli. Prav ta moment razdružitve-distanciranosti je tisti, ki mu je Benjamin vseskozi za petami in ki naj ne vodi oziroma naj ne ostane nujno pri indiferentnosti in žalosti. Vse to seveda prinaša zanimive zasuke pri vprašanju izgubljene avre in sublimnega. Sicer pa: je *Angelus Novus* avratičen, je sublimen? A o tem več v nadaljevanju.

Vse zgoraj opisuje nesklenjenost, zaradi katere sta v žaloigro vpisana ponavljanje in zrcalno sprevačanje. Ta zrcalnost se kaže že v številu dejanj, ki je vsakič sodo, kar pomeni tudi to, da se neka višja raven ponovi na neki nižji. Od blizu je vse le privid in vse je le še transformiranje – predvsem pa »spopad« s tisto podvojitvijo ali odmevom, ki ga žaloigra skuša »razstaviti« v dve zrcali, v neko simetrijo, ki pa se ne izide, tako da potem »v neskončnost« prehaja iz enega v drugo. Moment odmeva je »ohranjen« prav kot



točka sprevračanja med enim in drugim, tako da je konec koncev problem vselej ta, kako sploh razdružiti obe zrcali, saj ve, da ju nikdar več ne bo mogla združiti. Žaloigro zaradi tega obeležujeta dva med seboj povezana momenta, ali kot pravi Benjamin, dva principa ponavljanja: najprej neka cikličnost glasbe, ki pa jo prekinja oziroma zastavlja neko drugo ponavljanje, in sicer hipni vzniki dualnosti besede, iz katere je pravzaprav »izšla« in kar potem žaloigro sili k sprevračanju nasprotij. Žaloigra tako »ohranja« svoj izhodiščni moment, ga poskuša utopiti v glasbi, a obenem nanj stalno napoteva. V tem je globoko dvoumna ali dvosmerna, saj jo najeda prav tisto, čemur se skuša izogniti. Moment skuša prikriti, a obenem vseskozi napoteva nanj.

Benjamin zato žaloigro pojmuje kot hibrid, kot nekaj vmesnega, v skladu z vsemi tistimi prikaznimi, duhovi in kreaturami, ki niso del ne tega ne onega sveta, ampak so vmes. Vse te prikazni preveva neka žalost, žalost ujetosti in trpljenja, saj kot pravi Benjamin, v žaloigri ni nič dokončno, vse je odprto, na videz brez gotovosti višjega obstoja, zato pa obsojeno na neuspeh. Ključni lik – poleg kralja in kmeta – je žalostni klovn, ki je v nemško žaloigro drugače zašel iz Anglije. Na eni strani imamo torej kraljevski okvir, ki se je znašel v zagati, kar nato omogoči, da na prizorišče vdre prostaški kmet s svojim dialektom in vso stvar obrne v nižje (in pokaže resnico višjega, češ, saj je ta vzvišeni kraljevski jezik tudi dialekt). V teh sekularnih momentih srečamo vse »neprimer-no« in »telesno«: od klatežev, pijancev, vojakov, vlačug itn. Vse to se sklada tudi z antropologijo kreatur: velikokrat je šlo na primer za to, da se je raziskovalo oziroma klasificiralo naravo človeka na podlagi temperamentov, na primer melanholičnega (Kako ga prepoznati? Z drugimi besedami: kakšen avtomat je?). Ključen »lik« pa je bil v žaloigri, kot rečeno, prav tisti najbolj obstranski: klovn. V resnici niti ni bil »lik«: klovn je nastopil v nekem intermezzu in uprizoril, pač glede na tematiko same žaloigre, kratek komentar, recimo Ljubezen, Norost, Ponos ipd. Bil pa je lahko karkoli, zbiralnik za vse mogoče maske in konec koncev nič. Vsebina njegove žalosti pa je bila prav v tem.



Pa vendar ta žalost ni ravno »globoka«, je bolj sentimentalna, čez čas postane celo plehka, s tem pa vedno bolj smešna. Ni pa edini občutek: poleg nje same nastopijo še drugi občutki (veselja, razuzdanosti ipd.). Ključ je tako prej v tem, da je žalost eden od občutkov, hkrati pa že občutek-okvir same žaloigre. In za Benjamina je tu ključno vprašanje, kakšna je povezava tega občutka žalosti z jezikom. Muzikalni princip jezika žaloigre je zanj v nasprotju s tragično odločnostjo čiste besede, tj. govora oziroma dialoga v tragediji. Žalostinko pa sedaj poveže z naravo, z nekim prvobitnim zvokom, ki z jezikom postane neka prvobitna tožba, kar nato kot pradavni Izvor odmeva v glasbi žalostinke. Pravi, da je predpostavka tega v tem, da bi narava, ko bi ji bil dan jezik, pričela tožiti. Potek je zanj torej takšen: od zvoka narave v zvok čustva, od naravnega zvoka v zvok tožbe in nato v glasbo. Vse preko jezika. Jezik pa naravo izda, natančneje rečeno: sama tožba je znamenje, da je bilo »čustvo« izdano. Tu se Benjamin potem sprašuje: si je narava želela jezika? Čemu sploh? Zakaj je vzrok žalovanja v tem, da se narava počuti izdano od jezika, če pa je zanj morebiti celo prosila? Predpostavka žaloigre je torej v neki ranljivosti pred jezikom, ki pa postane vidna, pred-postavljena šele z izdajstvom jezika. Vse to je podlaga za žalostinko, ki pa je ne poje narava, ampak človek-kralj: kralj kot kralj družbe in človek kot krona stvarstva. *A king's burden*, bi lahko dodali. Ključ pa je v njegovi kroni, v neki podvojitvi, žalostnem razcepu, ki ga prinese jezik, saj kot pravi Benjamin, je naravo vselej že izdala prav dvoumnost besede. Nasledek pa je še en: ne le, da je jezik izdal naravo – izdal jo je sam človek-kralj, saj se prav v njem stikata narava kot torzo in jezik kot krona. Človek-jezik je naravi storil krivico.

Narava je tako zastala zaradi dvoumnosti besede, hkrati pa jo jezik nenavadno obseda, tako da postane žrtev neskončne žalosti, ki se prevesi oziroma kaže kot neskončno ponavljanje ene in iste žalostinke.<sup>12</sup> Tožba se upesni v žalost, postane glasba

---

<sup>12</sup> Tu bo za nas pomemben še ta poudarek, da je žalost povezana s čutno

ravno tam, kjer se razpira beseda. Tako pravi sam Benjamin. Četudi se sprva morda zdi, da je glasba na neki način odrešilna, kolikor »prekrije« to izhodiščno razprtijo med naravo in jezikom, pa tudi njo prej ali slej prične najedati odmev. Tu se plošča še enkrat zatakne, in sicer prav tako, da se glasba osamosvoji in postane sama sebi namen, s tem pa breznamenska, plehka, ne služi ničemu. Ne opeva več nobene Izgube, temveč se odcepi in osamosvoji, s tem pa nehote razkrije resnico samega opevanja Izgube. To je razvidno že v žaloigerskem poigravanju s formo (in v njeni »formalnosti«): sam okvir kraljevskega je, kot smo že zapisali, brezvsebinski, je tam le zavoljo sebe.<sup>13</sup>

Tu imamo potem nekako že vse na mestu, zastavljeno: problem narave in zgodovine (jezika), glede na žalost pa se Benjaminu zarisujejo predpostavke žaloigre, še neki drugi okvir, ki ga počasi pričinja konstruirati ali zarisovati. Ta okvir je kajpada povezan z Izvorom. Tega pa bi se lotili s hkratnim branjem eseja o jeziku in *Alegorije in žaloigre* (1926). Ko prične z razdelavo žaloigre in alegorije, se Benjamin najprej opredeli proti simbolu, ki da ga alegorija udari po glavi. Že takoj na začetku lahko sami pripomnimo, da je ta izbira med alegorijo in simbolom mnogo bolj natančna, kot se nam lahko zdi na prvi pogled. Benjamin ni enostavno za alegorijo, nenazadnje se obrne tudi proti njej, proti melanholiji in spominjanju. Gre namreč za to, da tisto, na kar sam meri, postane »vidno« šele takrat, ko smo se enkrat že odločili za alegorijo, ko smo prešli na njeno stran, »vidno« predvsem kot njen notranji

---

naravo. Ko Benjamin govori o zastali in otrpli naravi, je to vedno v smislu čutnega, trpečega »telesnega«.

<sup>13</sup> Naj tu pripomnimo, da pri vsem tem opisovanju in povzemanju izhajamo iz označevalca in njegove notranje limite, pravzaprav diferencialnosti. Kot je mogoče že razbrati, gre tu za neko minimalno distanco, za neki razcep, razmik do sebe (do izrečenega, do pomena), ki od znotraj najeda samo besedo. Očitno postaja, da je ključen neki zastoj, ki je potem zastavek te »poetičnosti«, »globine«, ki seva iz razporka besede. Gre tudi za prevešanje vase, za refleksivizacijo, »realizacijo« simbolnega. Za ponazoritev »poetičnosti« pa vzemimo tisto znamenito od Gertrude Stein: *A rose is a rose is a rose* (prva 'rose' je bila najprej mišljena kot osebno ime).

zasuk. Nekaj podobnega velja tudi pri reproduktibilnosti: četudi morda velja, da jo Benjamin fetišizira<sup>14</sup>, pa je zopet potrebno poudariti, da je šele takrat, ko se pojavi, zanj nečemu dodeljena polna veljava. Konec koncev se tega loti tudi *znotraj* same fotografije, pravzaprav *znotraj* tega prvega velikega medija reproduktibilnega, tj. upada avre in/ali sublimnega, recimo na podlagi fotografije mladega Kafke. Zaenkrat dodajmo le še to, da se nam bo v tem primeru, mnogo bolj kot tista slavna »definicija« avre iz eseja o umetnini, zdela primerna opredelitev iz *Male zgodovine fotografije* (1931), kjer o avri govori kot o *lupini*, ki jo je potrebno odlučiti, kot to sam pokaže na podlagi Atgetovega opusa. V vsakem primeru je tu spet »na delu« tista razdružitev ali upad, ki smo jo že poantirali in ki je nekakšna Benjaminova formula, navzoča takorekoč skozi vse njegovo delo.

V čem je torej po njegovem razlika med simbolom in alegorijo? Simbol je zanj »globina«, nerazdružena povezanost, zlitje oblike in vsebine. Je bleščeč, a zaradi tega obenem nezavezujoč in neobvezujoč. Tu se obrne tudi proti romantikom: četudi so romantiki, kot pravi sam, cenili in doumeli baročno alegorijo, pa so se ji z vnovičnim obratom k simbolu izneverili. Zato je zanj barok *nad* romantiko. Simbol podaja tudi kot Trenutnost, Totalnost, Tradicijo, Avtoriteto, pa vendarle kot Kratkost, kot tisto, kar se nenadoma pokaže in razsvetli temno noč. Je Trenutek, ki prevzame vse bitje. Je samo Neizrekljivo, je Polnost in Neposrednost, ki raztrešči zemeljsko obliko kot prešibko posodo. Sam to primerja tudi z občutkom pred nemo, veliko in mogočno naravo. Alegorija pa je nekaj povsem nasprotnega. Zanja ni več Polnosti Trenutka. Vse je le še v sprevračanju nasprotij. Zato je protislovna in dialektična. Kot taka je blizu pisavi in zato predvsem bralna zvrst.

Pri žaloigerski alegoriji tako ni Trenutnosti, so le nizi trenutkov oziroma fragmentov. Ni samozadostnosti in globoke kontem-

---

<sup>14</sup> Tu se do določene mere opiramo na: Aleš Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, Sophia (ZPS), Ljubljana 1995; v poštevek pride predvsem vprašanje sublimnega in/ali avre (Benjamin je očitno precej dvoumen pri uporabljanju termina).



placije. Kot postaja vse bolj jasno, pa je simbol kot Polnost podan šele po nastopu alegorije, s to razliko, da v njej Trenutek postane trenutek, ki le še opozarja na izgubljeno, na neuspeh, s katerim je Trenutek samo še predpostavka Preteklega. Če je simbol zato obličje, potem je alegorija mrtvaška glava po obličju, je ničnost. V lobanji (v kosti?), pravi, ni nič človeškega, nič ubranega. Baročna narava je zatorej okamenela prapokrajina vsega žalostnega in zgrešenega – v njej je zgodovina le kot trpljenje sveta. Ta zgodovina pa je tudi prazgodovina pomena. Narava se je ujela v pomen in je zato že od venomer zapisana smrti in minevanju. Smrt in nastop pomena sta tesno povezana. V tem je zanj nenavaden preplet narave in zgodovine. Sledi pa še ena zanimiva pripomba: alegorija je kot hieroglif. In v tej dvojnosti hieroglifa je tudi poezija nesmisla alegorije-hieroglifa. Tako je v baročni alegoriji vse dvoobrazno, vse so amorfne, kontrastne spake: je narava in pisava, ne več slika, ne še črka, je oboje, pa četudi si nasprotuje, morda prav zato, ker si nasprotuje. Alegorija je tako zanj dialektika nasprotij: vedno gre za dvojnost in ne za zlitje kot pri simbolu.

Alegoričnost je zato vselej dvoumna ali dvopomenska. Je nasprotje čistosti, enotnosti, transparentnosti, enakomerno razsvetljenega in zamejenega. Kar Benjamin pri njej – oziroma še natančneje pri baroku nasploh – občuduje, je izjemen občutek za potratnost, za preobloženost, za tisto, kar ničemur ne služi, nikamor konkretno ne pelje in kar se vsakič znova kaže kot prekoračitev, kot neverjetno razkošje baročne umetnosti. Zanj je zato zanimivo hkratno kopičenje drobcev, kar pomeni, da ni več miru, ni več reda, vse je le še razpršenost in nesklenjenost. Narava je sedaj velika ruševina – in to je tisto, kar zvezuje romantiko in baročno žaloigro. Še drugače rečeno: razvalina je alegorična fiziognomija narave-zgodovine v minevanju. In z minevanjem se zgodovina preseli na čutno prizorišče narave, kaže se kot propadanje, a tudi kot izvijanje, kot neka nemoč oziroma trpljenje v izvijanju iz nečesa in previjanja v nekaj. Še enkrat kot nekaj vmesnega. Ob tem minevanju, prezrelosti, propadanju, vse-preveč-zemeljskemu, razgradnji, v kateri gre vse na delce, pa Benjamin govori o neki »neživljenjski poltenosti«, ki pride in gre.

Če sedaj prekinemo povzemanje te izjemne konkretne analize, lahko poudarimo tiste komponente, ki nas bodo tu nadalje zanimale: samo to previjanje spak iz ene skrajnosti v drugo kajpada priča o tem, da se gibljemo v fantazmatskem prostoru, kar je še posebej zanimivo, če se spomnimo na uvodno pripombo, kako Benjamin s skokom v preteklost zadobi neko distanco do lastnega časa in kako skonstruira Izvor. Torej, prav ta »problem« minevanja in izvijanja je tisto nekaj, na kar naleti v lastnem času, najmanj predvojnem. Lahko pa gremo še malce bolj nazaj, v devetnajsto stoletje, natančneje k Rodinu. Znano je, kako ga je fasciniral Michelangelov *non finito*, ki pa potem postane, je v pravem času dojet kot nameren, kot izvijanje, ki pri Rodinu dobi odločilni preobrat. Spomnimo se samo na »škandaloznega« *Moža z zlomljenim nosom* (1864). Že Rodin je poudarjal, da gre za glavo in samo za glavo, ki je pri vratu nujno kot odrezana. Ne gre za busto ali doprsje. Glava je del, a ni del ničesar, recimo telesa, je že samosvoja, obenem pa še vedno nekako »del«. Rodinu je tu šlo, kot je rekel sam, za *postajanje*. Vendar pa to postajanje ni več neko izvijanje iz nečesa, zapuščanje stare lupine, kamnitega bloka, in prehod v nekaj drugega, temveč je zgolj postajanje *kot tako*. Rodinovi glavi pa bi morali pristaviti še eno: Brancusijevega *Novorojenca* (1915), kjer gre za delo, ki bi ga lahko opisali kot okameneli krik, kot krik-kamen v grlu novorojenca. Sostava je zanimiva še posebej zato, ker imamo na eni strani neko amorfnost, »osamosvojeno telesno«, na drugi pa čisto in gladko površino nemega krika, kakor je to značilno za Brancusija.<sup>15</sup> In če smo z njim že v vojnem času, ni odveč, če se spomnimo še na Franza Marca in njegovo znamenito delo *Usode živali* (1913), kjer živali tulijo v pričakovanju Novega, saj bodo, če se pošalimo, odrte, odpadla jim bo dlaka in zrasel bo (novi) človek.

<sup>15</sup> Pri Brancusiju je še posebej zanimivo vestno poliranje, ki naj skriva vsakršno sled človeškega dela, kolikor človeškost, kot pravi Wajcman, vselej povezujemo s prisotnostjo drobnih napak. Cf. Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier, Lagrasse 1998, str. 65.

Če naredimo še eno povezavo, je za nas tu zanimiva še ruševina narave-zgodovine, predvsem v navezavi na spominjanje. Kot pravi že Gérard Wajcman, je ruševina seveda najprej nekaj starega, necelega/nezaceljenega in zato služi kot posoda za spominjanje, ki jo nato celi s kontekstualiziranjem, rekonstruiranjem itn.<sup>16</sup> Zanimiva pa je še ena manjša opomba, ki jo pristavi in ki bi jo radi tu sprejeli oziroma po svoje razvili. Namreč to, da bi bilo vredno motiv tihožitja povezati s spominjanjem (in naj dodamo: s sublimnim). Pri tem mu gre predvsem za to, kako je na podlagi nekega predmeta ali kopice predmetov kot *sledi* mogoče sklepati na neki dogodek. Stvar pa postane z Benjaminovo trpečo naravo – in živalmi – še bolj zanimiva. Najprej opozorimo na samo besedo *tibo-žitje*, ali pa še bolje na angleško *still-life*, da niti ne omenjamo francoske *nature morte*. Sedaj pa se spomnimo na eno tipičnih tihožitij: recimo na vso tisto uplenjeno divjačino, na to obilje smrti, na primer na Pietra Aertsena, na njegovo znamenito *Mesarijo* (1551)<sup>17</sup>, pa na Rembrandtovega *Zaklanega vola* (1655) kot še en primer ek iz te dolge serije. In mika nas reči, da to dvojico »meso in spomin (na rez v meso)« še posebej dobro osvetljuje

<sup>16</sup> Gérard Wajcman, *op. cit.*

<sup>17</sup> Poudarki so seveda moralistični, v smislu vanitas: v ospredju kup mesa, priprava na požrtijo. To, kar se sprva kaže kot pomembno – meso v ospredju – postane obrobno, ko opazimo obrobni, v resnici pomembni element. V trenutku, ko se približamo detajlu/ozadju, se perspektiva povsem obrne: opazimo *Beg v Egipt*, trenutek, ko Marija revnim razdaja kruh. In sledi *spomin/opomin* na greh. Še bolj zanimiv pa je neki sprednji detajl. Predlagamo torej, da še enkrat zasakamo perspektivo in ta opomin-spomin na greh v ozadju spet pripeljemo spredaj in ga tako vzamemo bolj dobesedno. V ospredju vidimo odrto volovsko glavo, ki nas gleda. Med vsem tem mesom je eno samo oko. In ko gre že za hrano, se lahko spomnimo prizora iz Fellinijevega filma *Rim*. V značilni bučni trattorii vidimo prizore uživaške požrešnosti. Potem pa kar naenkrat, mimogrede in potihoma, natakariča na mizo prinese krožnik z neko »jedjo« in več kot očitnim očesom, ki se mu Fellini za hip približa. Ali ni to lep primer lacanovskega *se faire manger*? Med drugim pa je to še bolj natančen pandan tistemu trenutku na koncu Fellinijeve »žaloigre« *Sladko življenje* (velja se spomniti tudi na tisti prizor z žalostnim klovnom), na katerega v *Šofarju* opozarja že sam Lacan.



izjemen Fassbinderjev film *V letu trinajstih lun* (1978), ki oboje več kot jasno poveže: v enem najbolj neprijetno-fascinantnih prizorov, vsaj v njegovem opusu, vidimo celotno klavniško verigo, od tega, kako pripeljejo govedo, ga zakoljejo, obesijo na klin, mu pustijo kri in nato razsekajo. Vse to pa spremlja *voice-over* Elvire, ki se *spominja* svojih začetkov in nato še izkriči neko Goethejevo pesem. Sledi zgodba nenehnega odpovedovanja in žrtvovanja: od žene in otroka, službe, celo svojega spola, vse zavoljo nekega priznanja. Film tako kaže depresivno Elviro, njen svet v razgradnji, pet dni pred tem, ko bo storila samomor. Ta svet je vedno svet *tik pred koncem*, čeprav bi lahko rekli, da je Elvira že »mrtva«, da se svojega sveta *spominja tik po tem*, ko je že umrla. Teh pet dni pa ni nič drugega kot eno samo mučno spominjanje, ki tiči prav v tej razgradnji njenega sveta – in temu primerno dolgčas. V tem času razkrajanja je tako kot pri Benjaminu možno zgrabiti konstitutivne elemente nekega sveta.<sup>18</sup> Stičnih točk s predpostavkami žaloigre je v Fassbinderjevem opusu – in melodrami kot taki – še nekaj (ljudje-lutke, igralci, ki se našemijo v sebe, se sinhronizirajo, kičasta krajina, predvsem pa ženski svet trpljenja in izvijanja-postajanja itn.), a zaenkrat ostanimo še malce pri spominjanju.

Spominjanje je prav tako očitna povezava z barokom, ki ga drugače odlikuje *ars inveniendi*, umetnost najdevanja ali odkrivanja. Te ruševine in drobci – detajli, kot dodaja Benjamin – so historično nabiti. Skupaj s spominjanjem pa je rasla še baročna ljubezen do znanja in skladiščenja. Baročno tako pomeni tudi obrat k realijam, k tostranemu, in v tem je tudi njena povezava z melanholijo. Kar je tu zanimivo, je predvsem to, kako ta obrat k zemeljskemu zemeljsko pravzaprav razvrednoti. Žaloigra razkrinka in razgalja čutno. Usmerijo se tostran in se vsega polasčajo:

---

<sup>18</sup> Komponento spominjanja podpira še glasba, pomenljivo sposojena tudi iz Fellinijevega *Amarcorda*. Sicer pa je nelagodnih prizorov z živalmi (ženskami) v njegovem opusu v izobilju. Lardeaujev zaključek (Yann Lardeau, *Fassbinder*, Coll. Auteurs, Cahiers du cinéma, Pariz 1990, str. 129): tako kot posameznik pred družbo-totaliteto, tako žival pred človekom.

vsak predmet je lahko emblematičen in ima toliko smisla, kolikor mu ga pač že podelijo. Vsak emblem, ki si ga izberejo – na primer kamen –, je tako že vnaprej prazen-izgubljen in je zato lahko karkoli. Žaloigra je torej na neki način prišla do sklepa, da zadaj ni nič. Nobene skrivnosti, čeprav pa skrivnostnost še vedno ostaja, a zopet samo kot okvir zavoljo sebe. Emblematic-melanholik, pravi Benjamin, bistva ne skriva za sliko, ampak ga vleče pred sliko. A to prejkone počne nehote. Zatorej pa velja tudi to, da sama baročna žaloigra enako počne tudi za samega melanholika. Benjamin pravi, da bi žaloigro lahko videli tudi kot zabavo za melanholika, in to v trenutku, ko bi se ta naenkrat pričel gledati izven sebe – na odru. Lahko bi mu pokazala trdovratnost nekega predmeta, ki šine iz globine žaloigre, čeprav je v njej vse plehko in površinsko. Tako bi videl, da je bila njegova ritmika, medtem ko je pobiral vse tiste, zanj že vnaprej izgubljene predmete, prazne embleme, pravzaprav ritmika opice. Povsem drugače kot si je mislil. In v tem je za nas ključni zasuk. Tako melanholik ne bo več pogrbljen, ampak bolj vzravnán in nasmejan. Poglejmo si samo prostor melanholika (ključ je zopet Dürerjeva *Melencolia I*, 1514): kup navlake. Benjamin ga opisuje kot izbo čarodeja, kot otroško sobo, kot ropotarnico, shrambo. Predmeti se kopičijo. A to še ni vse: ti predmeti niso poljubno razvrščeni. Sicer so raztreseni, a so tudi (i)zbrani. To sobo, tako kot baročni budoar, hkrati zaznamujeta ohlapnost in (i)zbiranje, pokora in nasilje. To navlako torej nekaj »ureja«. V tem je, tako pravimo sami, nakan zasuk. Ali je tako kot pri Proustu ali intrigantu grozljiv, nelagodn? Benjamin tu meri na nekaj drugega. Morda to lahko poantiramo s tem, da si znamenito grafiko natančno ogledamo in opazimo še neki bolj zabaven moment (pustimo ob strani očitno simboliko). Lahko bi rekli, da gre za zasuk žalosti: melanholik pogrbljeno in zamišljeno sedi – ima krila kot angel, a vendar je »prizemljen«, ni več enostavno tu, ni pa še tam, kjer si želi biti in po čemer hrepeni. Zgoraj, poleg njega, pa imamo debelušnega »angela«, ki je v povsem enaki pozi, ki prav tako kot melanholik »nekaj piše in globoko razmišlja«, tako da bi nas zamikalo reči,



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920



Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514



Auguste Rodin, *Misel*, 1886



Constantin Brancusi, *Novorojenec*, 1915





Pieter Aertsen, *Mesarija*, 1551



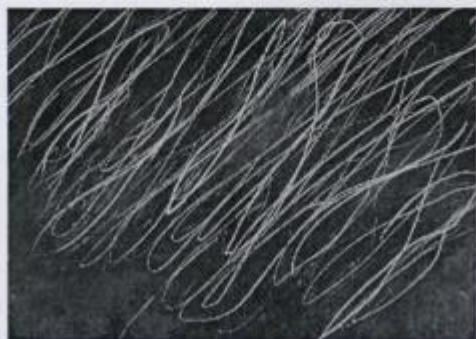
Rembrandt van Rijn, *Zaklani vol*,  
1655



Franz Marc, *Usode živali*, 1913



R. W. Fassbinder, *V letu trinajstih lun*,  
1978



Cy Twombly, *Brez naslova*, 1970

da ga angel kot dober komik v resnici oponaša. Povezave z Benjaminom in *Angelusom Novusom* tu prepuščamo bralcu.

A vrnimo se še malo k tisti skrivnostnosti. Benjamin jo povezuje tudi s skrivnostnostjo Izvora, kar se mu najprej zarisuje že v povezavi z dvema kraljema in s trpečo naravo tiho-žitja ter s postajanjem. Alegorija nastopi natanko takrat, ko s kraljem nekaj ni v redu, če se takole preprosto izrazimo. Tu alegorijo primerja tudi z mitom. Alegorija pa je seveda tudi alegorija o stvarjenju narave-zgodovine. Pri tem zopet lahko zaznamo, kako se baročna žaloigra prefinjeno suka okoli fantazmatskega. Potek je torej takšen: alegorija se najprej spusti k naravi, ki mineva, to minevanje pa jo napoteva na zgodovino, ki mineva hkrati in ki je od narave vendarle starejša. Vprašanje Izvora je tako najprej povezano z minevanjem. To minevanje/postajanje pa je dojeto *a posteriori*, pred-postavljeno s skokom v preteklo. S tem je vnazajšnje in fantazmatsko. Časovna zanka je očitna: rezultat gleda svoje minevanje oziroma postajanje. Gledalec je že vedno na distanci, ima razdaljo in je medtem, ko se »živali« izvijajo, na varnem – a pri Benjaminu (in Fassbinderju) ne za dolgo. Pri minevanju pa je potrebno pristaviti še temeljni uvid: minevanje je način, kako Benjamin misli kontingenco. Kolikor pa je zgodovina starejša od narave, je njeno minevanje, potemtakem *vsako* minevanje že izvorno. Vsaka razgradnja je že izvorna razgradnja. Minevanje tako ni samo nekaj, kar se je zgodilo, kar se sem in tja pojavi, temveč je nekako vseskozi tu, kot »lebdeče«, stalno navzoče. To je zanj moment večnosti, in sicer kot večno vračanje Novega. Večnost zanj tako ni nedostopna, ampak je tu kot tisto, kar je v hipu minljivo, kot *Augenblick*. Ta trenutek je krhek, zato je potrebna pozornost, in sicer za – presenetljivo – pogled stvari.<sup>19</sup>

Kot rečeno, Izvora, ki se vrača v minevanju, se najprej velja lotiti s pomočjo eseja o jeziku in nastopa dvoumnosti besede (zaradi tega je vselej potreben dvojni uvid: postajanje in izgineva-

---

<sup>19</sup> Beatrice Hanssen, *op. cit.*, se tu sklicuje tudi na Adornovo *Negativno dialektiko* in oko, pred katerim stvari pričnejo govoriti.

nje, singularno in ponavljanje, umazano in čisto itn.). Benjamin v tem eseju na zelo zanimiv način podaja Adamovo poimenovanje, ki nas osebno spominja na najbolj enostaven proces diaporame (in pravzaprav Platonove votline), predvsem v načinu, kako Bog pred Adama pomika stvarstvo, ta pa ga poimenuje. Torej, Bog stoji za diaprojektorjem, Adam pred njim gleda na platno, kjer je neka jasnina, v katero pa Bog kot diapozitive pomika živali. In poimenovanje se začne, je tekoče in »čisto«. Potem pa se Benjamin kar naenkrat ustavi in od tega rajskega jezika preide v množico jezikov. V raju je bil namreč le en jezik, jezik čiste distance. Ta sprememba se najprej pokaže v spremenjenem statusu živali: v raju so bile živali enostavno neme in blažene. Po Padcu pa se ta nemost sprevrne v nemo ječanje, ko narava toži nad samim jezikom, nemo žaluje. A ta nemost ni le žalovanje, kot pripominja sam Benjamin, temveč naenkrat tudi ostanek, in sicer ostanek v imenu, sama nepredirnost imena. Spremeni se sam status imena: v raju je bilo Ime-Beseda čisto. Drugače rečeno: ko Bog pred Adama pomakne žival, ji tako da znamenje, da jo Adam poimenuje. To bi lahko parafrazirali kot vzajemnost pogleda, kot neko neposrednost, zlitje-sporazum med Adamom in Bogom (ter živalmi). Ali ni v tem fantazma platonske perspektive, fantazma speculum mundi, absolutnega, vsevidečega bitja, ki pa se kaj kmalu razblini, ko se tej »čistini« dodaja še nekaj, prav pogled, tj. ko pride do nekega nesklada-razdružitve. Morda bi tu morali vpeljati še Evo in »parafrazirati« Benjamina. Sicer se naša interpretacija ne bi v celoti pokrivala z bibličnim potekom, pa vendar. Če ostanemo pri poimenovanju in si zamislimo podoben primer Izvora-Padca v dvoumnost besede: začnimo s tekočnostjo poimenovanja v diaporami, recimo: žaba-slon-metulj-pes-mačka-Eva...-Eva-Eva-Eva. Tu bi se stvar zataknila. Čemu? Morda bi lahko uporabili Kafkov primer dvoživke Leni iz *Procesa*, ki ga navaja sam Benjamin. Najprej mu pomežikne žaba (to je božje znamenje), potem slon, metulj, pes, mačka, nato pa sledi Eva, ki razpre prsta in med njima razkrije plavalno kožico. Proces se zatakne in s horizontale preskoči na vertikalo oziroma nadaljnja horizontala se bo hkrati brala



kot vertikala. Situacija se bo popolnoma spremenila: narava bo pričela ječati itn. In lahko bi rekli, da je tej rajski čisti distanci potrebno dodati le še eno manjšo distanco, nič več kot to.<sup>20</sup> Kot pravi Benjamin, tej čistini Imena-Besede sledijo imena, sledi pa ji tudi *blebet* (ali pri Proustu salonski klepet). Blebeta v raju ni bilo, prav tako ni bilo sporočanja (potreba po sporočanju, tudi po jeziku kot sredstvu, je še ena od posledic »greha«). Benjamin tu na primer govori o ločitvi označenca in označevalca, o razdružitvi znaka, še bolj zanimivo pa o rojstvu znamenja kot takega – čistega znamenja, nič drugega kot to (beri: falus).

Seveda bi bilo pri tem fino preskočiti v avro, na primer, kako je avra tudi ta predhodna Polnost, ki jo zmoti neki heterogeni element, kot mesto dvoumnosti, sledeč Benjaminu pa kot špranja. Vendar pa je šele skozi to špranjo rojeno nekaj več, zanj prav skozi špranjo v imenu vstopa sveto, neizrekljivo in božansko. Avra je kvečjemu nasledek te predhodne špranje. Benjamin tu vpelje metaforo polnoči, ko je jeziček tehtnice na sredini, kot pramen svetlobe, ki se razpre v temi. In v tem je vnazajšnjost in predpostavka/predpostavlanje same avre po Padcu. Pojdimo za trenutek k eseju o fotografiji: ta premik je tam predstavljen kot premik v tehniki. Če je na začetku tehnika sestojila v tem, kako nekemu ponavadi vsakdanjemu detajlu podeliti vrednost nečesa več, na primer s povečavo, pa kasnejšo tehniko obeležuje neki neuspeh. Benjamin navaja primer Blossfelda, ki da je s povečavo rastlin odkrival prдавne oblike, na primer oblike stebrov v preslicah. V tem je bil moment prepoznanja, tisti avratični Tukaj in Zdaj, s katerim dejanskost prežari podobo. Gre mu za neki delec sekunde, ki pa ima podlago v tehniki, na primer osvetljevanju in zatemnjevanju. Pri fotografiji mladega Franza Kafke pa

---

<sup>20</sup> Vprašanje je, koliko gre tu za Padeč iz Raja. Ali ni to konec koncev tisto, kar imamo? Neko »čistino« simbolnega reda, ki pa vsake toliko časa zdrsne, morda prav zaradi stremljenja k »čistini«. Tako bi prej rekli, da gre za nekaj, kar je stalno navzoče kot »konotacija«, ki umaže »čistino«. Ta rajska Polnost-Ideal je seveda lažna, saj prikrieva neko sinhrono zagato, ki je naknadno fantazmatsko prevedena v Padeč iz Raja. Če seveda že v Raju ni bilo vse rajsko.

tega ni več. Portret prevevajo žalost, neka nemoč in odrevenelost. Portret Kafke je prejkone sublimen, in to podkrepi že sama tehnika, ki skuša simulirati avro preko nujnega, vnaprej vštete ga neuspeha. Slednji se kaže v prisilnem iznajdevanju plemenitih tiskov, predvsem pa konstantnega *retuširanja* in izumetničenosti-okornosti. Tako kot v alegoriji žaloigre. Sami bomo trdili naslednje: v nazajšnje postavljanje avre kot (predmoderne) Polnosti in Tradicije, ki je šele s prelomom (v moderno) pravzaprav vržena v Preteklo in zato v neki Onstran, in nastop sublimnega kot pokorelega nekemu neuspehu nastopita skupaj. Tako avra kot sublimno sta nasledka zagate.

Oba pola sta lupini, pravzaprav dve plati ene in iste geste. Z drugimi besedami: po nastopu preloma – ali pa skupaj z njim – je izgubljena Polnost pred-postavljena, pravzaprav je s tem, ko je vržena v Preteklo, šele zares ustvarjena, vznikne z Izgubo, istočasno pa je z zagato, sedaj kar Izgubo, tu že sublimno, ki skuša preko Izgube to zagato in/ali erotizacijo prevesiti v ugodje tako, kot jo sublimna žalost, spominjanje in trpljenje v žaloigri. Polnost je na neki način ohranjena, tisti trenutek je še vedno tu, a ni več tako kot pred-postavljeni, bojda nekoč mogoči Trenutek Zlitija, je le vnovični spomin na ločenost in posledično tudi prikovanost na ta Onstran-Preteklo, iz katerega naj bi baje padli in h kateremu stremi melanholik. Ali ni prav to pred-postavljanje ločenosti ohranjanje in/ali ustvarjanje avre, kar pa se zgodi *po tem*, ko se je razprla špranja besede? Tu imamo »na delu« več stvari: najprej trenutek zagate ali špranje, preko katerega se nato sklepa na nekaj več, tudi na neko ločenost, Padeč, kar kaže neuspeh, recimo retuširanje v fotografiji, drugič pa imamo neko pred-postavljanje Polnosti-Preteklega, kjer je bil ta trenutek zagate-špranje še vedno Trenutek. Naj tu dodamo, da se glede na ta Onstran-Polnost v žaloigri vse relativizira, tuzemsko postane prazno, nič drugega kot igra zrcal, v katero je vržen melanholik.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Če žaloigra skozi relativiziranje potemtakem vendarle potihoma ohranja

Kot kaže njegovo opisovanje Atgetovih in Sanderjevih fotografij, Benjamin *hkrati* zavrne sublimno in/ali avro. Tako bi lahko rekli, da najprej izhaja iz sublimnega, preko katerega sklepa na špranjo(-podvojitve), in ga nato od znotraj zasuka. Kaj ga potem navdušuje pri Sanderju in Atgetu? Atget srka avro iz dejanskosti, pri čemer pa tu Benjamin avro še enkrat opiše, zdaj kot tisto, kar je obenem blizu in daleč. Izogne se velikemu in grandioznemu, gre mimo simbolov in velikih pogledov na mesto. Prej opazi odpadle predmete, mize z ostanki hrane, nepospravljeno posodo itn. Po drugi strani pa prazne ulice in parke. Zanj je to strogo neasociativna fotografija, ne vzbuja prav nobenih asociacij, ne vodi nikamor drugam kot k sebi. Tako ji gre prej za zastoj, za prekinitev in seveda za potujitev. Celo za šok, saj lahko fotografski aparat ujame najbolj bežno in skrivno. To bi lahko povezali še s filmsko kamero, ki zanj prav tako raziskuje vsakdanje in banalno. Ne gre ji za pojasnitev, še manj za avro, pa četudi jo nehote lahko vzbudi.<sup>22</sup> Gre pa ji za neznano v znanem, tako da so pred nami nove stare tvorbe. Kamera zabeleži tisto, o čemer nimamo pojma, da počnemo (spomnimo se na Lacanov primer šoka, ki ga je doži-

---

Onstran, potem tudi ne preseneča, da je pomenila nastavek za *Haupt- und Staatsaktion*: kralj je pravilno dojet kot intrigant, kot vsiljivec-brezveznik, a kljub temu njegova avra/sublimno telo še vedno seva, je nekaj, kar se ne pusti uničiti. Zasuk se še ni zgodil, namreč zasuk k neujemanju in k dozdevku. Morda pa so ravno to resnico žaloi gre nehote zadeli romantiki.

<sup>22</sup> To je problem, na katerega opozarja že Erjavec (reproduktibilnost lahko še ojača avro), med drugim pa tudi Wajcman, a z drugimi poudarki. Tu lahko izhajamo že iz Benjaminovega hvaljenja dadaistov, ki da so z nesmislom neusmiljeno razbijali avro. Z drugimi besedami: ta nesmisel lahko sam postane problem, sam lahko še toliko bolj privablja avro-enigmo, in to prav s tem, ko jo razbija, ko je vse na planem. Hitro se poetizira in fetišizira. V tem je tudi problem sekularizacije in demistifikacije, ki se ne izideta in nehote proizvedeta nekaj več, pravzaprav tisto, proti čemur se obrneta. Tudi tu gre za tisti »teološki preostanek«. Že Wajcman pripominja, kako je moderna razgalila mehanizme religioznosti, prav s tem, ko je pokazala, kako je religioznost natanko v tem, da se sliko umesti v reprezentiranje Nečesa Drugega, kako religioznost tiči v tem momentu nesovpadanja, minimalne razlike, preko katere se nato sklepa na nekaj Drugega, na Onstran.



vel Matisse). Kamera je, kot jo opisuje, taka kot fantomski ud, ki vstopa v vmesni prostor. Eno od posledic čuti tudi igralec: je psihologiziran. Benjamin pravi, da ni človeka in da ni osebnosti. Igralčevo soočenje s seboj je tako kot grozljivi moment potujitve pred zrcalom. Soočen je s tem, da igra sebe (za nekaj). Ta filmska kamera, fantomsko oko, je tako kot Proustova mimikrija žuželke-očesa na veji, ki opazuje, »voha« druge.<sup>23</sup> Enako opaža pri Kafki in njegovi pozornosti na najbolj fine gibe in mimiko drugih. Pri Sanderju gre za enak princip potujitve znotraj portretne fotografije. Ključen je že sam naslov, recimo *Slaščičar*, ali pa *Demokrat*, ne pa osebno ime. Pravzaprav gre za minimalno razliko med (družbenim) mestom in elementom (konkretno osebo), ki to mesto zaseda. Temu pravi neka »zdravilna odtujenost« in lahko bi rekli, da gre v bistvu za neko dodatno potujitev k neki izhodiščni odtujenosti.

Kot nekako postaja razvidno, se tu vzpostavlja razmerje med Onstranom in tisto špranjo, razmikom besede, o katerem govori Benjamin. Glede tega Onstrana je njegova pozicija velikokrat dvoumna, polna nasprotij. Če se vprašamo: jo moramo brati kot Drugost oziroma Istost? Drugost na ravni izjave, Istost na ravni izjavljanja? Tu smo sami v nekem precepu in drznili bi si reči, da je to že posledica Benjaminovega omahovanja ali pa njegovega stopanja po neki zelo porozni liniji. Vrnimo se samo k tisti špranji in/ali neizrekljivem ostanku v imenu. Govori tudi o brezimnem

<sup>23</sup> Benjamin odgovarja, da Proust voha »materialno bazo« sloja, v katerem se je gibal. Z mimikrijo je pri Benjaminu tako: pri žuželki-intrigantu gre najprej za podlo infiltriranje, ki se nam na prvi pogled, tudi njemu samemu, zdi le kot prilagoditev ali prevara, kot posnemanje, recimo ceremonialnosti in salonske latovščine. Ključ pa je v tem, da ga, če sledimo Lacanu, ta funkcija posnemanja zgrabi, in v tem je njegova materialna iskrenost oziroma druga narava. Ne gre več za posnemanje nečesa, temveč za posnemanje kot tako. Tu pisatelj postane prestrašen: Benjamin govori o trenutku posebnega življenja, nekega trzljaja, majhnih, nepredvidljivih šokov, ki izdajajo njegovo pravo eksistenco. Tiste iluzije posebne pozicije izvzetega intriganta-melanholika, »ki vidi, kako ga vidijo drugi«, ki so samo lutke, ki jih premika veter, je konec, saj se izkaže, da ne ve, kako je vpisan v lastno sliko.

v imenu, o nemem v glasovnem. Ali še bolj zanimivo: da je ime jezik jezika, saj se v njem pokaže temeljni zakon, in sicer kot napetost med izrekljivim in neizrekljivim, na katero meri ime. Vendar pa neizrekljivo ni zunaj jezika, ni skozi jezik, ni Neizrekljivo kot pri simbolu, temveč je le *v* jeziku, tam, kjer je njegova špranja. Morda bi to lahko interpretirali tako, da Benjamin Neizrekljivo prenese v neizrekljivo. In ta prehod je zanj, kot je nakažano v eseju o jeziku, ključ do samega razodetja.

Vse to nam tako morebiti še bolj natančno pojasni sublimni svet spominjanja in trpljenja po vstopu dvoumnosti izdajalske besede. Pojdimo zato še enkrat k sublimnemu tihožitja oziroma k trpečim živalim. Tiho-žitje po Padcu ni ravno tiho, ampak ječi. Still-life ni ravno still, ampak je v nepomičnosti pomično. In nature morte ni ravno morte. In ta nature-žitje-life ni naravno, ampak je nenaravno. Morda se tega fantazmatskega prostora lahko lotimo tudi s tem, kar je v enem od svojih predavanj razvila Alenka Zupančič, z manjšo apropiacijo.<sup>24</sup> Izhodišče je znamenita Freudova: otrok je tepen. V našem primeru: živali so tepene. Vendar pa ima to sublimno fantazme več etap, ključna pa je tista vmesna, do katere se je potrebno prebiti. Torej: med »živali so tepene« in »moralni zakon tepe živali« moramo rekonstruirati tisti »moralni zakon me tepe«.<sup>25</sup> Pred tem je subjekt (ali kralj) še vmes med naravo in zakonom, je prizorišče tega stika med obema. Pravi zaključek bi bil zato takšen: Albrecht Dürer se pri svojem znamenitem »portretu zajca« (1502) ni zmotil. Zopet je pomemben detajl. Tu lahko povzamemo gibanje, ki ga Wajcman poda pri Malevičevem *Kvadratu* in ki je pravzaprav nekakšno nasprotje impresionističnega gibanja. Pri impresionizmu gre seveda za napetost med daleč in blizu: od daleč je stvar še nečemu podobna, od blizu je le zmakek, a kljub temu se lahko še enkrat umaknemo in zopet zajamemo celoto. Pri *Kvadratu* pa je, če ga hočemo dojeti, potrebno

<sup>24</sup> Predavanje »Med strastjo in realnim«, 6.6.2005.

<sup>25</sup> V tem je lepo nakazano tudi Benjaminovo ukvarjanje z Izvorom oziroma fantazmo Izvora. Preko Zakona do jezika.

ostati blizu, pri detajlih (na primer bele na črni), in se ne vrniti nazaj na pozicijo od daleč. In za nazaj bi lahko rekli, vsaj s tega gledišča, da je potrebno enako storiti pri tem zajcu: od daleč je v svojem naturalizmu »prijeten«, a v trenutku, ko se mu približamo, se stvar naenkrat popolnoma obrne: če ga pogledamo res čisto od blizu, bomo v njegovem očesu videli odsev *okna* naše sobe (oziroma slikarjevega ateljeja). Seveda fantazmatskega okna.

Spomnimo se samo na to, kako Benjamin opisuje alegorijo, tj. kako opisuje razvalino narave-zgodovine. Kot okamenelo pokrajino, kjer je vse zastalo v ječanju in dvoobrazni ujetosti, v sprevačanju med skrajnostmi. A ta zastalost ni tisti ključni zastoj. Na to fantazmatsko zastalost, na fascinacijo z uživanjem, je potrebno vnesti tisto, kar je pravzaprav že objekt fantazme: sama predhodna motnja, ki potem vnovič zmoti. To je motnja, ki uniči avro in ki je obenem njen nastavek. Je kot slepa pega, zareza v fascinaciji, predvsem pa v kavzalnosti. S tem pa onkraj opozicije hermenevtike in kavzalnosti. Dodali pa bi še to, da se Benjamin k temu odsotnemu fantazmatskemu okviru žaloigre obrne prav na podlagi tiste točke dvoumnosti. Potuje od nekega elementa do okvira in nato nazaj k temu elementu, v katerega se zruši okvir, ki se vpiše v lastno polje. Ta moment-zaobrat pa je tudi kot tista »mehka ura«, o kateri po dalijejsko govori Lacan, ali kot nato v eni od tez piše Benjamin, namreč o revolucionarjih, ki najprej streljajo na uro, da ustavijo dan, se iztrgajo času, tako da ustavijo kazalce, s čimer se simbolno merjenje časa ustavi-realnizira, pravzaprav zapre, prevesi vase, obenem pa se naredi prostor za nekaj drugega, nekaj, kar vodi naprej k nekemu novemu štetju, novemu koledarju in delu.

Na ta zastoj v kavzalnosti napoteva že Benjamin v svoji prvi dopolnitvi k tezam, kjer izpostavlja, kako je historizem vnazajšen, kako se veriga vzpostavlja za nazaj. Potrebno pa je izhajati iz zastoja, torej iz trenutka, ko veriga ni več mogoča, iz nekega sklenjenja in posledične »razklenitve«, iz zastoja, ki je kot neko ostro zanihanje. To je nekaj, kar se lahko zgodi vsak čas, kar je neizogibno. Tudi *Angelus Novus* v preteklosti ne vidi več verige, ampak le še ruševine. S tem, kot je to več kot razvidno v Benjaminovem



branju baročne alegorije, je preteklo razceljeno, v preteklosti se vidi le eno samo katastrofo ruševin in sfiženega. Seveda je v tem neka žalost, a to ni žalost melanholika, kjer gre za žalost Izgube, za spominjanje – kot pravi Benjamin je potrebno biti žalosten, da bi se potem vživljali. To vživljanje je z vidika historičnega materialista že vživljanje v veličino zmagovalca. Zato historični materialist krtači zgodovino proti dlaki. Lahko pa bi celo rekli, da Benjamin s svojim ukvarjanjem z Izvorom (cilj je vir, pravi v štirinajsti tezi) konec koncev prekrti tudi historični materializem. Kakorkoli že, v sedmi tezi postane vidno, kako se Benjamin obrne proti melanholiji in spominjanju, proti alegoriji. In če potem še gre za kakšno žalost, je to kvečjemu povezano z razceljenjem, razpopolnjenjem zgodovine, s tem, kako je Novo navzoče že v starem in se pravzaprav za nazaj *kaže kot* žalost, kot trpeče izvijanje, kratko malo kot postajanje. Preko tega ovinka v razpopolnjeno, zaobrnjeno preteklost pa Benjamin vselej meri na sinhrono, na razpopolnjenje sedanjega. Razgradnja je torej dvojna: razgradnja preteklosti in sedanjosti. Šele tako se Benjamin usmeri k Izvoru-Padcu.

Benjamin pri tem trenutku zastoja govori o najneznatnejšem med vsemi zasuki, o neki krhkosti, o nečem, kar huškne mimo kot enkratno videnje, ki v trenutku zabliske in tudi v trenutku gre. In tu ne gre za Trenutek simbola. Govori o goreči podobi, ki da bo kmalu izginila, če je ne bomo ohranili. To je tudi na sedanjost naložen spomin, ki se zabliska v trenutku nevarnosti.<sup>26</sup> Je

---

<sup>26</sup> Tako kot pri Proustovem svetu dvoumnega pozabljenja: *Nisem vedel, da se tega lahko spomnim*. Spominjanje je potem prej nekaj, kar se spoprijema ali celi vdor nekega, sicer banalnega spomina-pozabe, ki je in ni vsakdanji. Benjamin piše, da je to Proustova šibka ura, ki pa ni le njegova, ampak od vsakogar – je nekaj hipnega, kot ščebet ali vzdih za polico odprtega okna, kot neki glasek. In v nadaljnjem spominjanju je za Benjamina Proustov dolgčas, ki da neko konduktersko zgodbo pripoveduje kot pravljico. Vsakdanjost postane sanjska, podobna sami sebi, pravi Benjamin. Preko tega krhkega momenta Proust zaznava popačenost sveta, ki jo Benjamin poda kot obrnljivost nogavice (rokavice pri Lacanu?), s katero da se nenasitno igrajo otroci. Pri tej inverzibilnosti smo spet pri onstranzaciji tostrana, nevsakdanjosti vsakdana.

neki predmet, ki nam zagreni svet, tako da je, če tu dodamo, tudi melanholik na koncu koncev rogonosec. Natanko to je po našem trenutek angela, o katerem piše v eseju o Karlu Krausu (1931). Sklicuje pa se na Talmud, ki govori o angelih, ki da se v trumah rojevajo iz trenutka v trenutek, na hitro *zapojejo* in še hitreje izginejo.

Morda bi se bilo za še natančnejšo eksplikacijo tega krhklega, posebnega momenta potrebno navezati na tista fragmenta o dozdevku-videzu. Kaj je zanj dozdevek-videz? Sam pravi, da je pri tem potrebno izvesti eksperiment. Najprej govori o dozdevku kot napačnosti, o tistem, čemur naj bi se izognili (petju Siren) ali kar naj bi ignorirali (na primer *ignis fatuus*). A to še ni vse: sledita še dve opredelitvi. Najprej dozdevek, za katerim se nekaj skriva (tu je primer zapeljevanje, ki pa se ne izteče dobro: lepa ženska se v trenutku, ko se ji približamo, spremeni v kup črvov).<sup>27</sup> Nato pa dozdevek, za katerim ni ničesar (*fatamorgana*, *himera*). Sedaj pa sledi eksperiment: zopet *dva* primera. Najprej si zamisli moža, ki gre čez cesto in naenkrat se razprejo oblaki, iz njih pa pridrvi kočija. Drugi primer pa ni vizualen: ko gre taisti mož še enkrat na sprehod, sliši glas izza oblakov, ki mu pravi: »Doma si pozabil cigaretnico.« Zanj je pri tem ključno, da se drži dozdevka, *za katerim se nič ne skriva*. To je zanj pravi dozdevek. Pravi pa, da je vizualno pomembnejše kot drugi, neprimerno bolj banalen primer z glasom. Sicer pa najprej v oči pade prav razlika med obema: sprva »viharniški« primer vizualnega in nato banalen primer z glasom. Nadalje govori, da je lepo v umetnosti dozdevek in da je pravo umetniško delo vsekakor povezano z dozdevkom. To pa nas potem privede do drugega fragmenta, kjer to še na kratko vnovič potrdi. Še bolj zanimivo je to, kako dozdevek na eni strani povezuje z nekim življenjem, ki migota v delu – zanj je to harmonija. A še pomembnejša plat dozdevka je tista, ki jo poimenuje neekspresivna in ki sestoji prej v nekem zastoju, v mortifikaciji –

<sup>27</sup> Pri tem fragmentu o dozdevku je zanimivo še to, da Benjamin zopet izhaja iz žaloigre: citat na začetku je Hebblov, in sicer: »Ni vse možno, a dozdevek vsega je.«

zanj je to resnica, ta pa je povezana z jezikom (s simbolnim). Z drugimi besedami, tisto prvo, harmonično plat dozdevka je vselej potrebno misliti na podlagi te mortifikacije. Benjamin se postavi na to drugo plat dozdevka.

Tu je potemtakem jasno, da gre Benjaminu pri tem trenutku, oziroma dozdevku-videzu, vselej za neki samosvoj, »odcepitveni« element. Morda nam bo tu v pomoč tudi Susan Buck-Morss.<sup>28</sup> Kot sama pripominja, za Benjaminina ni toliko ključen upad (ali če sami dodamo, nastop avre), ključ je prej v lepem, ki je še vedno nekako tu, četudi je avra, tudi kot Tradicija, že upadla. Lepo tako seveda ni več lepo nekega konkretnega kanona, temveč je *učinek*. Vselej je že bilo učinek. Lahko bi pristavili: osamosvojeni učinek. Sama pri tem »posebnem momentu« uporablja izraz »vulgarni empiricizem«: pravi, da je to trenutek nevarnosti, recimo takrat, ko so ji čevlji malce pretesni, ko mora zajeti sapo (ker je nekaj preblizu?) ipd. Torej gre za neko »osnovno senzibilnost«, predvsem pa za »sniffing«, torej za voh, saj gre vedno za »sniffing danger« (tesnoba?). Zato poudarja prehod od Umetnosti k *aisthesis*.

Doslej je bilo ogromno opozoril in nastavkov. Najprej imamo, kot smo namignili, fantazmatski prostor alegorije, kjer je v ospredju aspekt trpeče narave, katere breme nosi človek in/ali kralj. Poleg vse tematike sublimnega, fascinacije z uživanjem, gre seveda za problem postajanja, ki se kaže kot dvoobraznost, kot minevanje/izvijanje, in je dojeto za nazaj, po vzniku nekega momenta dvoumnosti ali podvojitve. Sem se potem umešča Benjaminovo ubadanje z Izvorom, ki je povezan tudi z jezikom, z dvoumnostjo ali špranjo v besedi, kjer se svetlika pramen svetlobe. Vse to bi potem morali še enkrat povezati s figuro kralja, s katerim nekaj ni več v redu, če se še enkrat poenostavljeno izrazimo. Kralj je suspendiran in zaradi tega je kraljevski okvir v alegoriji lebdeč, prazen, tam je le zavoljo sebe. Posledica tega so tudi indiferentnost, dolgčas in žalost. Seveda je pri vsem tem vidno, kako Benjamin misli vznik neke nemožnosti, nečesa, kar

---

<sup>28</sup> Intervju *Aesthetics and the Body Politic*, v: *Art Journal*, pomlad 1997.



prekine kavzalnost reda, ga iztiri, kot je to še posebej jasno v tezah o zgodovini. Drugače rečeno: prešitje ni uspelo, veriga se ni sklenila, in laž alegorije je v tem, da to časovno zanko utaji tako, da jo linearizira-spacializira v baletno prizorišče, da ta edini pravi časovni moment, moment kristalizacije, ničelne točke zgodovinskosti, prevesi v spacializacijo. To je moment, ki huščne mimo in ki sam še ni tisto Novo, ampak pelje, meri nanj. In Benjamin sam ne ve, kaj ta *Novus* pravzaprav je, skuša se mu približati, ga zaobkrožiti po več poteh, takorekoč skozi vse eseje.

S tem momentom postajanja pa prehajamo na neko osamosvajanje, na neki samostojen moment, ki se odcepi od kavzalnosti oziroma jo prekinja. In v tem je ključ *Angelusa Novusa*, poleg vseh tistih navedenih umetniških del. Na eni strani imamo tako Walterja Benjamina oziroma Agesilausa Santanderja, tj. subjekt, na drugi strani pa učinek-lepega, neko prevečnost umetniškega dela, tj. objekt. Lepo v umetnosti nam torej že omogoča, da opazujemo ta konstitutivni presežek, ki je tu na delu. Na eni strani imamo tako čisto samorazliko identitete, na drugi strani pa videzdozdev, oboje pa je potrebno povezati s tisto špranjo v besedi. Tu pa potem lahko še malce bolj ekspliciramo vprašanje narave in zgodovine. Na eni strani imamo naravo, ki je dojeta kot »nenaravna«, tj. zgodovinsko posredovana, vendar pa z minevanjem, natančneje rečeno, s tistim momentom, ki ga povzroči, vstopi še ena nenaravnost, nenaravnost vseh tistih grozljivih in neumestnih spak-kreatur, preko katerih se Benjamin obrne k temu, da je zgodovina starejša, da se sama vrtili okoli nečesa presežnega in da je tako, če potegnemo lastni zaključek, sama zgodovina (jezik) že tisto nenaravno človeka, kar se mu potem zunaj njega kaže kot nekaj, kar parazitira druga telesa (na primer plavalna kožica Kafkove Leni ali pa ne-živali po Padcu). Recimo tudi kot avtomatizem, na kar smo namignili že pri Dürerju, kjer tisti angel oponaša melanholika. Sem potem lahko vpeljemo vse tiste primere filmske kamere, Kafke in Prousta. Prav v tem avtomatizmu, na katerega meri v več esejih, je tudi ključ do konkretnega zgodovinskega preloma moderne, ko je nekaj postalo vidno – zopet prav z reprodukti-

bilnostjo. Kar pa ga je nato med drugim pripeljalo do nehumanizma in *Unmenschen*. Pri vsem tem vsakič znova vidimo, kako Benamina »rešuje« sklicevanje na jezik, s katerim se loteva denaturacije.

Pri tem oponašanju, avtomatizmu, je ključen prav razmik, razlika, ki jo vnese, torej vnese še eno manjšo distanciranost na vso tisto oholo ironijo žalostre, ki pa je iz tega pravzaprav izšla. Prav to je po našem moment tistega »sniffing danger« in točka, kjer varna pozicija distance v fantazmi pade. Tu je konec sublimnega, konec identifikacije, ki nato pelje v prekoordiniranje, v zasuk samega mišljenja, ki pa ta trenutek želi ohranjati. In v tem razblinjanju sublimnega je tudi homologija, ki smo jo opazili med Benjaminom in Fassbinderjem. Svet melodrame je seveda svet žensk. Spomnimo se samo na to, koliko njegovih filmov ima v naslovu žensko ime. Napotilo za to je morda že v tem, da naslov filma (in pesmi) *Lili Marleen* v resnici meri na dve ženski in je pesem praviloma zapeta s presledkom med obema imenoma. Enako zanimiv je film *Fontane Effi Briest*, kjer priimek Theodorja Fontaneja vzame dobesedno in ga spremeni v fontano imena, iz katerega se potem izliva melos žalostinke. Oboje je še bolj poantirano v *Martha*, tem filmu o vzgoji in izobrazbi ženske-otroka. Skozi celoten film je njeno ime ogromnokrat ponovljeno, vselej z nekim časovnim zamikom. In karkoli jo bodo vprašali, ali ji rekli, vselej se bo slišalo kot: *Ali ne vidiš ... Martha?*<sup>29</sup> Takšni

---

<sup>29</sup> Da gre za film o vzgoji in izobraževanju (in prikitem sodelovanju) ženske pravi že sam Fassbinder. Vzgaja pa jo nadjazovski sadistično-kapriciozni mož, ki z njo ravna kot z živaljo-kreaturo, iz katere bo ustvaril osebo. V filmu pa je neki izjemen prizor, ki ga tu, vsaj s stališča sublimnega, velja omeniti: Martha je zmedena in se zateče k prijateljici, ki naj bi ji pomagala odgovoriti, kaj je z njenim možem, kdo pravzaprav je, kaj želi. Ko sedita v barčici na Bodenskem jezeru, se pogovor naenkrat začne sukati okoli tega Neizrekljivega, Neimenljivega. Bolj ko se mu bližata, bolj »v ozadju« postaja glasno kričanje neke živali, nekega ptiča, ki pa ga ne vidimo. Odgovor je zato prehitel in kompromisen (njen mož je v ljubezni pač *hemmungslös*). Sicer pa se raziskovanje nadjazovske komponente skozi celoten opus sklada s Fassbinderjevim zavračanjem kapitalizma, adenauerjevske Nemčije naglega razvoja in pozabe druge vojne (ki se v filmih vrača kot mimobežna opazka ali psovka, lahko pa kot nepredirno ozadje zgodovine).

trenutki v filmu pa so neprijetni, tesnobni predvsem za gledalca, za publiko (*Ali ne vidiš ... gledalec? Da sodeluješ.*). Nekaj podobnega občutimo tudi pri tem, ko zaznamo, da se glas ne ujema z nosilcem. Fassbinder je svoje igralce velikokrat sinhroniziral, še posebej na primer v *Effi Briest*, ali pa jih je našemil vanje same, na primer v *Tretji generaciji*. Vendar pa ti teatralni trenutki niso le del Fassbinderjeve ljubezni do lažnega in izumetničenega. Vselej so fino dozirani, saj le tako doseže učinke potujitve. Prav v teh trenutkih publika tudi ni več publika, gledalec ni več zunaj, temveč pade v film prav v tisti točki nesovpadanja, kjer se nekaj osamosvaja. Pozicija varne distance pade, sublimnega trpljenja ženske, ki se izvija, ni več. Njen razcep je že gledalčev. In enako bi lahko rekli pri vsem tistem žaloigerskem previjanju iz ene skrajnosti v drugo. Tudi pri nemo tožčjih živalih, ki niso več živali, ne pa še ljudje, pri predmetih, ki so kot hieroglifi, ne več slika, ne še črka. Ta razcep je že naš razcep. In v tem smislu je potrebno tiste *nečloveške* spake in živali, ki so zunaj kot pošasti, prenesti, kot to stori Benjamin s Santanderjem, nazaj v lastno podobo.

Razvijmo še malo to povezavo med melodramo in žaloigro, in sicer na podlagi te trpeče narave in ženske, vržene v nemilost Zakona. Četudi je gledalec priča nečemu, kar ga presega, ob čemer čuti neko nelagodje in nemoč, pa je ravno s tem, ko zaseda pozicijo opazovalca, iz samega kaosa uživanja narave izključen. Zato tudi kralj poje žalostinko, nosi breme narave na svojih plečih. S tem pa je ta nemoč v resnici moč, in sicer je moč prav v zavedanju te nemoči. Sublimno je tako način, kako se tesnobo, tisti »sniffing danger«, prenese v časovno in prostorsko zanko fantazme (vselej gre za preteklo, za »nekje drugje«). Benjaminov in Fassbinderjev prehod je natanko »luščenje te lupine«, prav tako, da se zopet vnese tisti moment, ki je sploh služil kot nastavek, na katerem je sublimno pognalo, *ne da bi še enkrat padli vanj*. To pa je tisti osamosvojeni učinek, tj. dozdevek-videz, ki ga še enkrat lahko poantiramo z reproduktibilnostjo: kopija oponaša »original« in tako vanj vnese neko zev, s katero nekaj vznikne, postane »vidno«. Kar žaloigra in alegorija skušata utajiti, je prav takšna kontin-



genca, je vdor nesmisla. Z drugimi besedami, vdor nesmisla je vdor dvoumnosti besede, tiste špranje v njej – in uživanja.

Prav dvoumnost pa je tista, ki jo Benjamin povezuje z nečloveško, demonsko ženskostjo. V tem sami vidimo povezavo z izvorom Zakona in njegovega uživanja – to žensko uživanje, če tu sledimo Lacanu<sup>30</sup>, je že uživanje Boga, kar postane še posebej dobro vidno pri Kafki, spomnimo se le na Friedo in Leni, kakor ju opisuje že Benjamin. Vendar pa je ta odnos do statusa ženskosti pri njem zelo različen, kar bomo skušali pokazati v drugem delu. Tu se skriva tudi vprašanje teh *Unmenschen* in Zakona, predvsem pa poziva k Pravičnosti. Če jih je Benjamin sprva videl kot demonske, da jim ni pomoči, ker so preveč stopljeni z Zakonom, pa potem prav v tej točki žensk, izrodkov ali bastardov, kot je prevedeno, vidi točko »poti ven«. V tem je tudi kleč te točke dvoumnosti ali pa tudi (neuspelega) prešitja (in kralja-simptoma): kar je sprva moment sklenjenosti, je v zasuku že moment razklenitve.

Tu smo spet pri osvobajanju oziroma postajanju, spomnimo se zopet na Rodina, sedaj na Camille Claudel, ki jo je upodobil v zanimivo naslovljenem delu *Misel* (1986–1989). Morebiti je prav to vrhunec postajanja, na katerega je meril. Seveda pa je to, kot smo že videli, nekaj običajnega na tem prehodu stoletij. Tu imamo dobesedno kamniti blok, iz katerega štrli nekoliko povešena ženska glava, melanholičnega izraza – opica-kipar je nekaj proizvedel. Ženskost je zanj, lahko bi rekli, v tem osamosvajanju od kamnitega bloka, je nekaj, kar dobiva avtonomnost, kar izgublja svojo zajetost v bloku, v nepredirnosti telesnega. Ta osamosvojeni ud pa »govori«. Ali ni to izjemen primer rojevanja subjektivnosti? Nekaj, kar ni-več in ni-še, ki pa oddaja neki glas. Tako kot pri Brancusijevem *Novorojencu*, tem nečloveškem kamnu-kriku. Na delu je že neki presežek, ki, kot pravi Slavoj Žižek, odpre neki novi prostor, v katerem potem lahko odmeva tožba. Zaradi tega živali niso ravno živali, so že nenaravne: njihova žalost je prav v

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *Še*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1985; še posebej šesto predavanje o Bogu in *jouissance féminine*.

tem nismo-še in nismo-več, v tej »ujetosti«, ki pa je, še enkrat poudarjamo, vnazajšnja, fantazmatska. Toda, ali gre za ujetost? Ali ni to način, kako se kaže osvobajanje? Že fantazma je pri tem dvoumna: po eni strani skuša utajiti diskontinuiteto, ki se je zgodila, tako da jo splošči, linearizira, po drugi plati pa vselej »meri nanjo«, »jo razkriva«.

Glede žaloigre smo že zaključili, da za Benjamina ne gre za dosti daleč, da se še vedno oklepa tistega praznega okvira alegorije (oziroma fantazme). Benjamin jo potemtakem pripelje do konca. Zgoraj smo omenjali nastop Zakona, a kot je že jasno, tu ne gre zgolj za Zakon (utemeljitveno nasilje in njegove kreature), ampak za sam praznačetek. Ključ je v pričevanju nekega uživanja, kakor je to lepo razvidno pri trpeči naravi in njenem minevanju. To minevanje je seveda posledica zloma kavzalnosti, na podlagi katerega vdrejo na dan vsi ti »brezdomci«, katerih telesa obeležuje limita kot taka in ki so obenem najvišje (sublimno, strah zbudajoče) in najnižje (umazana telesnost). A to pričevanje uživanja je že način, kako se nam kaže lastno uživanje. In to, kar gledamo pri izvijanju-postajanju, je konec koncev naše lastno postajanje, način, kako se nam kaže njegova lastna, temeljna gesta subjektivnosti ali svobode, in sicer prav v tej distanci, ki jo zavzame do uživanja.

Ključen je torej tisti presežek, neko zanihanje v naravi. In prav zato Benjamin pri žaloigri poudarja, da gre vedno za *dva* kralja: od kralja-zakona preide k človeku-kralju oziroma od Zakona preide na jezik, lahko bi rekli na nekaj, kar je pred Zakonom, kar se zgodi pred nastopom Zakona. Natanko tu je še enkrat ključ njegovega ukvarjanja z jezikom, najprej v žaloigri in nato še z jezikom posebej. Zato tudi vseskozi misli – to je še posebej vidno v stalnem navezovanju na umetnost – neko osamosvojitve, osamosvojeni učinek lepega. Ali ni temeljnega pomena pri tem tudi njegova opredelitev Padca kot rojstva čistega znamenja, pa imena kot jezika jezika, mesta, kjer se ta podvoji?

Tako kot nazorno kaže že Rodinova *Misel*, gre vselej za neki eksces, presežek, ali za točko, kjer vznikne dvoumnost. Ali ni to tudi trenutek *Angelusa Novusa*? Pri tem seveda ne gre za nikakršno

globino, ampak zgolj za dozdevek-videz, ki na hitro zapoje. In čeprav je ta trenutek krhek, za Benamina nič več ni enako, nič več ni kot poprej. Morska bolezen na kopnem. Že pri deveti tezi o zgodovini začutimo, kakšen trenutek je: angel je tu, a vendarle že maha s perutmi. Je trenutek zastoja, a tudi gibanja. Morda pa je prav v tem razlog za Benjaminovo sklicevanje na 17. stoletje oziroma na baročno žaloigro, kratko malo na preteklost: kot smo že večkrat omenili, je ta moment osamosvajanja/izvijanja/minevanja viden le za nazaj, saj se je vselej že zgodil, mi pa se nahajamo v času po-tem. Vsa ta žalost in trpljenje sta retroaktivni projekciji vznika nekega presežka v preteklost, v zunanje, tudi v samo naravo. S tem pa smo zopet pri tezah: natanko tako se kaže novo v starem, in sicer kot razpopolnjenost starega. Z ovinkom v preteklost pa se Benjamin loteva tudi razcepa samega sinhronega, v tezah seveda antagonizma. Vselej izhaja iz nekega detajla-resnice, neke malenkosti, ki vse postavi na glavo, nečesa, kar prekine konkretni zgodovinski horizont, ga iztiri oziroma ukrivi, izhaja pravzaprav iz tistega, na čemer je ta horizont slonel in to tudi skušal utajiti. Lahko pa stvar tudi obrnemo: sam ta horizont je imel videz »večnosti« oziroma naravnosti, »izven-zgodovinskosti«, usode. Razbije, ali požene, pa ga čista točka zgodovinskosti, pravzaprav zastoja-brezčasnosti, ki se enostavno zgodi. S tem momentom Benjamin šele vpelje vprašanje Izvora in geneze nekega konkretnega zgodovinskega horizonta. Tu pa je tudi nadvse moderna komponenta: spodbijanja Velikega Drugega in fantazme ter radikalna destitucija.

In če se sedaj še bolj pomaknemo k drugemu delu, zaključku, ki ga tu nakazujemo z nečloveškim, lahko samo rečemo, da trenutek angela vodi k nekemu delu, predvsem delu znotraj neke nove skupnosti neljudi, ki skušajo ohraniti to »gorečo podobo« *Angelusa Novusa*, za katerim pa ni ničesar. Ta angel zato *ni* sublimen, saj razkriva mehanizem sublimnega: obenem je prazna samorazlika Benjaminove identitete in dozdevek-videz umetniškega dela, ki si ga Benjamin ogleduje.



II. ... k *Unmenschen*<sup>31</sup>

Vse to ima seveda tudi posledice pri njegovem ukvarjanju z židovstvom, kot je o tem po njegovi smrti »poročal« Gershom Scholem in kar je med njima nekajkrat povzročilo manjše spore. Spomnimo se samo na tiste »brezdomce« iz žaloigre, v katere je vpisana sama limita in ki imajo tako pravzaprav neposreden dostop do univerzalnosti.

Naj nakažemo nekaj smernic, ki bi nas tu lahko pripeljale bližje odgovoru. Benjamin si je s Scholemom pričel dopisovati leta 1915. Že takrat sta se oba na veliko ukvarjala z židovstvom, do leta 1923 je bila tudi vseskozi prisotna ideja skupnega potovanja v Palestino. Leta 1923 je Scholem odpotoval, Benjamin je ostal. To je začetek več primerov napovedi prihoda in nato nenehnega sabotiranja lastnih načrtov. Potovanje je do leta 1930 stalno odlagal, po tem letu pa ga dokončno opustil, čeprav še danes ni jasno, ali je tik pred smrtjo gojil možnost odpotovanja. Pojdimo še dve leti nazaj: leta 1928 je Scholemu v pismu znova napovedal obisk Palestine. Leto poprej sta se namreč sestala v Parizu, kamor je Scholem pripeljal predstojnika Hebrejske univerze, Judasa Magnusa. Benjamin je prejel štipendijo, s katero naj bi si plačal ure hebrejščine, tako da bi potem lahko odpotoval v Palestino in se vključil v delo na univerzi. Sledil je polom: Benjamin je zapravil denar, a ne za ure, odločil se je celo, da se hebrejskega ne želi naučiti. Denarja nikdar ni vrnil, a Scholem mu tega, ne glede na zadrego, ki mu jo je s tem povzročil, ni zameril. Benjamin je imel tako finančne kot zakonske težave. A v ozadju niso bile praktično-tehnične težave. Občutek, ki ga dobimo, ko beremo Scholema in odlomke njune korespondence, je prej v tem, da razlogi za takšne odločitve ležijo povsem drugje. Pri vprašanju židovstva se enostavno nista strinjala.

<sup>31</sup> Zaključek bi lahko podnaslovili tudi z: *Zakaj Benjamin ni potoval v Palestino?* Cf. Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, NY Review Books, NY 2003.

Prva zagata, pri kateri sta se razšla, je bil cionizem, katerega simpatizer je bil Scholem. Zaradi tega je sploh odpotoval v Palestino. Z druge strani pa mu Benjamin odgovarja, da se ima sam za Žida in da o tem ni dvoma. Vendarle pa pravi, da nemški duh ni nujno nič manj židovski. Prav nasprotno. Torej, v prvi vrsti mu ne gre za neko etnično substanco, zato mestoma nekoliko humorno govori tudi o svojem »ezoteričnem cionizmu«. Na prvi pogled bi lahko reagirali tako, kakor da gre za ceneno izmikanje, da je vzel denar in Scholema spet pustil na cedilu. Zanimivo pa je tudi Benjaminovo stalno poudarjanje Evrope, lahko bi rekli razcepljenosti med Evropo (še posebej Nemčijo) in Palestino. Ni še v Palestini, ni pa več v Nemčiji, je namreč že v izgnanstvu v Franciji – bi potem morali reči, da je to, kar izgleda kot »izmikanje«, v resnici razcepljenost? Ta pa je dvojna: na eni strani razcep v lastni identiteti, o kateri smo že govorili, na drugi strani pa že odcepljenost od etnične substance.<sup>32</sup> Potemtakem mu gre tu za premik od etnične komponente k židovstvu kot nekem mestu. Nič čudnega potem, če Beatrice Hanssen govori o Benjaminu, ki da se nahaja v *no man's land*. To pa je sedaj zelo dobro izhodišče za tisto, kar Benjamin imenuje nova skupnost grozljivih *Unmenschen*, ki jih družijo neko delo oziroma študij. Zato pa je potrebno storiti še en ovinek skozi tri eseje (in nekaj fragmentov) iz tridesetih let: esej o Kafki, o avstrijskem satiristu Karlu Krausu in o ruskem pisatelju Nikolaju Semjonoviču Leskovu.

Kot smo nakazali že zgoraj, je tudi tu potrebno izhajati iz nekega presežka, pa naj bo to samorazlika identitete ali tisto nekaj, kar se virtualno odcepi od umetniškega dela. Po drugi strani pa gre tu še enkrat za kritiko melanholika (opice), nekaj, kar sprejme njegovo »samozadostnost«, ali kot to začrta v eseju o Leskovu:

---

<sup>32</sup> Cf. spremno besedo k *Izbranim spisom*. Benjaminovo nepripadanje bi bilo seveda tudi po našem napačno interpretirati kot lažno, lepodušniško upiranje, ali pa kot novo obliko pripadnosti. Radi pa bi poudarili naslednje: po našem prav tako ne gre za pogrbljeno držo, ki sprejme nase celotno breme tega sveta, odgovornost za vse mogoče.

premik od te melanholične samozadostnosti k samo-pozabi. Vendar pa je tu spet ključen zasuk: gre za zasuk *znotraj same melanholije*.

Torej, v tridesetih letih, seveda v letih tik pred in po izgnanstvu (1933), se Benjamin v treh esejih spopade z mejo človeškega, kar pa je bilo prisotno že v alegoriji kot sestava kralja-intriganta in kreatur, kasneje pa pri Kafki kot povezava Zakona in vseh demon-skih izrodov (ali očeta in umazanije: nesnažnost je že v družini, ki da je kot birokratski urad). Tu je za nas pomemben tudi status ženske: če Benjamin – zopet pri Kafki – še govori o demonski ženski seksualnosti in »telesnosti«, pri čemer demonskost vselej povezuje z dvoumnostjo, s prikaznimi, pa na drugih mestih prav v tej točki »satanskega« vidi možnost preboja. Demonska dvojnost/dvoumnost, nenazadnje prav točka Padca, je že točka emancipacije in avtonomije.

Kot smo rekli, to je že čas njegovega izgnanstva v Franciji. V tem času pa je sam uredil že zbirko pisem *Deutsche Menschen*, natančneje 25 pisem različnih nemških intelektualcev, ki zajemajo obdobje od leta 1783 do leta 1883. »Nečloveškemu fašizmu« skuša pristaviti še eno nečloveškost, ki jo sam povezuje z razsvetljenstvom in še z neko drugo Nemčijo. Tu sta bila pomembna dva poudarka: na eni strani rešitev sedanjosti preko preteklosti, na drugi strani pa moč diskontinuitete, predvsem kot moč prelomiti s sedanjostjo. Pri tej diskontinuiteti najprej izpostavi točko razlike in tujosti v identiteti. Zanj je torej vselej izhodišče ta notranja limita. In natan-ko v tem vidi moč židovstva: kot mesta razlike in neko miselno moč, ki postavi pod vprašaj kakršno koli totaliteto, gospostvo, samozadostnost ali samoumevno. Vselej pa je izhodišče tisti posebni trenutek angela, ki ga iz-vrže iz individualnega in občega/družbenega hkrati. Židovstvo je tako kot ostanek-detajl, ki zamaje totaliteto in ki je, kot kaže saga njegovega vselej odloženega potovanja v Palestino, odrezano tudi od svojih etničnih korenin. Tu potem najdemo tudi dokaj pričakovani poziv k Pravičnosti, poziv k nastopu Pravičnika [*der Gerechte*], ki se postavi na stran kreatur in ki izhaja iz tega nečloveškega, monstroznega. Vendar



pa je tu – vsaj za nas – tudi nekaj nepričakovanega. Kaj za Benjamina pomeni Pravičnost?

Na njej seveda temelji ta nehumanizem *Unmenschen*, a ti neljudje so destruktivni, njihova politika je politika revolucionarne destrukcije. Druži pa jih delo. Torej ne gre le za destrukcijo, ampak predvsem za konstrukcijo, za grajenje nečesa novega, pri čemer izhajajo iz tistega posebnega momenta, ki je zamajal realnost oziroma mogoče. Pravi, da so ti neljudje *kanibali*, najprej *svoji lastni*. Najprej pojedjo sebe. In na koncu eseja o Karlu Krausu je že novo branje angela: ta angel je moment, v katerem se destrukcija previje v gradnjo – ta pošastni *Raubengel* pa je tudi točka minevanja, tistega »večnega izvora« in hkrati koraka k Novemu. *Raubengel* je drugače kot plenilec, je tista pošast, ki nas osvobodi s tem, ko nam vse vzame (ne gre drugače kot da se spomnimo: [il] *mange ton Dasein?*). Ta angel pa ne prihaja iz Onstrana – angel je kratko malo tu kot tisto nečloveško. *Unmenschen* so *Raubengels*.

Še enkrat se obregnimo ob Izvor. Seveda tu vseskozi izhaja iz »Kafkovega sveta«. Najprej Pravičnost ni isto kot profani Zakon, ki je demonski, saj ga obeležujeta senzualnost in krivda. Pravičnost je tisto, kar pusti Zakon za seboj, je tisto, kar zapušča medsebojno prepletenost *Sittlichkeit* in *Kriminalität*, in sicer tako, da Zakon prikliče k njegovemu Izvoru (in nasilju), nato pa *se nekaj izreče*. Izvor pa zopet poveže z besedo, pri čemer se skliče na otroške izštevankе, ki da je dvoobrazna: na eni strani povsem neekspresivna, brezpomenska, na drugi pa obratno neka rima, »poetičnost«. To sam občuduje pri Krausovem jeziku: kako je besedo razlastil in jo pripeljal do onomatopoetskosti, do golega mrmranja, do izvirnega glasu kreature, kar je bilo, kot smo videli v prvem delu pri nemo tožeči naravi, prisotno že v žaloigri in imenih-fontanah v melodrami, tj. neki prvobitni nemi praglas v osrčju žaloigre. In tu je zopet dvojnost Izvora po Benjaminu: nekaj je vzniknilo in sedaj imamo pred seboj medsebojno povezanost razlaščne, brezpomenske besede, na drugi pa neko mrmranje v njenem razporku. Tako pa je izštevanka le še neko golo izštevanje, neka tekočnost kot taka, samovrtenje sinhronega.

Pravičnost pa nastopi *po tem*, ko smo se dokopali do Izvora (ki je neko najdenje, a ima vselej videz nekega *ponovnega* najdenja). Pravičnost ni neavtentični Zakon in ni Pravičnost tistega, ki nemo opazuje in ki Zakon še vedno »podpira«. Pravičnost je tudi destruktivna in nasilna, a to nasilje je nekrvavo in odrešilno. Najprej je neka cezura, prelom, ki sestoji v neki odločitvi, torej nasproti kakršni koli neodločnosti. Benjamin pravi, da je treba izreči besedo. Tu potem ne gre za Neizrekljivo, ampak samo še za neizrekljivo, za neko notranjo nemožnost. Morda bi s tem lahko povezali dve opazki: prvič, njegovo sicer zgodnje upanje v popolno prevedljivost med jeziki v eseju o prevajalcu, drugič pa njegovo občudovanje tega, kako je Kafka verjel v temeljno prenosljivost lastnega dela drugim. V tem sami vidimo identifikacijo s to nemožnostjo, ali bolje rečeno z ostankom, kar smo skušali poantirati že v uvodu pri Atgetovih fotografijah, kar pa z Benjaminovim branjem Kafke dobi še en presenetljiv obrat: Benjamin pravi, da je *Angelus Novus* odradek!<sup>33</sup> Ali ni v tem tisti minimalni, a ostri zasuk v poziciji židovstva, stran od agalme? In ali ni v tej identifikaciji s presežnim v sebi, v tej identifikaciji z ostankom, pravzaprav s tistim, v čemer se ne moremo prepoznati, pozicija, ki je tista prava odskočna deska za preizpraševanje kapitalizma?<sup>34</sup> Nič čudnega potem, če Benjamin pri *Unmenschen* govori o tistih, ki so se poobjektli.

To bi radi povezali tudi z Benjaminovo zavrnitvijo avre in/ali sublimnega kot *lupine*, v navezavi na baročno alegorijo pa bi

<sup>33</sup> Na to je opozaril že Adorno, spet v navezavi na Kafko (*Aufzeichnungen zu Kafka, Gesammelte Schriften*, X, Suhrkamp, Frankfurt 1986, str. 262). Citiramo po Beatrice Hanssen, str. 150: »[...] Zona, v kateri ni mogoče umreti, je hkrati *no man's land* med človekom in stvarjo: tu se srečata odradek, ki ga je Benjamin videl kot Kleejevega angela, in Grakh, ponižni naslednik Nimroda.« Gre za ladjo Grakh, o kateri Kafka najprej piše v svojem dnevniku (pred kratko zgodbo torej), ki da se je pojavila od nikoder, sicer vsa razmajana in nekako brez posadke. Nimrod pa je znamenita ladja antarktične ekspedicije iz leta 1908.

<sup>34</sup> Cf. tudi fragment *Kapitalizem kot religija*, prevedeno spodaj, str. 57–60; na kapitalizem seveda napoteva že vse to žaloigersko sprevačanje, tisti moment, ki se pridoda in vse sprevrne.

lahko dodali še kot: *obličja*. V tem je potemtakem tudi lažnost žaloigerskih predpostavk o ranljivosti pred jezikom, o tem, kako je jezik izdal naravo. Tu ni več prostora za sublimno, za Neizrek-ljivo, za nobeno pasivnost pogrbljenega melanholika, za nemo (in več kot soudeleženo) pričo, kakor je to doumel tudi Fassbinder in kar dokazuje njegovo fino poigravanje s publiko. Benjaminova Pravičnost, ki je *pravica-izreči*, pa po našem ne dopušča prepletenosti Zakona in krivde. Z drugimi besedami: tisti, ki nemo opazuje in nosi grbo »krivde« (to so Benjaminove besede, s katerimi opiše melanholika in grbavce v eseju o Kafki), poln pomilovanja za trpeče živali, mora tako kot Proust-žuželka-na-veji pasti v lastno sliko. Krivda je lažna, saj je njen pravi korelat še vedno veličina, ki drugega pušča kot nemo žrtev (»objekt«), ne pušča pa mu biti subjekt. In pravica-izreči je vselej že pravica ne biti žrtev (biti nemo priklenjen na svoje »telo« oziroma uživanje). Morda moramo biti še bolj natančni. Krivda je tu dvojna. Najprej imamo krivdo Kafkovega sveta, ki se kaže kot tista telesna tujina bastardov, grbavcev, ki na svojem hrbtu nosijo krivdo (na hrbtu je ne vidiš – krivde-uživanja namreč). To je Kafkino svetovno gledališče, kjer vsi igrajo sebe (tako kot v žaloigri in Fassbinderjevih filmih, bi dodali) in kjer je telesom, ki jih vidimo, nekaj zagospodovalo, neka pozaba, ki zanj ni enostavno individualna in ki dobi mesto na telesu, se mu kaže kot nečisto, nenastalo in prezrelo. Vendar pa so vsi ti izrodki nenavadno fascinantni, mika nas reči, da so sublimni tako kot obtoženec, ki postane v svojem brezupu lep, in to v trenutku, ko se znajde na pravem mestu, tj. ko se znajde v postopku, prepuščen nemilosti in trpljenju. A vsa ta umazanija je že umazanija očeta. Pa ne samo to: to, kar gledalec dojema kot fascinantno-neprijetno umazanijo drugega (tudi očeta), je že njegova lastna umazanija kot soudeležena pasivnega gledalca. In groza nastopi v tem trenutku-zasuku, ko se ozave udeležnosti (groza, s katero gleda na očetovo uživanje, je že način, kako se očetu-zakonu kaže lastna umazanija, ki jo preganja), ne pa da na svoja pleča vzame »krivdo« vsega sveta, saj se zaveda vsega njegovega trpljenja (in mu ga s tem za vselej prepusti).



Benjaminova *pravica-izreči* pa, kot sam poudarja, pušča za seboj nemost, Zakon in krivdo-uživanje (pustiti breme krivde za seboj, pravi). To seveda ne pomeni, da se vsega enostavno znebimo, ampak da zadobimo neko distanco (na distanco), ne v smislu cinizma ali cenene ironije, temveč kot odpoved udeležbe, sodelovanja. V tem je po našem del Benjaminove iz-vrženosti, tudi iz Scholemovega židovstva. Morebiti bi to lahko podkrepili še s tem, da *pravica-izreči* za seboj pušča tudi skrivnost in modrost (spomnimo se: za dozdevkom ni nič, avra je bila vselej dozdevkelupina, ni agalme). Tu je prišlo še do enega manjšega spora s Scholemom, zopet v navezavi s Kafko.

Scholem je hotel Kafko uvrstiti v tradicijo židovske literature in Božje Pravičnosti. Tisti znameniti K. je bil zanj kot Job, ki se naslavlja na Jehovo, na Božjo Pravičnost. Benjamin pa pravi, tudi glede na halako in hagado, da pri Kafki ni prostora za takšno branje. Ni več halake, je le še hagada (parabolično razlaganje halake, zgodb in anekdot iz Talmuda). Samo še paraboličnost zavoljo sebe, parabola brez nauka, prevešena vase kot prazna izštevanka, enako kot pri »formalnosti alegorije«. So le še fragmenti, brkljarija brez česar koli drugega, brez referiranja na Nekaj Drugega. Tu je vidno povsem drugačno pojmovanje Pravičnosti, ki je pri Scholemu v resnici še vedno vezana na Zakon. Skrivnost pa je z Benjaminom padla, modrosti je zanj konec. Pri Kafki ni več nobenega prostora za rabina-pripovedovalca-modreca. Diskontinuiteta se je zgodila, in to je prenosljivo na druge. Benjamin hagado sedaj primerja kot del, ki se je osamosvojil, tako kot se konj Bukefalos osamosvoji od Aleksandra, Sančo Panza od Don Kihota. Torej, na samem mestu pod-človeškega, izrojenega, kjer se je kazala krivda-uživanje Zakona, kjer da tem bastardom-kreaturam ni bilo pomoči, ker so z Zakonom tako prežeti, pride do inverzije. Prava del se osamosvoji, se kot nemrtev odcepi, krivda je odvržena, celota pa izgine: hagada se odcepi od halake, Tradicija se izčrpa (pa saj so bile že parabole zanj znamenje neuspeha Tore). Skrivnost Zakona je v tem, da ni skrivnosti – temu Benjamin pravi razodetje. Tista veljavnost je bila od vselej brez pomena. To, kar je bil

sprva neki mysticizem, nepredirnost, je sedaj le način, kako se je kazala odtujenost. Natanko tako kot v alegoriji: njena skrivnostnost je bila prazna, le okvir, ki pa se sedaj, ko smo enkrat prišli do vira (ker je bil to cilj), sesuje. *Raubenengel* je vse odvezel, nas popolnoma razlastil.

Sledi pa neko delo, »študentsko delo«, pravi Benjamin. Tudi tu sta se s Scholemom sporekla. Scholem v Sanču Panzi vidi le lutko, mehanizem, ki ni na ravni razodetja, kot utelešenje človeške zmote, pomanjkanja vere, zaradi česar ne more v celoti dojeti polnosti in bogastva razodetja. In zopet: to drugače tiho študijsko delo počasnega koraka je tudi za Benjamina morda res »opičje« – Bukefalos in Sančo Panza obračata in obračata liste kot neki čisti mehanizem (ali kot je Kafka imenoval svoje delo: pisarjenje). Če bi bili ti večni študenti slikarji, bi bili nedvomno nekaj takega kot Cy Twombly. Spomnimo se na njegove slike-pisarije, ki so take kot popisane šolske table, a to je podobno kot pri Kleeju le pisanje kot tako. Pisanje in slikanje sta pri obeh enakovredna – le vlečenje linij, »nanašanje na površino«, ali kot pri Proustovi idealni obliki teksta: le stolpci, nenehno potekanje navzdol in navzgor. Kot nekaj, kar je »pisava«, a se ne da brati oziroma interpretirati – in je zato enako v vseh svetovih.

Seveda ta študij ni molilnica, tu ni nič svetega, enigmatičnega in Nedoumljivega. Le študij kot tak. Ta študij pa so zanj vrata v to pravico-izreči, ko Neizrekljivo postane neizrekljivo in ko se nekaj tudi izreče, za kar pa ni več zagotovila. To še zdaleč ne pomeni, da je vse rešeno in transparentno, temveč da konec koncev ne vemo, s čim imamo opravka, nekaj je ohranjeno, nekaj ostane, a ne vemo, kaj je. Najprej gre za nemožnost, za tisto »mehko uro«, zastoj-suspenz, po katerem nič več ni tako, kot je bilo, pa četudi vse ostaja isto. Pri tem pa postaja še bolj jasno, zakaj Benjamin ne meri le na destrukcijo, temveč preko vprašanja postajanja tudi na konstrukcijo nečesa novega, kar je skušal zajeti v lastnem času. Izhodišče pa je vedno nekaj, kar se enostavno zgodi in razpopolni in kar se kaže le za nazaj, kot minevanje, kot točka prihodnosti v preteklosti. Torej, Benjamin zavrže pozicijo spomi-

njanja oziroma opominjanja, od znotraj zasuče žaloigro in pozicijo melanholika. Stiki s Scholemom pa nam pokažejo, kako s tem v bistvu zaobrbe tudi pozicijo židovstva, in sicer prav tako, da za seboj pusti Zakon in njegovo temno, demonsko stran.

Kot rečeno, sledi naj neko delo znotraj nove skupnosti neljudi, ki ohranjajo tisto »gorečo podobo«, se vsakič znova vračajo k temu krhkemu trenutku petja *Angelusa Novusa*. Morda pa je moto tega dela, s katerim se ničemur več ne pustijo ujeti, tisti, ki ga je Benjamin navedel na začetku *Deutsche Menschen*: »Von Ehre ohne Rahm, von Grösse ohne Glanz, von Würde ohne Sold.« [O časti brez slave, o veličini brez sijaja, o dostojanstvu brez plačila.]



# Objekt in afekt ljubosumja

*Lidija Šumah*

Kaj imata skupnega ljubezenski objekt in lončenina? Bi lahko govorili o lončenini kot o neke vrste ljubezenskem objektu? Je lončenina sploh lahko ljubezenski objekt? Kraft-Ebbing si kajpada ne bi mogel zamisliti boljšega primera. A ne gre toliko za obliko perverzije. Lončenina in ljubezenski objekt najdeta skupno potezo v tem, da sta oba neke vrste najdbi in ju gre obravnavati pod rubriko odkritja, ter v tem, da sta oba objekta zaznamovana z ljubosumjem.

Lončarstvo je po Briffaultu, ki to tezo izpeljuje iz ameriške mitologije in še zlasti iz proučevanja skupnosti Jurocaré, razumljeno kot ženska invencija in nemara kar kot človeška najdba *par excellence*, kolikor razumemo lončenino kot prvi objekt, ustvarjen s strani človeka, ki naj bi bil po prepričanjih in verovanjih, ki so nam kulturno bližnja, tudi sam izdelan iz glinene gmote.<sup>1</sup> Lončarstvo, kot v *Ljubosumni lončarici* navaja Claude Lévi-Strauss, je pri obravnavanih južnoameriških plemenih podvrženo zelo strogim pravilom in prepovedim, ki se jih je treba držati z vso doslednostjo. Ženske po svoje surovine za lončarjenje zaradi nenehnega strahu pred neurjem, ki bi lahko v enem samem hipu izničilo delo celotnega tedna ali dne, niso nikoli hodile v deževnem obdobju; primorane so bile izvajati raznorazne rituale, ki naj bi jih obvarovali pred dežjem ali čem hujšim.<sup>2</sup> Svoje delo so

<sup>1</sup> Gl. Claude Lévi-Strauss, *The Jealous Potter*, The University of Chicago Press, Chicago in London 1996.

<sup>2</sup> Gl. *ibid.*

načeloma opravljale v popolni tišini, že najmanjši šum bi lahko povzročil, da bi se vsa lončenina polomila, tako da so – če sploh – komunicirale samo z neverbalnimi znaki; za časa lončarskih opravil ni smel v hišo ali vas, kjer se je lončarilo, vstopiti noben moški, saj bi v nasprotnem primeru pomrli prav vsi bolni in oslabljeni prebivalci iz bližnje okolice, prepoved pa se je nanašala tudi na vsakršno uživanje hrane ali pijače ob delu.<sup>3</sup> In začuda se je ponekod, kjer še vedno sledijo tej po vsej verjetnosti najstarejši rokodelski tradiciji, vse do danes obdržala tudi prepoved spolnih stikov z lončaricami. Misel na poželjivo gnetenje v dvoje tako nujno še ne proizvede zelenih učinkov, ampak lahko dotičneža v določenih primerih spravi tudi ob glavo. Umetnost lončarjenja pa ni zanimiva samo v kontekstu analize mita, ampak se kot nadvse dobrodošel primer sporadično pojavlja tudi znotraj filozofije. Lončarstvo tako vsake toliko nastopi kot odličen zgled bodisi zavisti ali še pogosteje kot edinstven prikaz stvarjenja iz nič. Pričnimo s slednjim.

Če je lončarstvo razumljeno kot ženska invencija, kakšna invencija je potemtakem ljubezenski objekt? Mika nas reči Lacanova. Toda Lacan si ljubezenskega objekta, ki ga je poimenoval *agalma*, ni preprosto izmislil, tako kot si lončarica ni izmislila gline, prej lahko rečemo, da ga je z vso umetelnostjo, ki pa ni bila brez svojih težav, stresel iz rokava tradicije. Ljubezenski objekt, o katerem govori psihoanaliza, je prej odkritje kot invencija. Sokrat, na primer, je za Alkibijada prav tako posedoval *agalmo*. Kot tudi infantilne seksualnosti ni iznašel Freud, kot mu to nekateri, celo v teh »postmodernih« časih, že domala očitajo. Freud ni nikakršen izumitelj seksualnosti, infantilne seksualnosti ali polimorfne perverzности. Psihoanaliza, kot tudi filozofija, ne izumljata, ampak v prvi vrsti najdevata. Poudarek je določilen in za seboj nemara povleče kar temeljno ločnico med filozofijo in znanostjo. Rečeno z Deleuzom: filozofija in (če tvegamo in pristavimo) psihoanaliza najdevata vprašanja in probleme, ljubezenski objekt pa je vsekakor ena temeljnih psihoanalitičnih najdb, ki v sebi

---

<sup>3</sup> Gl. *ibid.*

zgošča novo definirani koncept objekta in z njim povezan transferni proces.

Objekt, kot ga definira lacanovska psihoanaliza, se bistveno razlikuje od svojega klasičnega (psihoanalitičnega) pojmovanja. Objekt ni več pojmovan niti kot povsem ločen od subjekta, se pravi kot objekt, ki bi bil subjektu zunanji, niti kot objekt, ki bi bil subjektu zgolj notranji, ampak tvori s subjektom neko prav posebno vez. Ko se Lacan loti vprašanja objekta in njegove relacije s subjektom, se najprej zoperstavi klasični teoriji objektne relacije, s katero so nekateri, na primer Winnicot in kasneje Kleinova, predvsem v Angliji nadaljevali Freudovo misel:

Vidimo analitike, ki se zatekajo k nekakšni primitivni intuiciji in odkrivajo, da vse, o čemer smo govorili do sedaj, ne pojasnjuje ničesar. To se je zgodilo g. Winnicotu v kratkem članku, kjer govori o tistem, kar poimenuje *prehodni objekt* – mislimo na *prehodnost objekta* ali *prehodni pojav*. [...] Nedvomno so ti subjekti precej idealni, nedvomno je to bolj nekakšna upodobitev ali umišljeni klovn, vendar smo prišli prav do sem.<sup>4</sup>

Objektna relacija, kakršno začrta Winnicot, sloni na ideji notranje relacije med subjektom in objektom, kar je po eni strani tudi Lacanova poanta. Toda ta teorija po drugi strani predpostavlja neke vrste empirični objekt (poudarek je zlasti na materinih prsih kot povsem empiričnem, pozitivnem, otipljivem objektu), kar implicira obstoj neke zelo ubrane vezi med subjektovo potrebo in objektom zadovoljitve. Rečeno drugače, v istem hipu, ko ima subjekt določeno potrebo, ima tudi že objekt, ki to potrebo zadovolji. Tako tej teoriji spodleti vsaj v dveh točkah.

Prvič, v ospredje postavlja zgolj mater, ne pa tudi očeta, čigar ključno vlogo je bistveno detektiral Lacan. Teorija tako povsem zanemari denimo simbolno razsežnost problema, a kar je nemara še poglobitnejše – v relaciji med subjektom in objektom oziroma med potrebo in zadovoljitvijo vidi neko bistveno simetrijo. In

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan, »Objektna relacija«, v: *Razpol 8*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1994, str. 16.



ravno to predstavlja jedro Lacanove kritike, ki ga je konec koncev privedla do tako pomembnega in za psihoanalizo bržkone temeljnega odkritja. Relacija med subjektom in objektom ne more biti simetrična, ampak je bistveno asimetrična. Navkljub dejstvu, da gre za njuno notranjo prepletenost, objekt in subjekt ne moreta tvoriti harmoničnega skladja niti ne moreta biti v konjunktivnem razmerju, ampak nastopata v korenitejši disjunkciji, ki pa – kot bomo videli – spet ni tako zelo korenita. Kar je na tem razmerju radikalnega, je obrat v njegovem razumevanju. Psihoanalitični objekt je sicer res tako rekoč ponotranjeni objekt, toda to še ne odpravi njegove ireduktibilnosti v razmerju do njegovega subjektnega nosilca. Med njima se vzpostavlja neodpravljava vrzel, ki je ravno posledica tega razmerja. Lacan v tem oziru navaja dva konteksta, v katerih nastopa objekt z ozirom na to temeljno vrzel. Na tem mestu nas bo v tej zvezi zanimal le tisti, ki kaže na možnost zaprtja te vrzeli in v katerem objekt nastopa kot objekt razlog želje.

Subjekt tu povsem izgine, kar pomeni, da tu ni prostora za subjektivacijo, ampak govorimo o fantazmi, ki predstavlja način, kako se ta vrzel med subjektom in objektom zapre oziroma, natančneje, nevtralizira. Fantazma v tem oziru služi kot neke vrste nevtralizacijsko orodje te zevi. Tam je zato, da se konstitutivna zev lahko vsaj navidez pokrije; fantazma zajezi razpoko, ki nastane kot posedica tega konstitutivno asimetričnega razmerja med subjektom in objektom njegove želje. Toda ali ne bi mogli reči tudi tega, da fantazma ni tam samo zato, da pokrije vrzel med subjektom in objektom, ampak fantazma obenem zapolnjuje tudi praznino samega objekta? Prava narava objekta razloga želje je namreč, da je izvorno izgubljeni objekt, ki sovpadе z lastno izgubo in ni drugega kot ta izguba sama:

Objekt najprej nastopi skozi iskanje izgubljenega objekta. Objekt je vselej ponovno najdeni objekt, objekt, ki je sam ujet v to iskanje, ki se na najbolj kategoričen način zoperstavlja pojmu avtonomnega subjekta, v katerega se izteče ideja zaključenega subjekta.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> »Objektna relacija«, *op. cit.*, str. 8.

Če se praznina tega objekta, ki vznikne z vselej že minulim trenutkom njegove izgube, lahko zapolni le s pomočjo intervencije fantazme, ali je potemtakem treba predpostaviti dve fantazmi, se pravi fantazmo, ki služi zapolnjevanju praznine objekta, in po drugi strani fantazmo, ki nevtralizira vrzel med subjektom in objektom ter ju s tem spravi v neproblematično relacijo? Takšno ločevanje utegne voditi v definicijski nesmisel. Lahko pa rečemo sledeče: subjekt praznino objekta zapolni tako, da je on sam ta praznina, saj praznina objekta, kot pokaže zgornji navedek, ni toliko odvisna od objekta samega, ampak je vse prej stvar subjekta. Subjekt je tisti, ki v objekt nekaj položi, da bi ta sploh lahko bil objekt in da bi tam sploh šele lahko kaj našel. Toda ta mehanizem ne meri na nepogojeno akcijo avtonomnega subjekta, na katerega aludira zgornji citat, pač pa na subjekta, ki svojega objekta ne izumi, temveč odkrije pod svojo lastno kopreno:

Natanko v to polje moramo umestiti to, kar nam Freud z druge strani predstavlja kot nekaj, kar mora ustrezati najdbi kot takšni, kar mora biti *wiedergefundene*, ponovno najdeni objekt. Takšna je za Freuda temeljna definicija objekta v njegovi usmerjevalni funkciji, katere paradoks sem že pokazal, kajti za ta objekt nam ni rečeno, da je bil dejansko izgubljen. Objekt je po svoji naravi nek ponovno najden objekt. Da je bil izgubljen, je posledica najdbe – toda naknadno. Tedaj pa je objekt spet najden, ne da bi drugače kakor iz teh ponovnih najdb vedeli, da je bil izgubljen.<sup>6</sup>

Ponovno najdenje izgubljenega objekta je, kot rečeno, možno samo preko fantazme, ki ima v tem oziru varovalno funkcijo, saj subjekta ščiti pred tem, da prazno mesto, ki naj bi nastalo kot posledica izvirne izgube, ne bi tudi dejansko ostalo prazno. Praznina, ki jo preko fantazme najdeva subjekt, kot kaže ni nič dejanskega, pač pa retroaktivni učinek odkritja nekega problema in vprašanja, ki se mu v odgovor vsiljuje racionalizacija. Podobna

---

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Delavska enotnost, Ljubljana 1988, str. 119.

logika je na delu tudi v primeru lončarjenja. Tudi lončarjenje je razumljeno kot zapleten proces, ki mu je lastna neka moč porajanja. Prične se z odsotnostjo objekta-lončenine, konča pa z vzpostavitvijo enigmatične simbolne vezi, ki lončarico po poti identifikacije preobrazi v objekt. Ko Claude Lévi-Strauss preizprašuje vez med lončarico in lončenino, pravi, da lončarica ni zgolj »vzrok lončenine«, in pristavi: »[Č]e ji je bila prej fizično zunanja, je sedaj [...] integrirana v lončenino.«<sup>7</sup>

Navedek iz *Ljubosumne lončarice* odlično ponazori, kje se stakneta Lévi-Straussova lončarica in Lacanov subjekt. Tisto, kar ju povezuje, je njuna vez z objektom. Lacanov subjekt se, kot rečeno, spoprijema z izvorno izgubo na način iskanja izgubljenega objekta. To stori tako, da – kot lončarica, ki poprisoti odsotnost lončenine na način, da je ta odsotnost – sam postane ta praznina. Veščina lončarjenja od nje ne zahteva zgolj premišljenih in pravih gibov, pozornosti na najmanjše napake v samem procesu, ampak v prvi vrsti, da se lončenina karseda približa originalu – namreč *originalu, ki je tam natanko kot izgubljen*. Glinena vaza, na primer, mora biti narejena po modelu izvirnika, sicer to ni vaza. A izvirnik je problematičen, ker je izgubljen. Problem z izvirnikom, ki ga mora lončarica skrbno posnemati, je natanko problem praznine, s katero se sooča Lacanov subjekt. Oba, tako subjekt kot lončarica, sta postavljena v situacijo, ko se je treba tako rekoč zadovoljiti s posnetkom izvirnika – subjekt s fantazmatiskim objektom, lončarica s kopijo originalne vaze, na primer –, zadovoljiti se morata s posnetkom, katerega original je strukturno izgubljen in ga je moč misliti šele na temelju njegove izgube, ki je konstitutivna tako za koncepcijo subjektivnosti kot za umetnost lončarjenja.

A pristavimo še sledeče, bolj ali manj folklorno dejstvo: lončarica s tem, ko lončari okoli odsotnosti, hkrati proizvaja še nekaj drugega in nekaj več od golega empiričnega oboda, ki sam po sebi ne uspe potešiti njene ustvarjalnosti. Lončarica je natanko

<sup>7</sup> *The Jealous Potter*, op. cit., str. 181.



proizvajalka nič, ki ga tam pred samim procesom lončarjenja ni bilo in ki vznikne istočasno z obodnim, empiričnim objektom. Nič vznikne natanko v trenutku, ko prične lončarica modelirati glineni obod, in je na neki način stranski proizvod procesa nastajanja lončenine. Lončarica tako ne zgolj poprisoti neki objekt, ki ne bi bil nič drugega kot učinek spremembe fizičnega stanja glinene gmote, ampak hkrati z njim proizvede sam nič, ki je natančno tista odločilna, edina entiteta, ki je tam poprej ni bilo in ki iz lončarstva dela večino produkcije neke presežne vrednosti, ki v obratu terja neko presežno vednost, lastno lončarski umetnosti.

Takšna bi bila klasična shema, ki pa vendarle upošteva samo eno plat zgodbe. Zgornji navedek iz *Etike psihoanalize* namreč nedvoumno pravi, da je izguba objekta »posledica naknadne najdbe objekta«; najdeni objekt ni najden zaradi subjektovega iskanja, temveč je šele najdenje samo znamenje tega, da je subjekt nekaj izgubil. Da bi se dotaknili še te plati zgodbe, je treba to dvojno logiko, ki v tem oziru ni lastna samo objektu, predpostaviti tudi na splošnejši ravni problema nič, ki je inherenten logiki najdbe in del procesa porajanja objekta, pa najsi gre za objekt razlog želje ali pa za navidez nedolžno lončenino.

Predpostaviti je treba – prvič – nič, ki ga nič ne obdaja in ki pred posredovanjem lončarice ali subjekta ne izkazuje nobene pozitivnosti. Ta nič je natanko tista praznina oziroma odsotnost objekta, o kateri govorita Lacan in Lévi-Strauss. Nasprotni pol tvori nediferencirana glinena gmeta, platonaska hora, tj. brezoblična tvarina, ki pred posegom demiurga/subjekta/lončarice ne vsebuje prav nobene pozitivne kvalitete. In tu je nič, ki služi kot model ali, rečeno s Platonom, kot ideja izvirnika lončenine ali idealni vzor izvirnega objekta. Če je glina gola nediferencirana materija, potem je izvirnik neka gola nediferencirana forma. Težava tega nič je namreč enostavno v tem, da ne obstaja, dokler ni tam nekega konkretnega produkta, ki tvori vez in daje realnost omenjenima nediferenciranima bitnostima. Tako kot ne moremo reči, da obstaja objekt pred fantazmo, tudi ne moremo reči, da obstaja nič pred samim aktom stvaritve ali vaza brez oboda. Nič

je v tem primeru lahko samo produkt stvarjenja. V tem oziru gre za predontološki nič, ki je ločen od in predhodi vsakršni pozitivni, ontološki opredelitvi.

Na drugi strani pa trčimo ob ontološki nič, ki za razliko od predontološke, nediferencirane forme, ki najdeva svoje mesto v koncepciji *creatio ex nihilo*, priključuje v ospredje precej drugačen koncept stvarjenja samega ničā, *creatio nihil* torej. To je tisti nič, ki ga mora lončarica pri svojem delu približati izvirniku, in primerjava je nadvse kočljiva: da bi umetnost lončarjenja obrodila sadove, se mora producentka zanesti na izmuzljivo *primerjavo ničā z ničem*. Diferencirani nič je tako natanko *oblika* odsotnosti same lončenine, je nič, ki nastaja skupaj z glinenim obodom, se tako rekoč pripne na obod, na poprej neobstoječo formo lončenine. Nič nam tako razpade na dva dela: tu je nič, ki je lasten pozitivni odsotnosti lončenine, in nič, ki je lasten samemu njene-mu obodu, oziroma nič, ki je lasten primordialni praznini objekta, in nič, ki je lasten subjektovi fantazmi o tem objektu. Ta dvojnost ničā sicer tvori nujno (tako rekoč zgodovinsko izpričano) predpostavko, vendar pa to še ne pomeni tudi tega, da vznikneta v sosledju. Negativni predhodnik ničā, ki bi mu nato sledila njegova pozitivacija, je učinek te pozitivacije same, in govor o prvem, primordialnem, ter drugem, deriviranem ničū, bržkone pomeni racionalizacijo te dvojnosti. Poudarek je prej na tem, da subjekt o praznini objekta ne bi mogel vedeti ničesar, če ne bi prišlo do njegove najdbe, ki pa je možna šele s posegom oboda ali fantazme. O poprejšnji odsotnosti ne bi mogli vedeti ničesar, če ji lončarica ne bi dala njene materialne forme. Ali še drugače, brez pozitivnega ničā, ki odlikuje koncept *creatio nihil*, ne moremo sklepati na negativni *ex nihilo*.

Sedaj se za trenutek ustavimo še pri objektu, ki ga odlikuje neka kočljiva vmesna pozicija in za katerega Lacan v *Etiki psihoanalize* pravi, da »ravno toliko, da je, in ravno toliko, da še ni objekt«. Lacanova vpeljava tega skrivnostnega objekta, ki mu reče *das Ding*, je sicer za sabo potegnila nemalo teoretskih negotovanj, ki so se vsa nanašala na to, da je Lacan tokrat res šel pre-

daleč, ko je že tako ali tako zapleteni naravi objekta (ki dotlej nastopa v imaginarnih kontekstih, kot podoba, subjektov dvojnik itd.) ob bok pristavil še neki, morda še bolj skrivnosten objekt. *Das Ding* se v Lacanovi teoriji resda pojavi nekoliko abruptno, nemara je še bolj nenadna njegova opustitev po *Sedmem seminarju*, toda po drugi strani ponuja svojevrsten odgovor na zagato subjektovega razmerja z objektom, ki ga ne bi mogli artikulirati bolje kot ravno z *das Ding*. Šele Stvar sama tako rekoč pokaže na pravi paradoks objekta, ki je v tem, da sploh »ni rečeno, da je bil dejansko izgubljen«. To je nujni in odločilni premik ter vrednost Lacanove *Etike*. *Das Ding* je pojmovan kot medel, nediferenciran objekt, ki hkrati je in še ni objekt, obenem pa ga je treba odmejiti od objekta, o katerem je bilo govora zgoraj. *Das Ding* ni niti fantazmatski objekt niti ga ne bi mogli enačiti s praznino objekta, temveč je natanko tisto nekaj, kar pulzira med subjektom in praznino objekta. *Das Ding*, bi lahko rekli, je dejansko neki lažni znanilec pretekle ali izvirne izgube. Rečeno z Lacanom: »Vprašanje po *das Ding* ostaja danes pripeto na tisto, kar je v jedru naše želje odprtega, manjkajočega, praznega.«<sup>8</sup>

Do sedaj je bil izpostavljen le en vidik problematike subjektovega razmerja z objektom. Poglejmo, kako se ta vez kaže v razmerju do afekta.

Že uvodoma je bilo nakazano, da najdeta ljubezenski objekt in lončenina skupno paradigmo v tem, da sta oba zaznamovana z ljubosumjem. Njuno minimalno vez z ljubosumjem bomo v nadaljevanju poskušali izpostaviti na dva načina. V prvem koraku nas bo zanimala menjalna ekonomija ljubezenskega objekta in lončenine: ljubezen je namreč bistveno ekskluzivna (»Kadar ljubim, sem ekskluziven!« kot v nekoliko bolj privatnem tonu pravi Freud) in načeloma ni stvar menjave, ampak se umešča v ekonomijo daru, katere paradokse je prepričljivo definiral Marcel Mauss. Ljubezenski objekt je ljubezenski natanko kot izvzet iz menjalne ekonomije in je torej bistveno objekt brez menjalne

<sup>8</sup> *Etika psihoanalize*, op. cit., str. 86.



vrednosti. V drugem koraku pa nas bo zanimalo samo ljubosumje, podani bosta formula tega afekta in teza, da je logika subjektovega odnosa do izvorno izgubljenega objekta, kolikor jo mislimo v okviru teorije afekta, natanko logika ljubosumja.

Ko Lévi-Strauss v *Ljubosumni lončarici* na ozadju južnoameriških mitov, ki se bolj ali manj vlečejo skozi celotno knjigo, nenehno poudarja ljubosumno naravo lončarice, dobi bralec ob koncu občutek, da se avtorju pomalem izmuzne ključni odgovor na vprašanje, zakaj natanko in na kakšen način je lončarica, ki nosi to označbo že v samem naslovu knjige, sploh ljubosumna. In še, ali je zgolj ljubosumna? Lévi-Strauss sicer navrže kar nekaj opisnih primerov, ki pa se vsi nanašajo na ta ali oni mit, na to ali ono konvergenco, medtem ko neke bolj splošne definicijske opredelitve te vezi v knjigi pravzaprav ni najti. Tako se zdi, da lahko Lévi-Strauss ob koncu zgolj afirmira uvodoma zastavljeno vprašanje: »Ali obstaja vez med lončarstvom in ljubosumjem?«

Tisto, kar je v *Ljubosumni lončarici* nemara premalo izpostavljeno in kar po drugi strani nudi odgovor na zastavljeno vprašanje, je ljubezenski odnos, ki ga lončarica goji do svojega končnega produkta. Med procesom lončarjenja se namreč med njo in lončenino v nastajanju snuje vez, ki je določena z obodno fantazmo, tj. s tisto lončaričino imaginarno predstavo o objektu, ki bo navsezadnje dala produktu končno podobo in ga obenem postavila v kočljiv odnos z izvirnikom. Fantazma lončarice o končni podobi lončenine se med procesom tako rekoč lepi na materijo in ji s tem daje obliko, a odločilen problem, ki vpelje temo afekta, nastopi potem, ko je produkt dokončan in se mora lončarica od njega ločiti.

Vse dokler je lončenina v nastajanju, lončarica od nje ni ločena, toda v trenutku, ko je izdelek končan, ko denimo zadobi obliko vaze, se mora lončarica od njega ločiti in ga pospremiti na trg. Lončenina s tem postane uporabni objekt, ki je kot tak na razpolago tudi in predvsem drugim uporabnikom. Ključni problem, ki se kaže na tej točki, pa ni toliko v tem, da je lončarica sedaj brez vaze, kamor bi vstavila šop cvetlic, ki bi recimo

popestrile ta ali oni kot domovanja, ampak v tem, da je lončenina sedaj *samo še lončenina*, goli uporabni objekt brez tiste presežne vrednosti, ki je kot original vzniknila skozi okno fantazme. Lončarica je ljubosumna zato, ker se tako rekoč čuti oropano za presežek nad lončenino, oropano za agalmo, ki jo je preko fantazme na objekt pripela ravno ona sama in ki – fizični ločenosti navkljub – z njo tako rekoč sovpade. Problem je torej v tem, da tu ne gre za agalmo same lončenine, ampak bistveno za agalmo lončarice. Tisti, ki je s tem postavljen na trg blagovne menjave, torej ni lončenina, pač pa lončarica; ne objekt, ampak subjekt.

Pričnimo s primerom. Freud v svoji študiji primera Dore poudari, da je slednjo nenehno »mučila ljubosumna zagrenjenost«. <sup>9</sup>Toda analiza tudi mimo partikularnih značilnosti primera bolezni, kot nemara vse Freudove analize, ponuja odlične nastavke za razločitev in razumevanje treh tipov ljubosumja, in če privzamemo Freudovo ločnico, gre tu v osnovi za ženski in moški tip, ki pa mu lahko pristavimo še neproblematično anti-ljubosumje levinasovskega tipa. A če se omejimo na samo vsebino analize, lahko za začetek rečemo, da je dejansko jedro vseh Dorinih ljubosumnih vzgibov predstavljal domnevni tihi konsenz med gospodom K. in njenim očetom, za katerega je bila Dora več kot prepričana, da jo je gospodu K. v nekem trenutku izročil kot neke vrste nagrado za potrpežljivo prenašanje njegovega lastnega razmerja z gospo K. Dora je v lastnih očeh s tem postala objekt menjave, njen problem pa je v tem oziru natanko problem lončarice.

Oče Dore ni mogel preprosto izročiti v posest drugemu, ne da bi ta zanj tako rekoč prenehala biti ljubezenski objekt. V tem oziru zopet naletimo na razcep, ki ga v ljubezenski odnos vnaša logika simbolne ekonomije. Da bi oče lahko dal njen objekt v obtok, ga je moral poprej izničiti; s tem, ko je njeno agalmo izročil v rabo nekemu drugemu, jo je dejansko zreduciral na goli objekt menjave. Dora, kot tudi lončarica, v tej gesti preide iz reda »biti«

---

<sup>9</sup> Gl. »Odlomek iz analize primera histerije«, v: *Pet analiz*, Društvo za teoretsko psihoanalizo/Studia humanitatis, Ljubljana 2005, str. 56.

v red »imeti«, kolikor razumemo menjavo kot neposredni rezultat teh dveh opozicij.<sup>10</sup> Ta prehod pa ljubezen vpotegne v simbolne relacije in s tem v ekonomijo menjave. Na hitro rečeno: opraviti imamo z dvema pozicijama, ki markirata relacijo subjekta do objekta, pri čemer slednji v prvem redu nastopa prav kot ljubezenski objekt, posredovan s fantazmo, tj. kot agalma. Toda opozicija ni le opozicija dveh heterogenih redov, ampak je lastna obema, opredelimo pa ju lahko z dvema vprašanjema: »Sem ali nisem objekt razlog želje Drugega?« in: »Posedujem ali ne posedujem objekta za Drugega?« Objekt v prvem primeru vznikne kot agalma, v drugem kot falični objekt, ki vpeljuje logiko izjeme ali, rečeno v terminih ekonomije, logiko konkurence.

Obema pozicijama je lastna notranja ambivalenca, neko intrinzično nihanje, ki, formulirano v terminih afekta, tvori bodisi moški bodisi ženski tip ljubosumja, kolikor slednje meri prav na ambivalenten konflikt. To se lepo pokaže ob primeru lončarice, kjer imamo opraviti z imaginarno relacijo subjekta do objekta in s tem z narcističnim odnosom (»Če ji je bila prej fizično zunanja, je sedaj [...] integrirana v lončenino,« pravi Lévi-Strauss), ki tako rekoč predhaja njuni simbolni ločitvi. Ambivalenca drugega tipa pa je posledica ne prehoda v simbolno ekonomijo, kolikor je treba to jemati za vselej že prisotno, ampak posledica negotovega razmerja med »imeti« in »ne-imeti«, ki opredeljuje zavistno logiko, kolikor je ta zvezana s problemom posedovanja.

Dora je s prehodom v red menjave, kot smo dejali zgoraj, zreducirana na uporabni objekt, na golo posest. Tako kot v primeru lončarstva na uporabni objekt ni zreducirana samo lončenina, ampak hkrati z njo tudi sama lončarica, ki tako postane le še ena izmed mnogih, pri nekaterih ljudstvih sicer nadvse čislanih rokodelk. Lončarica je s tem zreducirana na producentko uporabnih objektov, na golo rokodelko, in je tako prikrajšana za status

<sup>10</sup> »Menjava je neposredni rezultat opozicij 'biti' in 'imeti'.« – Mladen Dolar, »Strukturalizem in psihoanaliza I« (predavanja), Oddelek za filozofijo, Filozofska fakulteta, Ljubljana 2000/01.



stvarnice, ki naj bi ji sicer pripadal. Predstava lončarice, ki je v redu »biti« zvezana s predstavo, da je objekt zgolj in samo njen, se v redu »imeti« razblini v predstavo, da ga lahko sedaj poseduje tudi nekdo drug.

Prehod iz reda »biti« v red »imeti« za sabo povleče še en moment. Ta prehod, kolikor ga mislimo na ravni afekta, namreč v isti gesti sovpadе s preходом iz polja ljubezni v polje sovraštva. Natančneje rečeno, gre za prehod od ženskega k moškemu ljubosumju ali, še določneje, za prehod od ljubosumja k zavisti. Poglejmo, kako se ta razločitev na žensko in moško ljubosumje, tj. na ljubosumje in zavist, kaže v primeru Dore. V tem oziru nas bo zanimala zgolj groba konstelacija členov in relacij med njimi.

Vzemimo najprej trikotniško razmerje med Doro, očetom in Dorino sestrično, ki kaže na ženski tip ljubosumja. Dorin ljubosumno naravnani vzgib do sestrične je v prvi vrsti posledica očetove *odsotnosti*, ko ta odpotuje na neko poslovno potovanje, in nadalje posledica tega, da očetova spremljevalka na tej poti ni Dora, ampak njena sestrična, ki s tem postane motilka Dorine ljubezni do očeta, postane tako rekoč pozitivacija vpeljanega ambivalentnega konflikta med ljubeznijo in sovraštvom. Toda Dora sestrični ne zavida, ampak do nje kaže tipično žensko ljubosumje, ki ga odlikuje – kaj? Dora, ki izkazuje nedvoumno ljubezen do očeta in s tem nastopa v vlogi nosilke ljubezenskega objekta, je v tem razmerju postavljena na mesto izmečka, čeprav bi vendar morala biti agalma za očeta. Ta prehod, ki nastopi z očetovim odhodom in z njegovo domnevno »menjavo« ljubezenskega objekta, obenem izrecno kaže na dvojno naravo objekta *a*. A tu je še en ljubezenski odnos, ki ponovno tvori trikotniško shemo – Dora, gospa in gospod K. –, ki pa podaja neko popolnoma drugačno podobo, ki se je bomo na tem mestu zgolj dotaknili. Situacijo odlikuje to, da v njej umanjka vsakršen motilec ljubezni. Gospodu K. namreč ni kaj dosti do njegove žene, pa tudi slednja je že zdavnaj izgubila interes za zakonske obveznosti. Dora v tej drugi shemi, ki kaže v smeri anti-ljubosumja, nastopa v vlogi zavidanja vredne, ker je v vsakem primeru, pa najsi gre za

gospo ali za gospoda K., objekt ljubezni Drugega. Njena vloga je v tem oziru neproblematična, ker njen status ljubezenskega objekta ostaja nedotaknjen.

Kot najbolj problematična pa se nadalje kaže neka tretja shema, v kateri prepoznavamo zavisten tip ljubosumja in ki vključuje naslednje člene: Dora, oče in gospa K. Tu se relacije med člani bistveno obrnejo; os gospa K.-Dora predstavlja os ljubezni, Dora pa je tista, ki v tej situaciji v gospe K. prepoznava objekt razlog svoje želje, medtem ko se na os Dora-oče umesti ne afekt ljubosumja, kot v primeru Dorinih ljubosumnih vzgibov do sestrične, ampak bistveno zavist, ki je lastna moškemu tipu ljubosumja. Dora zavida očetu, ker v njem vidi motilca njene ljubezni do gospe K. in ker mu tako rekoč ne privošči ljubezni Drugega. Kot pravi Freud, gre tu za moško obliko ljubosumja:

Kar naprej si je dopovedovala [Dora], da jo je oče žrtvoval tej ženski, hrupno demonstrirala, da ji ne privošči ljubezni očeta in si tako prikrižala ravno nasprotno, da namreč očetu ni mogla privoščiti njene ljubezni in da ženski, ki jo je ljubila, ni mogla odpustiti zaradi razočaranja, ker jo je izdala. Ta ljubosumni vzgib ženske je bil v nezavednem priklopljen na ljubosumje, kakršno bi utegnil občutiti moški.<sup>11</sup>

Mimogrede lahko navržemo, da se razločitev na moški in ženski tip ljubosumja kaže tudi v neki drugi Freudovi analizi, tj. v primeru Podganarja. Podganarjevo ljubosumje je po eni strani vselej nastopilo kot posledica *odsotnosti*, bodisi očeta ali njegove ljubljene, ki je morala odpotovati, da bi negovala bolno staro mamo. Njegovo docela žensko ljubosumje tako še najbolje zgošča naslednji stavek: »[Ali] mora stara ženska zboleti prav zdaj, ko tako strašansko hrepenim po njej?«<sup>12</sup>, medtem ko scena z angleškim bratrancem Richardom, ki ga je hotel Podganar med poletni-

<sup>11</sup> »Odlomek iz analize primera histerije«, *op. cit.*, str. 60.

<sup>12</sup> »Beležke o primeru prisilne nevroze«, v: *Pet analiz, op. cit.*, str. 254 (kurziva v izvirniku).

mi počitnicami zaradi njegove preveč prijazne drže do Podganarjeve ljubljene kratko malo ubiti, kaže na moški tip ljubosumja.

Ljubosumje nam je s tem torej razpadlo na dve obliki, pri čemer se logika, ki je značilna za moško obliko ljubosumja, ravna po logiki zavisti: žensko ljubosumje se pojavlja v redu »biti«, medtem ko je moško ljubosumje na strani reda »imeti«.

Lončarica, če se sedaj vrnemo k lončarstvu, je tako ljubosumna kot zavistna. Najprej je tu konstitutivno ljubosumje, ki temelji na tako imenovani odsotnosti originala (neobstoj originala tvori njegov pogoj) in ki za razliko od prejšnjih primerov kaže na mitsko vrednost problema. Po drugi strani pa imamo, recimo temu izpeljano (moško) ljubosumje, ki izhaja iz tega, da je objekt dan v njegovi vpetosti v ekonomijo menjave. S tem, ko je lončenina dana na trg, postane vprašanje, kako je bila narejena, nebitveno in arbitrarno, ker nas, uporabnike, tu vse prej zanima njena gola uporabna vrednost. Agalma lončarice je tako vselej neka predpostavljena vednost, se pravi vednost izdelovalke objektov. Lončarica je agalma natanko kot nosilka neke izvirne vednosti o originalu, njena agalma, bi lahko rekli, je sama večšina lončarjenja. Toda ko je ta vednost enkrat materializirana, ko jo lončarica položi v brezoblično glineno gmoto in iz tega nato nastane lončenina, postane ta njena vednost povsem irelevantna, s čimer postane irelevanten tudi njen misteriozni objekt. Vse dokler objekt ni narejen, primerjava – in s tem menjava – ni možna, zavist pa je bistveno neki primerjalni, relacijski afekt, ki implicira logiko menjave. Njena agalmatična vednost je, vse dokler ni položena v lončenino kot neki singularni objekt, vednost brez primerjave, a v trenutku, ko je lončenina dana na trg, njena vednost izgubi ekskluziven karakter in privzame zgolj relativno vrednost.

Učinki ljubosumja tako izhajajo iz neskladja znotraj dveh temeljnih pozicij: »imeti ali ne-imeti« in »biti ali ne-bititi«, kar lahko postavimo tudi na sledeči način: *ali* imeti *ali* ne-imeti in *ali* biti *ali* ne-bititi. Členi obeh pozicij so inherentno spremenljivi in se lahko vselej sprevržejo v svoje nasprotje. Subjekt, ki se je poprej vpisoval pod določen register, se lahko v vsakem hipu vpiše tudi pod na-



sprotnega, in videti je, da pravzaprav ne obstaja noben garant, ki bi subjektu zagotavljal, da obstoji na zelenem mestu. Ljubosumje kot znamenje tega negotovega procesa se tako giblje na neki tanki meji med *in* ter *ali* oziroma predstavlja natanko ta rob med obema, kjer *in*-u nenehno preti nevarnost, da bo postal ali. Podobno tezo najdemo pri Lévi-Straussu, ko pravi, da »ljubosumje teži k temu, da bi ustvarilo ali podprlo stanje konjunkcije, kadar obstaja stanje ali grožnja disjunkcije«<sup>13</sup>. Ljubosumje v tem oziru izhaja iz želje po tem, da bi bil pripet na nekoga ali nekaj, kar ti je bilo odvzeto, razumeti pa ga gre tudi kot željo po nekom ali nečem, kogar ali česar subjekt ne poseduje. Toda ali ne bi mogli reči, da ljubosumje ni samo znamenje dvoma v ljubezenski objekt, temveč tudi prvovrstno znamenje tistega asimetričnega razmerja, o katerem je bilo govora zgoraj, ko smo preizpraševali subjektovo vez do izvorno izgubljenega objekta? Ljubosumje namreč najprej in predvsem teži k združitvi z objektom, ki ga izzove grožnja ločitve.

Za konec se posvetimo temu problemu in pričnimo z ambivalenco med ljubeznijo in sovraštvom, na katero se ljubosumje v prvi vrsti nanaša. Ljubosumje je znotraj polja ljubezni vselej znamenje nekega tujka, toda tujka, ki temu polju ni enostavno zunanji, ampak mu je inherenten. Sovrašstvo, ki v ljubosumju predstavlja notranjo grožnjo ljubezni, se po eni strani napaja iz ljubezni, po drugi strani pa predstavlja njeno realno jedro, ki ga v tem oziru ne gre jemati kot golega, izoliranega in od žalosti povsem ločenega veselja, ampak v sebi vsebuje svojega največjega in popolnega nasprotnika. Ambivalenca med dvema tako temeljnima afektoma, kot sta ljubezen in sovrašstvo, pa ne kaže toliko na njun zunanji nesklad, kjer bi sovrašstvo od zunaj načenjalo in krnilo ljubezen, temveč prej na njuno notranjo prepletenost, na inherenco ambivalentnega konflikta:

Takšna ohranitev nasprotij je res možna le pod posebnimi psihološkimi pogoji in ob sodelovanju nezavednega stanja. Ljubezen ni

<sup>13</sup> *The Jealous Potter*, op. cit., str. 173.

pogasila sovraštva, temveč ga je lahko le potisnila v nezavedno, v nezavednem pa se lahko sovraštvo, zaščiten pred zavestno odstranitvijo, ohranja in celo razrašča.<sup>14</sup>

Sovraštvo predstavlja ekstimni moment ljubezni, posledično pa se ljubosumje kot znamenje te ambivalence umešča ravno v presek teh dveh afektov, kjer je ljubezen vselej pred preizkušnjo, da se bo sprevrgla v sovraštvo. Ambivalenca med ljubeznijo in sovraštvom, ki se kaže na ravni afekta ljubosumja, je za ta afekt strukturna, tako kot je strukturna – če se vrnemo na vprašanje subjektovega odnosa do objekta – tudi disjunktivna grožnja, ki se kaže v subjektovem razmerju do izvorno izgubljenega objekta. Subjekt namreč v vsakem ljubezenskem objektu najdeva izvorno izgubljeni objekt, ki pravzaprav definira sam značaj objekta ljubezni. Specifika izvorno izgubljenega objekta pa je natanko v tem, da ga subjekt ne poseduje, da je od njega tako rekoč izvorno ločen. A ker je izguba izvorna, je tudi ljubezen sama bistveno zaznamovana z ambivalentnim konfliktom oziroma z ljubosumjem. Ljubezen je ljubosumna ali pa je ni.<sup>15</sup> Subjekt ljubosumja torej tendira k premostitvi te izvorne disjunkcije, k vzpostavitvi konjunktivnega razmerja z ljubezenskim objektom.

Če posežemo po Freudovi razločitvi objekta na predstavo in afekt, lahko v navezavi na problem izvorne izgube in ponovne najdbe objekta za konec rečemo naslednje: subjektova predstava o izvorno izgubljenem objektu, ki vznikne skozi samo najdbo, je predstava o narcistični, neproblematični konjunktivni relaciji med njima. Afekt, ki spremlja to predstavo, pa je agent odprave izvorne disjunkcije, ki mora biti tej relaciji vselej že lastna. Tisto izvorno izgubljeno vznikne naknadno kot posledica najdbe. Izguba torej ni nič dejanskega, dejanska je zgolj in samo *grožnja*

<sup>14</sup> »Beleške o primeru prisilne nevroze«, *op. cit.*, str. 290–291.

<sup>15</sup> Konec ljubezenske bolečine je konec ljubezni, pravi Kant, ki ljubosumje definira kot bolečino zaljublencev, s čimer ljubezni pripiše nujno vsebnost ljubosumnih vzgibov in njen iztek poveže z njihovim izostankom. (Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, BA 172.)

*izgube*, ki nastopa prav v formi afekta ljubosumja. Izvorna izgubljenost objekta se kaže samo skozi grožnjo njegove izgube, in izguba je prav zato lahko samo posledica neke najdbe.



# Dolgčas med 'Kritiko' in 'Antropologijo'

*Simon Hajdini*

Kant se ni pretirano navduševal nad branjem romanov. In kot kaže, ga ni večjega kontrasta kot je tisti med romanom – to v Kantovem času in tudi sicer nadvse popularno in razširjeno literarno zvrstjo, ki ji je Cervantes dal nov zagon, ki ni popustil vse do danes – ter Kritiko, tem na pogled rigoroznim, tehnicističnim projektom. Veleumni plemič iz Manče na eni, veleumni königsberški filozof na drugi strani.

A kontrast nemara le ni tako velik, kot se zdi. Kant in Kihot oba bijeta svoj boj na istem bojišču, pa četudi ju pri tem vodijo domala nasprotni motivi in uporabljata karseda različna sredstva. Uvod v prvo izdajo *Kritike čistega uma* tako lahko beremo kot nekakšen kritični komentar h Kihotovim prigodam: um, ki se sprva znajde pred nerešljivimi vprašanji, na katera ne najde odgovora, ker ta presegajo njegovo zmožnost umevanja, in se zato »čuti prisiljenega zateči se k načelom, ki prekoračujejo vso možno izkustveno rabo in se vendar zdijo tako nesumljiva, da se z njimi strinja tudi navadni človeški um«. <sup>1</sup>

A tu so še zunanje vzporednice. Famosni uvodni stavek *Don Kihota* (»Bralec, ki paseš lenobo ...«), ki je inavguriral ne le moderni

---

<sup>1</sup> »Na ta način pa se pogrezne v nejasnosti in protislovja, iz katerih sicer lahko razbere, da se nekje v osnovi morajo skrivati zmote, ki pa jih ne more odkriti, ker načela, ki jih uporablja, ne priznavajo več preizkusnega kamna v izkustvu, saj segajo preko meja vsega izkustva. *Bojišče teh brezskrajnih sporov se imenuje metafizika.*« (*Kritika čistega uma* ¼, Društvo za teoretsko psihanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana 2001, str. 9, naš poudarek.)

roman, pač pa nemara kar moderno kot tako, odzvanja v skoraj dve stoletji starejši Kantovi kritiki indiferentizma v znanosti.<sup>2</sup> Toda čeravno Kant romanom resda ni povsem odrekel njihove propedevtične vrednosti, pa je bil vseeno daleč od navdušenja kakega Voltaira ali Rousseauja. Razlogi za to so daljnosežni in ostri. Roman pač ni filozofska razprava, ne teži k izkustvu in resnici, ampak bralcu ponuja gole izmišljotine s karseda pretiranimi značaji in situacijami, ki le navidez prispevajo k spoznanju človeka, medtem ko dejansko uprizarjajo le njegove najprimitivnejše značilnosti, pa še ob tem se vedejo karseda muhasto, brez vsakih pretenzij po univerzalni vednosti.

Njihova koristnost je zato omejena na nehvaležno vlogo pomagačev, ki služijo interesom znanosti, zlasti pragmatični antropologiji, ki odgovarja na vprašanje, kaj človek kot svobodno delujoče bitje, *freihandelndes Wesen*, naredi, lahko naredi ali mora narediti iz samega sebe. Kant ob bok pragmatični antropologiji postavi še fiziološko, ki se ukvarja z vprašanjem, kaj narava napravi iz človeka. Ločnica tako poteka med človekom kot naravnim in človekom kot socialnim bitjem.

Toda pragmatična antropologija lahko v romanu za svoje namene upošteva le kvalitativni vidik prikaza človeške narave, kolikor mora roman, navkljub pretiravanjem, vseeno ohraniti svojo prepričljivost in zato zvestobo osnovnim karakteristikam človeškega bitja. To je ena plat zgodbe. Druga govori o učinkih branja romanov na delovanje in nehanje svobodnega subjekta. Roman slabi voljo in s tem, ko stopnjuje sentimentalnost, izziva strasti in afekte, ki nas s svojim prihajanjem v kolizijo s pojmom svobode ter s svojo slepoto in gorečnostjo povečini odvrtačajo od moralne dolžnosti.<sup>3</sup> Grožnja morali ne bi mogla biti hujša, še posebej zato ne, ker se roman kot sredstvo kultiviranja kiti z vide-

<sup>2</sup> V znanosti vladata »naveličanost in popoln *indiferentizem*, mati kaosa in noči« itd. (*Ibid.*, str. 10.)

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, B 231, 232 A 232.

zom plemenitosti in tako hlini, da je v njem na delu tudi ugajanje čistega uma.<sup>4</sup> Slednje izvira le iz povezave z moralnimi idejami, a roman očitno sodi k tistim lepim umetnostim, ki shajajo brez navezave na kakršen koli etični smoter in tako služijo zgolj zabavi, s katero preganjamo »nezadovoljstvo čudi s samo seboj, tako da postajamo čedalje bolj nekoristni in nezadovoljni s samimi seboj«. <sup>5</sup> Še več, branje nas utegne v skrajni konsekvenci zapeljati celo v absenco in blaznost, v tem je njegova prava nevarnost – če pretiravaš in branje romanov zate postane razvada, se ti zlahka pripeti, kot se je primerilo Alonsu Kihanu, da izgubiš spomin in se nevede zapleteš v romanco s kakšno svinjsko pastirico ali pa nočno posodo zamenjaš za šlem. Vse se prične z naslednjo presenetljivo, domala platonsko tezo iz Kantove *Antropologije v pragmatičnem oziru*: roman predstavlja enega najsovražnejših napadov – na spomin.<sup>6</sup> A še prej nekaj obširnejših opomb k tej knjigi.

Gre za besedilo predavanj, ki so potekala cela tri desetletja, in nemara je bila njihova izjemna obiskanost tista, ki je Kanta leta 1798 končno spodbudila k njihovi predelavi in objavi v knjižni obliki. O popularnosti predavanj priča že dejstvo, da je prvemu natisu, ki je obsegal vsega dva tisoč izvodov in tako presegel naklado vseh ostalih Kantovih del, že dve leti zatem sledila druga izdaja.<sup>7</sup> Bralcev in poslušalcev torej ni manjkalo, toda delo je bilo vseeno obsojeno na pozabo in je ostalo v senci Kritike. Zato nemara ne čudi, da je po njem končno posegel prav Foucault s svojo fascinacijo z deli, ki so tako ali drugače zaprašena in pozabljena, a stvar se mu je očitno zdela tako zelo pomembna, da je Francijo leta 1964 oskrbel s prevodom in ga tudi pospremil z uvodom, v katerem se omejuje na pretres zgodovinskega in intelektualnega

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, B 173 op.

<sup>5</sup> Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, ZRC SAZU, Ljubljana 1999, str. 166.

<sup>6</sup> *Anthropologie*, B 96 A 98.

<sup>7</sup> Prim. Reinhard Brandt, *Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798)*, Meiner, Hamburg 1999 (dostopno na: <http://web.uni-marburg.de/kant/webseite/kommentar/kommentar.html>).



konteksta nastanka predavanj. Uvod je bil del širše *thèse complémentaire* k disertaciji, ki je pod naslovom *Zgodovina norosti* izšla leta 1961. Toda Foucault tega širšega uvoda v Kantovo knjigo ni nikoli objavil, ohranjen je le mestoma neberljiv manuskript, ki pa odpira precej zanimive poti branja *Antropologije*.<sup>8</sup>

Doktorska teza ne omenja ne *Antropologije* in ne Kanta. Je bila *Antropologija* le Foucaultov postranski interes, nit, za katero nekako nikoli ni želel zares poprijeti, vozle, ki se mu ga končno ni zdelo vredno razvezati? Stvar je po svoje enigmatična, vendar pa »komplementarnost« norosti in *Antropologije* zunanjim indicem navkljub vseeno obstaja. *Antropologija* je nenavadno delo, ki privzema osnovno strukturo Kantovih *Kritik*, njen prvi, daljši in pomembnejši del z naslovom »Antropološka didaktika« pričenja s spoznavno zmožnostjo, nadaljuje z občutjem ugodja in neugodja in sklene z želelno zmožnostjo. Sledi še krajši karakterni nauk, ki se ukvarja s problemom prepoznanja človekove notranjosti na temelju zunanjih karakteristik, kot izvemo iz podnaslova.

Lahko bi tvegali tezo in *Antropologiji*, vsaj tematsko, pripisali status, ki ustreza Freudovi *Psihopatologiji vsakdanjega življenja*. Kot v omenjenem komentarju poudari Foucault, se Kantova predavanja sicer sistematično nanašajo na Kritiko, a se njihova refleksija umešča v notranjost dane govornice, katere posebnosti so legitimen rojstni kraj univerzalnih pomenov, v notranjost časovnega toka in jezikovnega sistema, ki nista nikoli dana na svoji ničti točki. Od tod teza, da je polje *Antropologije* polje udejanjanja univerzalnega v pragmatičnem. Če privzamemo klasično ločnico med jezikom in govorico, lahko rečemo, da je Kritika na strani analize pogojev jezika kot fiksne strukture z njenimi konstantami in nespremenljivimi elementi, medtem ko je *Antropologija* analiza empiričnega polja govornice, njenega konstantnega toka, prelomov in zablod, njen podnaslov pa bi se, če ponovno navežemo na *Psihopatologijo*, brez večjih težav lahko glasil kar: »O pozabljanju, spodrseljajih v besedi in ravnanju, zmotah in praznoverju«.

<sup>8</sup> Dostopno na: <http://www.generation-online.org/p/fpfoucault8.htm>; brez paginacije.

Analizo te dvojnosti pričnimo s Kantovo vpeljavo dvojne zavesti Jaza. Tu je apercepcija razuma, ki je – vzeta izolirano – racionalna in diskurzivna ter konstituira transcendentalni, reflektirajoči Jaz, ki je po svoji naravi enostaven, brez raznoterja, isti v vseh sodbah, neodvisen od empiričnih sprememb, časovnega toka dogodkov in kot tak nosilec identitete. Jaz aprehenzije ali tako imenovana intuitivna zavest pa je – nasprotno – raznoteri, spreminjajoči se skladno z raznoterjem empiričnega notranjega zora, je proizvod aficiranosti s strani občutij v času (vsa občutja, notranja in zunanja, so nujno časovna, kolikor je čas forma vsake čutne predstave) in torej podvržen pogoju časa, ki za Kanta *Antropologije* nedvoumno ni pojem razuma kot aktivne spoznavne zmožnosti. Empirični subjekt je, ker je podvržen pogoju časovnosti, po svojem bistvu pasiven, kar z drugimi besedami pomeni, da z ozirom na čas moja spoznavna zmožnost sodi k receptivnosti.<sup>9</sup> Empirični Jaz je tako objekt zaznave notranjega čuta in je sam podvržen toku sprememb in dogodkov, sam ni nič drugega kot ta tok, a Kant mora zatrditi transcendentalni Jaz, ki kot vselej isti sploh šele omogoča zavest teh sprememb in parcialne empirične Jaze sploh šele poveže v eno samo zavest. Čisti Jaz ni dan v formi časa. Vse, kar je *dano*, je namreč dano v času, medtem ko on sam ni dan, danost je na strani receptivnosti in pasivnosti, čisti Jaz pa meri prav na tisto Istost, ki kot sebi enaka vztraja skozi čas. Stvar razuma je, da v zavesti sintetizira raznoterje zora, ga poenoti v pojem, medtem ko notranji čut ne sodi k zmožnosti mišljenja, ampak meri na utrpevanje subjekta, kolikor je aficiran od lastne miselne igre.<sup>10</sup> Razlika med njima se zgoščeno rečeno torej glasi: subjekt empiričnega zora je lahko le objekt in ne sub-

<sup>9</sup> Ločnica ustreza dvema tipoma predstav: »Predstave, spričo katerih se čud vede trpeče [*leidend*], preko katerih je torej subjekt *aficiran* (ta se lahko aficira sam ali pa je aficiran od predmeta), sodijo k *čutnemu*: tiste pa, ki vsebujejo neko golo *početje* [*Tun*] (mišljenje), k *intelektualni* spoznavni zmožnosti. [...] Prvo ima značaj *pasivnosti* notranjega čuta občutkov, ta pa spontanosti apercepcije [...].« (*Anthropologie*, BA 26.)

<sup>10</sup> *Ibid.*, BA 58.

jekt sodbe, ali rečeno s slovničnimi kategorijami *Antropologije*: transcendentalni Jaz govori v prvi osebi, empirični Jaz v tretji. Kant s tem v zvezi navaja opažanje, da otroci o sebi sprva govorijo v tretji osebi, ker kot empirični subjekti sami sebe zgolj čutijo, ne da bi se hkrati tudi mislili in spoznali.<sup>11</sup>

Razkorak v razmerju do *Kritike čistega uma*, ki ga po mnenju Foucaulta iniciira *Antropologija*, dejansko govori v prid nekemu drugačnemu pojmovanju čutnosti, ki ni *vselej že* podvržena prijemu pojmov razuma. Za Analitiko je danost, paradokсно, posredovana s spontanostjo. Brez tega prijema je sploh ni, in vse kar je dano, je lahko dano le skozi ta prijem mislečega subjekta. Empirični Jaz tretje osebe je torej vselej že dan v skladu s formami prvoosebnega Jaza in ni nič drugega kot reflektirajoči Jaz, vpet v polje čutnosti. Toda govorica *Kritike* ni govorica *Antropologije*. Če od tod izpeljemo dva tipa govora, lahko rečemo, da je Jaz prve osebe na strani mišljenja kot reflektivnega govorjenja s samim seboj (Kant v ilustracijo refleksije poseže po prisposodbi indijskega ljudstva, ki mišljenje razume kot govorjenje iz trebuha), toda Jaz seveda ni Jaz tretje osebe po tem, da se v svojem govoru naslavlja na drugega. Če se Jaz prve osebe izreka o Jazu tretje (Jaz apercepcije, ki misli Jaz aprehenzije; med njima obstaja neka strukturna skladnost ali vsaj notranje ujemanje, ki ga Kant potrebuje za ohranitev identitete subjekta), pa gre v drugem primeru za Jaz, ki je potopljen v notranjost dane govorice, v kateri ne more zavzeti zunanega gledišča, in ki tako vselej že govori z mesta Drugega, ki preči apriorno naravo notranjega ujemanja dvojne zavesti. Tretjeosebni Jaz je določen v skladu s čutno-empirični pogoji, zato zakoni njegovega delovanja tudi niso zakoni uma. Ta situacija izključuje refleksijo in konstituira brezmišelnega subjekta, ki bi ga s Kantom *Antropologije* lahko imenovali *Sprachmaschine*, govorilo. Jaz prve osebe je torej ventrilokvist, iz česar logično sledi, da je Jaz tretje lahko samo lutka. Toda v *Kritiki* ta lutka molči, glas lahko zadobi le z ločitvijo od ventrilokvista. Fenomeni, ki jih obravnava *Antropologija*, so natanko učinki te ločitve.

<sup>11</sup> *Ibid.*, BA 3, 4.



Kant med drugim poudarja, da ta dvojnost ne govori v prid dvojnemu Jazu, *doppeltes Ich*, temveč meri na dvojno zavest, *doppeltes Bewußtsein* tega Jaza. Na tej točki se pokaže prava vrednost romana in drugih fantazijskih stvaritev za antropologijo, saj je njeno opazovanje ujeto v kočljiv antagonizem delovanja in refleksije, a subjektovo samoopazovanje ne naleti na oviro v konstantnem delovanju gonil, katerih ritma opazujoči subjekt ne bi uspel ujeti. Problem je drugačen. Ko gonila delujejo, pravi Kant, se subjekt ne opazuje, ostaja si netransparenten, in kadar se opazuje, gonila počivajo.<sup>12</sup> (Tretjeosebni Jaz Kritike počiva, ker je opazovan.) Praktična vrednost romana je tako v tem, da predstavlja nekakšen popis delovanja gonil subjekta, ki dopušča zunanji pogled mislečega subjekta. Ta nenehnim turbulencam sprememb podvrženi empirični subjekt, vpet v notranjost jezikovnega sistema, je za Foucaulta pravi objekt *Antropologije* kot »analize konkretnih oblik opazovanja sebstva«.

Foucault, podobno kot Deleuze v *Razliki in ponavljanju*, vztraja pri tem, da razum s svojimi pojmi ni edini producent vednosti. Vsaj deloma je videti, da se v njuni kritiki Kanta tako Foucault kot Deleuze po pomoč in spodbudo obrneta kar k samemu Kantu Transcendentalne estetike, ki zatrjuje apriorno naravo čutnosti, ki da ni v popolnosti podvržena sintetizirajoči funkciji razuma, pač pa je preko čistih čutnih predstav prostora in časa tudi sama sintetizirajoča. Za Deleuza je prava vrednost Estetike v tem, da čas osvobodi gibanja in sprememb, s čimer zatrdi njegovo neempiričnost in neodvisnost od pasivnega materiala čutov ter tako omogoči mišljenje časa onstran predmetov občutja kot tistih elementov, ki ga bistveno zapolnjujejo. Deleuze v ta namen vpelje hibridni pojem »pasivne sinteze«, da bi neempirično čutnost, sam čas, na ta način lahko obvaroval pred diktaturo pojma kot nosilca Istosti in identitete. Prazna forma časa *Razlike in ponavljanja* tako ni kantovska forma kot nosilka identitete neke predstave, pač pa nosilka ireduktibilne neregularnosti in disperznosti predstavljenih bitnosti.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, »Predgovor«.

Foucault z ločitvijo racionalne in empirične vednosti, katere nosilec je notranji čut, postopa na podoben način. Kot pravi v rokopisu, je empirična vednost negativ racionalne, tako kot je *Antropologija* kot zbirka empiričnih opazanj, brez nujne reference na analizo pogojev izkustva, negativ Kritike.<sup>13</sup> Razlogi za to so strukturne narave. Fenomeni, ki jih pretresa *Antropologija*, v prvi vrsti dejansko ne zadevajo geneze spoznanja, ampak nasprotno osvetljujejo njegov rob, njegove vrzeli, razpoke in stranpoti. O tem nas prepriča že bežen pogled v kazalo knjige. Prvemu poglavju (če se za zdaj omejimo le na prvi del), ki obravnava fenomen zavesti, takoj sledi obravnava njenega negativa, egoizma; poglavju o opazovanju samega sebe sledi poglavje »o predstavah, ki jih imamo, ne da bi se jih zavedali«; sledijo še razdelki »o inhibiranosti, slabitvi in popolni izgubi čutne zmožnosti« pa o sanjah, o šibkostih in boleznih duše, in še bi lahko naštevali. Če si *Kritika čistega uma* prizadeva raziskati pogoje, pod katerimi je možno spoznanje predmeta, pa *Antropologijo* zanima prav tisto, kar tem pogojem uhaja, jih preči in ogroža sintezo izkustva. Raznoterje Analitike je, kot rečeno, vnaprej podvrženo pravilom razuma in kot tako obstaja le skozi kategorialni akt sinteze. A nauk *Antropologije* se kot kaže glasi: obstaja razpoka sintetične dejavnosti. Obstaja neki ireduktibilni element, ki sicer ne predhodi sami sintezi izkustva, pač pa je – nasprotno – stranski učinek procesa sintetizacije, ki se potemtakem nikoli povsem ne izide, pa četudi resnični izid za subjekta ostane nezapažen. Ta razpoka sintetične dejavnosti ni nič drugega kakor čas.

A to vsaj v principu ni čas Transcendentalne estetike. Kantova stava, kot se glasi utečena sodobna filozofska kritika, je sicer bila

<sup>13</sup> Za ponazoritev diskurza *Antropologije* ali vsaj tistih mest, ki so v tej zvezi najmerodajnejša in ne vključujejo referenc na Kritiko, posežimo po *Temeljnih zakonih človeške neumnosti* Carla M. Cipolle: »Toda pustimo v nemar teorijo in si raje oglejmo to, kar se dogaja v praksi, v našem vsakdanjem življenju [tj. znotraj sfere delovanj empiričnega subjekta]. Vsi se spomnimo kakšnega primera, ko smo morali po spletu nesrečnih okoliščin imeti opravka z osebkom, ki si je priskrbel dobiček, nam pa povzročil izgubo: naleteli smo na lopova.« (*Allegro ma non troppo*, Studia humanitatis, Ljubljana 2003, str. 57–58.)

določitev apriornih pogojev čutnosti, a ta projekt seveda ni smel priti v navzkrižje z integriteto transcendentalnega subjekta, njegova konstitutivna razpoka, njegov nezavrnjivi dolg čutnosti je moral ostati neopažen. Zato toliko bolj čudi ugotovitev, da Foucault v času *Antropologije* vidi natanko neko takšno razdiralno silo, ki kot da nezavrnljivo najeda Kantov projekt. Poudarek je odločilen: nosilec te disperznosti ni nobena čutna pasivnost, temveč se ta razkroj poraja v samem jedru sintetične aktivnosti samozavedajočega se subjekta. Samozavedanje je kot podvrženo pogoju te razdiralne časovnosti vselej hkrati tudi svoja lastna perverzija. Sinteza *Antropologije* tako ni konstitutivna natanko zato, ker je časovna, njeno delovanje je podvrženo parametrom empirične situacije, katere elementi so nujno časovni, nujno v teku, nikoli dani v atemporalnem suspenzu. Subjekt *Antropologije* je nujno vpet v fluidne socialne relacije, v polje menjav, ki je brez absolutnega začetka. Opraviti imamo s tokom, sukcesijo občutkov, singularnosti, dogodkov, ki imajo svojo lastno univerzalnost, ki je ne dolgujejo pojmu. Slednji bi pomenil ravno izgubo njihove singularnosti, tako rekoč vpis empiričnega subjekta, ki je disperzen in raznoter, v polje transcendentalnega subjekta. Nosilec univerzalnosti empiričnih singularnosti, tj. njihove forme, tu ni pojem, ampak čas.

Toda tako razumljeni subjekt *Antropologije*, ki smo ga s Kantom označili za *Sprachmaschine*, da bi ga na ta način umestili v vnaprej dan jezikovni sistem, je svojemu inertnemu delovanju navkljub – in prav zaradi njega – subjekt svobode. Možnost svobodnega delovanja se v igro prikrade natanko skozi špranjo sintetičnih determinacij. Polje delovanja empiričnega subjekta tvori eno samo površino, ki si jo prosto delita tako resnica kakor zmota, tako pojav kakor videz. Transcendentalni subjekt Kritike je subjekt kategorialnih determinacij, ki *a priori* določajo subjektno-objektni odnos (izvorna sintetična enotnost apercepcije sploh šele omogoči kakršno koli subjektno-objektno relacijo), medtem ko Kant *Antropologije* postavi v ospredje krhkost spoznanja in disperznost notranjih zaznav, ki jo v ta odnos vnaša čas kot forma



notranjega čuta. Slednji odpira možnost delovanja subjekta, ki svojo večino svobodega delovanja izkazuje z gibanjem po eni sami površini resnic in zmot, s prehajanjem med pojavom in videzom. Način njunega razlikovanja ni nič enostavno danega, ampak terja vajo in večino, terja *Kunst*, ki pa ni v službi spoznanja, ampak pragmatičnega delovanja.

Subjekt *Antropologije* je, kot rečeno, empirični subjekt notranjega čuta, ki brez nujne reference na razum kot drugi pol formalnih pogojev izkustva spravlja v tek varljive fenomene, ki tvorijo domeno boleznih čudi (*Gemütskrankheiten*). Notranji čut je torej podvržen možnosti prevar, ki nastopijo, kadar subjekt pojave notranjega čuta bodisi zamenja za zunanje pojave in tako utvare jemlje kot zaznave ali pa slednje razume kot proizvedene od nekega tujega vzroka, ki pa ni objekt zunanjih čutov (sem sodijo sanjači in duhovidci).<sup>14</sup> Kant rešitev iz nastale zagate vidi v urejajočem posegu razuma, ki notranjim zaznavam priskrbi referenco na »red reči« kot predmetov zunanjih čutov. Materialni pogoji izkustva (občutki, ki tvorijo materialno vsebino predstave predmeta) so s tem spravljeni v zvezo s formalnimi pogoji zora in pojmov in na ta način tvorijo nujnost spoznanja.

Toda empirična zavest občosti svojih predstav ne ponuja v presojo razumu, preizkusni kamen njenega izkustva ni z reflektivnim ventrilokvizmom dosežena racionalna vednost, ampak empirična vednost, ki se utemeljuje v notranjosti dane govornice, ki onemogoča zunanji pogled. Nosilec občosti empiričnih izkustev je *Tischgesellschaft*, družba pri mizi, ki seveda ne govori v jeziku filozofije, ampak privzema neki disperzni diskurz, v katerem se tako rekoč prosto prepletajo filozofija, kulinarika in roman. Jezik tu ne privzema ekskluzivne filozofske funkcije in ni orodje kritike zmožnosti čistega uma, pač pa privzema trojno funkcijo pripovedovanja (o poljubnih empiričnih dogodkih), (njihovega) rezoni-

<sup>14</sup> *Anthropologie*, BA 59. Bolezen čudi je neko »nagnjenje k temu, da igro predstav notranjega čuta jemljemo za izkustveno spoznanje, četudi gre le za izmišljotino [*Dichtung*]«. (*Ibid.*)

ranja in zbivanja šal.<sup>15</sup> (Če anticipiramo temo, ki se je bomo lotili v nadaljevanju, potem lahko rečemo, da problem, ki je na mizi, ni čas, pač pa dolgčas.) Toda kako je zmota sploh mogoča, ko pa vendar vsak subjektno-objektni odnos sloni na neki izvorni uglašenosti subjekta s samim seboj?

Tisto, kar je Kritika prikazala v hkratnosti, pravi Foucault, *Antropologija* prikaže v zaporedju. Kognitivna geneza Kritike je, kot rečeno, izvorna; čutno dano raznoterje je vselej že dano v skladu s sintetično enotnostjo zavesti. Gre za dva koraka, ki sta izvorno sopripadna. *Antropologija* na neki način abstrahira od te izvorne enotnosti in med dano raznoterje in urejajoči akt razuma vpelje časovni presledek kot element negotovosti spoznavnega procesa. Tako se na primer teoretskemu egoistu lastnih predstav ne mudi ponujati v razumsko presojo drugim, da bi se na ta način prepričal o njihovi občji veljavnosti, in tako na primer gorečnež s svojo reakcijo tako rekoč ne počaka na vznik mislečega subjekta. Čas tu nastopa v vlogi nosilca ireduktibilne disperznosti kavzalnega procesa.

A videti je, da gre Foucault tu preko Kanta, tudi preko Kanta *Antropologije*, in ne sledi strogo njegovim izpeljavam, ampak podaja predvsem kritiko Kritike. Najprej je tu njena s sintezo pogojena časovnost, določena v skladu s kategorijo vzročnosti, ki dogodke organizira v časovna zaporedja vzrokov in učinkov. Kategorija vzroka kontraktira dani tok vtisov in tako tvori mehanično verigo označevalnih sekvenc. Čas tu nastopa kot učinek kategorialne sinteze raznoterja danih dogodkov. To ni čas, ki ga evocira Foucault. Slednji vztraja pri neregularnem značaju časovnosti, ki sicer vznikne iz sintetične dejavnosti, kolikor je ta izvorna, a je nanjo nezvedljiva. Tako kaže, da časovnost v manuskriptu nastopi v vlogi dispartnega objekta, ki nima nobene kategorialne konsistence in ga ni več moč vpeti v kategorijo vzročnosti. Gre za čas, ki uhaja izvorni kavzalni razvrstitvi vtisov in njihovo aktualno sukcesijo naseljuje z virtualnim elementom, katerega temporalnost ni kategorialnega reda.

<sup>15</sup> *Ibid.*, B 247, 248 A 248, 249.

V kavzalni verigi zaporedja zaznav vsak materialni ali mehanični učinek (čutni vtis) sledi iz nekega materialnega vzroka (predhodnega čutnega vtisa) in je sam zopet materialni vzrok neke druge zaznave. Kategorija vzroka tako sukcesivno sintetizira vtise, jim daje njihovo časovno vrednost<sup>16</sup> in tako konstituira časovno verigo predhodnega-zdajšnjega-prihodnjega vtisa. Rečeno z Deleuzom *Razlike in ponavljanja*:<sup>17</sup> kategorija vzročnosti tvori linearno časovno tirnico vtisov in čas podreja tistim središčnim točkam, ki punktuirajo merljiva periodična gibanja. To je čas, opredeljen s sukcesijo empiričnih zaznav, sintetizirano in urejeno po ključu vzročno-posledičnih relacij. A tu je še »nori«, »orgia-stični« čas, ki je »iz tira« in torej neodvisen od dogodkov, ki tvorijo njegovo vsebino: to je čas, ki se odvija, namesto da bi se v njem odvijali dogodki. Njegova minimalna referenčna točka, njegov nosilec je tisti virtualni objekt, ki naseljuje aktualno temporalno sukcesijo vtisov, ki tvori dinamično matrico preteklega-sedanjega-prihodnjega, medtem ko sam ne sovpade z nobeno empirično vsebino, in natanko s tem nastopi kot motor sprememb, ki pa sam ostaja nespremenjen.

Ali nezavednega ne določa natanko nek takšen prazni čas, ki ni pripoznan ali aktualiziran znotraj subjektive zavestne zgodovine? (Spomnimo se Freudove teze, da nezavedno ne pozna časa.) To je čas menjave občutij, podvržen kategoriji vzročnosti in s tem apriorni sintetični enotnosti zavesti. Prazni, »nori« čas pa je prazen natanko skozi optiko sistema zavesti, medtem ko ga dejansko zapolnjujejo v tem sistemu nepripoznani, neregistrirani, potlačeni dogodki, ki s tega vidika nimajo nobene časovnosti, kolikor niso vpeti v zaporedje apersepiranih dogodkov, ampak ostajajo neaktualizirani in obstajajo le skozi insistenco nereprezentiranih virtualnih objektov, ki tvorijo polje prazne temporalnosti. K temu se vrnemo.

<sup>16</sup> Zdravko Kobe, *Automaton transcendentale II. Kritika čistega uma*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 2001, str. 242.

<sup>17</sup> Gl. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York 1994, str. 88.



Kant nevarnosti branja romanov obravnava na več mestih *Antropologije*, še zlasti v poglavju o šibkostih čudi (*Gemütschwächen*) v odnosu do spoznavne zmožnosti oziroma, natančneje, v kontekstu posamične slabosti, ki ji pravimo *Zerstreuung*. Beseda privzema dva pomena, prvič pomen zabave ali razvedrila (kot v zgornjem navedku iz *Kritike razsodne moči*), drugič pomen raztresenosti. Pomena ustrezata dvema različnima procesoma; roman očitno sodi k razvedrilu, a kar skrbi Kanta, je njegov disperzni koren.

*Zerstreuung* (*distractio*) je inhibitor upodobitvene moči. Kant jo definira kot stanje odvrnitve pozornosti (*abstractio*) od določenih obstoječih, v ospredje postavljenih, *herrschend*, gospodujočih predstav in kot porazdelitev te pozornosti na druge neistovrstne predstave.<sup>18</sup> Če je ta proces odvrnitve hoten, potem govorimo o disipaciji, ki tvori mehanizem razvedrila, v primeru nehotene odvrnitve pozornosti pa govorimo o odsotnosti od samega sebe ali o absenci. Hotena odvrnitev pozornosti tako ne sodi k šibkostim čudi, njena funkcija je prej terapevtska, saj lahko nastopi kot sredstvo zbiranja moči po dolgotrajnem posvečanju pozornosti enemu samemu predmetu. Absenca kot proizvod nehotenega delovanja reproduktivne upodobitvene moči, ki zaradi fiksiranosti na neki predhodni zor, ki je bil v skladu z njeno nalogo, a zoper hotenje subjekta, priklican nazaj v čud, pa onemogoča tvorbo novih predstav in zato sodi k duševnim slabostim. Upodobitvena moč, ki nehote reproducira upodobitve in s tem preneha biti funkcija razuma, se imenuje fantazija, tisti pa, ki te upodobitve napačno jemlje za izkustva, se imenuje fantast.

Če subjekt svoje reproduktivne upodobitvene moči torej ne uspe osvoboditi prijema neke predstave ali kompleksa predstav in če je ta njegova tegoba habitualna in zadeva en in isti predmet, potem utegne zapasti v blaznost. Takšni habitualni raztresenosti so za Kanta podvržene bralke romanov, ki se skušajo z branjem otresti prevladujočih predstav, pričujočega stanja čudi in se pod-

<sup>18</sup> *Anthropologie*, B 131 A 130.

vreči razvedrilni disipaciji, ki pušča prosto pot delovanju upodobitvene moči, ki tu ni v službi spoznanja, ampak fantazije. Toda takšna disipacija, ki se ji predajajo *Romanleserinen*, kljub svoji hotenosti vodi v nehoteno raztresenost in absenco, ki je opredeljena kot »manko pozornosti na pričujoče« predstav, <sup>19</sup> ta manko pa je nadalje posledica fiksacije pozornosti na neki pretekli objekt.

Upodobitvena moč v genezi spoznanja postopa v treh korakih, ki ustrezajo trem tipom sinteze (sinteza aprehenzije, reprodukcije in rekognicije). Upodobitvena moč v primeru *Zerstreuung* emfatično privzema svoj reproduktivni značaj. Njena primarna funkcija je ohranjanje aprehendiranih elementov, ki bi brez njene sinteze ostali povsem ločeni med seboj in ne bi mogli tvoriti nobene predstave. Reprodutivna sinteza s tem »ohrani prisotnost tistega, kar je preteklo« <sup>20</sup> in kar bi bilo brez njenega delovanja nepreklicno izgubljeno. Dejanju reproduktivne upodobitvene moči sledi sinteza rekognicije, ki pretekle predstavne elemente poveže s trenutno aprehendirano predstavo in tako tvori pojem predmeta. (Mehanizem ne zadeva le zunanjih vtisov. Subjekt preko notranjega čuta aprehendirata lastna parcialna predstavna stanja, ki jih nato obdrži v čudi ter preko sinteze rekognicije poveže v eno samo kompleksno predstavo, ki posamične parcialne Jaze zgosti v en sam pojem Jaza.) Problem absence je torej predvsem problem rekognicije (in s tem problem razuma), ki zaradi nehotenega delovanja reproduktivne upodobitvene moči, ki sedaj izključuje aprehenzijo aktualnih vtisov, tudi ne uspe tvoriti enotne in adekvatne predstave stanja subjekta. Ta tako ostaja raztresen, *zerstreut*, na parcialne Jaze, brez reference na pričujoče predstavno stanje. In ker ta trojni proces zagotavlja identiteto subjekta (identiteto posameznih empiričnih Jazov), je raztreseni subjekt absence strogo gledano subjekt brez identitete ali, drugače rečeno, subjekt brez sedanosti. <sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*, B 97, 98 A 98.

<sup>20</sup> *Automaton*, *op. cit.*, str. 104–105.

<sup>21</sup> Za Kritiko ta trojnost sintez tvori en sam proces. Vse tri so dane hkrati, kar pa nas znova spomni na Foucaultovo tezo in izpeljavo, ki smo jo povlekli iz nje: tisto, kar Kritika predstavi v hkratnosti, *Antropologija* predstavi v zaporedju.

Najboljši primer tega procesa nedvomno ponuja Kihot. Vse se prične z nedolžnim razvedrilnim branjem viteških romanov, ki upodobitveno moč preusmerijo od pričujočih predstav k tistim, ki jih ponuja romaneskna zgodba, ki upodobitveno moč iztrga prijemu rekognicije in jo podvrže fantaziji (disipacija tu ustreza prehodu od Kihana h Kihotu). Ta proces za Kihota postane habitualen, tako da svoje pozornosti ne uspe več preusmeriti od fantazijskega sveta nazaj k dejanskemu, pač pa nehote ostaja fiksiran na fantazijske predstave, ki so brez podlage v izkustvu, brez reference na dejansko pričujoče predstavno stanje subjekta. (Mlini na veter postanejo velikani ipd.) To stanje zdaj tvori absenco ali odsotnosti od samega sebe in lastnih pričujočih predstav. A zakaj bi ta šibkost čudi predstavljala napad na njeno spominsko zmožnost, ko pa se ta slabost vendar vzdržuje natanko skozi *reproduktivno* delovanje upodobitvene moči, iz česar bi lahko sklepali, da je tu pravi napadalec prav spomin?

Spomin ni nič drugega kakor upodobitvena moč v njeni reproduktivni funkciji. Spominska zmožnost je zmožnost predočanja ali ponazoritve preteklega, ki predstave, katerih zori ne nastanejo v prisotnosti predmeta, ampak jih v čud ponovno priključuje reproduktivna upodobitvena moč, pod vodstvom razuma poveže s pričujočimi in tako sedanje predstave vpne v časovno zaporedje s tistimi, ki jih več ni. S tem ustvari kavzalno vez preteklih in sedanjih predstav, ki tvori subjektovo zgodovino. Branje, ki upodobitveno moč odlepi od obstoječih predmetov in jo preusmeri k fantazijskim objektom, odvrača pozornost od dejanskega stanja subjekta, ki je sedaj potopljen v igro upodobitvene moči, ki producira zore, ki nimajo nobene podlage v izkustvu. Subjekt posledično ni več zmožen slediti lastnemu stanju čudi, tok njegovih misli ostaja fragmentaren, tako da predstave enega in istega objekta postanejo raztresene in niso povezane v skladu z enotnostjo razuma v čudi. *Zerstreuung* tako vnaša zarezo v kavzalno vez med predstavami in s tem ruši sistematičnost spomina in mišljenja. (Spomnimo se Deleuzove, le pogojno »kantovske« trojice sintez navade, ki ustreza Kantovi aprehenziji, spomina,



ki ustreza reproduktivni rabi upodobitvene moči, in smrti, ki ustreza dejanju rekognicije.)

Absenca tako zadeva manko pozornosti bodisi na tisto, kar govorimo (sedanje predstavno stanje subjekta), bodisi na tisto, kar smo dejali (preteklo predstavno stanje), ali pa na tisto, kar nameravamo reči (prihodnje predstavno stanje).<sup>22</sup> Toda tri pozornosti, kot jih izolira Kant, so del enega samega procesa, ki je v raztresenosti ob svoj aprehenzivni vidik in s tem tudi ob sintezo rekognicije. Odsotnost od samega sebe (absenca) je produkt nehotene reprodukcije preteklih aprehendiranih parcialnih Jazov, ki so sicer ohranjeni v čudi, a ostajajo brez enotne identitete, ker jih ni moč povezati s pričujočim tokom vtisov, ki predstavlja edini teren za sintezo rekognicije. Subjekt je odsoten natanko zato, ker njegova čud ne aprehendira, pač pa lahko povsem ločeno od toka občutkov kot modifikacij duha opravlja zgolj svojo reproduktivno funkcijo. Edino, kar ji ostaja, so parcialni atomi čiste preteklosti, brez aktualnih modifikacij duha in torej brez občutkov, kolikor ti ne označujejo nič drugega kakor *prehajanja* iz enega v drugo stanje čudi in ne toliko statičnih, kristaliziranih drobcev sedanjosti. Brez aprehenzije tega prehajanja ni sedanjosti, empirični subjekt ni deležen nobenih modifikacij svojega predstavnega stanja in tako ostaja prazen in brez občutkov. (Subjekt tako rekoč ne utrpeva, ampak zgolj trpi.) Ker ne aprehendira, tudi nima nobene predstave o afekciji notranjega ali zunanjih čutov. Da bi subjekt sploh lahko vedel za afekcije čutov, morajo namreč te preko aprehenzije že tvoriti neko predstavo predmeta. Aprehenzija torej predstavlja reakcijo subjekta na modifikacije čudi; brez tega odziva strogo gledano ni ne afekcij in ne predstave. Forma tega procesa za Kanta ni nič drugega kakor čas, in videti je, da Kant zaostreno podoba te absence prepozna v dolgčasu. Na to opozarja del skope robne opombe, povzete po ohranjenem čistopisu, ki neposredno predhodi paragrafu o raztresenosti: »absentia – lange Weile // Romanles. Zerstreung«. Dolgčas ima strukturo absence.

<sup>22</sup> *Anthropologie*, B 134, 135 A 134.

Kant dolgčasu v svoji knjigi posveti precej pozornosti. Razdelek z naslovom »O dolgem času in kratkočasu« v Suhrkampovi žepni izdaji obsega približno devet strani, kar preseneča, saj bi sodeč po prostoru, ki je odmerjen ostalim sorodnim stanjem čudi, ki jih pretresa knjiga, pričakovali precej bolj skop oris (analizi treh poglavitnih strasti, na primer, so posvečene vsega tri strani). A bega že mesto, kamor Kant v zgradbi *Antropologije* postavi njegovo pragmatično analizo. Dolgčasa ne obravnava v kontekstu želelne zmožnosti, kot bi nemara upravičeno pričakovali, in ga eksplicitno ne prišteva ne k strastem in ne k afektom (ki sicer ne sodijo k želelni zmožnosti, pač pa k čutnosti). Razdelek je postavljen nekako na sredo med drugo knjigo, ki pretresa občutje ugodja in neugodja, ter tretjo, zadnjo knjigo »Antropološke didaktike«, ki se posveča želelni zmožnosti. Stoji za poglavjem o čutnem ugodju, sledi pa mu razdelek o deloma čutnem, deloma intelektualnem ugodju, ki se posveča analizi občutij lepega in sublimnega. Toliko se zdi poskus obravnave dolgčasa v odnosu do estetske sodbe in, določneje, v razmerju do občutja sublimnega vsaj delno upravičen.

Golo čutno ugodje ali neugodje meri na tiste občutke, ki so mi dani neposredno preko čutov in me navdajajo bodisi z zadovoljstvom bodisi z bolečino. Njihova menjavanje in antagonizem tvorita proces, ki mu pravimo življenje. Ugodje na eni strani deluje kot njegov stimulans, ki ga pospešuje in krepi, bolečina ga inhibira in ovira njegov tok. To je (ne)ugodje človeka-živali. Če je to menjanje občutkov podvrženo razumski zmožnosti, potem tvori tok časa, konstituira časovno zaporedje občutkov zadovoljstva in bolečine, ki si sledijo v razmerju vzrokov in učinkov. Tu gre za ugodje kultiviranega človeka, ki ga Kant definira prav z referenco na čas (kultivirani ljudje so tisti, ki so pozorni na čas).<sup>23</sup> Človek-žival je šele sedaj deležen predstav svojih občutkov, ki niso več zgolj mehanične afekcije zunanjih reči na njegove čute,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, BA 173. – Spomnimo se moralnih težav z romanom kot domnevnim sredstvom kultiviranja ljudi.

ampak tvorijo parcialne vtise, ki jih razum poveže v enotno predstavo stanja subjekta. Tako prvi kot drugi tip občutij ugodja ali neugodja torej sodita k čutnemu ugodju; prvi k ugodju preko čuta, drugi k ugodju preko upodobitvene moči.

Občutje dolgčasa, kot je že bilo nakazano zgoraj, sovпада s trenutkom prekinitve kavzalne vezi dogodkov, z vpeljavo zareze, ki nas sooča s »praznino občutkov«, kot se glasi Kantova opredelitev dolgčasa.<sup>24</sup> Te časovnosti ni več mogoče misliti skozi kategorijo vzročnosti, saj čas »praznine občutkov« v tem oziru ne bi imel nobenega trajanja, kolikor je slednje vezano na sukcesijo vtisov, ki pa tu, kot smo pokazali ob absenci, ravno umanjka; to bi bil čas, ki ga ni bilo, ker o njem (mimo pojmov razuma) pač ne bi mogli nič vedeti – kar pa ne izključuje možnosti, da ga občutimo.<sup>25</sup>

Vrnimo se par stavkov nazaj in tvegajmo tezo, da Kantova *Antropologija* ponuja kar nekaj namigov, ki kažejo v smeri inverznega razmerja med občutjema sublimnega in dolgočasnega.

Sodba o dolgočasnem je estetska. Dolgčas je občutje in torej sodi k zmožnosti (ne)ugodja, sodba o dolgočasnem pa je, kot vsaka estetska sodba, indiferentna do eksistence ali materialnosti motrenega objekta, kolikor občutje (ne)ugodja ne označuje ničesar v objektu, pač pa subjekt v njem občuti samega sebe, kot je aficiran od predstav ali lastne miselne igre. Subjekt tu potemtakem ne reflektira nobene čutne forme, kolikor je ta lastna empirično-materialnim objektom, pač pa presoja formo, ki je sicer estetska, ni pa čutna.<sup>26</sup> To nadalje implicira, da estetska sodba kot taka ni zakonodajna, saj se njeno presojanje ne opira na noben logičen zakon, pač pa je njena univerzalnost utemeljena preko

<sup>24</sup> *Ibid.*, BA 172. – Kant nekje pravi, da dolgčas v nas zbuja občutek počasne smrti; praznina občutkov (in s tem prenehanje življenjskega antagonizma), ki bi ji zapadel človek-žival, bi tudi *faktično* pomenila njegov konec.

<sup>25</sup> »Če bi namreč tukaj 'za nekaj časa' odstranili stvari, ki ga zapolnjujejo, [...] bi se začetna meja tega časa zlila s končno mejo, saj v njem ne bi bilo nobene spremembe. Praznega časa sploh ne bi bilo.« (*Automaton, op. cit.*, str. 64.)

<sup>26</sup> Gl. Gilles Deleuze, »The Idea of Genesis in Kant's Esthetics«, v: *Desert Islands and Other Texts*, Semiotext(e), 2004, str. 59.



občutja in je torej zgolj subjektivna. Razsodna moč kot zmožnost ugodja ali neugodja tako ni zakonodajna niti v odnosu do objektov, ki ji niso *a priori* podvrženi, niti v razmerju do katere izmed zmožnosti čudi, ampak si svoje zakone nalaga sama. Tako, na primer, sodba o lepem kljub temu izkazuje določeno apriorno univerzalnost in si torej sposoja zakonodajnost razuma, ki pa je ne določa noben pojem, temveč le neko ugajanje. Upodobitvena moč tako v estetski sodbi o lepem ni več v službi razuma, ni več shematizirajoča, ker ni določena v skladu z nobenim pojmom. Zato Kant pravi: upodobitvena moč v občutju lepega shematizira brez pojma.

Vsaka estetska sodba implicira inhibicijo upodobitvene moči, *kolikor* je ta v službi razumske zmožnosti. Aprehendirani objekti generalno niso postavljeni pod vladavino razuma ali uma, zato sodbe niso niti logične (te implicirajo neko izvorno danost materije v skladu z občimi zakoni razuma, medtem ko subjekt s svojo sodbo tu sploh ne meri na spoznanje predmeta) niti praktične (določene v skladu z določili uma oziroma s praktičnim smotrom). S takšno nemočjo upodobitvene moči smo se srečali ob tematizaciji absence, kjer spoznavna zmožnost zaradi nemoči aprehenzije ni uspela tvoriti nobenega spoznanja predmeta. Kant to situacijo v omenjeni opombi neposredno poveže z dolčasom kot »občutjem praznine občutkov«. Distinkcija je odločilna. Občutek meri na materialnost predstave objekta in je torej empiričen, medtem ko občutje zadeva njegovo estetsko formo, *kolikor* je ta predstavljena v čudi. Občutje dolgočasnega torej vznikne v odnosu do estetskega objekta, ki ni predmet čutov, sodba o dolgočasnem pa v skladu s tem ne more biti logična, saj dolgočasnemu ni moč določiti adekvatnega čutnega zora, ne le zato, ker je definiran skozi manko občutkov, ampak že zato, ker ne meri na nobeno pozitivno značilnost objekta, ampak imenuje tisto v objektu, kar je ravno nezvedljivo na njegovo empirično formo, dano v skladu s pojmom razuma. Puščoba dolgočasjeja ni na strani objekta, ampak v pogledu, ki vidi puščobo vse okoli sebe. A če enako drži tudi za sodbo o lepem, ki reflektira estetsko formo objekta, pa dolgo-

časno v razmerju do lepega – prvič – odlikuje to, da *vznikne skozi absolutno odsotnost empiričnih določil objekta* in – drugič – da tu sploh ne gre za reflektiranje njegove estetske forme, ki bi izzvalo ugodje, pač pa se tu srečujemo z neugodjem oziroma bolečino ob motrenju nekega brezformnega objekta.

Pričnimo torej s sodbo o lepem. Kar je lepo, ne sodi k čutno-empiričnim kvaliteta objekta, ampak k okusu, ki tu meri na neko ujemanje upodobitvene moči in razuma, ki prve ne podreja nobeni logični rabi, nobenemu posameznemu pojmu, ampak je ta osvobodena primeža pojmovnih determinacij in postavljena v neko svobodno, z nobenim določnim pojmom determinirano ujemanje z razumsko zmožnostjo. Ugodje lepega tako vznikne preko nedeterminiranega, svobodnega ujemanja upodobitvene moči v njeni empirični rabi z razumom, ki ni v službi kakega partikularnega spekulativnega smotra. Zato je nezainteresirano, nedoločeno v skladu s pravili razuma. Tretja *Kritika* s tem vpeljuje element kontingence, naključnega ujemanja čutnih objektov in naših zmožnosti, ne da bi bilo to ujemanje odvisno od gospostva katere koli izmed njih.<sup>27</sup> To ujemanje hkrati implicira, tako Deleuze, svobodno nedeterminirano ujemanje samih zmožnosti; v primeru lepega ujemanje upodobitvene moči – ki shematizira brez pojma – in razuma, v primeru občutja sublimnega pa ujemanje upodobitvene moči in uma. Od tod teza, da upodobitvena moč tu sploh ne shematizira, pač pa zgolj reflektira nečutno formo objekta in je prav zato povsem ravnodušna do njegove empirične eksistence.

Nadaljujmo s sodbo o sublimnem, ki jo opredeljuje ne svobodno ujemanje upodobitvene moči v njeni reflektirajoči rabi in razuma, pač pa ujemanje med upodobitveno močjo in umom. Toda to ujemanje, katerega indic je neko ugodje, je lahko doseženo le po ovinku skozi neko radikalno neujemanje in s tem preko

<sup>27</sup> *Ibid.* Prim. *Kritiko razsodne moči*: v lepem bomo ob »ujemanju narave z našimi spoznavnimi zmožnostmi, ki ga imamo za zgolj naključnega, začutili ugodje«. (*Op. cit.*, str. 27–28.)

neugodja ali bolečine, ki pa ravno šele omogoči neko ugajanje uma, ki torej izide iz njegovega konfliktnega odnosa z interesi čutov. Če je ugodje, pa najsi zadeva občutje lepega ali sublimnega, produkt svobodnega ujemanja dveh zmožnosti, ali neugodje obratno meri na neko tenzijo v relaciji med posameznimi zmožnostmi? Nikakor. Neugodje v sodbi o grdem (kolikor je ta mišljena kot estetska), enako kot ugodje v sodbi o lepem, predpostavlja svobodno, nedeterminirano ujemanje med upodobitveno močjo in razumom. Upodobitvena moč v obeh sodbah – prvič – ne deluje pod primatom razuma (in torej ni v službi spoznanja) in je – drugič – postavljena v svobodno razmerje do razumske zmožnosti. Tisto, kar sodbi ločuje, je vez med ugodjem ali neugodjem in formo reflektiranega predmeta, kar nadalje referira na pojem smotrnosti ali protismotrnosti narave. Predstave objektov v sodbi o grdem name delujejo kot protismotrne, ker niso niti določljive v odnosu do pojmov razuma niti ne kažejo v smeri smotrne ubranosti naše razumske zmožnosti z empiričnimi naravnimi danostmi. Po analogiji z opredelitvijo lepega je grdo potemtakem to, kar je brez pojma spoznano kot predmet nujnega neugajanja.<sup>28</sup>

Če je ugodje ob lepem v nekem smislu statično in ne vključuje nobene opazne dinamike, pa ugodje sublimnega implicira gibanje čudi od občutja neugodja, ki pospremi nemoč upodobitvene moči, da bi pod vodstvom razuma komprehendirala aprehendirane zore, k občutju ugodja, ki spremlja njeno posledično osvoboditev iz primeža razuma in vstop v harmonično ujemanje z njenim nadčutnim smotrom.<sup>29</sup> Ugodje sublimnega lahko vznikne le na temelju neke bolečine. In Kant to ugodje prav zato označi za

---

<sup>28</sup> Na primer: »Soba s stenami, povezanimi s topimi koti, prav takšen vrt, celo vsaka kršitev simetrije, tako v liku živali (če imajo npr. samo eno oko) kakor stavbe ali rožnih nasadov, zbuja neugodje, ker so protismotrne.« (*Ibid.*, str. 82.)

<sup>29</sup> »Čud se čuti v predstavi sublimnega v naravi v *gibanju*, medtem ko je v estetski sodbi o lepem v naravi v *mirni* kontemplaciji. To gibanje je mogoče [...] primerjati s pretresom, tj. s hitro izmenjujočo se repulzijo in atrakcijo istega objekta.« (*Ibid.*, str. 98.)



negativno (za razliko od ugodja ob lepem, ki je povsem pozitivno, ker ne meri na nemoč upodobitvene moči, ampak na njeno zmožnost – kot pravi Kant –, da v skladu s subjektivnimi načeli čutnosti podpira kontemplativni razum). Pogoj za nastop občutja sublimnega je potemtakem nemoč upodobitvene moči, da bi pod vodstvom razuma shematizirala apprehendirane čutne zore in motreno naravo določila v skladu s pojmom velikosti (ali moči).

Upodobitvena moč tako naleti na mejo svoje zmožnosti, trči ob presežek svoje razumske rabe, ki je z vzpostavitvijo afilacije z umom v naslednjem koraku čutno prikazan v formi deformiranega objekta. Upodobitvena moč, ki ni vpletena v svobodno ujemanje z razumsko zmožnostjo, v sublimnem strogo gledano ne reflektira več gole forme objekta, saj vznikne prav v odnosu do neke deformacije, v razmerju do nekega objekta brez forme.<sup>30</sup> Poseg uma upodobitveno moč posledično prižene do zgornje meje njene zmožnosti. Kot pravi Deleuze: upodobitvena moč tu za svoj objekt jemlje mejo lastne zmožnosti, s čimer je privedena do svoje transcendentalne funkcije.<sup>31</sup> Subjekt v tem občutju, preko čutno prezentirane deformacije, ugleda svojo lastno nadčutno določenost; kot subjekt svobode se je zmožen dvigniti nad lastno čutno naravo, ki jo v celoti obvladujejo mehanični zakoni, to občutje, ta elevacija pa v njem zdaj izzove občutek spoštovanja do moralnega zakona, ki v odnosu do mehaničnih določil čutnosti, v skladu s katerimi je subjekt prikazan kot bitje heteronomije, izkazuje inherentno avtonomijo njegove umne zmožnosti.

Kakšna je potemtakem geneza dolgčasa? Prvi indic inverznega razmerja obeh občutij ponuja Kantova opredelitev občutja dolgčasa kot *negativne bolečine*.<sup>32</sup> Če negativno ugodje sublimnega vznikne iz neke predhodne bolečine ob nemoči upodobitvene moči, da bi prikazala naravo v skladu s pojmi razuma, potem

<sup>30</sup> »Vendar pa [v sublimnem] ne gre za ugajanje, ki ga zbuja objekt, kot se to dogaja pri lepem (ker je objekt lahko brez forme).« (Ibid., str. 89.)

<sup>31</sup> »The Idea of Genesis in Kant's Esthetics«, op. cit., str. 62.

<sup>32</sup> *Anthropologie*, BA 172.

lahko po analogiji sklepamo, da negativna bolečina dolgočasnega izide iz predhodnega ugodja ob moči upodobitvene moči, da naravo prikaže v skladu s pojmi razuma. Ta raba upodobitvene moči torej izzove ugajanje ob uresničitvi spekulativnega smotra, kolikor že vsaka uresničitev namere, »tudi če je zgolj problematična«, ni brez povezave z nekim ugodjem.<sup>33</sup> Toda tak prikaz nasprotuje okusu, upodobitvena moč je v njem vpeta v razmerje gospodstva z razumsko zmožnostjo.

Če je problem neugodja čudi v sodbi o sublimnem kazal v smeri nemoči upodobitve narave v skladu z določili razuma, pa dolgčas kaže inverzno dinamiko ugodja čudi, ki je posledica nemotenega delovanja upodobitvene moči v skladu z razumskimi pojmi, ki pa izključuje vsak praktični smoter. Učinek te »togosti v pravilnosti«, ki nasprotuje okusu, pa je prav naveličanost *subjekta kot umnega bitja* nad motrenjem take reči.<sup>34</sup> Tako kot v primeru sublimnega ni razum tisti, ki mu motrena reč nudi neko ugodje, saj to ugodje ni produkt uresnitve kakega spoznavnega smotra, pač pa je to ugajanje na strani uma, tako tudi tu ni razum tisti, ki bi ga motrenje te toge pravilnosti spravljalo v dolgčas: *dolgočasi se um, oropan svobode*. Obe občutji izhajata iz ujemanja upodobitvene moči in uma (kot sta lepo in grdo izhajala iz ujemanja upodobitvene moči in razuma), pri čemer upodobitvena moč v sublimnem trči ob zgornjo mejo svoje razumske aplikabilnosti, na zor nekega objekta, ki mu ne ustreza noben pojem, medtem ko upodobitvena moč v dolgočasnem naleti tako rekoč na spodnjo mejo svoje zmožnosti, pri čemer prav tako trči ob neki zor brez

<sup>33</sup> *Kritika razsodne moči*, op. cit., str. 82.

<sup>34</sup> »Vsaka togost v pravilnosti (vse, kar se približuje matematični pravilnosti) vsebuje nekaj, kar nasprotuje okusu, tj. ne omogoča trajnejšega kratkočasnega z motrenjem take reči, ampak dolgočasi.« (*Ibid.*, str. 82.)

<sup>35</sup> Pragmatična analiza to vulgarnost razloži z vpeljavo pojma lenobe, ki meri na nagnjenost k počitku, ki mu ne predhodi nobeno opravljeno delo. Slednja, poleg strahopetnosti in hinavščine, sodi k trem poglavitnim pregreham in je najbolj vredna zaničevanja. Njen antipod je počitek po delu, ki tvori najvišje fizično dobro. (*Anthropologie*, B 241, 243 A 242, 243.)

pojma, ki jo krepi in razširja le v negativnem smislu, skozi inhibiranost njenega delovanja.

Obe občutji predpostavljata intervencijo umne zmožnosti, ki odlikuje kultiviranega človeka, in prav človekova umna narava je tista, ki ga sili bodisi v to, da v disharmoniji, ki ga navdaja z bolečino, ugleda ubranost in v njej odkrije nek umni smoter, bodisi v to, da togost prikaza narave v skladu s pojmi razuma, ki zadoštuje vulgarnemu človeku, čigar upodobitvena moč ni zmožna seči preko svoje logične rabe, v njem izzove neugajanje ali naveličanost uma, ker takšni rabi manjka vsak umni smoter. Vulgaren človek v tem stanju torej vidi le harmonijo počitka, ker mu je tuje vsako stremljenje k svobodi in razširitvi čudi.<sup>35</sup>

Upodobitvena moč se tako v naslednjem koraku osvobodi primeža razuma, s tem ko stopi v svobodno igro z umno zmožnostjo čudi, ki pa prijetnost počitka sprevrže v njeno nasprotje, v odpor in bolečino kot posledici manka umne določenosti gonil subjekta. Prezentacija umne narave subjekta v sublimnem se na ravni čutnosti kaže kot negativno ugodje in kot pozitivna prezentacija nadčutnega, kot upodobitev ideje svobode ali določenosti subjekta v skladu s praktičnim smotrom. V dolgčasu kot negativni bolečini je ta prezentacija ideje s strani nemočne upodobitvene moči dosežena na negativen način, tj. preko prikaza *manka* vsake nadčutne določenosti subjekta, preko čutnega prikaza nemoči upodobitvene moči, da bi delovala v harmoniji z umnim smotrom. Ideja svobode je torej enkrat dana kot *prekomernost* občutkov in kot negativno *ugodje*, drugič pa kot *praznina* občutkov in kot negativna *bolečina*. Subjekt dolgčasa svojo nadčutno določenost občuti tako, da je prikazan kot bitje, ki je nezmožno svobode. Če je sublimno, kot pravi Kant, »to, kar ugaja neposredno s svojim upiranjem interesom čutov«<sup>36</sup>, potem je dolgočasno natanko to, kar s svojim upiranjem interesom čutov neposredno povzroča neko estetsko neugodje.

<sup>36</sup> *Kritika razsodne moči*, op. cit., str. 108.



Če je ideja svobode v sublimnem prikazana kot presežek nad celoto občutij kot vsebine predstav predmeta, pa lahko v dolgočasnem ta presežek vznikne le skozi odpravo vsakega občutka, tj. preko praznine občutkov. V tem prikazu se upodobitvena moč ne povzpne do zgornje meje lastne zmožnosti, ki že uhaja razumu zato, ker dano raznoterje občutkov presega njeno z razumom določeno zmožnost komprehenzije, in to mejo nato čutno prikaže, ampak je zreducirana na minimum gole reproduktivne rabe, ki ni več zmožna komprehenzije občutkov, ker ne aprehendira ničesar. Naleteli smo na absenco v službi uma! Ta kot inhibitor razumske zmožnosti sicer vodi v nedoletnost,<sup>37</sup> medtem ko tu izkazuje povsem drugačno funkcijo. Nezmožnost rabe razuma je tu v službi zmožnosti rabe uma. Disipacija je most med upodobitveno močjo in fantazijo, mehanizem absence pa tu tvori svojevrstno vez med upodobitveno močjo in umom. Za upodobitveno moč, zreducirano na njeno reproduktivno rabo, je vse videti »že videno«, vsaka aprehenzija je v celoti zvedljiva na neki že aprehendirani zor, dislocirana v odnosu do pričujočih občutkov. Toda ta »nič« praznine občutkov, ki vznikne skozi umno apropiacijo mehanizma absence, je natanko *negativna prezentacija ideje svobode*, prezentacija subjekta, ki je nedostopen vsakemu praktičnemu smotru in nezmožen svobodnega delovanja. A prav v tem se skriva zvičajnost uma.

Če občutje sublimnega subjekta primora v spoštovanje moralnega zakona, ki je povsem kontemplativno, pa ga občutje dolgočasnega sili v moralno *delovanje*. Slednje je, pa najsi gre za delovanje v skladu s povsem empiričnimi smotri ali za delovanje v skladu s praktičnim smotrom, vselej produkt in posledica neke bolečine. Ugodje nas ne sili k delovanju, pač pa k ohranitvi pričujočega stanja; v zapustitev stanja, v katerem se nahajamo, nas sili samo bolečina. To velja tako za človeka-žival kot za kultivirana umna bitja. Bolečina je bodica dejavnosti, *Stachel der*

---

<sup>37</sup> *Anthropologie*, B 134, 135 A 134.

*Tätigkeit*, pravi Kant. Negativna bolečina dolgčasa je v službi uma in je lahko odpravljena z uresničitvijo praktičnega smotra, se pravi z dejavnim prakticiranjem svobode. Um se tu ne zadovolji ne z razvedrilno disipacijo ne s subjektivim *pripoznanjem* lastne umne narave, ampak od njega terja akcijo, praktično *udejanjanje*. V tem tiči prava funkcija dolgčasa kot stimulansa dogodka. In če igra upodobitvene moči in uma enkrat izzove spoštovanje, ki zadeva našo lastno umno določenost, pa drugič izzove gnus do naše lastne empirične eksistence, ki se kaže kot v celoti podvržena mehaničnim zakonom narave in toku empiričnih občutkov. Dolgčas kot negativna bolečina praznine občutkov predstavlja impulz, *Antrieb* po zapolnitvi, *Ausfüllung* te praznine. Svobodna igra zmožnosti izzove grozo nad občutkov praznim obstojem,<sup>38</sup> s čimer napoteva na nadčutno določenost čudi, ki ni reduktibilna na polje empirične kavzalnosti.

Za konec se vrnimo k času. V genezi občutja sublimnega, ki temelji na razsodni moči, smo imeli opraviti z razmerjem dveh zmožnosti, upodobitvene moči in uma, ki je terjalo izključitev nekega tretjega elementa (pojma velikosti oziroma moči) in umik neke tretje zmožnosti (razuma). Videti je, da razsodna moč tisto, kar je v občutju sublimnega prikazano v prostoru (preko kategorije velikosti), v občutju dolgočasnega prikaže v času (preko kategorije vzročnosti). Omejimo se na tematizacijo odnosa občutja dolgčasa do matematičnega sublimnega, ki je opredeljeno preko pojma absolutne velikosti, ki ni ne pojem razuma ne čutni zor in ne pojem uma, pač pa pojem razsodne moči.

Dejali smo, da upodobitvena moč sestoji iz dveh zmožnosti: iz aprehenzije ali dojemanja čutno danega raznoterja in iz komprehenzije ali povzemanja raznoterja v zor predmeta. Prva gre v neskončnost, medtem ko ima druga raba svoj maksimum, ki kot zgornja meja upodobitvene moči kot zmožnosti komprehenzije izstopi v občutju sublimnega, kjer upodobitvena moč v svoji shematizirajoči rabi ne uspe povzeti raznoterja aprehendiranih

<sup>38</sup> *Ibid.*, BA 172 op.

občutkov, ki tvorijo absolutno velikost, ki je brez primere, in torej presegajo njeno zmožnost prikaza v skladu z razumskim pojmom velikosti, ki je vselej relacijski in relativen. Zor prostora, ki temelji na kategoriji velikosti, kolikor je izvorno določen v skladu z razumsko zmožnostjo, tu postane zor neke prostorske neskončnosti, ki je natanko meja komprehenzije upodobitvene moči v službi razuma. In če je dojemanje upodobitvene moči, kolikor se to nanaša na prostorski zor, natanko neka *meritev* tega prostora, pa je dojemanje upodobitvene moči, kolikor se to nanaša na zor časa, po analogiji neka *meritev časa v skladu s kategorijo vzročnosti*, ki sploh šele omogoča komprehenzijo danih občutkov in s tem neko predstavo trajanja.

V dolgčasu kot občutju praznine občutkov je vsako povzemanje spodletelo povzemanje. Upodobitvena moč, kot smo izpeljali, trči ob minimum lastne aplikabilnosti, ne dojemata raznoterja in ga zato tudi ne povzema v časovni zor kot določen v skladu s kategorijo vzročnosti. Ker ni občutkov, tudi ni nobene naravne kavzalnosti, določljive v skladu s pojmi razuma. A tej nemoči dojemanja in povzemanja upodobitvene moči, ki mojo čud, ki je poprej uveljavljala tisto, čemur Kant reče »vladavina golega trgovskega duha«, <sup>39</sup> navdaja z neugodjem, se pridruži ideja svobode, ki – sicer zgolj negativno, kot neugodje in nemoč – radikalno uveljavlja vladavino svobodnega duha, s tem ko subjekta sili v praktično delovanje. Ta svoboda vznikne skozi insistenco praznega časa, ki vpeljuje vzročnost povsem drugega reda, ki ne ustreza relativni, mehanični vzročnosti narave, ampak meri na absolutni intelegibilni vzrok in tako daje slutiti nadčutno določenost subjekta kot umnega bitja, zmožnega svobodnega delovanja.

---

<sup>39</sup> *Kritika razsodne moči*, op. cit., str. 103.





# Nihilizem: k problemu vrednote(nja)

*Dejan Aubrecht*

O nihilizmu ne bi mogli govoriti, če ne bi prej in vedno že predpostavili nekega vztrajanja smisla, ki ga moramo seveda zapisati kot Smisel z veliko začetnico. Ta Smisel lahko zapišemo, kot bomo videli, tudi kot vztrajanje Boga ali vsaj njegovih senc, ki jih še meče, kot se izrazi Nietzsche. Misliti nihilizem pomeni torej misliti gibanje, ki prihaja iz lastnih verovanjskih predpostavk v smisel, resnico, vrednoto, v moralo samo, in tako mišljenje skuša odpraviti prav te predpostavke, katerih skupno jedro je predstavljala zahodna metafizika vsaj od Sokrata in Platona pa do najbolj eksemplaričnega krščanskega boga. Zato se je Nietzsche zahodne metafizike, razumljene kot platonizem, in krščanstva kot »platonizma za ljudstvo« lahko lotil že z eno samo jedrnato in bombastično izjavo »Bog je mrtev«. Ta izjava namreč, kot je to obširno obravnaval Heidegger, ne pomeni zgolj smrti krščanskega boga, temveč hkrati tudi padec in razvrednotenje najvišjih vrednot, idej in idealov, resnice, torej vsega, kar je od Platona dalje padlo v področje nadčutnega. Platonova Ideja in Kantova »stvar na sebi« sta za Nietzscheja prav najbolj čisti obliki tega nadčutnega Smisla; Platon in Kant sta bila zanj morda najbolj eksemplarični in hkrati dovršeni figuri dekadence zahodne metafizike ravno v tem postuliranju nadčutne Ideje in »stvari na sebi«. In prav to »onstranstvo ali nasebstvo stvari«<sup>1</sup> si prebujajoče ovedenje nihilizma zastavi odpraviti.

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, Slovenska matica, Ljubljana 1991, str. 11.

Nihilizem je torej inherentno *ovedenje* lastnih predpostavk in postulatov, zato je lahko le neka simptomatologija. Pri tem gre za dve stvari: kritika zahodne filozofije, ki jo Nietzsche diagnosti- cira kot nihilistično,<sup>2</sup> kot taka ne more biti zgolj neka zunanja ofenzivnost, ki bi si »od zunaj« prizadevala odpraviti metafizično podjetje; ta metafizika, razumljena kot nihilizem, ki od znotraj razjeda modernega človeka, ni samo tista, ki *obljublja* in daje smisel in vrednote, ki so v tem *ovedenju* sedaj postale ne samo vprašljive, temveč se je hkrati postavilo tudi vprašanje terorja (smisla, vrednot) in dekadence same moderne. Ker ima ta (meta- fizična) *obljuba* značaj neuspelega, ponesrečenega, pravzaprav nemogočega *meta-performativa*, obljuba, ki svoje *obljube* nikoli ne *izpolni* in je tako vedno že neskončno odtegnjena v imagi- nariju onstranskosti in nasebnosti, jo Nietzsche prepozna kot hotenje samega Niča, za katerega si volja tako strastno prizadeva v svoji nemožnosti »nič ne hoteti«. »[V]olja potrebuje cilj – in še raje bo hotela nič, kot nič ne hotela.«<sup>3</sup> Če smo prej rekli, da je logika nihilizma lahko le neka simptomatologija, pa to nekoliko nenavadno<sup>4</sup> pomeni, da je kritika možna samo kot notranja, inhe- rentna samemu nihilizmu. Zato seveda smrt boga povleče za sabo

<sup>2</sup> Jasno je, da se mora vsaka kritika, ki skuša biti na višini svoje naloge, zavedati lastne problematičnosti, kolikor se pojavi samo kot dedinja tistega, kar problematizira. Zato je kritika samo problematiziranje in ne neko zunanje odpravljanje. Nihilizem tako lahko vidimo kot neko inherentno logiko, v katero je ujeta tudi sama kritika, tako da je kritika (nihilizma) samo tisto, kar kritizira samo sebe, kar je Nietzsche vseskozi tudi počel.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *H genealogiji morale*, v: *Onstran dobrega in zlega, H genealogiji morale*, Slovenska matica, Ljubljana 1988, str. 283.

<sup>4</sup> Hočemo povedati, da vsaka simptomatologija, kolikor v sebi nosi »logi- je«, lahko nastopi samo preko neke zunanje »ofenzivnosti«, reglementiranja, pri čemer bomo zagovarjali tezo, da je nietzschejanska simptomatologija – na- sprotno – vselej že ujeta v samo sebe in da se te ujetosti niti ne bo poskušala otresti. Kolikor bi se je, bi padla v običajno diskurzivnost »simptoma«, za katerega bi že vnaprej, *a priori* hranila neko vednost. Gre pa prav za to, da se nietzschejanska simptomatologija vselej že izgublja in se hkrati poskuša najti v lastnem simptomu, v njegovem odpravljanju ali, natančneje in bolj pravilno rečeno – distanciranju.



logično konsekvenco smrti subjekta, *ovedenje* te smrti. Kot je znano, Nietzsche večkrat pove, da ni nikakršnega subjekta mimo subjekta vere, da je subjekt zgolj fikcija, gramatikalna shema itd. S smrtjo boga torej pade tudi sam subjekt: če je smrt boga za subjekta *zunanost* te izgube, pa se *notranost* njegove izgube izraža v izgubi težišča, manjkanju cilja: »Od Kopernika sem se človek kotali iz središča v x«. <sup>5</sup> Če je bilo pred to smrtjo nadčutno garant ne samo smisla, temveč tudi *toposa* Niča volje, kraj, v katerem bomo našli predpostavke *smiselnosti tudi samega nesmisla*, pa se je s smrtjo boga zamajalo prav to težišče, težišče biti, nikakršne biti ni, nikakršnega (ne)-smisla na sebi, nobene opore.

Kaj je torej za Nietzscheja bit? Njegov odgovor je, da je to pač življenje samo, da o biti ne moremo imeti nobene druge predstave, kot je to življenje, in to življenje je vedno že neko vrednotenje, volja do moči. Samo znotraj vrednotenja lahko govorimo o življenju, zato je zanj vprašanje vrednot, kot to vidi Heidegger, <sup>6</sup> vedno že metafizično podjetje. Če je prevrednotenje vseh vrednot princip spreρνnitve platonizma in s tem poskus prevladanja metafizike, pa je s tem reduciranjem, razkrojem biti na vrednoto, po Heideggerjevem mnenju, Nietzschejeva kritika ostala sama metafizična, ker je bila kritika vrednot izvršena znotraj same sebe z Istim: »Nietzsche ima to preobrnjenje za prevladanje metafizike. Toda vsako tako preobrnjenje ostaja le samoslepilno zazankanje v Isto, ki je postalo nerazpoznavno.« <sup>7</sup> »Prevrednotenje misli bit kot vrednoto. Tako metafizika postane vrednostno mišljenje.« <sup>8</sup> Za Heideggerja je torej Nietzschejeva kritika ostala sama metafizična, saj je bila lahko izpeljana le znotraj lastnih postopkov kritiziranja, kritika pa, ki hoče kritizirano odpraviti kot »ne več veljavno«,

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, op. cit., str. 10.

<sup>6</sup> Cf. Martin Heidegger, »Nietzschejeve besede 'Bog je mrtev'«, v: *Phainomena* IX/31–32, Ljubljana, str. 156–157.

<sup>7</sup> *Ibid.*, str. 161.

<sup>8</sup> Martin Heidegger, »European Nihilism«, v: *Nietzsche, Volumes III and IV, The Will to Power as Knowledge and as Metaphysics, Nihilism*, HarperSan Francisco, San Francisco 1991, str. 6.

kar je postalo nezavezujoče, pa kljub temu vztraja v mišljenju v vrednotah, saj je tudi bit nenazadnje prav neka vrednota, je prevrednotenje tisto »samoslepilno zazankanje v Isto«. Za Heideggerjevega Nietzscheja je torej bit vedno že neka vrednota, »je« lahko samo kot vrednota. Če nihilizem pomeni, da z bitjo kot tako »ni več nič«, pa po deklarativni smrti boga še ostane prazno mesto, v katerem obdržimo prostor nadčutnega in idealnega; samo prevrednotenje torej še ohrani nadčutno, v katerem se bo kritika dovršila kot metafizika vrednot. Ali je torej Nietzsche zgolj zapadel v nekakšno heglovsko »dvosmiselje« zazankanja v Isto? Tu bi zagotovo padel v uničujoči krohot, in prav tej zoperstavlja-joči se imanenci nietzschejanskega smeha (ki nastopa kot znak, znamenje nekega odpora, prezentacija neulovljenega odtenka) je potrebno slediti, se z njim še ukvarjati, če naj ne zapademo nazaj v preprosto logiko dialektike Istega. Zato se seveda ne moremo kar takoj strinjati s Heideggerjevo namero, da bi Nietzscheja umestili kot še zadnji člen v verigi filozofske tradicije in v kulminacijo dovršitve zahodne metafizike. Če bi storili kaj takega, bi se prikrajšali prav za tisto, kar je v njegovi filozofiji vrednega, prikrajšali bi se prav za mesto, iz katerega govori Nietzschejeva misel sama zase, za tisto kritiko, ki mora v svojem početju ostati inherentna kritika lastnih predpostavk, ki nam jih kot past nastavlja asketski ideal. Če je asketskemu idealu pripisal kar največjo trdovratnost vztrajanja, pod katerim se zlomi tudi najbolj pogumna misel, in če tak asketski ideal resda spominja na neko imanentno in obrnjeno kantovsko »stvar na sebi«, pa se, če sledimo pristnemu Nietzscheju, s to Heideggerjevo diagnozo Nietzscheja kot zadnjega velikega metafizika ne moremo strinjati brez nekega občutka nelagodja, ki ga spremlja preuranjeno predalčkanje.

Ali je torej asketski ideal zgolj *imanentna* in preobrnjena slika kantovske »stvari na sebi«, nespekularizabilni preostanek, tisti več vsake situacije, torej neko predpostavlanje, ki subjekta vselej že strukturira v fikcijo? Če vemo, da asketski ideal nastopi ravno kot mesto zaslepljevanj, pa se Nietzsche z analizo tega ideala postavi po robu prav tisti kritiki, ki hoče njegovo kritiko razglasiti

za metafizično zazankanje v Isto »metafiziko« in si hoče pri tem še zatiskati oči pred imanentno kritiko, ki svoje predpostavke vzame nase z vso eksistencialno »tragičnostjo«, da bo tako v ovedenju inherentnega *ne-celega* morala postati »vesela znanost«, ki svojega negativuma (tisto, kar se mu v asketskem idealu vselej izmakne, se pravi tam, kjer »vem« prehitijo »verjamem«, kjer mesto »apodiktične« misli že zasede vera v ... Stvar) ne odriva več proč v neko imaginarno območje nadčutnega, temveč si ga inkorporira v lastno razkosano telo, ki se ne bo nikoli zacelilo.

Nietzschejeva ontološka razpršenost je torej razpršitev ontologije, zato je o kakršni koli ontologiji potrebno še posebej previdno govoriti. Nietzsche je nemara tisti, ki je razcep<sup>9</sup> poleg Hegla, ki je ta razcep morda (vsaj programsko, ne pa implicitno, še manj eksplicitno) še hotel zaceliti v napredovanju Uma, inavguriral kot neodpravljalivost, ga v celoti »vzel nase«, pri čemer mu to ni preprečilo misliti (kar pri Nietzscheju pomeni tudi živeti) razkosanja kot največje naloge, ki si jo more filozof kot dedič evropske zgodovine postaviti. To je torej tisto, kar mora kritika morale kot svojo lastno nalogo *iz sebe same* izvršiti *na sebi*, na svoj lasten imanenten način; ta *na sebi* torej pomeni nek obrat, preobrnitev kantovske »stvari na sebi«, ki je morala, zato da bi ohranila svoj negotovi smisel,<sup>10</sup> ostati nespoznavna. Pri tem ne gre za to, da bi se Nietzsche prepuščal kakršnim koli iluzijam, da je s »stvarjo na sebi«, četudi jo razglasi za čisto fikcijo, dokončno in za vse večne čase opravljen, saj tudi sam nenazadnje, četudi implicitno, priznava »večnost« in neodpravljalivost asketskega ideala,<sup>11</sup> podob-

---

<sup>9</sup> Pri Nietzscheju moramo o razcepu seveda govoriti s previdnostjo, kolikor sam tega izraza nikoli ni uporabljal. Namesto razcepa raje govori o množtvu, perspektivčnosti, zato Eden pri njem nikoli ni razcepljen, Eden je že množstvo, ki ga ni mogoče zvesti zgolj na »dialektiko« razcepa.

<sup>10</sup> Nietzsche vseskozi zelo strastno napada Kanta kot dekadenta in »podeželskega župnika«, ki je moral »stvar na sebi« (kot »skriti bog«) – da bi ohranil nek »smisel na sebi« – in »neosebno« »terorizirajočega« kategoričnega imperativa vpeljati samo na podlagi »teološkega instinkta«, zato je Kant za Nietzscheja samo dovršeni kristjan *par excellence*, »nezavedni teolog«.

<sup>11</sup> »Če odmislimo asketski ideal: potem ni imel človek, *žival* človek, do



no kot to sicer za ideologijo trdi Althusser. Kot smo že nakazali, ta »stvar na sebi« zgolj *zamenja* svoje mesto, ki sedaj pripade immanentni motivaciji asketskega ideala. Smisel, ki je prej pripadal transcendentalnemu pogoju, pod katerim edino je lahko nastopil zgodovinski nihilizem, je sedaj postal ne samo vprašljiv, saj se je s tem razprlo tudi neznansko večje vprašanje, na katerega bo poskušal odgovoriti pravzaprav celoten Nietzschejev opus<sup>12</sup>, sicer

---

sedaj nobenega smisla. Njegovo bivanje na zemlji ni imelo nobenega cilja; 'čemu sploh človek?' – je bilo vprašanje brez odgovora [...]. Prav to pomeni asketski ideal: da je nekaj *manjkalo*, da je okoli človeka zazijala velikanska *luknja* – on ni znal opravičiti samega sebe, se pojasniti, se potrditi, *trpel* je zaradi problema svojega smisla [...] – *in asketski ideal mu je priskrbel smisel!* Ta je bil doslej edini smisel; kakršen koli smisel je boljši kot pa noben smisel [...]. V njem je bilo trpljenje *razloženo*; neznanska praznina je bila videti zapolnjena; zaprla so se vrata pred vsakim samomorilskim nihilizmom.« (Friedrich Nietzsche, *H genealogiji morale*, op.cit., str. 344–345.)

<sup>12</sup> Ravno zato je lahko Deleuzova inavguralna misel v *Nietzsche et la philosophie* (Gilles Deleuze, *Nietzsche & Philosophy*, Columbia University Press, New York 1983, str. 1) ta, da je bil Nietzschejev glavni projekt v filozofijo vpeljati pojma smisla in vrednosti, česar kantovska kritika ni bila zmožna. Badiou sicer Deleuzu tu nasprotuje, ko pravi, da »za Nietzscheja filozofsko *dejanje* nima oblike projekta ali programa, saj gre za prelom, oziroma, kot je to primerno poimenovala Sarah Kofman, za *eksplozijo*. Po drugi strani pa prav tako ne gre za *vpeljavo pojmov*. Kajti ime filozofskega dogodka je lahko zgolj neka *figura* oziroma, konec koncev, lastno ime« (Alain Badiou, »Zgodovino sveta prelomiti na dvoje«, v: *Filozofski vestnik*, 3/2000, Ljubljana, str. 105). Badioujeva kritika je tu naperjena tako zoper Deleuza kot Heideggerja, ki zgrešita samo jedro Nietzschejevega filozofskega *dejanja* kot »absolutno singularnost, prav tisto, ki se na koncu izvrši in ukine pod imenom *novosti*« (*ibid.*). Če pri Nietzscheju torej ne gre za *vpeljavo pojmov* (smisla, vrednosti), saj so opora njegovega filozofskega dogodka, kot jih našteje Badiou, lastna imena: »Kristus ali Križani, Dioniz-Ariadna, sveti Pavel, Sokrat, Wagner, Zaratustra in, končno, Nietzsche« (*ibid.*), se s tem po mojem mnenju izognemo tudi tistemu mišljenju, ki hoče Nietzscheju naprtiti neko »negativno dialektiko« (kar seveda ni Deleuzovo početje, pač pa morda Heideggerja, ki ga je Badiou osumil, da Nietzscheja hegelizira), ki z destruiranjem kritiziranega pojma (metafizike) sama »nezavedno« vpelje novo metafiziko, npr. Nadčloveka, volje do moči, prevrednotenja vseh vrednot, večnega vračanja. Kot vemo, so vse te ključne koncepcije v Nietzschejevi misli ostale nedorečene in so se vedno že odtegovale vsaki *pozitivnosti* pojma, v katerem pa se lahko vedno odpre nek prostor za

ne v nekem odgovarjanju na ta Smisel, kar bi bilo spet zgolj neko reaktivno zazankanje v Isto, temveč v radikalni premestitvi problematike v »drugačno perspektivo«. Tisto, kar Nietzsche imenuje perspektivizem, je prav prelom z nasebnostjo Smisla, prelom z resnico kot moralnim pojmom. Transcendentalna fiktivnost nasebnosti z asketskim idealom sestopi v imanentno kritiko lastnih predpostavk kot povsem posvetnega in desakraliziranega pojava. Zato Nietzsche bere moralo kot simptom, kot odraz najbolj notranjega človeškega bistva, ki nima nobenega bistva, Nietzsche vedno že bere človeka kot žival, ki jo obvladujejo nagoni in njihove sublimirane prakse asketskega ideala. Tako nadčutnega več ne potrebuje, bolje rečeno, nadčutno postane tu simptom nečesa povsem čutnega, nadčutno je samo proizvod čutnega, prevrednotenje vrednot pa imanentna kritika lastnih predpostavk tega vrednotenja, ki se lahko vrši samo kot volja do moči. Heidegger torej pristane na to, da imanentna kritika vrednot v prevrednotenju kot volji do moči sama v sebi skrivoma in hkrati nevede proizvede svoj »potlačeni« pogoj, tako da Nietzscheju kot metafiziku prevrednotenja vrednot nenazadnje nikoli ni bilo dano misliti samega bistva nihilizma. Po Heideggerju torej ni mogel misliti biti bivajočega, kolikor jo je moral misliti kot vrednoto, kolikor je življenje samo vselej že samo postavljanje vrednot. Živeti že

---

simulaker, ki nasilno totalizira *semantični razpon* akterjev, teh figur – ki se sicer v nenehni napetosti vzdržujejo kot inherentna nemožnost lastnih imen, da bi se kot taka *prepoznala* kot semantem (te figure lahko nastopijo samo kot figure/opora za misel) –, da bi tako to notranjo napetost petrificiral in vpisal pod neko Identiteto. Temu poskusu simulakra petrifikacije Identitete se mora zato porobu postaviti neka nepresojna in živa »dialektika«, ki jo lastno ime »na sebi« *izvaja* samo tako, da vztraja v stalni napetosti do svojega pojma. Tu seveda – če hočemo ostati zvesti pristnemu Nietzscheju – nočemo odpirati protislovij, kot to počne dialektična misel, temveč poskušamo opozoriti, da je vsaka figura mišljena v nenehni inherentni izpostavljenosti in napetosti *prehoda* v svoje Drugo, le da do tega prehoda nikoli ne more priti, saj se vedno le nakazuje, kaže svojo *problematičnost*, predvsem v tem, da se ne bo pustila ujeti v mirno enotnost znaka, ki vselej že pretendira na neko vrednost, ki jo nenazadnje še hoče Heidegger, da bi tako Nietzscheja prikazal kot metafizika vrednot.

pomeni ocenjevati, vrednotiti, postavljati pod pogoj, in mišljenje, kolikor v volji do moči ostaja vrednostno postavljajoče, ohranja izpraznjeno mesto mrtvega boga vselej že zasedeno, anticipacijo vedno že sesuva antecedenca, ki jo prehitveva. Zato se za Heideggerja prevrednotenje samo po sebi izvršuje kot metafizično podjetje, saj se to prevrednotenje lahko godi le znotraj temporalnosti anticipacije in antecedence.

Po Badiouju sta torej Deleuze in Heidegger zgrešila »dogodek Nietzsche« kot »absolutno singularnost«; Deleuze tako, da razglasi za glavni Nietzschejev projekt, vpeljati v filozofijo pojma smisla in vrednosti in tako še poskuša misliti filozofsko dejanje v obliki programa ali projekta; Heidegger stori podobno, ko reducira bit na vrednoto, medtem ko je za Badiouja (Nietzschejevo) filozofsko *dejanje* nek prelom, ki se odteguje »programski« zasnovi, ki kot taka implicira temporalno razsežnost mišljenja v vrednotah. Da bi torej lahko mislili Nietzschejev filozofski dogodek, ga je treba misliti v neki »netemporalni« razsežnosti, kjer sta »prej« in »bo«, antecedenca in anticipacija, izničena v razbitju njenega učinkovanja v deklarativnosti mrtvega boga, ki pomeni tudi »ukinitev« samega izpraznjenega mesta nadčutnega, zato Nietzsche prevrednotenja kot volje do moči ne misli metafizično, saj to prevrednotenje ne perpetuira (petrificira) samega izpraznjenega mesta, temveč ga vselej že premešča, se mu odteguje; voljo do moči vselej strukturira nek manko, nek »še«, »še« volje, ki se nikoli ne dovrši v imaginarni transparentnosti samo-prepoznanja. Volja sama je volja po »še več« moči, volja hoče samo sebe, samo sebe vselej že prestopa. Volja do moči je sama v sebi ujeta v neskončno premagovanje, da bo tako tisto *lastno* preseženo ne odpravljala, temveč bo ohranjala mnogoterost v stalni imanentni napetosti. Tu ne gre za vrednotenje, za moralistično vprašanje višjih ali nižjih vrednot, za konkuriranje med »pravimi« ali »nepravimi« vrednostmi, volja hoče vselej le samo sebe, svoje lastno premagovanje, zato te *volje-po* v strogem smislu tudi ne moremo razumeti kot *hotenja nečesa*. Ker volja *noče ničesar*, saj konec koncev ni nobene Volje, ostaja tako strastno zavezana *nič-vrednosti* hotenja po tem,



da se ne bo zaustavila pri neki pozitivnosti; volja, ki pristane v tej pozitivnosti rezultata, postane vrednota, in če pristanemo na to, ni »z Nietzschejem več nič«, z bitjo ni več nič, ker je postala vrednota, kot pravi Heidegger. Heideggerjevo početje namreč zgreši ravno tisto, kar je pri Nietzscheju najboljšega in hkrati enigmatičnega. Kot pravi Blanchot, ko se sicer sklicuje na Jaspersa: »Ko se nam zdi, da vidimo Nietzscheja, on gotovo ni to, temveč nekaj drugega. Hkrati pa se dozdeva, da se nam ta Drugi vsakokrat izmakne.«<sup>13</sup> »Vsako Nietzschejevo trditev ali trditev o Nietzscheju je potrebno postaviti v razmerje do nasprotno trditve.«<sup>14</sup> Najboljše pri Nietzschejevi filozofiji je ravno to, da v vseh svojih tekstih vzdržuje stalno napetost, v kateri vsaka trditev že prehaja v svoje Drugo, zato je vsako njegovo trditev potrebno misliti že kot tisto, čemur grozi, da bo prešlo v neko drugo zatiranje. To je tisto, čemur reče »dvojni pogled«, »kakor ga imajo vsa velika spoznanja.«<sup>15</sup> Ta dvojni pogled je »sekira, nastavljena na korenine 'metafizični potrebi' človeštva.«<sup>16</sup> »Dvojni pogled« vselej razpira tisto, kar poskuša metafizika zaceliti, zato je metafizika lahko vedno mislila samo Eno, vselej je Eno že morala predpostaviti, in kar še dela Heidegger iz Nietzscheja. Heidegger dobi Nietzscheja »pred oči«, prav zato ga tudi zgreši. Če je prevrednotenje vrednot in volja do moči metafizično zazankanje v Isto metafiziko, je to le Heideggerjevo zazankanje, ki mu je preprečevalo, da bi mislil Nietzschejevo dogodkovno procesualnost, v kateri smo vedno že soočeni z nekim *to ni tisto*, z radikalno odsotnostjo biti bivajočega. Za Nietzscheja je *bit bivajočega* zgolj bivajoče kot procesualnost volje do moči brez biti, ki jo seveda spelje na čisto neuporabno fikcijo. Bit kot čisto »primišljena«, »spesnena« metafizična potreba kot »[n]avideznost' sama sodi k realiteti: je oblika njene

<sup>13</sup> Maurice Blanchot, »Na Nietzschejevi strani«, v: *Blanchotovi obrazi*, Študentska založba, Ljubljana 2000, str. 154.

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 152.

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, v: *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce Homo, Antikrist*, Slovenska matica, Ljubljana 1989, str. 224.

<sup>16</sup> *Ibid.*

biti; se pravi v svetu, kjer ni biti, je treba z *videzom* najprej ustvariti neki izračunljiv svet *identičnih* primerov.<sup>17</sup>

Mišljenje, kolikor si prizadeva biti mišljenje prevrednotenja vrednot, mora torej pri Heideggerju nujno tudi sámo postati vrednostno mišljenje: v tem je namreč nevralgična točka, kjer odpove. Tu je namreč njegov afekt, afekt tistega, ki interpretira v prizadevanju za bit za vsako ceno. »Ne smemo vprašati: 'Kdo pa interpretira?', temveč ima interpretiranje samo kot oblika volje do moči svoje bivanje (vendar ne kot 'bit', temveč kot proces, *nastajanje*) kot afekt.«<sup>18</sup> Bit je torej kvečjemu afekt in tudi sama volja je tak afekt, afekt pa je lahko samo reakcija neke (napačne) interpretacije. Na nek način je vsaka interpretacija kot volja do moči lahko samo napačna interpretacija, saj se vselej že odteguje »dvojnemu pogledu«, ki ga ima v sebi tisto, kar si »volja« poskuša podjarmiti. S tega stališča je volja do moči možna samo kot afekt, ki nenehno ruši to, kar postavlja, zato je lahko samo nek samo-nesporazum, ki nam govori, da Nietzscheju nikakor ni šlo za metafiziko volje do moči, saj jo s tem, ko jo postavlja (voljo do moči) kot najvišje načelo bivanja, hkrati nenehno odpravlja kot temeljni nesporazum samoafektiranosti, ko pravi: »Moč poneumlja ...' 'Moč je dolgočasna'.«<sup>19</sup> Dvojni pogled, ki ga postavlja kot sekiro na vrat metafizični potrebi človeštva, je hkrati tudi napetost *dvojega*, vpisanega v samo bistvo volje do moči, ki ji vedno že grozi porušenje, zato nikakor ne moremo govoriti o neki »esencialnosti«. Volja do moči je hkrati vse in nič. Vse, kar se pojavi, se lahko samo znotraj nje, in vse, kar se pojavi znotraj nje, je ničvredno, zato mora volja vztrajati samo v svojem nenehnem preseganju, da se v *postajanju* ne bo nikoli v ničemer *prepoznala*, ne v neki vrednoti in tudi ne v *postajanju* kot vrednoti. Zato Nietzsche nikoli ne dopusti, da bi se njegovo mišljenje izteklo v vrednoto. Ker je volja do moči samo *pogoj* življenja, pa nam te pogojenosti še ni potreb-

<sup>17</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, op. cit., str. 323.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 318.

<sup>19</sup> Citirano v: Maurice Blanchot, »Na Nietzschejevi strani«, op. cit., str. 148.

no misliti kot brezpogojnega metafizičnega načela, ki bi pod ta pogoj postavilo tudi samo mišljenje-dogodek.

Pristna nietzschejanska misel gre torej v dve nasprotujoči si smeri, ki se nikoli ne stikata, si vselej že skačeta v lase tako, da se izničujeta: *Dioniz proti križanemu*, kot zapiše prav na koncu *Ecce Homo*, to samo potrjuje. Ta izjava namreč ne potrjuje nekega boja, temveč ujetost izničevanj, ki priča o nemožnosti misli, da bi se prikopala čez samo sebe, da bi se mislila kot vrednoto. Figuri *Dioniza* in *križanega* pričata le o tem boju proti mišljenju v vrednotah. Če je Dioniz na strani afirmirajočega življenja (ki nikoli ni triumfirajoče), pa je Križani predstavnik konvencionalnega. Toda če je Križani na strani konvencionalne vrednote, je to lahko samo *per negationem*, kot njeno razvrednotenje, tisto, kar Nietzsche poimenuje dekadenca. Ti dve figuri ne pričata o tem, da bi se mislili kot dve nasprotujoči si vrednoti, temveč prej o tem, da ju je nemogoče misliti kot vrednoti; Dioniz in Križani torej pričata o sami nemožnosti mišljenja v vrednotah, saj ti dve ključni figuri že sami po sebi govorita o radikalni odtegnitvi pomena: če je Dioniz na strani brezpogojne afirmacije, sveti Ja življenju onstran vrednotenja, saj je Dioniz ravno figura afirmacije, torej odpravljanja tiste negativnosti,<sup>20</sup> v kateri je še divjala nihilistična strast

---

<sup>20</sup> Kot opozori Alenka Zupančič (»Nietzsche in nič«, v: *Filozofski vestnik*, 3/2000, Ljubljana, str. 93), afirmacije, svetega Ja ne moremo speljati na golo pritrjevanje »vsemu«; taka afirmacija je še tisto, čemur Nietzsche reče »duh teže«. V skrajni konsekvenci duha teže pooseblja Križani, ki je radikalna figura negacije prav zato, ker zgolj afirmira, pri tem pa še neskončno trpi od lastnih omejitev, ki mu jih vsiljuje negativnost zunanosti, ki je nikoli ne bo mogel odpraviti. Prvi korak afirmacije torej pooseblja Križani, ki negativum zgolj potrjuje, hkrati pa negacijo dobesedno »proizvaja« tja nekam v »slabo neskončnost«. Drugi korak: »Prava afirmacija, afirmacija, ki je sama motor (tako potrjevanja kot zanikanja), je lahko zgolj dejavnik, 'aktivist' postajanja, ne pa funkcija biti. [...] Zato je dionizični Ja tisti, ki zna reči Ne in ki negativnost postavi v službo moči afirmiranja. Da pa bi se to lahko zgodilo, da bi negacija v celoti postala način afirmacije, sta potrebni dve afirmaciji, afirmacija sama se mora podvojiti, samo afirmacijo je potrebno še enkrat afirmirati. Afirmacija postane objekt afirmacije.« (*Ibid.*)



po vrednoti, pa je Križani figura negacije, razvrednotenje življenja samega, proti-življenje, ki znotraj sebe samo sebe subvertira v neko ne-vrednoto. Križani je torej patos bebave afirmacije, ki še trpi, trpi prav v tem, ko se na vsak način skuša ugledati kot vrednoto, zato mora vedno naleteti le na negativum, ki ga proizvede njegova strast do vrednote. Strast do vrednote vselej proizvede lastno notranjo subverzijo, ki zdrsnje v razvrednotenje in ki mora zato rezultirati v nihilizmu nadčutnega. Če se dionizična afirmacija odteguje patosu vrednote, pa neselektivna afirmacija sama sebe vselej ugleda kot razvrednoteno, njeno početje je prav neka nujna dekadenca samorazpuščanja, usihanja moči, poosebljeni nihilizem *in persona*: Križani. Zato se tako mišljenje »med dvema ničema« ne more izteči v vrednostno mišljenje, kot še hoče Heidegger, govori nam ravno o tem, da je nietzschejansko mišljenje vselej že onstran vrednote, da je samo v sebi izgubljeno ravno v radikalnem umanjkanju kakršne koli opore v(r)ednosti. Zato je Nietzsche, rečeno *per negationem*, kvečjemu »metafizik« nemožnosti same metafizike, priča le o tem, da je izgubljeno samo težišče; ni več epicentra, razen imanentne motivacije asketskega ideala, v katerem se je metafizika vselej fiktivno že iskala.

Po našem mnenju torej Heideggerjeva interpretacija zgreši ravno v izenačevanju bistva volje do moči kot prevrednotenja vseh vrednot na zazankajočo se metafiziko Istega mišljenja v vrednotah. Heidegger hoče bit za vsako ceno, ker pa z bitjo kot tako »ni več nič«, ker »se je bit povsem razkrojila v dis-kurzu [dis-correre: pre-toku] vrednosti, v nedoločnih spremembah obče ekvivalentnosti«, <sup>21</sup> lahko misli voljo do moči samo kot metafizično podjetje prevrednotenja vrednot. Ker za bit pač ne moremo imeti nobene druge predstave, kot je to življenje samo, kot pravi Nietzsche, pa za Heideggerja »'[b]it' pomeni tu po rabi metafizike: bivajoče v celoti«, <sup>22</sup> pri čemer se sklicuje na neki citat iz *Volje do moči*, da

<sup>21</sup> Gianni Vattimo, *Konec moderne*, LUD Literatura, Ljubljana 1997, str. 25.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, »Nietzschejeve besede 'Bog je mrtev'«, *op. cit.*, str. 164.

je »najbolj notranje bistvo biti volja do moči«. <sup>23</sup> Tu po našem mnenju pride do preloma, kjer ni več sledil Nietzscheju. Kaj namreč še pravi Nietzsche: »Nastajanju *vtisniti* značaj biti – to je *najvišja volja do moči*.« <sup>24</sup> »Moja teorija bi bila: – da je *volja do moči* primitivna oblika afekta in da so vsi drugi afekti samo njena uobličjenja.« <sup>25</sup> *Vtisniti značaj biti* in volja do moči kot *oblika afekta* pa nam govori, da ni nikakršne Biti in tudi nikakršne Volje do moči v obliki programa ali podjetja, da je *volja do ...* sama že nek afekt, afekt ukaza. <sup>26</sup> Če je »najbolj notranje bistvo biti volja do moči«, je to *bistvo* nekaj povsem *nebistvenega*, kolikor je to bistvo zgolj afektirano in heteronomno, vselej že pripeto na nekega »neumnega označevalca« (Lacan). Heideggerjeva metafizika volje do moči in prevrednotenja vrednot je ujeta prav v igro tega neumnega označevalca, zato je volja do moči, kot jo misli Heidegger, prav ker jo misli oziroma ker je mislil, da je bilo Nietzscheju dano misliti samo to Voljo do moči, samo metafizično zazankanje v neumnost označevalca, do katerega pa je vseskozi ohranjal neko notranjo distanco (če seveda zagrešimo to napako, da lahko ohranjamo neko distanco do označevalca, kolikor vselej pripadamo redu govornice. Vendar bi bilo po drugi strani potrebno opozoriti na Nietzschejevo stalno izmikanje, puščanje sledi, ki je ni moč podvreči redu diskurza, vendar za to na tem mestu ni prostora.). Prav zato smo tudi vedno znova soočeni s tem, da tam, kjer nastopi označevalec, *Nietzscheja* nikoli ni: tam, kjer se misli voljo do moči, tam ni nobene prave volje do moči; kjer bomo naleteli na voljo, tam je prav gotovo ni; kjer bomo izrekli »pozitivnost«,

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, op. cit., str. 390.

<sup>24</sup> *Ibid.*, str. 348.

<sup>25</sup> *Ibid.*, str. 387.

<sup>26</sup> »Kakor je torej treba priznati čutenje, in sicer vse mogoče čutenje kot vsebino volje, tako moramo, drugič, priznati tudi mišljenje: v vsakem aktu volje je ukazujoča misel – in menda ni treba verjeti, da je to misel mogoče ločiti od 'hotenja', da bo potem ostala še volja! Tretjič, volja ni samo sestav čutenja in mišljenja, temveč predvsem še *afekt*: in sicer afekt ukaza.« (Friedrich Nietzsche, *Onstran dobrega in zlega*, op. cit., str. 25.)

tam bomo zagotovo naleteli zgolj na pozitivnost neumnega označevalca. Zato Nietzsche prav gotovo ni bil neumen, saj je bil do svojih »programskih« zasnov volje do moči, prevrednotenja vseh vrednot in nadčloveka tudi najbolj notranje distanciran, »ne-programski«, in je vselej že vedel, da jim grozi neumnost. »Ste me razumeli« in »nikar me ne zamenjajte s kom drugim« so besede tistega, ki se je zavedal bebavosti označevalca, zato je bilo njegovo filozofsko podjetje permanentna dekonstrukcija pozitivnosti, nenehno odlaganje in ironiziranje tistega, kar je poskušal povzeti v pojmu nadčloveka, volje do moči in prevrednotenja vseh vrednot. Če je bila želja po filozofiji, po biti in veljati za filozofa (kar pomeni, da je bila prisotna tudi želja po izgradnji lastne filozofije, ta izgradnja pa pomeni nek »sistem«) pri Nietzscheju zelo močna, so bili ti koncepti ključni reprezentanti neke »sistematične« »postavljajoče« filozofije prav odraz te želje, ki je morala ostati nezadovoljena, želja neumnosti. V nasprotnem primeru bi bilo s filozofijo konec. Zato je moral biti antifilozof, tisti, ki se je postavil »po robu in se umikal s poti vsem sistematikom«, tisti, ki se ni pustil ujeti v past »kolektiviziranja označevalca«. <sup>27</sup> Če bi vztrajal do konca, se pravi, če ne bi vselej že sesuval samega Konca in bi tako dopustil denimo nadčloveka kot Nadčloveka čiste Volje, bi bil ta Nadčlovek diametralno nasprotje in prav Ista neumnost, kot je neumen Lacanov nasmeh angela prav zato, »ker plava v najvišjem označevalcu«. <sup>28</sup> Nadčlovek je čista neumnost, ki bebavi nasmeh angela zoperstavlja patetiki polnosti Volje. Zato Nietzsche pravi, da ni nobene Volje, »potemtakem ni ne močne ne šibke. Mnoštvo in razpršenost gonov, pomanjkanje sistema med njimi se kaže kot 'šibka volja': usklajenost med njimi pod vodstvom enega pa kot 'močna volja'.« <sup>29</sup> Volja se zgolj *kaže*, je učinek »organizacije«, ki pa sama po sebi ni več Volja. Volja je izpeljana

<sup>27</sup> Jacques Lacan, *Še*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1985, str. 20.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, *op. cit.*, str. 31.



in je v neki bistveni povezavi s tistim, čemur rečemo bit, »bit na udarec«<sup>30</sup>, kot pravi Lacan. Vsak govor pa, ki se izteče v govor o biti, je diskurz gospodarja, ki ukazuje. Bit je imperativ in zato z njo »ni več nič«, kot se izrazi Heidegger. Če z bitjo ni več nič, torej po Heideggerju ostane le še metafizika mišljenja Volje ... do moči; ker ni možno misliti biti bivajočega, se s tem mišljenje nujno izteče v metafiziko vrednot, ki pa spregleda to, da o biti oziroma Volji kot nekem surogatu metafizike lahko govorimo samo kot o afektiranosti, o volji kot »afektu ukaza«, podobno kot govori Lacan o diskurzu o biti kot o »biti na ukaz«. Volje ni, ker jo »ukazuje« afekt, volja je že sama vrednota, zato bi lahko rekli, da z voljo ravno tako kot z bitjo »ni nič«. Vsaka vrednota je že afekt, bebavost imperativa označevalca, ki voljo petrificira v vrednoto *per se*. »Volja je vrednota« pa je enačba asketskega ideala *par excellence*. Tu najbolj eklatantno pademo v samo srčiko asketskega ideala, v katerem bo volja še raje hotela nič kot nič ne hotela. Volja bo torej hotela samo sebe kot nič kot *nekaj*,<sup>31</sup> kar je seveda nihilizem v najčistejši obliki, kot želenje samega niča, ki nastopa kot *nekaj* krščanskega boga. *Nekaj* niča je nihilizem fikcije, ki je to fikcijo vsadil v dispozitiv resnice od platonovske Ideje, krščanstva, pa vse do Kantove stvari na sebi. *Nekaj* tega

<sup>30</sup> Jacques Lacan, *op. cit.*, str. 29.

<sup>31</sup> Za širšo in natančno eksplikacijo notoričnega Nietzschejevega stavka »človek bo še raje hotel *nič* kot *nič* ne hotel« glej Alenka Zupančič, *op. cit.*, str. 87–101, ki alternativama med nič ne hoteti in hoteti nič, ki ju ponuja prvi videz tega stavka, doda tretjo možnost, tretji člen, hoteti *nekaj*, ki pa ne pomeni nekega  *dodatka* k alternativama, temveč samo inherentno vključitev v drugo. Objekt hotenja, če ga zvedemo na objekt želje/volje, je vselej podvojen na nič in nekaj. Razlikovati pa je potrebno »med dvema formama niča, ki nastopata v vsakem hotenju/želji. Če je prva utelešeni nič, tj. 'nič kot nekaj', pa je druga sam razmik med tem ničem in nečem. Še drugače rečeno, če za vsak objekt želje/volje velja, da je v sebi podvojen na nič in nekaj, da je 'ovojnica niča', potem druga oblika niča, o kateri govorimo, ni nič drugega kot sama ta podvojenost oziroma dvojnost, razmik med dvojim. [...] Afirmacija ni nek vseobsegajoč Ja, temveč sam ta minimalni razmik med dvema afirmacijama, ki aktivira negacijo, ne da bi iz nje naredila nekaj, kar lahko neposredno hočemo/želimo.« (*Ibid.*, str. 90.)

niča je nihilistična morala onstranstva, nasebstva; onstranstvo in nasebstvo sta sinonima za *nekaj* tega niča, kot čisti fikciji v ničū nista razvrednoteni, nasprotno, fikcije nikoli ne moremo speljati na čisto neuporabnost. Fikcija je tu ravno zato, ker je uporabna; ker ne more izginiti niti *nič* te fikcije, mora ta nič postati *nekaj* bistva nihilizma. Zato je nihilizem potrebno razumeti kot hotenje samega niča, prav kot hotenje *nekaj* kot nečesa in ne ničesa. Tako seveda »nič« ne more *pomeniti niča*, kar je *contradictio in adiecto*, »nič« je ravno imperativ označevalca »biti na udarec«, »biti na ukaz«, ki je učinek diskurza. Ker – kot pravi Lacan – ni nobene preddiskurzivne realnosti, je nič (kar bo s to gesto postalo »nekaj«) ravno nastop označevalca, ki praznino prevede v *nekaj*, česar operator je pri Nietzscheju asketski ideal. Ta operator/označevalec/asketski ideal pa je hkrati mesto zaslepitve, mesto razcepa volje, ki si prilasti fiktivno pozitivnost tistega *nekaj*, »preobleke« niča, ki ga najbolj eklatantno pooseblja nič krščanskega boga. Če je nihilizem definiran kot hotenje niča, je ta, rečeno s Heglovimi besedami, »zgolj *negativum*; to je zadnje, kar ne gre samo čezse k neki novi vsebini: da bi spet imelo vsebino, je treba od nekje vzeti v roke nekaj *drugega*. To je refleksija v prazni jaz, v ničemurnost svojega vedenja. Ta ničemurnost pa ne izraža samo tega, da je vsebina ničemna, temveč tudi, da je to prav tako ta uvid sam; zakaj on je negativum, ki ne ugleda pozitivuma v sebi. Po tem, da ta refleksija ne dobi za vsebino svoje negativnosti same, sploh ni v stvari, temveč vedno čeznjo; zato je si umišlja, da je s trditvijo o praznobi vedno dlje kot kak vsebinsko bogat uvid«. <sup>32</sup>

Kot vemo, je nečimrnost tudi neka neumnost, ki vedno najde nekaj zase, česar nima, nekega izpraznjenega boga – Boga. Nasmeh angela je tako patetično bebav prav zato, ker plava v praznini najvišjega označevalca, in zato pravi Lacan, da mu ne bi prav nič »škodilo, če bi se malo znašel na suhem – morda se ne bi več smejal«. <sup>33</sup>

<sup>32</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1998, str. 43.

<sup>33</sup> Jacques Lacan, *op. cit.*, str. 20.

Tu si ne moremo kaj, da ne bi pomislili na »dobrega« človeka, torej tistega, ki hoče veljati za zgolj dobrega, ki ga je Nietzsche razkrinkal ravno kot tistega, ki pretendira na to, da bi bil tak angel sočutja, zato je moralo sočutja diagnosticiral kot »simptom naše grozljive evropske kulture, kot njeno stranpot k novemu budizmu. K evropskemu budizmu? K – nihilizmu?«<sup>34</sup> »Dobri« človek je tisti, ki negativum nenehno odriva stran od sebe nekam v slabo neskončnost nedelovanja, »dober« je lahko samo za ceno trpnosti in vzdrževanja pred nujnim aktom Afirmacije, katere udejanjanje s sabo prav tako nujno potegne »zlo« (od tu moralizem hipokrizije!), od katerega tako bojazljivo odvrča svoj pogled. »Dobri« je »dober« samo kot filister »svetega duha«, ki v svoji refleksiji, če spregovorimo s Heglom, ne ugleda negativnosti kot take, temveč si domišlja, da je to negativnost vselej že »presegel« v svetosti tistega Ja, ki zgolj kimavo pritrjuje. Zato je »dobri« človek, »lepa duša«, prav tisti, ki predstavlja »duha teže«; »dobri« je tisti, ki je »neumen prav do svetosti«, kot se nekje izrazi Nietzsche, tisti, ki je povsem potopljen v imperativu bebavega označevalca, ki se poigrava s Smislom kakor Pavlov s svojimi kosmatinci. »Dobri« človek je le še žival, ki reagira, mrtev, mortifikajoči subjekt, ki ga oživi le božji označevalec, tako da ukinja vsako razliko negativnosti/pozitivnosti, da se bo – rečeno s Heglom – ugledal v prazni »ničemurnosti svojega védenja«.

Razlika je odstranjena v svetem. Sveto razpoko »totalizira« tako, da negacijo neskončno odpravlja v teologizirajoči afirmaciji, ki zgolj neselektivno pritrjuje vsemu, hkrati pa s tem taka afirmacija razpira neskončen prostor negativnemu. Zato je taka afirmacija negativno početje, nihilistični stroj za »zastrupljanje« življenja, ki hoče znotraj življenja zavladati nad samim življenjem, Ja, ki hoče biti večji od življenja samega, je prav njegovo zastrupljanje. V prvi vrsti in najprej pa je tak Ja v istem hipu že Ne življenju samemu, Ja je hkrati Ne, je »'življenje *proti* življenju'«. <sup>35</sup> Reak-

<sup>34</sup> Friedrich Nietzsche, *H genealogiji morale*, op. cit., str. 211.

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 305.



tivni, resentimentalni Ja asketskega življenja spodjeda sólo življenje kot tako, zato je afirmativnost teh reaktivnih sil neka prazna in brezvsebinska afirmacija, ki se najde le kot razdvojeno »življenje proti življenju: »Kajti asketsko življenje je samoprotislovje: tu vlada ressentiment brez primere, ressentiment nenasitnega instinkta in moči volje, ki hoče zavladati ne nad nečim v življenju, ampak nad samim življenjem, nad njegovimi najglobljimi, najmočnejšimi, najbolj notranjimi pogoji; tu je storjen poskus, da bi se z uporabo sile začepili izviri sile; tu se nenaklonjeno in škodoželjno gleda na samo fiziološko uspevanje, še posebno na izraze le-tega, na lepoto, na veselje; medtem ko se občuti in išče dopadenje v spodletelem, zakrnelem, v bolečini, nezgodi, v grdem, v samovoljni izgubi, v razosebljanju, samobičanju, samožrtvovanju. Vse to je kar se da paradoksalno: tu stojimo pred razdvojenostjo, ki samo sebe *hoče* razdvojeno, ki *uživa* v svojem lastnem trpljenju in ki postaja vse bolj samogotova in triumfirajoča, kolikor bolj ji *peša* njena lastna predpostavka, fiziološka zmožnost življenja. 'Triumf prav v zadnji agoniji': pod tem superlativnim znamenjem se je od nekdaj boril asketski ideal«.[.]<sup>36</sup>

Asketsko življenje je tako neko proti-življenje, ki lahko triumfira samo kot absolutna negacija življenja, zato asketizem nikoli ni odrekanje, temveč prav njegovo nasprotje, je ravno hotenje po tistem, kar je *več* od življenja. Ta *dodatek* po *več* poseeblja asketski ideal. Ker je asketski ideal želja po življenju *nad življenjem samim*, je lahko le neko degenerirajoče, upešajoče hotenje po »nekem drugje-bitu«,<sup>37</sup> zato moramo željo pri Nietzscheju razumeti kot željo, ki gre proti smrti, želja v svojem želenju po tistem *več* od življenja samega je lahko le želja, ki gre onkraj pogojev življenja proti smrti. Asketski ideal kot večšina *ohranjanja* življenja je boj »s smrtjo in *proti* smrti«. <sup>38</sup> Življenje, ki se najde v asketskem idealu, je prav življenje smrti. To smrt pa razumemo pod

<sup>36</sup> *Ibid.*, str. 303–304.

<sup>37</sup> *Ibid.*, str. 306.

<sup>38</sup> *Ibid.*

imenom nihilizem. Nihilizem je strast po vrednoti, asketski ideal kot *operator* nihilizma je torej nasprotno od odrekanja ravno strast, ki »življenje samo« subvertira v vrednoto oziroma v tisto, kar ne bi smelo postati vrednota. Svetnik – asket, ki se izgublja v puščavi, je zato tisti nihilist, ki ga v svojem izgubljanju vodi ravno ta strast po »drugje biti«, »drugače biti«, strast po vrednoti/resnici onstran vseh vrednot (ki pa lastno zadovoljstvo vselej išče v pritrditvi konvencionalnega), nihilist *par excellence*. Zato je volja po resnici za Nietzscheja vselej moralno vprašanje, volja po resnici je strast samo kot strast po vrednoti, slast, užitek. Resnica je vselej predpostavljena kot vrednota, ki jo je »zanelila tisočletja stara vera, krščanska vera, ki je bila tudi Platonova, da je Bog resnica, da je resnica božanska ...«<sup>39</sup> pa vse tja do Kantove »stvari na sebi«, kjer se »vedno zahteva, da si mislimo oko, ki se ga sploh ne da misliti, [...] tu se od očesa vedno zahteva nesmisel in neumnost.«<sup>40</sup> »'Volja do resnice' – to bi utegnila biti volja do smrti.«<sup>41</sup>

Kaj je torej nihilizem? Prvi korak je v ugotovitvi, da se morajo vrednote razvrednotiti. To razvrednotenje je dekadenca in kot taka nujno potrebna. S tem se razvrednoti pojem resnice, ki ukine mišljenje (patos uma!) kot vrednoto. Človeška žival se s tem usmrti, usmrti vero, ki je podlaga resnici. Toda Nietzsche sam priznava, da »mi brezbožniki in antimetafiziki tudi *svoj* ogenj jemljemo od požara«,<sup>42</sup> ki ga je zanelila ta vera; Nietzsche je vselej skeptičen takrat, ko gre za vprašanje vere, tudi če vemo, da je pri njem le vir zaslepljenosti, fikcije. Fikcija je tisto, kar vztraja in izpostavlja »realnost« dozdevka vrednote nihilizmu ne-vrednote, kot njeno notranjo subverzijo. Če se bog/resnica izkaže kot največja in najstarejša laž, pa ostane njena fikcija: to fikcijo pooseblja *operator* asketski ideal, ki voljo vselej že pripne na samo sebe, volja kot afekt se ne more ugledati v niču čistega razvrednotenja,

---

<sup>39</sup> Friedrich Nietzsche, *Vesela znanost*, Slovenska matica, Ljubljana 2005, str. 224.

<sup>40</sup> Friedrich Nietzsche, *H genealogiji morale*, op. cit., str. 305.

<sup>41</sup> Friedrich Nietzsche, *Vesela znanost*, op. cit.

<sup>42</sup> *Ibid.*

temveč samo v fikciji tistega *nekaj*, od katerega se ne more odlepiti. Zato je volja neskončno ujeta v vrtinec nihilizma hotenja po tistem, kar je *več* od življenja. Čim mislimo, kar je akt afekta »volje«, že zarezujemo v meso življenjske substance, s tem že interpretiramo/vrednotimo. Da se *privrednotimo* do življenja, ga s tem razvrednotimo; pojem o življenju je že *več* od življenja, neko ne-življenje vrednote. Ta *več* moramo torej razumeti kot neki paradoksalni *odvzemajoči dodatek*, ki nam govori: več je manj. Nasilje pojma življenju nekaj odvzame, »kolikor pojem vselej temelji na pocelotenju. *Življenju je torej treba nekaj odvzeti, da bi lahko bilo pojem*«,<sup>43</sup> odvzeti je treba prav nič, da bi ta nič *diskurzibilizirali*. Na ta način življenju odvzamemo njegovo indiferentno *takšnost* »nasebja«, da bi tako v izvzetju tega nič *odločali* o njegovi zasebstvujoči *kakšnosti*. Izvzetje nič *ka* kot takšnega je negativna gesta, bolje rečeno, v življenje *sámo*, kolikor od zdaj ni več golo življenje, vnese negativnost. Nihilizem je prav to nasilje izvzetja, ki se pojavi na samem rojstnem mestu metafizike. Diskurzibilizacija nič *ja* je odprta k slabi neskončnosti ponavljanja. Istega, je nihilistični krogotok, za katerega se zdi, da nič ne omogoča njegovega presekanja, kar nam govori tudi ena izmed najbolj hromečih Nietzschejevih misli: »Zamislimo si to misel v njeni najstrašnejši obliki: bivanje, kakršno je, brez smisla in cilja, vendar neizogibno vračajoče se, brez finala v nič: 'večno vračanje'. To je najskrajnejša oblika nihilizma: nič, (ta 'nesmiselni') večno!«<sup>44</sup> Zastavlja se torej vprašanje po *preseganju* nihilizma, vprašanje po tem, ali je nihilizem prav tisto zazankanje v Isto, o katerem govori Heidegger in zato le nadaljevanje te Iste metafizike? Da je nihilizem, pripeljan do konca, zapisan slabi neskončnosti preseganja nihilizma, ki vselej naleti na nič Istega? Da je Ja afirmacije samo nemočno in izsiljeno pritrjevanje večnemu vračanju in zato v odpiranju vseh možnih afirmacij nakazuje zgolj nemožnost izhoda?

<sup>43</sup> Mladen Dolar, *Samozavedanje, Heglova Fenomenologija duha II*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1992, str. 14.

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, op. cit. str. 38–39.



Da je nihilizem heglovski »*negativum*; to je zadnje, kar ne gre samo čezse k neki novi vsebini«<sup>45</sup> in tako ostaja zavezan le notranjosti samo-izničevanj? V najskrajnejši obliki nihilizma nismo torej priče samo odprtju vsem možnim afirmacijam, temveč s tem hkrati naletimo na samo zaprtje, ali kot pravi Badiou: »'Nihilizem' je označevalec-mašilo«,<sup>46</sup> pri čemer si filozofija zatiska oči pred svobodo, ki se ji ponuja z desakralizacijo in tako kloni v lastnem rezultatu. Če je torej nihilizem v svoji skrajni konsekventni nemožnosti nehotenja niti nič, ki se mu vselej ponuja kot *nekaj* (opora/v(r)ednost za misel), znamenje nekega patosa Smisla, kar nam govori, da je nihilistična prekinitev s hegemonijo Smisla zgolj dozdevek, prej pobožna želja kot realno odtegnitve, je potrebno seveda premisliti tisto, kar mislimo pod »dogodek Nietzsche« v neki stalni notranji napetosti do tistega, kar je sam mislil pod besedo nihilizem. Nietzschejevo zadevo moramo zato vselej že misliti kot tisto, kar nima nič z nihilizmom; sam seveda nekoliko paradoksalno rečeno ni bil nihilist, saj je bil to skoraj celo življenje, kar nam pove še v posmrtnih fragmentih, ki so bili izdani pod naslovom *Volja do moči*, to si je »priznal šele pred kratkim: energija, radikalizem, s kakršnim sem šel naprej kot nihilist, me je goljufala v tem bistvenem dejstvu. Če greš proti cilju, je videti nemogoče, da je 'brezciljnost sama na sebi' temeljno načelo naše vere.«<sup>47</sup> Je bilo to priznanje »mašilo«, ki ga Badiou pripisuje nihilizmu in morda tudi samemu Nietzscheju, mašilo, ki onemogoča vznik tistega praznega prostora, v katerega se vpisujejo poimenovanja dogodkov? Ali bi torej lahko v deklarativnosti mrtvega boga videli zgolj kontinuiteto smisla, sedaj oropanega transcendence; brezciljnost kot temeljno načelo vere tistih, ki so izgubili vero v

<sup>45</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, cf. tudi Maurice Blanchot, »The Limits of Experience: Nihilism«, v: *The New Nietzsche, Contemporary Styles of Interpretation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1985, str. 121–127.

<sup>46</sup> Alain Badiou, »Manifest za filozofijo«, v: *Ali je mogoče misliti politiko? Manifest za filozofijo*, Založba ZRC, Ljubljana 2004, str. 100.

<sup>47</sup> Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, *op. cit.*, str. 21.

Smisel, ki je prej pripadal metafiziki, torej sam nihilizem-mašilo, ki kloni pred to pridobljeno svobodo, ki jo je ponudila desakralizacija? Ta Badioujeva diagnoza seveda drži. Vendar pa moramo dodati, da se Nietzsche nikoli ni prepustil popreproščenju mašila, ki konec koncev ne bi vedelo, kam izginja dejanska pozitivnost, zato ga, kot pravi Blanchot, nikoli ne bomo našli tam, kjer ga iščemo. Kaj nam torej govori zgoraj omenjeno Nietzschejevo priznanje? Preprosto samo to, da je vse to, o čemer je tako strastno govoril in kar je vehementno kritiziral (ali ne kaže vehemenca na neko zavestno upiranje, ki na nasprotje, ki ga nosi s sabo, zgolj implicitno kaže, ne bo ga pa eksplicitno priznalo, po čemer prepoznamo stil, ki ne zahteva, da je treba vse izreči, prav vsako neumnost?), po eni strani *sam moral biti* in tako boleče izkusiti na svoji koži: krščanstvo, slaba vest, krivda, resentment, alkohol, sifilis, ženska, vse to je njegov patos, in zakaj ne, patos samega »moder-nega« sveta. Patos sveta je zato tudi Nietzschejev patos, patos distance, ki je njegova druga in zato toliko težje ulovljiva stran, kjer moramo šele iskati nietzschejanski filozofski dogodek. Tako je vsaka filozofska misel zgrešena, če se ne misli v protislovju, v distanci do teh protislovij in v nenehnem nasprotovanju sami sebi, zato nekoliko paradoksalno rečeno Nietzsche hkrati tudi *nikoli ni bil to, proti čemer se je v sebi boril*, »[p]rava fiziopsihologija se mora spoprijemati z nezavednimi odpori v srcu raziskovalca, ima 'srce' proti sebi«. <sup>48</sup> Ta nenehna napetost med hkrati *biti* in *ne-bit* je živi rob, kjer je treba Nietzscheja šele poiskati, v razkoraku med tem, kjer se kaže kot zanimivost tudi za širše množice bralcev tračarije, in tem, kjer izginja vsaka sled, ki jo vseskozi zabrisuje. V tej zabrisani sledi je Nietzsche šele *Nietzsche* kot dogodek, v katerem se odpira prostor za vse prihodnje možnosti dogodkov. Če še enkrat ponovimo za Blanchotom: tam, kjer smo našli Nietzscheja, tam ga zagotovo ni. Pozitivnost in negativnost izginjata v medsebojnem samorazpuščanju. Ker je negacija notranji pogoj same afirmacije, afirmacije zato ne more-

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, *Onstran dobrega in zlega*, op. cit., str. 30.

mo razumeti kot sinteze višjega reda, ki bi odpravila samo negativnost. Afirmacija in negacija lahko vztrajata le v skupnem življenju, zato mora imeti raziskovalec »srce proti sebi«. Nietzschejev veličastni patos je prav v mišljenju proti samemu sebi, ki zato negativnosti ne odpravlja v čistem razvrednotenju preteklega, temveč jo vselej ohranja kot moč za afirmacijo. Nietzschejevo izginevanje, ki je ravno dogodek, lahko vidimo le kot hkratnost negacije in afirmacije; negativnost ni tisto, kar je treba odpraviti, saj je sama v sebi hkrati že neka afirmacija, da bo tako na razpolago vsem novim afirmacijam. Še več, afirmacije in negacije ne smemo razumeti kot dveh različnih logik, ki se bojujeta ena proti drugi, afirmacija in negacija se vselej izvršujeta kot dela iste operacije, ki je dvojna operacija: afirmacija se lahko pojavi samo kot sila negacije; če izgubimo negativnost, izgubimo tudi tla, na katerih se izvršuje afirmacija. Kolikor ne bi bilo tako, bi dobili zgolj afirmativnost praznega pritrjevanja, golo in nesmiselno robotiko kimanja. Afirmacija je moč neskončnega zanikanja, smrt boga razpira prav prostor afirmaciji kot neskončni moči zanikanja,<sup>49</sup> zato je smrt boga kot negativnost zvezana s pozitivnostjo samo kot z neskončno močjo njegovega zanikanja. Smrt boga je po sebi dvoumno dejanje: če po eni strani razpira prostor svobodi, ki jo je prinesla desakralizacija, pa je taka svoboda samo svoboda, v kateri se negacija boga, kot pravi Blanchot, nikoli ne konča. »Bog je mrtev: ampak kakršni so pač ljudje, bodo gotovo še tisočletja votline, v katerih bodo kazali njegovo senco. – In mi – mi moramo tudi še njegovo senco premagati!«<sup>50</sup> To nam govori o neki enigmatičnosti in nedovršenosti smrti boga, ki še straši naokrog, govori nam, da je suverena naivnost kakega popreproščenega ateizma sámo jedro asketskega ideala, »prav tu postanejo njihove besede [nasprotnikov asketskega ideala], njihove kretnje tako strastne«. <sup>51</sup> Premagati njegovo senco pomeni premagati ostanke

<sup>49</sup> Cf. Maurice Blanchot, »Na Nietzschejevi strani«, *op. cit.*, str. 149.

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, *Vesela znanost*, *op. cit.*, str. 125.

<sup>51</sup> Friedrich Nietzsche, *H genealogiji morale*, *op. cit.*, str. 333.



vere v starega boga, tj. vere v to, da je bog resnica in da je resnica božanska. Zato mora Nietzsche Boga razdvojiti v figurah Križanega in Dioniza, v katerih bo nihilistični patos razbremenjen v afirmativni igri svobode, ki nič odsotnosti boga ne bo spremenila v absolut, v katerem bi se še hotela prepoznati kot neka neizpodbitna vrednota. Eno se scepi v dva, ta »dvojni vir, kakor z najvišjega in najnižjega klina na lestvi življenja, *décadent* in *začetek* obenem – to, če le kaj, pojasnjuje nepristranost, neopredeljenost glede vseh življenjskih vprašanj, ki me mogoče odlikuje. [...] – poznam oboje, sem oboje.«<sup>52</sup> Nietzsche je oboje, prav zato ni ne Eno ne Drugo, je Drugo, scepljeno na dva, je revitalizacija dvojnega izvira življenja, ki ga heideggerjanska interpretacija zgreši v metafiziki prevrednotenja kot volje do moči. Če Nietzsche kot antimetafizik po Heideggerju ni mogel misliti samega bistva nihilizma, ker je volja do moči pač samo metafizično mišljenje v vrednotah, je to prav zato, ker nikoli ni bil mislec vrednot. Vrednota se lahko misli samo kot Ena vrednota, logika Enega je nihilizem vrednote, zato bi bil Nietzsche lahko le nek razcepljeni nihilist, kot če bi rekli, da je malo tega in malo onega. Ker pa je to čisti nesmisel, bomo z njegovimi besedami ponovili, da je bil oboje in (če dodamo) hkrati nič obojega, torej sam razmik, ki loči Eno od Drugega samo tako, da se bo logiki nihilizma zoperstavil z imanentno kritiko, ki lahko ostane le nedovršena napetost »življenja samega«, afirmacija dveh življenj, ki se ne bosta združili v patosu Enega.

<sup>52</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, op. cit., str. 161.

LITERATURA:

- Badiou, Alain (2000): »Zgodovino sveta prelomiti na dvoje?«, v: *Filozofski vestnik*, 3/2000, Ljubljana, str. 103–119.
- Badiou, Alain (2004): »Manifest za filozofijo«, v: *Ali je mogoče misliti politiko? Manifest za filozofijo*, Založba ZRC, Ljubljana.
- Blanchot, Maurice (1985): »The Limits of Experience: Nihilism«, v: *The New Nietzsche*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, str. 121–127.
- Blanchot, Maurice (2000): »Na Nietzschejevi strani«, v: *Blanchotovi obrazi*, Študentska založba, zbirka Koda, Ljubljana, str. 141–154.
- Deleuze, Gilles (1983): *Nietzsche & Philosophy*, Columbia University Press, New York.
- Dolar, Mladen (1992): *Samozavedanje. Heglova Fenomenologija duha II*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988): *Fenomenologija duha*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana.
- Heidegger, Martin: »Nietzschejeve besede 'Bog je mrtev'«, v: *Phainomena* IX/31–32, Ljubljana, str. 143–187.
- Heidegger, Martin (1991): »European Nihilism«, v: *Nietzsche, Volumes III and IV, The Will to Power as Knowledge and as Metaphysics, Nihilism*, HarperSanFrancisco, San Francisco.
- Lacan, Jacques (1985): *Še*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Onstran dobrega in zlega. H genealogiji morale*, Slovenska matica, Ljubljana.
- Nietzsche, Friedrich (1989): *Somrak malikov. Primer Wagner. Ecce Homo. Antikrist*, Slovenska matica, Ljubljana.
- Nietzsche, Friedrich (1991): *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot*, Slovenska matica, Ljubljana.
- Nietzsche, Friedrich (2005): *Vesela znanost*, Slovenska matica, Ljubljana.
- Vattimo, Gianni (1997): *Konec Moderne*, LUD Literatura, zbirka Labirinti, Ljubljana.
- Zupančič, Alenka (2000): »Nietzsche in nič«, v: *Filozofski vestnik*, 3/2000, Ljubljana, str. 87–101.





# Vzroki in razlogi pustih otokov<sup>\*</sup>

*Gilles Deleuze*

Geografi pravijo, da obstajata dve vrsti otokov. Za imaginacijo je to pomemben podatek, saj v njem najde potrditev tega, kar je po drugi strani že vedela. To ni edini primer, da znanost naredi mitologijo bolj materialno, mitologija pa znanost bolj živo. *Celinski otoki* so naključni, izpeljani otoki: ločeni so od celine, porojeni skozi razčlenitev, erozijo, prelom, preživijo potopitev tistega, kar jih je držalo nazaj. *Oceanski otoki* so izvorni, bistveni: zdaj jih tvorijo korale in predstavljajo pravi pravcati organizem – zdaj vzniknejo s podmorskimi izbruhi in privedejo na dan neko globinsko gibanje; nekateri nastajajo počasi, nekateri izginejo in se spet pojavijo, tako da jih ne utegnemo priključiti. Ti dve vrsti otokov, izvorni in celinski, pričata o temeljni opoziciji med oceanom in zemljo. Eni nas spomnijo, da je morje na zemlji in izkoristi vsako pogrezanje še tako visokih struktur; drugi nas spomnijo, da je tudi še tu, pod morjem, zemlja, in zbira moči, da bi udarila na površje. Ne pozabimo, da se elementi med seboj v splošnem ne marajo, da jih je groza drug drugega. V vsem tem ni nič pomirjujočega. Tako se nam mora s *filozofskega* stališča zdeti dejstvo,

---

\* Pričujoči tekst je prevod besedila, ki ga je Deleuze napisal v petdesetih letih, a je bil prvič objavljen šele po njegovi smrti, pod naslovom »Causes et raisons des îles désertes«. Sintagmo *l'île déserte*, ki se sicer prevaja kot »samotni otok«, tu prevajamo s »pusti otok«. Semantično polje francoske besede *désert(e)* je namreč mnogo bližje slovenskemu »pust«. Ker je več Deleuzovih poant vezanih na to semantično polje (pustota, opustelost, pustinja ipd.), smo se odločili za prevod »pusti otok«.

da je nek otok pust, normalno. Človek lahko dobro in varno živi le ob predpostavki, da je živi boj med zemljo in vodo končan (ali vsaj obvladan). Ta dva elementa rad imenuje oče in mama, pri čemer spola razporedi, kakor se mu zdi. Deloma se mora prepričati, da boj takšne vrste ne obstaja, deloma narediti, da ne obstaja več. Obstoj otokov tako ali drugače negira takšno stališče, takšno prizadevanje ali prepričanje. Vselej se bomo čudili, da je Anglija naseljena, človek lahko na otoku živi le, če pozabi, kaj predstavlja. Otoki so iz časov pred človekom, ali za čase po njem.

A vse, kar nam je geografija povedala o dveh vrstah otokov, je imaginacija vedela že sama in na drug način. Polet, ki človeka nosi proti otokom, ponavlja dvojno gibanje, ki proizvede same otoke. Sanjati o otokih – malo je pomembno, če s tesnobo ali z veseljem – pomeni sanjati, da se ločujemo, da smo že ločeni, daleč od celin, da smo sami in izgubljeni; ali pa pomeni sanjati, da začenjamo iz ničle, na novo ustvarjamo, na novo začenjamo. Govorili smo o izpeljanih otokih [*îles dérivées*], toda otok je tudi tisto, proti čemur nas nosi [*vers quoi l'on dérive*], in govorili smo o izvornih otokih, toda *otok je tudi izvor*, radikalni in absolutni izvor. Ločitev in ponovno stvarjenje se nedvomno ne izključujeta; ko smo ločeni, je seveda treba kaj početi; če hočemo na novo ustvarjati, se je bolje ločiti, čeprav vselej prevlada ena od obeh tendenc. Tako gibanje zamišljanja otokov ponavlja gibanje njihovega nastanka, toda nima istega objekta. Gibanje je isto, gonilo pa ne. Ne gre več za to, da je otok ločen od celine, pač pa je na otoku človek ločen od sveta. Ni več otok tisti, ki je iz globine zemlje ustvarjen prek voda, pač pa človek ponovno ustvari svet izhajajoč iz otoka in na vodah. Človek torej nase vzame obe gibanji otoka, in to lahko stori na otoku, ki mu ravno ne pripada to gibanje: nosi nas lahko proti izvornemu otoku, ustvarjamo lahko zgolj na izpeljanem otoku. Če dobro premislimo, bomo tu našli še en razlog, zakaj teoretično vsak otok je in ostane pust.

Če naj nek otok ne bo več pust, dejansko ne zadošča, da je naseljen. Če je res, da gibanje človeka proti otoku ponavlja gibanje otoka še pred ljudmi, potem je, če ga naseljuje kaj ljudi [des

*hommes*], še vedno pust, celo še bolj pust, če so le dovolj, se pravi absolutno ločeni, če so le dovolj, se pravi absolutno ustvarjalni. Brez dvoma nikoli ni tako, čeprav se brodolom temu približa. Toda da bi bilo tako, zadošča, da v imaginaciji zaostriamo gibanje, ki človeka privede na otok. Takšno gibanje zgolj navidez prekine pustinja [*le désert*] otoka, v resnici pa ponavlja in podaljšuje zagon, ki je slednjega proizvedel kot pusti otok; daleč od tega, da bi ga kompromitiral, ga povede do popolnosti, do njegovega viška. Človek v določenih pogojih, ki ga povežejo s samim gibanjem stvari, ne prekinja pustosti, temveč jo sakralizira. Ljudje, ki pridejo na otok, ga realno zasedajo in naseljujejo; toda če so bili dovolj ločeni in dovolj ustvarjalni, bodo v resnici zgolj dinamična podoba samega otoka, zavest o gibanju, ki ga je proizvedlo, tako da bo preko človeka otok končno prišel do samozavedanja sebe kot pustega in brez ljudi. Otok bi bil tako zgolj človekove sanje, človek pa čista zavest otoka. Za vse to, še enkrat, obstaja en sam pogoj: človek se mora zvesti na gibanje, ki ga privede na otok, gibanje, ki ponavlja in podaljšuje zagon, ki je proizvedel otok. Tedaj je geografija nerazdružljiva od imaginarnega. Tako da na vprašanje, ki je bilo tako pri srcu starodavnim raziskovalcem: »kakšna bitja obstajajo na pustem otoku?«, lahko odgovorimo samo, da tam že obstaja človek, toda nenavaden človek, absolutno ločen, absolutno ustvarjalni človek, skratka Ideja človeka, prototip, človek, ki bi bil skoraj bog, ženska, ki bi bila skoraj boginja, veliki Amnezik, čisti Umetnik, zavest Zemlje in Oceana, ogromni ciklon, lepa čarovnica, kip z Velikonočnega otoka. Človek, ki predhodi samemu sebi. Neko takšno bitje na pustem otoku bi bil pusti otok sam, ki si predstavlja samega sebe in se reflektira v svojem prvotnem gibanju. Zavest Zemlje in Oceana – prav to je pusti otok, pripravljen, da znova začne svet. Toda ker tudi za to voljni ljudje nikoli niso identični gibanju, ki jih odloži na otok, se ne združijo z zagonom, ki proizvede slednjega, otok vselej srečajo od zunaj in njihova prisotnost je dejansko v zapreki z njegovo pustostjo. Enotnost pustega otoka in njegovega prebivalca torej ni realna, temveč imaginarna, kot ideja, da vidimo za zastor, tudi



če nismo zadaj. Še več, dvomljivo je, če se individualna imaginacija sploh lahko sama vzpne do te občudovanja vredne identitete, videli bomo, da je za to potrebna kolektivna imaginacija v njenih najglobljih plasteh, v ritualih in mitologijah.

Potrditev, vsaj negativno, vsega tega bomo našli že v samih dejstvih, če pomislimo, kaj pusti otok realno, geografsko je. Otok, in še bolj pusti otok, sta z geografskega stališča izjemno revna, šibka pojma; znanstveno sta na bolj trhlih nogah. To jima je v čast. Skupek vseh otokov nima nobene objektivne enotnosti. Še manj jo imajo pusti otoki. Pusti otok ima seveda lahko izjemno revno prst. Kot pust je lahko pustinja, a to ni nujno. Če je prava pustinja nenaseljena, je razlog v tem, da v njej ni pravih pogojev, ki bi omogočili življenje, rastlinsko, živalsko ali človeško življenje. V nasprotju s tem pa nenaseljenost pustega otoka ostaja golo dejstvo, odvisno od okoliščin, se pravi od tega, kar je okoli. Otok je to, kar obdaja morje in kar obhodimo, je kot jajce. Kot morsko jajce, otok je okrogel. Kot da bi svojo pustinja postavil ven iz sebe, okoli sebe. Pust je ocean vseokoli njega. Če ladje plujejo daleč stran in se ne ustavijo, temu botrujejo okoliščine, drugi razlogi kot samo načelo, od katerega je odvisen otok. Otok ni toliko pustinja, prej je zapuščen [*désertée*]. Tako da lahko sam po sebi vsebuje kar najbolj žive izvire, kar najživahnjšo favno in kar najbarvitejšo floro, kar najbolj nenavadno hrano, kar najbolj žive divjake, pa še brodolomca kot svoj najdragocenejši sad in za hip še ladjo, ki ga je prišla iskat, pa je kljub vsemu temu še vedno pusti otok. Če bi hoteli to spremeniti, bi morali izpeljati splošno prerazporeditev celin, stanja morij, navigacijskih poti.

To še enkrat pomeni, da je bistvo pustega otoka imaginarno in ne realno, mitološko in ne geografsko. Hkrati je njegova usoda podvržena človeškim pogojem, ki omogočajo mitologijo. Mitologija ni enostavno plod hotenja, in ljudstva so že zgodaj prišla do točke, ko niso več razumela svojih mitov. Prav v tem trenutku se nenazadnje začena literatura. Literatura je poskus zelo domiselno interpretirati mite, ki jih ne razumemo več, v trenutku, ko jih ne razumemo več, ker jih ne znamo več ne sanjati ne reproducirati.

Literatura je tekmovanje med napačnimi razumevanji, s katerimi se zavest naravno in nujno loteva tem nezavednega; kot vsako tekmovanje ima svoje nagrade oziroma svojo ceno. Pokazati bi bilo treba, kako mitologija v tem smislu propade in umre v dveh klasičnih romanih na temo pustega otoka, Robinsonu in Suzani. *Suzana in Pacifik*<sup>1</sup> poudari ločenost otokov, ločenost mladega dekleta, ki se tam nahaja; Robinson poudari aspekt ustvarjanja, ponovnega začetka. Res je, da v teh dveh primerih mitologija propade na zelo različna načina. Z Giraudouxovo Suzano mitologija doživi kar najbolj ljubko in graciozno smrt. Z Robinsonom kar najbolj težaško. Težko si predstavljamo dolgočasnejši roman, in prav žalostno je, da ga otroci še vedno berejo. Robinsonova vizija sveta je izključno v posestništvu, svet še ni videl tako moralističnega posestnika. Mitično ponovno stvarjenje sveta, izhajajoč iz pustega otoka, je odstopilo mesto ponovni sestavitvi vsakdanjega meščanskega življenja, izhajajoč iz kapitala. Vse je privlečeno iz ladje, nič ni izumljeno, in vse je mučno aplicirano na otok. Čas je zgolj čas, ki ga potrebuje kapital, da iz dela naredi dobiček. In vloga Božje previdnosti je, da zagotovi dohodek. Bog prepozna svoje, poštene ljudi, ker imajo lepe posesti, slabe pa prepozna po slabih, slabo vzdrževanih posestih. Robinsonov spremljevalec ni Eva, temveč Petek, pokoren delu, srečen v svojem suženjstvu, prehitro zdolgočasen ob antropologiji. Vsak zdravi bralec si želi, da bi končno požrl Robinsona. Ta roman je najboljša ponazoritev teze o povezavi med kapitalizmom in protestantizmom. *Robinson Crusoe* razvije propad in smrt mitologije v puritanstvu. S Suzano je vse drugače. Z njo je pusti otok konservatorij že izgotovljenih, luksuznih objektov. Na otoku je že takoj tisto, za česar izdelavo, izpopolnitev, zorenje je civilizacija potrebovala stoletja. A s Suzano mitologija še vedno umre, pa čeprav res na pariški način. Suzana nima česa ponovno ustvariti, pusti otok ji

---

<sup>1</sup> J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, Grasset, Pariz 1922, ponovno izdano v *Œuvres romanesques complètes*, vol. I, Gallimard, zbirka »Bibliothèque de la Pléiade«, Pariz 1990.

nudi dvojnika vseh mestnih predmetov, vseh trgovinskih izložb, nekonsistentnega dvojnika, ločenega od realnega, ker mu manjka tista teža, ki jo predmeti običajno prejmejo v človeških razmerjih skozi nakupe in prodaje, izmenjave in darila. Suzana je medlo dekle; njen spremljevalec ni Adam, temveč mlada trupla, in ko se bo spet znašla med živimi ljudmi, jih bo vse ljubila z enako ljubeznijo, kot kakšen pastor, kot da bi bila ljubezen minimalni prag njene percepcije.

Znova je potrebno najti mitologijo pustega otoka. Robinson nam v samem propadu nakaže neko smer: najprej je potreboval kapital. Suzana pa je bila predvsem ločena. In ne eden ne drugi konec koncev ne bi mogla biti elementa para. Te tri namige je potrebno vrniti njihovi mitološki čistosti in se vrniti h gibanju imaginacije, ki iz pustega otoka dela model, prototip kolektivne duše. Najprej, res je, da izhajajoč iz pustega otoka ne pride do stvarjenja samega, temveč do ponovnega stvarjenja, ne pride do začetka, temveč do ponovnega začetka. Je izvor, vendar drugi izvor. Izhajajoč iz njega se vse začenja znova. Otok je minimum, potreben za ta začetek znova, je material, ki se je ohranil od prvega izvora, sevajoče jedro ali jajce, ki mora zadoščati za ponovno produkcijo vsega. Vse to seveda predpostavlja, da se oblikovanje sveta zgodi v dveh časih, v dveh etažah, rojstvu in ponovnem rojstvu, in da je drugo ravno tako nujno in bistveno kot prvo, da je torej prvo nujno kompromitirano, rojeno za ponovitev in že za-nikano v katastrofi. Do drugega rojstva ne pride zato, ker je prišlo do katastrofe, temveč obratno, po izvoru pride do katastrofe zato, ker mora priti, od izvora dalje, do drugega rojstva. V sebi lahko najdemo vir te teme: da bi sodili o življenju, ga čakamo ne pri njegovi produkciji, temveč pri njegovi reprodukciji. Žival, katere modusa reprodukcije ne poznamo, še ni zasedla mesta med živimi. Ne zadošča, da se vse začne, vse se mora ponoviti, ko je enkrat dopolnjen cikel možnih kombinacij. Drugi moment ni tisti, ki sledi prvemu, temveč je ponovna prisvojitve prvega, ko je dopolnjen cikel drugih momentov. Drugi izvor je torej bistvenejši od prvega, ker nam daje zakon serije, zakon ponavljanja,



medtem ko nam je prvi dal zgolj njegove momente. Toda ta tema se še bolj kot v naših sanjarjenjih kaže v vseh mitologijah. Dobro je znana kot mit o potopu. Barka se ustavi na edinem kosu zemlje, ki ni potopljen, okroglem in svetem kraju, kjer se svet začne znova. Je otok ali gora, oboje hkrati, otok je morska gora, gora je še suhi otok. To je prvo stvarjenje, potegnjeno v ponovno stvarjenje, pri čemer je slednje skoncentrirano na sveti zemlji sredi oceana. Drugi izvor sveta, pomembnejši od prvega, je sveti otok: veliko mitov govori o tem, da na njem najdemo jajce, kozmično jajce. Ker tvori drugi izvor, je zaupan človeku in ne bogovom. Je ločen, ločen z vso globino povodnji. Ocean in voda sta dejansko takšni načeli ločitve, da se vzpostavijo izključno ženske skupnosti, kot sta skupnosti Kirke in Kalipse. Konec koncev je začetek izhajal iz Boga in para, kar pa ne velja za ponovni začetek, ki izhaja iz jajca, mitološko materinstvo je pogosto partenogeneza. Ideja o drugem izvoru daje pustemu otoku ves njegov smisel, pustemu otoku kot tistemu, kar je od svetega otoka preživelo v nekem svetu, ki zamuja s ponovnim začetkom. V idealu ponovnega začetka obstaja nekaj, kar predhodi samemu začetku in ki slednjega ponovi, da bi ga poglobilo in odmaknilo v času. Pusti otok je snov tega pradavnega ali najglobljega.

*Prevedla Alenka Zupančič.*



# Tematski prednik: Robinson Crusoe<sup>\*</sup>

*Pierre Macherey*

1. Leto 1719, torej *pred časom*. Genialni novinar Defoe lansira, in to v vseh pomenih besede (dinamičnem, ludičnem, reklamnem), temo človeka na otoku.<sup>1</sup> Iz otoka naredi nepogrešljivo prizorišče, geometrično mesto ideološkega motiva, ki se šele pripravlja na svoj obstoj: sanjarjenje o izvoru. Pravzaprav ideološka forma ne bo točno tista, katere izvotlen kalup poda Defoe, tako da bi morali ločeno preučiti zgodovino<sup>\*\*</sup> branj Robinsona Crusoeja, odkriti tisto, kar so v njem videli in brali in kar je ustrezalo v celoti izdelani ideologiji o izvorih, toda česar Defoe vendarle ni rekel. Treba je poudariti, kratko rečeno, da sam Defoe nikoli ni povsem zapadel tej ideologiji, kolikor je prvi eksplicitno podal elemente njene kritike. Robinsonov otok je torej predzgodovinska forma, ki ji

---

<sup>\*</sup> Gre za poglavje iz knjige Pierra Machereya *Pour une théorie de la production littéraire* (François Maspero, Pariz 1974). Predhodno poglavje se podrobno ukvarja z Julesom Vernom, tako da se izraz »tematski prednik« nanaša nanj: gre za prednika nekaterih vernovskih tem, zlasti seveda teme samotnega otoka.

<sup>1</sup> Tu se ne bomo ukvarjali z njenimi neposrednimi predhodniki. Toda po drugi strani bi bilo na podlagi njene tematske predzgodovine zanimivo videti, kako je Defoe udejanjil to formo, zanimivo bi si bilo torej ogledati zgodovino tega, kar še ni tema. In to paradoksalno zgodovino, saj se zdi, da bi bila to v celoti zgodovina gledaliških prizorišč (bistveni momenti: Sofokles, Shakespeare): toda to je le hipoteza.

<sup>\*\*</sup> Fr. *l'histoire*, »zgodba« in »zgodovina«. Beseda je vsakokrat prevedena glede na kontekst, pri čemer je treba poudariti, da avtor v večini primerov meri na oba pomena.



bo šele kasneje ustrezal neki objekt: gre za realno *anticipacijo*. Kasneje bodo nezvesta branja to formo izkrivila, saj bodo hotela v njej videti mehanično repliko tega objekta. Ni torej nepomembno, če vemo, da Defoe ni zares rekel tega, kar je Verne (in mnogi drugi pred njim) mislil, da je slišal. To je treba ponoviti: Defoe je nemara edini avtor *anticipacije*, kolikor je uspel tiste, ki so prišli za njim, oskrbeti s podobami.

2. Ne smemo pozabiti, da Robinson Crusoe kljub zakoreninjenu legendi (rezultatu teh napačnih branj) ni le pripovedovana zgodba, pripoved o pustolovščini, temveč sredstvo raziskovanja, tema, okoli katere se je postopoma izoblikovala ideologija (vsaj *ena* od tem; obstajajo še druge, ki so morda prav tako pomembne). V tej »zgodbi« se zelo kmalu pojavi in že vnaprej vulgarizira pojem izvora. Marx in Engels, ki sta jo večkrat vzela za še posebej reprezentativen primer ekonomske ideologije, se nista motila. Ne gre za to, da bi v celoti podali prikaz te bistvene vloge, ki jo v »filozofiji« osemnajstega stoletja igrajo podobe o izvoru, ki se bodo naposled, v trenutku, ko bodo te teme sistematizirane, razvrstile v določeno besedišče in v določeno slovnico (med drugim s Condillacom, Buffonom, Diderotom in Maupertuisom; Rousseau bo imel kasneje zelo posebno vlogo, saj bo izvedel zadnjo veliko sistematizacijo, ki bo negativna in kritična). Čudež *novega* pogleda, človek na otoku, ki govori o nastanku družbe, umetnosti, industrije, mišljenja, nravi, ima poleg otroka, divjaka, slepca, kipa ..., svoje mesto v zalogi »metafizičnih orodij«, vidnih podob analize določene konceptualne anatomije. Te prisotnosti, ki so same sebi odsotne, ki so nevtralne toliko, kolikor nimajo drugega smisla od tistega, ki ga sprejmejo, so manj pomembne zaradi svojega odkritega in naivnega opisovanja lastnosti, kot pa zato, ker sistematično izpostavljajo neki *red*: pod tem pogledom se razkrije, da nujno sledi določen ustroj, hierarhija, po kateri se organizirajo elementi geneze. Ta tema ima isto vrednost že pri Defoeju, in rekli bi lahko, da le-ta drugim poda formalni model: toda razodetje reda ima pri njem bolj kot pri komur koli drugem kritično

vrednost; v tem smislu mu je moralo biti všeč, da znotraj te idealne zgodbe Bog in drugi nastopita šele precej pozno. Res pa je, da ima »zgodba« onkraj svoje anekdotične osnove didaktični pomen: je zaokrožena reprezentacija, vidno telo, na katerem je lahko prikazana teorija. Vsi tisti, ki so hoteli poravnati svoje račune z Robinsonom – in J. Verne je eden od njih –, so torej to storili v tisti meri, v kateri jim je to omogočilo kritizirati določeno predstavo o izvoru. Zdi se, da je na Robinsonu najlažje in najbolj nazorno kritizirati idejo o izvoru: načelo te kritike je izpostavitve *krožnosti izvora*; v tem oziru lahko imamo *Antidübring* za delo J. Verna. Izvor si v izhodišču vedno daje tisto, česar zametek bi rad bil: Robinsonov brodolom je lep primer.

Toda pozorno branje Defoejevega dela pokaže, da ta kritika v njem nastopi že spontano: izvor namenoma nastopi kot lažni izvor, katerega funkcija je, da potek bolj *pokaže*, kot pa da bi ga hotel razložiti. Še vedno je torej treba vztrajati: posamezne teme ne smemo prehitro izenačiti z njenim ideološkim okoljem: vsi zgrešeni komentarji knjige nadomestijo objekt z njegovim obzorjem. Temo je seveda treba umestiti v njeno ideološko polje, toda s tem je nikakor ne smemo izgubiti *v njeni partikularnosti*: vse predstave o izvoru, ki so notranje določeni ideologiji o izvoru, niso nujno ekvivalentne; v sebi, v svoji lastni konfiguraciji, vsaka nosi drugačen način, če že ne postavljanja, pa vsaj *izpostavljanja* vprašanja. Strogo metodično ravnanje bi torej prej vodilo od Robinsona Crusoeja k obdajajoči ideologiji, kot pa obratno.

3. Prva specifikacija se nanaša na značilnost Robinsonovega *začetnega* pogleda na stvari: bolj kot za naivni pogled gre za *okleščeni* pogled, ki je *brez* opornih točk. Gre za *obubožani* pogled. Pusti otok\* naseljuje opusteli pogled. Ta značilnost je zelo pomembna, saj nas takoj postavi v meje ekonomskega ustroja: Robinson Crusoe je za klasično politično ekonomijo

---

\* V izvorniku: *île déserte*, sintagma, ki je v slovenskem leposlovju znana kot »samotni otok«.

tisto, kar bo kip, se pravi prvi človek, za teorijo spoznanja\*. Ta pogled sreča svet, za katerega je bil ustvarjen: svet, ki *propada*. Osupljivo je videti, kako Defoe v svoji pripovedi bohotenje, za katero se je zdelo, da je samoumevno, da izhaja iz pogojev, ki si jih je zadal, nadomesti z eksotičnostjo kot nekakšno pustinjo stvari. Narava nastopi kot nasprotje izobilja: kot odsotnost dobrin.

4. Prva, očitna tema, ki se kot obsesija vrača povsem mehanško in ki se prav zato morda v celoti nahaja na svoji lastni površini in tako igra le vlogo zaslona, je tema Previdnosti, ki je že od uvoda naprej izenačena z očetom: s to temo se pripoved začne, hkrati pa navezuje epizode drugo na drugo. Povezana je z obrisi fantastične tematike: mračne slutnje (str. 192, str. 267)\*\*; hudič. Celoto veže skupaj enakomerno razpršeni deizem. Te krovne teme nas oddaljujejo od ideje izvora, ki tako ostaja globoko zakopana (in je bila morda odkrita šele naknadno). Zaplet zasnuje cela serija »čudežev« (prim. str. 147); obstanek na otoku je le »splet čudes« (str. 147). Zdi se torej, da je glavni načrt ilustracija *apologetskega* poskusa: ta vidik je vsaj postavljen v ospredje, čeprav v obliki, ki je že v svojem stilu precej ohlapna. Ali gre za izgovor, za čisto marketinško pretvezo?

5. Dejansko se problematika izvora zares pojavi šele v trenutku, ko so izgnane fantastične teme, ki so sicer zelo nizke ravni: nobenega dela na čudežnem, ki je, čeprav je z metodo ponavljanja postavljeno v ospredje, vsakič obravnavano le aluzivno, tako rekoč

---

\* Gre za referenco na Condillacov miselni model kipa oziroma človeka, ki je namesto s kožo prevlečen z marmorjem, ki ga loči od zunanjega sveta in njegovih dražljajev. V svojem miselnem eksperimentu Condillac temu kipu postopoma odpira posamezna čutila, v različnih kombinacijah, in na ta način opisuje genezo subjekta.

\*\* Paginacija se nanaša na francosko žepno verzijo (Marabout) romantične izdaje, z Grandvillovimi ilustracijami, ki jo navaja Macherey. Ker je roman doživel zelo različne izdaje (pogosto zelo skrajšane), na podlagi katerih so nastali tudi različni prevodi, smo se tu odločili slediti izdaji, na katero se sklicuje Macherey.



mimogrede. Izganjanje niti ne vodi nujno skozi stadij interpretacije: »zgodba« sama prevzame nalogo, da bo hudiča pognala v beg; to je kanibal, stari kozel ..., in Previdnost je hitro pozabljena. Kljub temu pa to izganjanje na podlagi preizkušanja dejstev podvaja interpretativna kritika apologetske skušnjave: za fantastičnim stoji, tudi upravičeno, narava oziroma njene *zvijače*. Glavni moment te kritike je srečanje s kanibalizmom, ki zaznamuje dokončen poraz zla in vseh njegovih ideoloških nasledkov. Tolerantnost, ki je namenjena kanibalizmu kot *enakovredni* obliki civilizacije, se opira na tole temeljno odkritje: narava je ljudožerska (str. 187, ta ideja se ponovi tudi kasneje). Tej kritični ideji tolerance ustreza Petkovo vprašanje o dobrem in zlu, s katerim je razlikovanje dokončno poraženo. Mimogrede, hkrati s kritiko religije, v istem košu, se odvije tudi kritika španskega tipa kolonizacije.

S kritiko ideologije površine torej nastopi refleksija o ideji narave.

6. Obubožani pogled je orodje »demonstracije« narave, ne toliko zato, ker odkriva nove lastnosti, kot zato, ker raziskuje, preleti neki red. Tako je izpostavljena hierarhija potreb, katere poznavanje je bistveno: objekti se na liniji časa razvrščajo glede na potrebe obubožanega pogleda. Motiv reda je seveda kritičen: glede na njihov položaj, trenutek, ko so vpoklicani, imajo objekti višjo ali nižjo vrednost. Mesto Boga tako ni več prvo (str. 140); in dejansko Bog, kot bomo videli v nadaljevanju, nastopi takrat, ko papiga pokliče Robinsona po njegovem imenu. Tako imata naravno stanje<sup>2</sup> in trenutek rojstva – prihod na otok je novo rojstvo, ki dejansko sovпада z Robinsonovo, če lahko tako rečemo, naravno obletnico – le to funkcijo, da določita lestvico reda tako, da v njem naznačita začetno skalo: razvitje reda je povezano z zaporedjem zarez na drevesnem deblu, ki označujejo izkustveni čas.

<sup>2</sup> »Tu sem bil daleč od perverzности sveta: imel nisem ne mesenega poželenja ne poželjivega pogleda ne življenjskega razkošja.« (Str. 144.)

7. Od obubožanega pogleda do »mojega otoka« geneza zaznamuje etape prilaganja. Robinson, ki je na začetku razlaščen, postane »kralj v svojem kraljestvu« (str. 164; str. 258) in začne govoriti o »mojih dobrinah«. Njegova pustolovščina je torej res zgodba o ekonomskem ustroju. Otok dejansko predstavlja *naravno mesto* ekonomske avtarkije: »Moje kraljestvo, moj otok, na katerem nisem pustil, da bi žito raslo mimo mojih potreb.« (II, str. 333.) Otok-izvor je istočasno z odkritjem reda tudi razodetje neke *mere*. Z mestom izvora je torej odkrita tudi povprečnost [*mediocrité*], ki jo hvali oče na začetku knjige in ki uravnava variacije previdnosti: Robinson je tisto, kar je iskal, se pravi ravnovesje, ki človeka povrne njemu samemu, našel na kraju, za katerega mislil, da ga je Previdnost tja poslala zato, da bi ga od tega odvrnila; tu zopet naletimo na motiv kritike vseh oblik predsodkov. Robinson je izbral pustolovščino proti meri: pustolovščina mu je dala mero; tako bi lahko povzeli program ekonomske zmage. To obsesijo mere, ki je obenem in nekoliko zmedeno tudi morala in ekonomska doktrina, bomo neprestano najdevali: »Narava nam pravi, da je nepotrebno sejati več, kot porabimo.« (Str. 397.)

Krožnost tega ustroja, zaradi katere slednji ni nič drugega kot podoba geneze, nam ne more uiti: ni zakrita. Defoe vodi Robinsona od njegovih »bogastev« – ladja in z njo vse, kar družba dá na začetku – k »mojim dobrinam« (str. 111), ki si jih je pridobil na podlagi teh darov. Ta prehod je istočasno kritika ideje o »dolgi vrsti čudes«. Krožnost ekspozicije in njene teme je torej očitna: videli bomo, da ustreza tudi določeni tematiki časa.

8. Gibalo geneze je *delo*. Robinson Crusoe je predvsem roman o delu in celo prvi delovni roman. V njem je predstavljena predvsem ponovna iznajdba vseh osnovnih tehnik, in to izključno na podlagi individualnega dela; za vnovično vzpostavitev teh tehnik zadošča trud:

Spravim se torej k delu; in tu moram nujno ugotoviti, da kolikor je razum bistvo in izvor matematike, lahko vsakdo, ki vse opira na

razum in ki sodi stvari kar najbolj razumsko, sčasoma postane mojster v kateri koli mehanski veščini. V svojem življenju nisem bil nikoli uporabljal nobenega orodja; toda kljub temu sem sčasoma, s svojim delom, s svojim trudom, s svojo marljivostjo spoznal, da mi ne manjka nič takega, česar ne bi mogel izdelati, še posebej, če bi imel ustrezne pripomočke. Kakorkoli že, veliko stvari sem izdelal brez orodij; in samo s sekiro in tesačo mi je uspelo nekatere zadeve speljati do konca tako, kot jih dotlej, nedvomno, še nikoli niso naredili. *Toda vse to ni potekalo brez neskončnih naporov ...* (Str. 73.)

Takrat sem bil nesrečen delavec; toda kmalu zatem sta čas in pomanjkanje iz mene naredila popolnega obrtnika, in to bi, vsaj tako mislim, naredila tudi iz kogar koli drugega ... (Str. 83.)

Kot primer navajam pripoved o »iznajdbi« brusa:

... Toda bil sem brez orodij. Imel sem tri velike sekire in veliko količino tesač – tesače smo namreč prinesli zato, da smo trgovali z Indijanci –, ki pa so bile zato, ker so sekale in rezale trda in grčava drevesa, že tope in skrhane. Imel sem sicer brusni kamen, vendar pa ga nisem mogel vrteti in z njim istočasno tudi brusiti. Ta težava me je stala toliko razmišljanja, kolikor bi ga lahko kak državnik porabil pri veliki politični odločitvi ali kak sodnik ob vprašanju življenja ali smrti. Končno sem si zamislil kolo, na katerega sem privezal vrv, tako da sem ga lahko vrtel s svojim stopalom, pri čemer sta ostali moji roki prosti.

Opomba: v Angliji nikoli nisem videl tega mehanskega postopka ali pa ga vsaj nisem zapazil, čeprav sem imel odtlej priložnost opaziti, da je zelo razširjen; poleg tega je bil ta kamen zelo velik in težak, in porabil sem cel teden, da sem to zadevo izpopolnil.

Bistveno iz tehničnega sveta je torej mogoče reproducirati ali nadomestiti. Ta postopek, kot smo videli, spremlja razmišljanje o razumskem izvoru tehnike.

Pripoved o teh delovnih dejavnostih je nujno predstavljena v skladu z *dolgo časovnostjo*, ki najboljše evocira postopno premaganje težav. Nobene naglice:

Nihče ne bi mogel zanikati, kako težka naloga je bila to za moje roke; toda delo in potrpežljivost sta me, kot že mnogokrat poprej,



pripeljala do konca; to malenkost sem navedel le zato, da bi pokazal, kako je lahko tako veliko mojega časa preteklo za to, da sem izdelal tako malo stvari; se pravi, da takšna naloga, ki bi bila s pomočjo drugih in z orodji prava malenkost, postane velikansko delo in zahteva izjemno dosti časa, če jo opravljamo samo s svojimi rokami. (Str. 130.)

To pomanjkanje pripomočkov, ponavljam, mi je vsako opravilo naredilo počasno in mučno, vendar pa temu ni bilo pomoči. Vrh tega je bil moj čas razdeljen, tako da ga nisem mogel popolnoma zgubiti. (Str. 134.)

Robinson lahko manjkajoča orodja nadomesti samo zato, *ker ima dovolj časa*. Čas, dolgi odlogi so torej ekvivalent dolgega posredovanja z orodji. Prav zato je Robinson Crusoe hkrati s tem, da je roman o delu, tudi roman o trajanju: o času, ki mineva: dvajset let, ki jih Robinson preživi na svojem otoku, dan za dnevno ločuje do potankosti pojasnjeno zaporedje, ki služi romanu za formalni okvir (»Tistega dne, tistega leta, sem ...«). V tej knjigi je torej manj razmišljanja o iznajdljivosti kot počasnega vrednotenja *naporov*. Hkrati z razumom je tudi preživeti čas predstavljen kot pravi izvor tehnike.

Pripomniti je treba tudi to, da je delovni čas razlog za pozabo Boga:

Začel sem postajati zelo zadovoljen: spravljal sem se k delu, da ohranim samega sebe in da preživim, pri čemer nad svojim položajem še zdaleč nisem žaloval kot nad kako nebeško sodbo ali mislil, da se je nadme zgrnila božja roka. Takšne in podobne misli mi ponavadi niso prihajale na um. (Str. 101.)

9. Z zadnjo epizodo prvega dela, epizodo o ladji, na kateri je prišlo do upora, zelo jasno nastopi tisto, kar je bilo Robinsonovo stališče ali taktika med njegovim celotnim prebivanjem na otoku: zvižaja. Zelo spreten je postal predvsem v tehnikah kamuflaže. Seveda: obubožani pogled se boji, da bi ga videli. Glavna skrb torej postane skrivanje. In realizacija tega prikrivanja dá odločitvi o tem, da »se ne bi pokazal«, njen materialni, fizični pomen. Toda

ta odločitev ima še precej drugih motivov: za Robinsona se ujema tudi z željo, *da se ne bi pokazal takšen, kot je*, da bi prenehal nastopati kot človek, kot Robinson. Kar dobro pokaže tole: da je problem, ki se zastavlja že od začetka in ki se kmalu razvije, problem, kako uiti naravi. Robinson nam pravi, da *ni naravnega stanja*; tega je treba postaviti na isti nivo kot očitne, apologetske mite, ki so bili drug za drugim razkrinkani (previdnost, Bog, dobro in zlo ...). Je le ekonomski ustroj, pridobivanje kraljestva; po drugi strani: radikalna odsotnost nedolžnosti; in na njenem mestu, nasprotno: strah, dvom.

Temu ustreza tudi specifična organizacija časovnosti: ko Robinson uide otoku, odkrije *druge dobrine*, tiste, ki so obrodile brez njega, iz kapitala, ki ga je pustil za seboj. Tako nam je postreženo z dolgim poročilom o finančnem stanju brazilskih nasadov. Med genezo, ki je obenem naravna in fiktivna, se torej ni zgodilo nič; kraljestvo se je naposled vzpostavilo neodvisno od »izvirne situacije«, kot da izvora sploh ne bi bilo. Dvajset let, dolgotrajno prebivanje na otoku, je bilo dejansko samo iluzija, tako kot naravno stanje. Otok-izvor je v celoti vrnjen v ekonomski cikel, ki je širši od njega: zdaj se imenuje »moj novi nasad« (str. 328).

Delo, ki ga je izoblikovanje celovite pripovedi izvršilo na tej temi, se konča z ločitvijo teme od tistega, česar orodje bi morala biti: dogodivščina na otoku razkrinka mit o otoku-izvoru.

10. S tem, ko govorimo samo o Robinsonu Crusoeju, ne smemo ustvariti iluzije, da je to delo naključno. Videti je namreč, da se je Defoe specializiral natanko v iskanju tistih izraznih oblik, ki bi upodobile, in to zelo specifično, družbo njegovega časa. Neki drug njegov roman, ki je sicer manj bran, nam daje primer, ki je skoraj enako zanimiv. V razmerju do tržne družbe angleškega osemnajstega stoletja, od Londona do ameriških kolonij, ki je rojena v Newgateu in vajena visoke in malo manj visoke družbe, igra Moll Flanders isto razkrivajočo vlogo kot Robinson: pod njenimi koraki se družbena razmerja, razredni konflikti in geneza kapitala pokažejo v bolj neposredni luči. Zato so hoteli v tem

romanu videti enega od prvih realističnih romanov. Tudi Moll Flanders je obubožana, revna, in to v enem samem pomenu besede, ki je ekonomski; vendar pa je revna na manj pustolovski način: revna se je že rodila, je hči bivše zapornice; in če njen status nastopi v instrumentalni obliki, s posredovanjem »previdnosti«, potem zato, ker v bistvu prikriva absolutno prevlado pojasnjevanja ali razkrinkavanja. Prostitutka, pomeščanjena dama, žeparka, plantažnica in posestnica, ki jo vedno spremlja do potankosti popisan seznam blaga (in njegove vrednosti, ne glede na njegov izvor), na svoj preprost in odkrit način ženske, ki ji nič ne manjka, postavi pred sodišče ljubezen, trgovino in poroko, torej temeljne kategorije družbe, katere drugo stran – zaradi posebnega privilegija – izčrpno pozna. Zanjso so družbena razmerja kot reči, saj ima z njimi opravka neposredno, ne pa preko posrednikov, kakor se to počne z druge strani.

Tako kot Robinson je tudi ona *demonstrativna* osebnost: vendar pa, tako kot on, uhaja sleherni obliki imaginarnega statusa, zato da je lahko mesto pojavitve same realnosti.

Julij 1963.

Prevedla Ana Žerjav.



# Povzetki

## Med strahom in terorjem

Slavoj Žižek

UDK 159.964.2:504:32

Ekološka problematika je ena največjih ideoloških pasti: pod krinko boja za okolje in proti modernemu subjektivizmu se masivno vračajo stare ideologije. Ekologija je eno glavnih gonil danes prevladujoče politike strahu: strahu pred katastrofami, rasizmom, trgov, tujci ... Edina rešitev je polno sprejeti nase teror, grozo, ki se najavlja v ekološki krizi.

*Ključne besede:* religija, psihoanaliza, neprevarani blodijo, veliki Drugi, smisel, Freud, Lacan

## Benjaminov *Angelus Novus*

Marko Jenko

UDK: 111.852

Pričujoči tekst se ukvarja s figuro Kleejevega *Angelusa Novusa* v delu Walterja Benjamina. Izhodišče je kratka predstavitev njegove študije o nemški žaloigri, navezujoč se tako na njen zgodovinski izvor kot tudi na problem izvora kot takega, in sicer na podlagi preigravanja zgodovine in narave v minevanju, vprašanj jezika in nenaravnega, žalovanja in izgube. Avtor poudarja, da bi zname-nitega teznega angela morali najprej povezati z minevanjem kot

večnim izvorom, z efemernim dozdevkom, in nadalje s točko postajanja oziroma navzočnostjo prihodnosti v preteklem. Obenem pa bi ga morali dojeti tudi kot integralni del Kafkovega in žaloigerskega nenaravnega sveta kreatur, ki vodi k de-limitaciji človeškega subjekta in oznanja novi kolektiv ne-ljudi.

*Ključne besede:* angel, zgodovina, narava, izvor, postajanje, minevanje, avra, teološki preostanek, žaloigra, nečloveško

## Objekt in afekt ljubosumja

*Lidija Šumah*

UDK 159.964.2:179.8

Kaj imata skupnega ljubezenski objekt in lončenina? Skupno paradigmo najdeta v tem, da sta oba najdbi, bistveno zaznamovani z ljubosumjem. Tekst nadaljuje z argumentacijo teze, da je logika subjektovega odnosa do izvorno izgubljenega objekta, kolikor jo mislimo v terminih lacanovske psihoanalize in v okviru teorije afekta, natanko logika ljubosumja.

*Ključne besede:* agalma, ambivalenca, fantazma, izguba, ljubosumje, nič, objekt, zavist

## Dolgčas med 'Kritiko' in 'Antropologijo'

*Simon Hajdini*

UDK 17.02:1 Kant I.

Tekst pričinja z vprašanji, ki jih odpira primerjalno branje Kantovih treh *Kritik* in njegove *Antropologije v pragmatičnem oziru*, pri čemer se osredotoča na dva ključna problema: na problem

dvojne zavesti Jaza in na problem časa. Članek na podlagi tako dobljenih izsledkov nadaljuje s Kantovo pragmatično analizo dolgčasa, ki ga poskuša misliti v njegovem inverznem razmerju do občutja sublimnega, kot to nastopa v tretji *Kritiki*.

*Ključne besede:* Kant, čas, dolgčas, sublimno

## Nihilizem: k problemu vrednote(nja)

*Dejan Aubrecht*

UDK 165.72:111

1 Nietzsche F: 1 Heidegger M.

Tekst se poskuša postaviti po robu Heideggerjevi nameri, prikazati Nietzscheja kot metafizika vrednot. Če se je Nietzsche sam vselej deklariral za antimetafizika, poskuša tekst pokazati na konsistentnost te deklaracije, ki jo je potrebno utemeljiti iz Nietzschejeve zadeve same, ki se postavlja po robu metafizičnemu mišljenju vrednot, kot to še poskuša prikazati Heidegger. Tekst skuša pokazati, da Nietzschejev dogodek vselej že prelamlja s tem, da bi se ugledal kot vrednostno mišljenje. Če je nihilizem radikalno zavračanje vrednot, smisla in idealov, pa v tem zavračanju vselej naleti na Nič, v katerem še lahko najdemo logiko Enega, ki nihilizem perpetuira v neko nemožnost izhoda iz metafizike. Zato se Nietzschejev izginjajoči filozofski dogodek logiki Enega izmakne tako, da vpelje neko logiko dvojega, afirmacijo »dveh življenj«, ki se ne more izteči v življenje vrednote kot Ene.

*Ključne besede:* Nietzsche, Heidegger, nihilizem, vrednota, asketski ideal, volja do moči, metafizika



## Abstracts

### Between Fear and Terror

*Slavoj Žižek*

The ecological problematic is one of the greatest ideological traps: under the mask of the struggle for our environs, old ideologies are staging a massive return. Ecology is one of the main impetuses of the predominating politics of fear: fear of catastrophes, of racism, of market, of foreigners ... The only way out is to assume fully the terror that announces itself in ecological crisis.

*Keywords:* fear, terror, violence, ecology

### Benjamin's *Angelus Novus*

*Marko Jenko*

The article deals with the figure of Paul Klee's *Angelus Novus* in Walter Benjamin's work. It starts with a brief introduction of his German tragic drama study, focusing primarily on its historical origin and the problem of origin as such, mostly on the basis of the interplay of history and nature in transience, the questions of language and the unnatural, of mourning and loss. The author stresses that the famous thesis angel should first be linked to transience as eternal origin, to the ephemeral semblance, and furthermore to the point of becoming or the presence of future in the past. Secondly, it should be considered as an integral part

of Kafka's and mourning play's unnatural creaturely world, delimiting the human subject and announcing a new collective of non-men.

*Key words:* angel, history, nature, origin, becoming, transience, aura, theological residue, mourning play, unhuman

## The object and affect of jealousy

*Lidija Šumah*

What do the love-object and pottery have in common? Their common feature is that they are both discoveries marked with jealousy. The article continues with the argumentation of the thesis, that the logic of subject's relation to the primordially lost object, as far as thought in terms of lacanian psychoanalysis and in the context of the theory of affects, is precisely the logic of jealousy.

*Keywords:* agalma, ambivalence, phantasy, loss, jealousy, nothing, object, envy

## Boredom between 'Critique' in 'Anthropology'

*Simon Hajdini*

The text begins with questions posed by a comparative reading of Kant's three *Critiques* and his *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, focusing on two key problems: on the problem of double consciousness of the Self, and on the problem of time. The article continues with Kant's pragmatic analysis of boredom,

and tries to think it in its inverted relation to the feeling of sublime, developed in the third *Critique*.

*Key words:* Kant, time, boredom, sublime

## Nihilism: towards the problem of value(ing)

*Dejan Aubrecht*

The paper tries to break with Heidegger's intention to expose Nietzsche as metaphysician of value. If Nietzsche had always declared himself as antimetaphysician, the paper tries to show the consistency of this declaration, which ought to be ground as Nietzsche's subject itself as opposed to what Heidegger still tries to describe as metaphysical value thinking. The paper tries to show that Nietzsche's event always cuts with the notion of value thinking. While nihilism radically rejects all values, sense and ideals, in this rejection always encounters on Nothing, where we can still find logic of the One, which perpetuates nihilism to some kind of impossibility of metaphysical way out. So, Nietzsche's fading philosophical event evades logic of the One with bringing out the logic of the Two, affirmation of »two beings« which can not be reduced to being of value of the One.

*Key words:* Nietzsche, Heidegger, nihilism, value, ascetic ideal, will to power, metaphysics





# *Problemi*

5-6/2006, letnik XLIV

## *Uredništvo*

Miran Božovič, Mladen Dolar, Peter Klepec, Zdravko Kobe, Janez Krek,  
Dragana Kršič, Renata Salecl, Alenka Zupančič, Slavoj Žižek

## *Glavna urednica*

Alenka Zupančič

## *Odgovorni urednik*

Mladen Dolar

## *Naslov uredništva*

Komenskega 11, Ljubljana (s pripisom »za Probleme«)  
[www.drustvo-dtp.si](http://www.drustvo-dtp.si)

## *Transakcijski račun*

02017-0018113209, z oznako: »za Probleme«  
ID: SI26158353

## *Izdajatelj*

Društvo za teoretsko psihoanalizo  
Komenskega 11, Ljubljana

*Oblikovanje:* AOOA

*Oblikovanje stavka:* Klemen Ulčakar

*Tisk:* Ulčakar & JK

*Naklada:* 600 izvodov

Naročnina za leto 2006 (z DDV): 7.595,00 SIT (31,69 €)

Cena te številke (z DDV): 2.821,00 SIT (11,76 €)

Revijo finančno podpira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.





NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

č 68

194 245/2006



920064740,5/6

COBISS •



2.821,00 SIT  
(11,77 €)

ISSN 0555-2419



9 770555 241012