

# Užitek in pomen glasbe<sup>1</sup>

*“Utrga se luč  
zdrobi se kamen  
skoz tvojo senco steče reka  
in tuja sonca vžigajo svetlobo  
nihče ne ve kako si prišel tja  
toda kjerkoli si  
v karkoli so te vpletli  
samo to veš  
da moraš.”  
Tomaž Šalamun<sup>2</sup>*

## Uvod

Besedilo poskuša pojasniti dognanja, do katerih sem prišel pri pisanju diplomske naloge<sup>3</sup>. Delo za diplomu je bilo mukotrpno in priznati moram, da takrat, ko sem jo pisal, nisem vedel, kaj hočem, kam grem in kam me bo raziskovalno pisanje pripeljalo. Spominjam se veselja, ko sem za slutnjo o umetniški produkciji kot obliki prekoračitve fantazme našel oporo v Žižkovi opombi o Lyotardu v knjigi Kuga fantazem. Toda na koncu, bolje rečeno po koncu, ko sem diplomsko delo že oddal, sem prišel na cilj. Utrnila se mi je misel o etiki psihoanalize, ki je poslej opora mojega razmišljanja:

<sup>1</sup> Pričujoči tekst posvečam mojima prijateljema, Tadeju Tozonu (iskrenemu slikarju) in Daretu Jakiću (zagnanemu knjigotržcu), ki sta bila edina poslušalca (in razpravljalca) mojih psihoanalitičnih “bluzenj” še v fazi nastajanja diplome in prej. Na tem mestu bi se še zahvalil Vesni Debeljakovi za velikodušno razdajanje svojega talenta pri dokončnem retoričnem oblikovanju teksta.

<sup>2</sup> Tomaž Šalamun, “Poker” (2. natis), Cankarjeva založba, Ljubljana, 1989.

<sup>3</sup> Diplomsko delo sem konec septembra zagovarjal na oddelku za filozofijo Filozofske fakultete pri Bozidarju Debenjaku, Mladenu Dolarju in Levu Kreftu (slednja sta bila mentorja).

<sup>4</sup> *Ta stavek je nastal ob premisleku opombe Robija Krofliča z dne 16.11.1999.*

*“Če štartaš direktno na užitek,  
ali ga zgrešiš  
ali na njem obvisiš.  
Edini užitek, ki je uživanja vreden,  
je tisti, ki ga dosežeš kot stranski učinek izpolnjevanja  
dolžnosti.  
Ne dovoli, da določajo tvoje dolžnosti  
(ne popusti glede svoje želje),  
da ti ne spodleti srečanje z Realnim.<sup>4</sup>  
Ni upanja, ni strahu!”*

Lahko bi se vprašali, kakšno zvezo ima ta misel z glasbo, z užitkom, ki se veže nanjo. Mislim, da veliko in da bomo slej ali prej zadevo razjasnili do konca (vsaj do zadovoljivega konca).

Iztrgana iz konteksta je misel vsekakor nezadostna in kar vpije po pojasnilu. Zato bom izkoristil ta uvod, da pojasnim nekatere temeljne psihoanalitične koncepte, ki nam bodo misel pomagali umestiti v kontekst tako, da bo jasna in razločna.

Začnimo s konceptom “užitka”. Lacan pravi, da je užitek zadovoljitev nagonov, zadovoljitev prisile ponavljanja, in ta zadovoljitev je – paradoksalno –lahko ugodna ali neugodna. Po drugi strani pa je povsem logično, da lahko zadovoljitev neke prisile prinese tako ugodje kot neugodje. Postavi se vprašanje: kaj se pri prisili ponavljanja ponavlja? Ko prisila ponavljanja prinaša ugodje, je odgovor dokaj enostaven: ponavlja se neko, nekoč že doseženo ugodje (ugodje v seksualnosti, hrani, drogah, umetnosti ...). Težava se pojavi, ko si poskušamo razložiti psihične pojave, ki nas silijo v trditev, da v veliki meri ali celo pretežno (odvisno od psihične konstitucije in stopnje nevrotičnosti ali psihotičnosti posameznika) ponavljamo neugodje samo. Razrešitev tega problema lahko najdemo že pri Freudu, ki pravi, da gre pri ponavljanju neugodja za nerazrešeno travmo, ki samodejno vztraja pri razrešitvi. Ko pa to dejstvo prevedemo v Lacanov jezik, dobimo trditev, da je prisila ponavljanja neugodja nenehna prisila poskusa simbolizacije vdora Realnega. Tako smo prišli do novih pojmov, ki jih je treba pojasniti, preden gremo naprej, to je do trojnega koncepta realnosti: Imaginarna, Simbolna in Realna realnost.

Imaginarno je naše vsakodnevno doživljanje sveta, sveta pojavov, ki filozofe že od samega začetka navdaja z nezaupanjem (spomnite se na Platonov svet senc, ki prikriva bistvo reči).

Simbolno si morda najlažje pojasnimo s primerom književnega dela, ko z zaznavo črnih črk na belem papirju v našem psihičnem aparatu vznikne celoten univerzum. Gre za to, da je naše doživljanje sveta posredovano z jezikom, da železniške kompozicije, ki pelje mimo nas, ne doživljamo le kot “velike, dolge, črne gmote, ki dela neznošen hrup”, temveč da že po obliki vemo, ali so v vlaku potniki ali pa prevažata drug tovor in mu potem rečemo tovorni vlak. V končni

instanci, razen dojenčkov, ljudje nimamo neposrednega odnosa do sveta, temveč je ta nenehno posredovan s Simbolnim. Simbolni elementi pa konsistence nimajo v sebi samih. Njihova konsistenca je v razliki danega elementa do vseh drugih. Beseda ni neko bivajoče, ki se ga poslužujemo, da bi označili drugo bivajoče. Zadeva je veliko bolj kompleksna. Besede (označevalci) niso prilepljene na reči. Pomen (označenec) neke besede vznikne šele v razmerju do drugih besed<sup>5</sup>, njeno razmerje do reči (referenta) je sekundarnega pomena. Sicer si sploh ne bi mogli pojasniti obstoja besed, kot so svoboda, ljubezen, lepota, mir, mistično, bog ... Pri teh besedah je očitno, da imajo pomen samo v razmerju do drugih besed, da sama reč vznikne šele iz jezikovne produkcije. Vendar pa jezik obstaja pred človekom. Otrok mora šele vstopiti v jezik, ločiti se mora od neposrednega doživljanja sveta, od doživljanja sveta skozi prizmo ugodja in neugodja (natura) in osvojiti doživljanje sveta kakršen vznikne posredovan z jezikom (kultura). Ta proces posredovanja, vstopa v jezik, Lacan imenuje kastracija, nastop vladavine Imena Očeta (označevalca). Freud je že leta 1900 v VII. poglavju Razlage sanj genialno pojasnil nujnost tega vstopa v jezik: če nočemo samo halucinirati doseženega ugodja<sup>6</sup>, kar zahteva veliko psihične energije ob pičlem in samo začasem izkupičku, moramo formirati sistem/simbolno strukturo, ki omogoča, da so nam spominske sledi dostopne tudi takrat, ko so neugodne (v primarnem procesu se neugodnih spominskih sledi, celo celotnega konteksta, ki proizvaja neugodje, izogibamo), torej tak sistem (sekundarni proces), ki bo od spominske sledi registriral samo informacijo o ugodju in neugodju, ne da bi pri tem sama sled izzvala ugodje ali neugodje. Ta sistem pa ima poleg omenjenih kvalitet tudi svoje lastne: smisel in pomen. Seveda gre za jezikovni sistem, ki nam svet posreduje pojmovno, to je, gre za Simbolno realnost.

Tretji del trojnega koncepta realnosti je pojem Realnega. Med tem pojmom in Kantovim pojmom "reči po sebi" lahko naredimo vzporednico. Gre za nekaj, kar nam nikoli ni dostopno kot tako, po eni strani je pred Simbolnim in Imaginarnim, po drugi pa šele vznikne kot manko v Simbolnem. Realno lahko doživimo največkrat kot grozljiv, travmatičen vdor v našo (simbolno strukturirano) imaginarno realnost.

Na tem mestu še enkrat ponovimo odgovor na vprašanje: "Zakaj ponavljamo neugodje?" Neugodje ponavljamo zato, ker poskušamo simbolizirati Realno, nekaj nesimboliziranega, udomačiti poskušamo tisto tuje, nerazumljivo. Dejstvo je, da simbolizacija, udomačitev, vznik smisla in pomena prinašajo ugodje. Imam srečno priložnost, da spremljam razvoj svojega sina<sup>7</sup>. Pred mesecem dni sem si zanj izmislil igrico: Predenj sem postavil "mobil" s štirimi plišastimi figuricami, ki se ob rahlem udarcu premaknejo in se dlje časa vrtijo. Kot vsak dojenček je mahal z rokami popolnoma nekontrolirano in brez ciljno, sam sem pa vsakič, ko je po naključju zadel igračo,

<sup>5</sup> Pomen (označenec) vznikne (in živi) iz drsenja po verigi označevalcev v določeni označevalni strukturi.

<sup>6</sup> Halucinacija že doseženega ugodja se dogaja v primarnem procesu, ki ima za vse spominske sledi v psihičnem aparatu samo dve opredelitvi: ugodje in neugodje – asociacija na računalniški dvojiški sistem in Wittensteina ni slučajna.

<sup>7</sup> Danes, ko to pišem, je star natanko tri mesece, in dva dni.

<sup>8</sup> Vzklik "Bravo, ja, ja, ja!" uporabljam tudi ob drugih prilikah. Po koncu previjanja, ko je otroku treba obleči roke v rokave, je ponavadi ta "hud problem" spremljan z malčkovim jokom. Temu se izognem tako, da otroku roko stisnem v pest, ponavljam besedo "Pest, pest, pest..." vse dokler se belina pesti ne pojavi na koncu rokava, pokažem mu jo in vzkliknem: "Bravo, ja, ja, ja, ja, ja!".

vzkliknil: "Bravo, ja, ja, ja, ja, ja!". Sčasoma je začutil neko ugodje ob ponavljanju tega dogodka. Nekaj je dojel. Ponavljanje dogodka mu je omogočilo povezati njegov udarec ob igračo, njeno vrtenje in moj vzklik. Danes figurico zadene mimogrede – dogodek ponavlja nadzorovano, zavestno. Toda igra mu ni več v tako veselje, kot mu je bila v začetku<sup>8</sup>.

Človek torej ne uživa neposredno v ugodju, ki ga prinaša reč sama, marveč uživa v udomačitvi, simbolizaciji reči, ki mu omogoči obvladovanje. V tem je po moje smisel Lacanovega izreka, da je človeku kot govorečemu bitju užitek prepovedan. In če dojamemo, da je z vstopom v jezik za človeka ta neposrednost užitka povrh še nemogoča, lahko razumemo, zakaj je neposrednost užitka lahko hkrati nemogoča in prepovedana.

Zadeva seveda ni tako enostavna, kot se zdi na prvi pogled. Soočiti se je treba tudi z drugimi pojmi, ki so nujni za razumevanje lacanovskega koncepta. To sta predvsem pojma, simbolizirana z "a" (mali drugi, naš podobnik, Jaz, objekt a) in "A" (veliki Drugi, Bog, mater, jezik). Najlažje ju bomo razumeli, če ju postavimo v kontekst procesa identifikacije. Lacan razlikuje dve vrsti identifikacije: idealni jaz in Ideal jaza.

Idealni jaz je identifikacija z a, s podobo kakega našega bližnjega ali daljnega "sotrpina" (Življenje je dolina solz, bi rekli kristjani, in v tem je zmo soli). Prva taka identifikacija fantka je vsekakor oče, dekllice mati (kot "sotrpinu/ki" mu/ji lahko veliko oprostimo, saj je v končni instanci večji del Jaza narejen po starševski podobi). Toda v življenju veliko potez poberemo tudi od drugih ljudi (tudi od fantazijskih likov, ki jih producirarajo umetnost in mediji na sploh), ki jih preko identifikacije s temi potezami ponotranjimo: postanejo naše lastne poteze. Skratka, ljudje, podobe, poteze teh ljudi podob so naši idealni jazi, objekti naših identifikacij. Lacan za Jaz pravi, da je ropotarnica teh identifikacij.

Ideal jaza pa je nekaj povsem drugega. To je kdo, ki mu hočemo ugajati (lahko tudi nagajati), je pogled, za katerega ponotranjimo razne poteze, da bi mu ugajali. Lahko torej rečemo, da se identificiramo z idealnim jazom za pogled Ideala jaza. Toda Ideal jaza ni nujno neka konkretna oseba, še več – nikoli ne gre za konkretno osebo, izvzemši v otroštvu. Še najbližje konkretni osebi je Ideal jaza v obliki Nadjaza, ki ponavadi nosi značilnosti/poteze enega od staršev. Nadjaz je krut in neizprosni, užitek hkrati prepoveduje in zapoveduje, vsekakor nikoli ni zadovoljen. Še največ možnosti za mirno življenje ima tisti, ki razmerje s staršem v sebi, z Nadjazom, uredi tako, da ga pretvori v racionalnost. Veliko lažje je izpolnjevati svoje dolžnosti ob racionalnem razumevanju potrebe po izpolnjevanju dolžnosti, kot če te v to sili goli iracionalni nadjazovski pritisk.

Subjekt (in sedaj smo prvič pri tem pojmu) nikakor ni Jaz (ki je, kot smo že omenili, ropotarnica potez idealnih jazov).

Subjekt je subjekt Strukture. Kaj naj bi to pomenilo? Pomeni, da moramo koncept "subjekta" dojeti tudi v arhaičnem pomenu te besede: podložnik! Subjekt je podložnik, produkt Strukture<sup>9</sup>, je njen edini element, ki je zmožen dojeti smisel Strukture. S takega zornega kota lahko razumemo Lacanovo misel, da je človek govorjen. Poskusimo pojasniti: otrok ob rojstvu ne zna govoriti, se pa zelo kmalu nauči razumevati in vzpostaviti komunikacijo s starši. Starši pa ga učijo govornice, ki ima sintakso in semantiko, notranjo logiko, ki se ji vsi podrejšo. Lahko bi rekli (in Lacan to trdi), da je govornica tisti veliki Drugi (verniki bi rekli Bog), ki nas s samodejnostjo obvladuje. Četudi se nam zdi (torej na imaginarni ravni to tudi drži), da sami govorimo, včasih v to vložimo celo veliko truda, je še vedno res, da je ves ta trud v resnici napor sproščanja samodejne logike govornice. Saj poznamo tisti občutek, ko se neka metafora lepo usede, ko slišimo dobro besedno igro; v končni instanci vsaka dobra šala terja ta občutek samodejnosti, sproščenosti besede.

Lahko bi rekli, da vse nevrose nastanejo zaradi tega, ker nismo sposobni dojeti Strukture in vloge subjekta v njej, naše lastne vloge. Preveč se opiramo na zavest o jazu, ropotarnici identifikacij, premalo na zavest o subjektu, mestu v Strukturi. Subjekt – kot mesto v Strukturi, ki ga določa – je zelo transparenten koncept. Gre preprosto za to, da moramo vedeti, da smo to, kar smo, po mestu, ki ga zavzemamo v medčloveških razmerij, po našem simbolnem mandatu, vlogi v družbeni strukturi, na primer: sin, mož, oče, filozof, glasbenik, uslužbenec ... Vse to so vloge, ki jih en sam človek zavzema in jih izpolnjuje. Vsaka vloga je drugačna, "pravila igre" se ne dajo prenašati iz ene vloge v drugo. Lahko bi tudi rekli (in to je za nas zelo pomembno), da vse te vloge/simbolni mandati dajejo subjektu naloge/dolžnosti, ki so do neke mere in na različne načine družbeno sankcionirane (zakon, morala, običaji, uzance) in ki so ena z drugo lahko tudi v konfliktu. To je, poleg samodejne logike jezika, drug način, kako dojeti, da nas Struktura/veliki Drugi obvladuje.

Seveda je prvi veliki Drugi vsakega človeka njegov starš, največkrat mati ali primarni objekt nege. Sprva je dojenček z materjo v dualnem razmerju, ne razlikuje med sabo in njo, sta Eno. Ves otroku dostopen smisel je v tem, da ugotavlja, kaj mati hoče, da ugotavlja pomen tega, kar mu govori, pomen, ki vznikne s ponavljanjem. Ko se to dualno razmerje razdre, se za otroka njegova Reč, ki neposredno prinaša užitek, vzpostavi kot izgubljena; kot pravi Lacan, jo mora najti na lestvi želje. Iskati jo mora v govornici, saj je človek, ki obvisi na tistem neposrednem užitku dualnega razmerja, obsojen na psihozo, na to, da za vse življenje obvisi na ljubezni do matere in nobeni drugi ženski ne dovoli zavzeti njenega mesta. Večina ljudi to ojdipsko razmerje dodobra razreši že v zgodnjem otroštvu, nekateri pa umrejo z njim. Človeški cilj je doseči tisti občutek sreče, ki ga pozna iz tega znamenitega dualnega

<sup>9</sup> *To je na svoj način dojel tudi starodavni kitajski mojster Lao Zi: "Zloraba sile propad prinese; saj to je: Dau nasproti ravnati; kdor pa nasprotuje mu, zgodaj konča." pri čemer Dao moramo dojeti kot sinonim za simbolno strukturo. (Klasiki daoizma, 1992, str. 132.)*

razmerja. Razmerje, ki sta ga imela mati in otrok v dualnem razmerju, določa razmerje odraslega človeka do sveta. Odrasel človek to razmerje ponavlja do neskončnosti. Lacan pozna tri temeljne oblike tega razmerja:

– Ko Reč/mati prinaša premalo užitka, ko je užitek, ki ga otrok doživlja, nenehno nezadosten; to je temelj, ki določa strukturo histerika (večjega dela človeških bitij, predvsem žensk, tako rekoč gre za “normalno” človeško strukturo).

– Ko Reč/mati prinaša preveč užitka in se mora otrok tega užitka braniti, saj preveč užitka prinaša neugodje: to je temelj, ki določa strukturo obsedenega nevrotika (večjega dela človeških bitij, predvsem moških, tako rekoč gre za “normalno” človeško strukturo).

– Ko v razmerju do Reči/matere deluje proces izključitve, in to v dveh diametralno nasprotnih oblikah: kot izključitev Reči in kot izključitev govornice. Prva oblika izključitve je temelj, ki določa strukturo znanstvenika (Reč umanjka, vse se dogaja v besedah/konceptih). Druga oblika izključitve je temelj, ki določa strukturo psihotika. Za psihotika je beseda samo sredstvo sporočanja, družbena struktura in zavezanost besedi (celo zavetanost dani besedi) ga ne določata (Lacan pravi, da je psihotik edini svoboden). Človek, ki obvisi na užitku dualnega razmerja, je nevzgojljiv ali veliko težje vzgojljiv.

Da ne bo pomote: te psihoanalitske (klinične) koncepte je treba vzeti z zrnom soli, treba jih je dojeti kot koncepte, ki nam lahko kaj pomagajo razjasniti. Smisel teh konceptov ni v tem, da bi trdili, kako smo vsi nori. Res pa je, da nihče ni svetnik in da lahko rečemo, da ima vsakdo občasno večje ali manjše psihične težave. Zdrav je tisti, ki se zna soočiti z lastnimi težavami in se z njimi spoprijeti.

Ostala nam je še naloga, da razjasnimo psihoanalitski koncept dolžnosti. Omenili smo že, da dolžnost izhaja iz simbolnega mesta v Strukturi/Drugem, da je v bistvu Struktura tista, ki nam dolžnosti nalaga kot naše lastne. V psihoanalitski literaturi se kot paradigma za koncept dolžnosti (glej Etiko Realnega Alenke Zupančič) uporablja primer Don Juana in njegove želje, ki je tako močna, da je ne more zaustaviti niti Previdnost v podobi govorečega kamenega kipa, želje, ki prehaja v nagon. V končni instanci gre prav za to: želja/dolžnost mora preiti v nagon. Temu Lacan pravi prehod, prekoračitev fantazme, tudi identifikacija s simptomom (s posebnostjo lastnega užitka), Lao Zi temu pravi razsvetljenje, Buda v zadevo vpleta nirvano ... Menim pa, da gre enostavno za psihično zdravje, ki ni nikoli doseženo enkrat za vselej, treba ga je nenehno vzdrževati. Pogoj za vzdrževanje psihičnega zdravja pa je sprotno soočanje s problemi in reševanje v skladu z načelom realnosti.

Toliko za uvod v psihoanalitične pojme. Z drugimi koncepti, ki jih v uvodu nismo srečali, se bomo soočili ob obravnavi užitka in pomena glasbe.

## I. Kaj je glasba?

Nemška muzikologa Carl Dalhaus in Hans Heinrich Eggebrecht zbirko esejev z naslovom *Kaj je glasba?* začeta z vprašanjem, ali obstaja Glasba. Gre za vprašanje, ali lahko vse oblike glasbene produkcije spravimo pod en pojem; ali različne epohe, socialni, etnični, kulturni prostori producirajo eno in isto stvar v različnih pojavnih oblikah ali pa producirajo ireduktibilno različne reči. "*Da šlager in dvanajsttonska glasba sodita v isto kategorijo, nikakor ni samo po sebi umevno.*"<sup>10</sup>

Pri premišljevanju o tem problemu bomo izhajali iz Žižkove zastavitve razlike med zgodovinskostjo in historicizmom, kjer je zgodovinskost pojmovana kot dogajanje v času, pri katerem je navzoče neko "nezgodovinsko" jedro Realnega, v nasprotju s historicizmom, ki vse dogajanje "zgodovinsko relativizira" in se s tem izogne srečanju z Realnim zgodovine.<sup>11</sup>

Potrditve takega stališča lahko najdemo pri Antonu Webernu: "*Umetnost je zame sposobnost, da spraviš misel v najjasnejšo, najpreprostejšo, to se pravi, najbolj 'prijemljivo' obliko. V tem smislu ne morem označiti 'očenaša' kot nekaj nasprotnega umetnosti, marveč kot njen najvišji vzgled. Zakaj tu je dosežena največja umljivost, jasnost in nedvoumnost.*

*Zato naziranjja Tolstoja in vseh drugih ne morem razumeti, pač pa razumem, če Beethoven glavno temo prvega stavka svoje 'Eroice' tako dolgo pili, dokler ne dobi take stopnje oprijemljivosti, kakor, recimo, stavek iz 'očenaša'. Tako jaz razumem umetnost! Zato tudi nisem nikoli razumel, kaj je 'klasično', 'romantično' in podobno, tudi se nisem postavil v nasprotje mojstrov preteklosti, marveč sem se vedno le trudil, da bi jih posnemal. Kar je seveda nekaj drugega kakor morda današnji 'klasicizem', ki kopira slog, ne da bi vedel za njegov smisel (in to je, kar sem nakazal), medtem ko jaz (Schönberg, Berg) poskušam ta smisel – ki ostane večno isti – izpolniti z našimi sredstvi. In potem pač ne nastane kopija, ampak prav zato nekaj pra-lastnega."*<sup>12</sup>

Torej je naše izhodišče v tem, da predpostavljamo glasbo kot način soočanja z Realnim, ki ga glasba implicira, in reduciramo različne glasbe na različne pojavnne oblike tega soočanja, na različne načine razreševanja zagate, ki jo pred človeka postavljajo njegovo (in drugih) uho in glas, naravni zvoki, orodja za produkcijo zvokov, zvočne strukture, razmerje glasbe do družbe, do drugih umetnosti, do pojmovnega jezika in življenja onstran umetniškega rezervata.

Prvi pogled, ki nam je na razpolago, je historičen, torej pogled, ki išče izvor. Kot velja za vse konstitutivne elemente človeške kulture, tudi glasbi ne moremo enostavno določiti nekega začetka, ki bi jo pojasnil. Nekaj poskusov pojasnitve pa vendarle obstaja. Charles R. Darwin, teoretik evolucije, postavlja hipotezo, da glasba izhaja iz ljubezenskih klicev, torej iz "orodja" moškega snubljenja. Ekonomist

<sup>10</sup> Dalhaus/Eggebrecht, "Kaj je glasba?", str. 7.

<sup>11</sup> cf. Slavoj Žižek, "Roberto Rossellini: dejanje, svoboda, samomor", v: "Beseda, dejanje, svoboda", str. 83/84.

<sup>12</sup> Kurt Honolka, "Svetovna zgodovina glasbe", str. 539.

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 11–12.

<sup>14</sup> Curt Sachs, "Svetovna zgodovina plesa", str. 17–18.

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 18–19.

Karl Bucher išče izvor v delovnih pesmih, ki lajšajo skupno človeško delo. Carl Stumpf, psiholog in glasbeni etnolog, meni, da se je petje razvilo iz sporazumevanja na daljavo. Herder, Spencer in Rousseau so teorijo o nastanku petja razvijali iz naglasov, načina poudarka v stavku. Zgodovinar plesa in etnomuzikolog Curt Sachs izhaja iz predpostavke, da sta se iz prvih, živalsko-afektivnih klicev razvila govorica kot sporazumevanje in od vsakdanjika odmaknjeno brezsmotno petje.<sup>13</sup> Problem teh in takih hipotez ni v tem, da bi bile popolnoma neresnične skregane z dejstvi (da med "primitivnimi ljudstvi" ne prevladujejo ljubezenske pesmi; da pri njih skorajda ni skupnega dela, kaj šele, da bi ga opravljali v taktu; da petje ni sporazumevanje in da je neodvisno od oddaljenosti pevcev), temveč tiči zagata v tem, da so evolucionistične, da ne znajo misliti reza/ razcepa med naravnim materialom in (čisto novo) Strukturo, ki se kaže kot petje in strukturiranje zvokov v glasbo.

Curt Sachs je s predpostavko o naravno danih afektivnih klicih kot osnovnem materialu za govor in za glasbo še najbližji impliciranju samega reza/preloma, ki preči instinktivno-afektivne signale in petje, naravo in kulturo. V delu *Svetovna zgodovina plesa* obravnava ples kot umetniško obliko, ki v sebi združuje največ oblik umetniškega izražanja in je nekakšen predzgodovinski Gesamtkunstwerk (celostna umetnina): "Ples presega ločevanja, ki so nastala šele v razvitih civilizacijah – med telesom in dušo, med spontanim čustvenim izražanjem in nadzorovanim obnašanjem, med družbenim življenjem in razvojem posameznika, med igro, čaščenjem bogov, bojevanjem in predstavo. Telo, preseženo in pozabljeno v ekstazi, ki je postalo kelih medčloveških duhovnih moči; duša, ki je srečna in blažena v pospešenem gibanju telesa, osvobojena lastne teže; potreba po plesu, ker prekipevajoča življenjska strast sili ude iz brezdelnega mirovanja; in želja po plesu, ki v plesalcu poraja čarobne moči, ki mu prinašajo zmago, zdravje in življenje; mistične vezi v plemenu, ki si podaja roke v krožnem rajanju, in neomejeni ples posameznika, ki se je prepustil svojemu višjemu jazu – ni 'umetnosti', ki bi vključevala tako veliko."<sup>14</sup>

To pojmovanje plesa implicira nekakšno transcendenco človekove omejenosti z vsakdanjim urejenim svetom pravil, ki se kaže kot v plesu utelešena užitek in pomen. Ples je "posvečeno opravilo v svečeniški službi" in je "pomembno in resno opravilo vsega plemena. Noben pomembnejši dogodek v življenju praljudstev ne mine brez plesa. Rojstvo, obrezovanje dečkov in posvetitev deklic, poroko in smrt, setev in žetev, ustoličenje glavarjev, lov, vojno, svečanosti, lunine mene in bolezni, vse spremlja ples."<sup>15</sup>

Sachs sam nakazuje, da je prvobitni Gesamtkunstwerk obred kot celota, ki vključuje ples, glasbo, poezijo, gledališče, slikarstvo ..., načine izražanja v funkciji obreda; to nas privede k obravnavi obreda, kot ga je zastavil Jean Cazeneuve v delu Sociologija obreda.



## II. Glasba kot funkcija obreda

Cazeneuve ugotavlja, da ljudje opravljajo nekatere dejavnosti, ki so gledano s praktičnega, pozitivističnega stališča nekoristne. Toda obred kot nekoristna dejavnost je znamenje neke potrebe: "*Manj ko se zdijo razumni, bolj razkrivajo potrebnost: prav gotovo mora obstajati resnična potreba po obredih, da ljudje počno stvari, ki jih ne opravičuje ne iskanje užitka ne materialnega ugodja, še celo same najbolj temeljne življenjske zahteve ne.*"<sup>16</sup> Maurice Leenhardt je obred opredelil kot "*način izražanja, ki naj omogoči prodor v zunaj-empirično.*"<sup>17</sup> Postavlja se vprašanje, od kod se v človeku pojavlja potreba po tem prodoru. Kaže, da človekova zavest, ki strukturira/kategorizira/osmišlja realnost neizogibno najdeva področja, ki so nedoločljiva, ki se določljivosti izmikajo in povzročajo tesnobo. Ravnovesje, ki ga človek doseže v vsakodnevem ravnanju in dojemanju narave, vnaprej določenem s pravili, nenehno rušijo zanj iracionalna dogajanja v njem samem in zunaj njega. Rudolf Otto je za ta dogajanja, ki se izmuznejo pravilom in povzročajo tesnobo, uporabil izraz numinozno.<sup>18</sup>

Značilnost numinoznega je skrivnostnost, ki je grozljiva in fascinantna hkrati, straši in privlači. Je moč, ki ogroža, toda če se je polastimo, lahko sami postanemo močni. Tisto, kar ogroža pravila, je izvor največje moči. V skladu s tem lahko obrede delimo na tiste, ki hočejo odstraniti numinozno, da bi utrdili s pravili urejeno življenje, in na tiste, ki človeka postavijo v svet onstran pravil urejenega človeškega bivanja, vendar pa mu lahko podarijo magično moč. Tretja funkcija obreda po Cazeneuveu je tista, ki numinozno postavi kot transcendentni temelj samega s pravili utemeljenega sveta in je sublimacija numinoznega v sveto, ki je temelj religij.<sup>19</sup>

Znak numinoznega je lahko katerikoli nenavaden dogodek, celo prevelika in ponavljajoča se sreča; v končni instanci vse, kar lahko vzbudi tesnobo.<sup>20</sup> Torej je za opredelitev numinoznega kot tistega, s čimer obred stopa v razmerje, najbolj bistvena sama tesnoba, ki jo numinozna reč povzroči v človekovem občutenju. In ta numinozna reč prežema celoto človekovega bivanja, od seksualnosti, odraščanja, druženja, dela, lova, vojskovanja ... do naravnih dogodkov: "*Obstaja razmerje med tabujem in bojznijo človeštva, ki se ji nikakor ne posreči popolnoma urediti usode v določeno človeško bivanje, vzpostavljeno enkrat za vselej. Tu ne gre več za ta ali oni predmet, za to ali ono početje, ki bi se pokazalo za nečisto v luči nekega zavestnega ali nezavednega simbolizma; tu je predvsem tesnoba, ki znenada postavi človeka ali, bolje, skupino v območje numinoznega.*"<sup>21</sup>

To, da se človek očiščuje numinoznega (recimo ženska menstruacije ali vojak umora), ne pomeni, da je numinozno nekaj, kar v svet pravil vdira od zunaj; je del sveta, ki se ga ne da enostavno, lagodno umestiti v pravila, zato vzbuja tesnobo. Numinozno je

<sup>16</sup> Jean Cazeneuve, "Sociologija obreda", str. 13.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 17.

<sup>18</sup> *cf. Ibid.*, str. 31.

<sup>19</sup> Pri tem se nam postavlja vprašanje, ali dejansko obstaja neko razmerje z numinoznim, ki ne bi vključevalo tudi njegove sublimacije, ki bi ga v popolnosti ločevalo od sveta pravil in ga ne bi postavljalo v temelje sveta in tako tudi v temelj človeško urejenega sveta; mar ni taka delitev razmerij do numinoznega le teoretska fikcija, ki sinhrono strukturo pretvarja v zgodovinski potek in prilagaja svojo razlago etnoloških dejstev teoretskim potrebam?

<sup>20</sup> *cf. Jean Cazeneuve, "Sociologija obreda", str. 57.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 91.

<sup>22</sup> *Religiozni človek prevzame krivdo nase, človek magije veliko več pripisuje višjim silam.*

<sup>23</sup> cf. Sigmund Freud, "Vpeljava narcizma", v: "Metapsihološki spisi", str. 56.

<sup>24</sup> cf. Jaques Lacan, "Etika psihoanalize", str. 113.

presežek sveta pravil in istočasno njegov inherenten del, ki ga razjeda od znotraj. Tudi enostavno preganjanje numinoznega z očiščevanjem je še vedno neka oblika sublimacije, saj je praksa, ki tesnobo vzbujajočo reč prestavlja v simbolni univerzum, s katerim je mogoča manipulacija, "rokovanje", v smislu očiščevanja ali izkoriščanja numinoznega za povečanje lastne moči (to je lastnost vseh magičnih praks). Razliko med religijo in magijsko prakso, ki temelji na ločevanju sveta pravil in sveta numinoznega, bi prej kot v razmerju do sublimacije lahko našli v težnji, da religiozni človek ustvarja sklenjen svet, kjer lastno odgovornost v svetu, določenost in podrejenost pravilom prestavi v transcendenco, v katero umesti Zakonodajalca kot izvor lastne družbenosti in tako svoje tesnobno občutenje sveta umesti v tesnobno vprašanje, kaj sveto/temelj/bog hoče od njega. V lacanovskem žargonu bi lahko rekli, da gre za razliko med numinoznim kot silo, ki je zrcalna podoba – I(A) – človekove lastne moči, in svetim, ki to moč premesti na velikega Drugega, ki ni človekova zrcalna podoba, temveč presega vsakršno reprezentabilnost; je absolutna moč, ki šele dopušča in regulira svet pravil in mesto človeka v njem.

Religiozni svet je *a priori* sklenjen simbolni univerzum brez razpok, kjer razpoke izhajajo iz naše nezadostnosti, nepoznavanja volje Transcendentnega – v nasprotju z "magičnim" svetom, razcep-ljenim na urejeni svet pravil in numinozno, ki ta svet podvaja in ga od znotraj razjeda.<sup>22</sup> Kajti že zahteva po očiščenju od numinoznega implicira določenost/okuženost samih pravil z numinoznim.

Sublimacija pa ni isto kot ustvarjanje ideala<sup>23</sup>, ni isto kot simbolna identifikacija – I(A) –, pri kateri se identificiramo z mestom v Drugem, s katerega se določa, kaj nam je storiti. Mogoče bi na tem mestu veljalo opozoriti na sorodnost pojma numinoznega (kot ga uporablja Cazeneuve) in Lacanovega pojmovanja Realnega. Realno pri Lacanu je pred simbolnim, toda šele simbolno ga zameji; je tisto, kar iz simbolnega izpade, manko simbolnega, njegovo središče in hkrati njegova luknja. Medtem ko numinozno statusa ne dobi zaradi lastnih kvalitete kot takih, temveč šele v razmerju do tesnobe, ki jo vzbudi v človeku. Tesnobo vzbujajo pojavi, ki človeku predstavljajo neki prelom v kontinuumu, izjemo od pravil, vse, česar se ne da enostavno umestiti v svet pravil. Torej tudi numinozno dobi lasten status šele skozi nemožnost umestitve v simbolnem. Oba pojma napotujeta na pojem transcendence, na Kantovo "stvar po sebi" onstran pojavnosti.

Sublimacija pa je dejanje, s katerim nekemu imaginarnemu objektu podelimo dostojanstvo numinoznega/Reči<sup>24</sup>, ki nam omogoča razmerje z njo; to razmerje je po eni strani izognitev Reči in istočasno njena udomačitev.

V iskanju izvorov in vzrokov plesa Sachs niha med pojmovanjem plesa kot dejavnosti, ki izhaja iz prekipevajočih življenjskih energij, in pojmovanjem plesa kot odziva na tesnobo. Sam te dvojnosti ne

zna pomiriti, postaviti v neko razmerje. Nam pa se izražanje veselja in prekipavajoče življenjske energije s plesom kaže prav kot izraz prevladovanja in zmage nad tesnobo. *“Ljudje so verjetno od živalskih prednikov podedovali veselo rajanje okoli središčnega predmeta. Domnevamo lahko, da je bil ples v krogu trajna plesna lastnina paleolitske kulture, ki je prva nam znana stopnja človeške civilizacije.”*<sup>25</sup> Kakšen pomen lahko izluščimo iz te paradigme plesa in celo samega obreda in kateri užitek preči kolektivno rajanje okrog središčne točke? Nesporno je, da pri tem – in sploh kateremkoli obrednem plesu – član potrjuje pripadnost skupnosti, da skupnost v teh dejanjih pride do izraza, imaginizacije, upodobitve, da se simbolna razmerja materializirajo v neki imaginarni podobi. Vse tisto, kar skupnost neomajno drži skupaj – nuja vsakdanjega preživetja, obstanka v sovražnem in ogrožajočem svetu, kar je z vsakodnevnostjo in življenjsko nujo prikrito –, se simbolizira v tem rajanju okrog središčne točke. Drugače rečeno, kolektivnost je v skupnem lovu prikrita z intenco, šele popolnoma neintencno rajanje pusti do tematiziranja in izražanja kolektivnega “duha”, ki preči celoto življenja plemena.

Kolektivni ples v krogu simbolizira/izraža samo pripadnost kolektivu, je dejavnost, ki pomirja človekovo tesnobno vprašanje o tem, “Kdo smo?”; samosvoje, praktično, čutno, “doživeto”, neteoretično govori o občutenju zavesti o ireduktibilni umeščenosti posameznika v družbo, ki ga transcendirata, ki je pred njim in nad njim, ki pa je brez njega in njemu podobnih ni.

Po drugi plati se v tem ekstatičnem rajanju človek začasno znebi lastne subjektivnosti, se desubjektivira, izgine v samem dejanju, v nadzorovanem gibanju in petju. To izginotje subjekta se kaže kot užitek, kot nekaj, kar izvira iz njegovih najbolj elementarnih in zakritih teženj. Kot da bi skupnost v tem osrediščenem rajanju odprla prostor za nekaj, kar je v vsakdanjem življenju prepovedano, potisnjeno. Ta izključitev rajanja/igre iz vsakdanjega življenja je pogoj za občutek subjektivnosti. Lahko bi rekli, da občutje subjektivnosti korelira s tesnobo, ki jo prinaša, da gre za dve plati subjektivnega razmerja do sveta. Zavest o sebi/subjektu vznikne istočasno z zavestjo o svetu, ki mu stoji nasproti. Tesnoba pa je temeljno razmerje subjekta do sveta, tesnoba in odgovor nanjo v obliki fantazme, ki to tesnobo prekriva/prikriva, s tem ko je v končni instanci fantazma igra/symbolna konstrukcija, ki ustvari lastni fiktivni svet, iz katerega je grozljivo/fascinantno Realno v neposredni prisotnosti izključeno.

Nas bo potemtakem zanimal obred kot praksa, ki lahko razpusti/prevlada tesnobo. Obred lahko nastopi kot obred simbolnega očiščenja od numinoznega v obliki žrtvovanja “grešnega kozla”, imaginarnega utelešenja numinoznega, ali pa kot ponavljanje samega numinoznega dogodka v igri, na simbolni ravni, ki vključuje princip nadomeščanja, zastopanja, predstavljanja.

<sup>25</sup> Curt Sachs, “Svetovna zgodovina plesa”, str. 216.

<sup>26</sup> Curt Sachs, "Svetovna zgodovina plesa", str. 20.

Ta druga oblika obreda je na prvi pogled protislovna, saj že sama do neke mere vzbuja tesnobo. Razrešitev protislovja pa lahko najdemo v dejstvu, da s tem, ko človek sam proizvede tesnobo občutje, proizvede tudi predpostavke in možnosti za razrešitev, dobi možnost obvladovanja numinoznega, samosvoje omogoča, da numinozno vključimo v urejen svet pravil kot mejo tega sveta.

Toda kako lahko pojasnimo funkcijo glasbe (in drugih oblik umetnostnega izražanja) v obrednih dejanjih? Zakaj ima petje besedila drugačen učinek kot racionalni govor, zakaj ima celo sama glasba kot taka, onstran besede, neko moč, da poteši/razreši tesnobo?

Človek se, enako kot žival, s krikom odzove na bolečino ali strah. Lahko bi rekli, da je to instinktivni odziv, signal, ki drugemu kaže na neznosnost situacije in je klic na pomoč; po eni strani je namenjen tistemu, ki povzroča bolečino/strah, naj odneha, po drugi pa tistemu, ki lahko pomaga, naj priskoči na pomoč.

Tesnoba ne učinkuje enako kot fizična bolečina. Pri tesnobi še nimamo objekta, ki bi nam povzročal bolečino, temveč gre za neko nedoločeno občutje pričakovanja bolečine oziroma neugodja. Tesnoba se lahko razvije v strah šele takrat, ko objekt nastopi.

Torej, da bi človek lahko razrešil tesnobo, mora – preden se hoče znebiti objekta, ki bi lahko povzročil neugodje – po svoje objekt tudi konstruirati; ustvariti si predstavo, imaginizirati samo numinozno Reč.

V obredu z imaginacijo konstruiramo numinozno, da bi ga obvladali. Numinozno je tisto, kar je zunaj urejenega sveta pravil, za njegovo predstavljanje so primerne tiste oblike izražanja, ki izstopajo iz vsakdanjega načina obnašanja in niso racionalno dojemljive. Bistveno je, da je – v nasprotju s krikom – petje urejeno/strukturirano izražanje, da ni instinktivni signal, temveč že diferencialno artikuliran izraz. Toda ta artikuliran izraz še ohranja vez s čustvi, če ne izraža nič diskurzivnega.

Mogoče bi analogno Sachsovi definiciji plesa kot "*ritmičnega gibanja, ki ne služi neposrednemu delovnemu namenu*"<sup>26</sup> lahko definirali glasbo kot artikulacijo zvokov, ki ne služi neposrednemu sporazumevanju (v nasprotju z govorom in zvoki delovnega procesa). Melodičnost in ritmičnost govora ter delovnega procesa, povzdignjenost glasu pri komunikaciji na daljavo ... pa so material, ki omogoča človeku, da ga v tesnobni pripravljenosti, v kateri nobena racionalna dejavnost ne omogoča razrešitve, organizira tako, da mu omogoči pomiritev, ustvarjanje fantazmatskega prikaza Reči.

V ekstatičnem petju je človek v razmerju do same ogrožajoče Reči, ne da bi se moral z njo soočiti v neposredni prisotnosti. Pesem zastopa Reč, v pesmi se Transcendentno lahko zaprosi za milost, v tej prošnji, klicu dobi sama Reč eksistenco. Ekstatičnost je znak vzpostavljene komunikacije; je sled prisotnosti Reči, zagotovilo, da bo klicu odgovorjeno.

Pomiritev tesnobe izhaja iz samega delovanja, organiziranja materiala, igre. Na neznosnost in nedoločljivost tesnobe odgovorimo z igrivo organizacijo nesmiselnih zvokov. Na nesmisel (nedoločljivost

tesnobe) odgovorimo s smislom (organizacijo). Toda ta smisel je tisti, ki nima nobenega smisla, razen kadar nasprotuje na Reč ali jo nadomešča, in je v razmerju z racionalnostjo nesmiseln, se izmika racionalnemu zapopadenju, umestitvi v določenost in urejenost sveta pravil; prav tako kot samo numinozno še vedno zahteva neko interpretacijo – umestitev v Simbolno.

Ta organizacija/artikulacija lahko dobi smisel in pomen šele s ponavljanjem. Enkratni pojav neke zvočne artikulacije še ni glasba, temveč neka slučajna pojavnost brez pomena in smisla. Možnost ponavljanja neke strukture jo šele določi kot strukturo, kot artikuliranost. Šele ko je določena struktura zapopadena kot ponovljiva, lahko postane struktura in s tem intersubjektivna. Šele s ponovitvijo izvor postane izvor; pred tem je nediferencirana slučajnost, glede na pomen pa čisti nič oziroma sama predsimbolna Reč. Toda ob ponavljanju, pri katerem je vsaka ponovitev vselej nekaj drugega, izstopi tisto, kar se ponavlja: struktura. Ob neki pesmi, ki jo vselej pejejo različni ljudje, v različnih časih, z različnimi glasbili, izstopi nekaj, kar vztraja kot vselej "isto". Tega "istega" pa se ne da zapopasti drugače, kot da se vedno znova upodablja, realizira; "isto" je tisto, kar nas transcendira. Mi v to "isto" z našo dejavnostjo vstopamo, na njem participiramo, nismo pa lastniki.

Glasba, ples, pesnjenje, slikanje ... so izrazne oblike, ki jih ni mogoče enostavno podrediti racionalni urejenosti sveta pravil. Njihova značilnost je predvsem, da nimajo nobenega konkretnega učinka; ne posedujejo neposrednega konkretnega smotra. Mogoče lahko na tem mestu potegnemo na dan Kantovo definicijo lepega "kot smotnosti brez smotra", kot misel, ki naj bi bila uporabna tudi za definicijo umetnostnih dejavnosti, ki jih zasledimo v obredu.

Obred nima nobenega neposrednega učinka v realnosti, z njim nikomur ničesar ne sporočamo, nič koristnega ne produciramo. Toda vse te organizirane izrazne oblike imajo moč, da reprezentirajo neko razmerje z numinoznim: da ga predstavljajo, da ga umeščajo na način, ki omogoča pretvorbo iz ogrožajočega v razpoložljivo in v končni instanci v sam temelj sveta pravil.

Torej naloga glasbe ni celovita upodobitev življenja<sup>27</sup>, temveč je artikulirani fantazmatski odgovor na tisto, kar se smislu izmika. Je čista forma smisla brez vsebine, njena vsebina je reprezentiranje/zastopanje (ki ni prikaz) tistega, kar se nam racionalno izmika<sup>28</sup>, kar je nepredstavljivo, kar nas ogroža/fascinira.

To premišljevanje izhaja iz Lacanove konceptualizacije fantazme kot odgovora na neznosno vprašanje, kaj je želja Drugega. Otrok, ki ugotovi, da mati želi nekaj drugega, nekaj onstran otroka samega (temeljna želja otroka je namreč, da bi bil tisto, kar si mati želi, objekt njene želje), na nemožnost konceptualizacije materine želje (nemožnost konceptualizacije lastnega Jaza, ki bi mater zadovoljil) ter na neznosno tesnobo, ki mu jo to vprašanje predstavlja, odgovori s fantazmo.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> cf. Kurt Honolka, "Svetovna zgodovina glasbe", str. 12.

<sup>28</sup> cf. konceptualizacijo igre fort-da v Jaques Lacan, "Štirje temeljni koncepti psihoanalize", str. 60–61.

<sup>29</sup> cf. *Ibid.*, str. 200.

<sup>30</sup> Mladen Dolar, "Glas", v: *Problemi 1–2/95*, str. 32.

<sup>31</sup> Tisto, kar je izključeno iz Simbolnega, pa se vrača kot Realno v obliki presežnega užitka. (cf. Slavoj Žižek, "Četrta faza", v: *Razpol 3*, str. 167–168.)

<sup>32</sup> Jacques-Alain Miller, "Komentar Lacanovega teksta", v: *Problemi 7–8/98*, str. 14.

<sup>33</sup> Jacques Lacan, "Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem", v: "Spisi", str. 301.

### III. Umetniško delo kot upodobljena fantazma in njena prekoračitev

Mladen Dolar – v osrednjem tekstu za našo analizo – pravi: "Glasba je z vsvo svojo zapeljivostjo in fascinantno močjo prej poskus, kako udomačiti objekt, kako ga spremeniti v predmet estetskega ugodja, se ubraniti tega, kar je v njem neznosno."<sup>30</sup> Glasba je obramba pred nemožnostjo dokončnega (Realnega) odgovora kot objekta želje; obramba, ki utiša vprašanje s tem, da nam daje neki začasen odgovor v obliki estetskega, sublimiranega užitka.

Neznosno, ki ga glasba prikriva, je prav manko opore na mestu izjavljanja Zakona, dejstvo, da Drugi ne obstaja: vedno znova ugotavljamo, da katerikoli idealni jaz (starš, učitelj, idol, ...) ne zdrži resnega preizkusa. Nobeden od njih ne more igrati vloge opore zakona, saj se vsak od njih opira na koga ali kaj drugega. Ni torej čudno, da se opora Zakona nenehno premešča v transcendentno (Bog, utopija, iracionalno ...).

Toda prazno mesto izjavljanja Zakona odpre koordinate za glas kot imaginarni objekt realnosti; je mesto, na katero se umešča fantazma.

Fantazma je način, kako se subjekt zaslepi, zapolni izpad/manko lastne biti/užitka iz deseksualiziranega sveta; je način, kako se s tem izpadlim užitkom sooči v obliki presežnega užitka<sup>31</sup>, ki se ga ne da simbolizirati/umestiti v strukturo, ki ga ni moč subjektivirati, vzeti za svojega: "subjektovo željo vzdržuje zgolj nespoznanje gona, nespoznanje, ki ga poznamo kot fantazmo."<sup>32</sup>

Razcepljen subjekt je posledica dejstva, da je označevalec subjektovega užitka/biti izključen iz Simbolnega (Freudova prapotlačitev) in da se ta bit z izključitvijo/nemožnostjo vpisa šele konstituira. Ta nemožnost vpisa od znotraj nenehno razjeda konsistentnost Simbolnega. Subjekt v obrambo Smisla, v obrambo konsistence velikega Drugega, na njegov manko umesti fantazmo, imaginizacijo lastne biti, konstitucijo imaginarnega Jaza v identifikaciji z objektom želje Drugega; v identifikaciji z določenimi označevalnimi potezami drugega (a), z imaginarnimi podobami, ki jih ponuja Drugemu za zadovoljitev njegovega pogleda/želje.

Subjekt z vstopom v jezik odgovora na vprašanje lastne biti ne more več najti v užitku, temveč ga išče v neskončnem metonimičnem nizanju označevalcev, v vedno novih identifikacijah, ki so zadovoljitev želje. "Kajti želja je obramba, obramba pred prekoračitvijo meje v užitku."<sup>33</sup>

Tako je tudi objekt v fantazmi reprezentiran v določenih označevalnih potezih in od tod izhaja dejstvo, da za vsak imaginarni objekt, ki se znajde na mestu objekta a, na mestu odsotnosti Reči, velja, da ni na ravni zahteve, ki jo artikulira označevalec, da za ta objekt prej ali slej ugotovimo: "to ni to".

Skratka, ugodje, ki ga izvlečemo iz objekta, izhaja iz ugodja, ki nam ga daje umestitev objekta v našo lastno fantazmo, in vsaka poteza, ki ne ustreza fantazmi, nas vrže iz tira, nas sooči z Realnim objekta v njegovi grozljivosti.

Glasba se nam tako kaže prav kot zajetje subjektovega nesimbolizabilnega jedra/uživanja v libidinalno nabitem označevalcu brez označenca (torej, neke poteze brez konkretno definirane pomena), ki omogoča konstrukcijo fantazme subjektive biti (torej, omogoča vznik pomena drugih označevalcev), kjer se v imaginarni podobi udejanji videz sklenjenosti strukture.

Kako lahko ob tem opredelimo pojem sublimacije? Če se otrok z vstopom v jezik, v simbolno urejen svet, odtuji od Reči, na katero merijo nagoni, se njegovo razmerje s svetom deseksualizira in se v tej odtujitvi vzpostavi kot subjekt, pa je umetnost tisto udejanjanje fantazme, ki omogoča, da nagoni pridejo do Reči, toda ne na neposredno imaginarni ravni, temveč do Reči, kot se pojavlja na obzorju, ki ga obmejuje Simbolno – do Reči kot čiste simbolne produkcije, njenega preostanka.

Problem užitka ni samo v tem, da ga v Simbolnem ni, da se ga ne da ubesediti, temveč da ga je v realnosti vedno preveč, da ga zasledimo tam, kjer ga nočemo, da je njegov status nebodigatreba, travmatičen. Proces psihoanalize bi lahko opredelili kot način, kako se subjekt spravi s tem presežnim užitkom, kako ga udomači.

Šele kot nesimbolizabilni preostanek čiste simbolne produkcije postane užitek intersubjektivni, kulturni, "kuhan" (kot bi rekel Levi-Strauss) in omogoči dokončno ločitev subjekta od Reči v njeni "neposredni", predsimbolni prezenci.

Fantazma je način, kako subjekt zapopade/organizira odsotnost Reči/užitka, in potemtakem umetnost odpre možnost konstitucije realnosti, ki presega dotedanji horizont: "*Upodobitev v svojem radikalnem (transcendentalnem) smislu ni zgolj dejavnost posnemanja in ponovnega sestavljanja čutnih zaznav, temveč dejavnost, katere doprinos je konstitutiven za naše dojetanje realnosti same kot konsistentne Celote 'univerzuma'. Upodobitev lahko izvaja to ontološko funkcijo le, kolikor je realnost sama na sebi 'necela', 'odprta'.*"<sup>34</sup>

Umetniško delo razpira nove možnosti simbolizacije realnosti. Da nam videti konstelacijo subjekta v razmerju do označevalnega procesa, daje videti nastanek objekta želje iz Niča, iz manka, ki nastane iz nemožnosti sklenitve kroga označevalcev v verigi. Ta objekt pa je prav fantazmatski objekt, katerega materialna prezenca je čista zaslepitev za njegov predvsem simbolni obstoj, ki istočasno vzdržuje prazno mesto manka Reči in prikriva praznino tega mesta. Je objekt, ki resda vedno najde oporo v nekem "koščku realnega", toda v resnici je brez "mesa", je ves iz označevalcev.

In prav kolikor je glasbeno delo (kot celota) označevalec, katerega pomen ne izhaja iz razmerja z drugimi označevalci

<sup>34</sup> Slavoj Žižek, "Schelling-za-Hegla: 'Izginevajoči posrednik' I.", *Problemi* 6/95, str. 25.

<sup>35</sup> "Kaj sem Jaz? Sem na kraju, s katerega odmeva, da je 'vesolje hiba v čistosti Ne-Biti'. In to ne brez vzroka, kajti s samooobrambo tega kraja medli sama Bit. Kraj se imenuje Užitek, njegova odsotnost pa naredi vesolje za ničevo." Jacques Lacan,

"Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem", v: "Spisi", str. 296.

<sup>36</sup> Jacques Lacan, "Écrits", Seuil, Paris, 1969, str. 882.

<sup>37</sup> Moustafa Safouan, "De la structure en psychanalyse", v: "Qu'est-ce que le structuralisme?", Seuil, Paris, 1973, str. 291.

<sup>38</sup> Slavoj Žižek, "Znak, označitelj, pismo", str. 72–73, prevod S.D.

<sup>39</sup> "Prav ta objekt, ki se ga ne da ujeti v zrcalo, odeva v svoja oblačila zrcalna slika. Jedro, zajeto v mreže senc, brez volumna, ki napihuje senco, podpira utrujeno prevaro sence z videzom jedrnatosti." Jacques Lacan, "Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem", v: "Spisi", str. 294.

<sup>40</sup> cf. Jacques Lacan, "Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem", v: "Spisi", str. 296.

<sup>41</sup> Slavoj Žižek, "Imenovanje in naključnost", v: Razpol 2, str. 110.

(z govoricu), temveč je sam zaznamek lastnega manka, je njegova konsistenca v libidinalni nabitosti, v obetu, ki ga nudi.

Drugače rečeno, označevalec brez označenca (falični označevalec) ni označevalec, katerega pomen bi izhajal iz njegovega mesta v Drugem (jeziku/Strukturi), temveč označevalec, ki zapolni/prikrije manko Drugega: nekonsistentnost jezika, njegovo brezopornost. Ta označevalec z libidinalno nabitostjo prikrije dejstvo, da besede niso neposredno povezane z reči.

Druga plat tega označevalca, ki obeta užitek/objekt, je, da je mesto vpisa subjekta v strukturo užitek oziroma njegovo umanjkanje<sup>35</sup>: "Lahko bi rekli tudi tako: 'ne moreš me najti, ker si me že našel', ker je prav označevalec čiste razlike kot vnaprejšnji odgovor tisti, ki poganja subjekt k nenehno novim označevalnim verigam. Torej, označevalec, ki mora vedno ostati prikrit: 'edina indikacija užitka v njegovi neskončnosti'<sup>36</sup>, in kot tak zaznamek v označevalnih/diferencialnih reprezentancah izginulega/strjenega subjekta govora, izjavljanja. Če ta subjekt 'nima nobenega mesta' (natančneje, če je njegovo lastno mesto, mesto označevalca, Drugega, nasproti njemu že decentrirano), 'potem je to zato, ker je užitek pravzaprav njegovo mesto kot mesto subjekta govora'<sup>37</sup>."<sup>38</sup>

Proces sublimacije je tisti, ki omogoči, da se manko simbolne strukture imaginizira, da postane neki "košček realnega", dostopen za libidinalno zasedbo, da se obet užitka sprevrne v užitek obeta. Sublimacija je užitek produciranja fantazem, ki nikoli ne pretendirajo, da bi bile Reč sama, ki pa nanjo napotujejo in so obenem "ogrinjalo praznine"<sup>39</sup>, maska dejstva, da je mesto užitka/Reči na ravni Simbolnega/govorice/Strukture prazno.

Prekoračitev fantazme je po Lacanu prav dejanje, s katerim omogočimo zadovoljitev nagonov, dovolimo subjektu, da postane subjekt nagona, da prevzame nase odgovornost za nagone, za svoj poseben način uživanja.

Toda Lacan pravi tudi, da je govorečemu bitju kot takemu užitek prepovedan<sup>40</sup>. Kako ti dve izjavi misliti skupaj?

Edina rešitev se kaže v pojmovanju, da obstaja užitek, ki je človeku v družbi, ki jo ureja/obvladuje simbolni red, dovoljen, umestljiv, sprejemljiv: užitek sublimacije. Užitek, pri katerem nagoni libidinalno zasedejo, kjer interes preusmerijo s seksualnega cilja na družbeno, simbolno ovrednotene objekte, na objekte torej, katerih vrednost je prav v njihovi simbolni, ne pa imaginarni pojavnosti. Objekte, katerih vrednost je v mestu, ki ga zavzemajo v intersubjektivnem vrednotenju.

Če je vstop otroka v jezik deseksualizacija, potlačitev nagonov, simbolizacija imaginarnega, pa je umetnost seksualizacija, "imaginizacija realnega": deluje kot fiksna, nedialektizabilna, pozitivna podoba, ki uteleša realno uživanje: F."<sup>41</sup> Če je Reč zaradi simbolizacije izginila in nam pustila lastno metonimijo (imaginarne objekte, ki nastopajo na izpraznjenem mestu Reči,



objekte a), pa nam umetniško delo kaže resnico nezadostnosti kateregakoli imaginarnega objekta, pokaže nam, kako je že sam označevalec prežet z užitkom, kako je izključitev užitka z vstopom v Simbolno libidinalno napolnila soočenje subjekta označevalca in "koščka realnega" v obliki fantazme, ki organizira subjektovo uživanje, ki maskira praznino/manko v Drugem<sup>42</sup>.

*"Fantazma pa je v Lacanovi teoriji nekaj, kar subjekt ravno sooča z bitjo – z bitjo, ki je heterogena glede na označevalce in njihovo igro, njihovo diferencialnost itd. in ki je po drugi strani nezvedljiva na objektivnost, na (imaginarni) protipol zavesti, na bit, ki jo je mogoče izkusiti, prijeti in z njo rokovati ali ki bi bila lahko predmet znanstvene raziskave. Lacan, ki si je spet prizadeval do kraja poenostaviti stvari, je predlagal elementarno formulo fantazme –  $\$ \langle a \rangle -$ , formulo, ki subjekt sooča z bitjo, s koščkom realnega, ki si ga skuša udomaćiti v fantazmi ('za subjekt ni drugega pristopa do realnega razen prek fantazme'<sup>43</sup>). V fantazmi gre torej za določeno 'izbiro biti', ki zakoliči subjektovo uživanje."<sup>44</sup>*

Fantazmo torej Lacan definira kot simbolno konstrukcijo, ki določa subjektovo razmerje do manjkajočega objekta, do presežnega užitka, ki je v končni instanci subjekt sam, subjekt kot manjkajoči člen Simbolnega, njegov delež, ki se ga ne da ubesediti, subjektovo uživanje.

Fantazma je odgovor na manko Simbolnega, način, kako subjekt v Simbolno umesti samega sebe, kako subjekt postavi samega sebe kot lasten vzrok, kako sam sebi opraviči dejstvo, da se doživlja kot govoreči, in se zaslepi, da je njegova lastna bit kot bit govorečega bitja zakoličena na Drugi sceni, da je v resnici govoren: *"Fantazma, fantazmatski konstrukt, je način, kako skuša subjekt zapolniti 'manjkajoči člen' geneze, in sicer tako, da je kot pogled navzoč pri lastnem spočetju, tj. da 'preskoči v preteklost' in nastopi kot svoj lasten vzrok. Manko, praznina, ki jo fantazma skuša zapolniti, pa je v zadnji instanci sam krožni značaj 'sinhrone' simbolne strukture, dejstvo, da je ta struktura circulus vitiosus, ki se 'vrti v praznem' in kot Lažnivi Kljukec samega sebe drži za lase."<sup>45</sup> Temeljna fantazma pa je "partikularni absolut", ki deluje kot 'absolutna forma', okvir, znotraj katerega imajo za nas stvari pomen."<sup>46</sup>*

Fantazma organizira naše razmerje z Rečjo (in "tu je treba termin 'Reč' dojeti v natančnem lacanovskem smislu: kot travmatični-realni objekt, ki fiksira naše željenje"<sup>47</sup>), organizira način, kako subjekt osmisli manko Reči, manko užitka, kako osmisli nemožnost (popolnega) spolnega razmerja, neobstoj (idealne) Ženske, nemožnost totalizacije Simbolnega.

Fantazma je vedno fantazma sklenjenosti. Pri fantazmi moramo razlikovati odsotni, manjkajoči, nemogoči Realni objekt kot vzrok želje od imaginarnega objekta, ki v fantazmah nastopa v svoji

<sup>42</sup> cf. Slavoj Žižek, "Četrta faza", v: *Razpol 3*, str. 173.

<sup>43</sup> Jacques Lacan, "Comptes rendus d'enseignement 1964-1968", *Ornicar?*, Paris, str. 16.

<sup>44</sup> Mladen Dolar, "Cogito kot subjekt nezavednega", v: *Razpol 10*, str. 82.

<sup>45</sup> Slavoj Žižek, "Časovni paradoks fantazme", v: *Razpol 5*, str. 295-296.

<sup>46</sup> *Ibid.*, str. 299.

<sup>47</sup> *Ibid.*, str. 301.

<sup>48</sup> Jacques-Alain Miller, "Torej sem ono", v: *Razpol* 9, str. 99.

<sup>49</sup> Slavoj Žižek, "Samo-intervju", v: *Eseji* 1/94, str. 178.

<sup>50</sup> *Ibid.*, str. 179.

<sup>51</sup> cf. Slavoj Žižek, "Kuga fantazem", str. 28.

<sup>52</sup> Jacques Lacan, "O Freudovem 'Trieb' in o psihoanalitičnem želji", v: *Problemi* 7-8/98, str. 7.

prezenci: temeljno fantazmo moramo razločiti od fantazmatskega scenarija.

Odsotni objekt je prav totaliteta kot objekt, neki nemožni objektivni pogled ali glas, ki bi bil temelj/opora Zakonu, univerzalnosti, totalizacije, in ta objekt je tisti, ki daje okvir/pravilo razumevanja: "S pomočjo analize se torej ovemo, da je pravilo-za-razumevanje za vsakogar partikularno ... Razumevamo prek fantazme. Pravzaprav ne razumemo drugega kot fantazmo."<sup>48</sup>

Torej način, kako se (in kateri) imaginarni objekt (se) umešča v strukturo fantazmatskega scenarija, je tisto, kar nam kaže na subjektovo temeljno fantazmo kot formo/oporo doživljanju in razumevanju realnosti.

"Fantazma je način, kako subjekt odgovori na vprašanje, kako nastopa v očeh Drugega, v želji Drugega."<sup>49</sup> "Temeljna fantazma' pa je v nasprotju s tem entiteta, ki je skrajno travmatična: artikulira subjektovo razmerje do užitka, do travmatičnega jedra njegove biti, do nečesa, kar subjekt ni nikoli sposoben v celoti priznati, se na to navaditi, vključiti v svoj simbolni univerzum. Javno razkritje tega fantazmatskega jedra nosi s sabo neznošen sram, ki vodi k subjektovi aphanisis, samoizbrisu."<sup>50</sup>

Če je temeljna fantazma potemtakem način, kako subjekt definira razmerje do uživanja ter travmo njegovega izpada/prepovedi, in je v končni instanci napačno dojetje praznine, okoli katere kroži nagon, kot prvobitne izgube<sup>51</sup> (je torej nezavedna, potlačena predstava same izgubljene Reči), pa so fantazmatski scenariji načini, kako se subjekt tega nagona ubrani s tem, da si namesto vprašanja o lastnem užitku/nagonu ustvarja odgovore na vprašanje o lastni želji, ki je vedno želja Drugega, odgovore na vprašanje o lastnem položaju v želji Drugega.

Želja pa se zadovolji z identifikacijami<sup>52</sup>, z nekim preHITEVAJOČIM, začasnim odgovorom, ki nudi ugodje. Toda ob vsakem prehodu k dejanju se ta odgovor pokaže kot nezadosten, subjekt nikoli ni na ravni zadane naloge, vsi objekti v polju Imaginarnega, s katerimi se subjekt identificira, pridobijo status "to ni to".

Umetniško delo je prav tak prehod k dejanju, ki izkusi nezadostnost vsakega imaginarnega objekta, ki vzdržuje odprtost samega manka Reči s tem, da se/nas "hrani" s simbolnimi fikcijami. Vprašanje je, zakaj nas te simbolne fikcije vendarle zadovoljujejo?

"Če umetniško delo vselej izhaja iz neke fantazmatske matrice, če 'uprizorja' nezavedne želje, ki jih organizirajo, strukturirajo fantazme (klasični freudovski topos), zakaj potem ni zvedljivo na klinični simptom? Standardni odgovor, po katerem umetniško delo nezavedne fantazme upodobi na način, ki je sprejemljiv za velikega Drugega javnega simbolnega prostora, ne pa neposredno, obsceno, je očitno nezadosten, saj je običajni simptom ravno tako kompromisna tvorba, ki izraža nedovoljeno željo v neki 'aseptični' in sprejemljivi obliki, a zaradi tega ni nič manj

'kliničen'. Lyotardov odgovor je, da umetniško delo z aktiviranjem gona smrti uprizori neizpolnitev želje in njene fantazmatske matrice. Lacanovsko rečeno, lahko bi rekli, da umetniško delo vselej vsebuje nek minimum 'prekoračitve fantazme ...': sama transpozicija fantazme v obliko umetnosti implicira distanco do fantazmatske vsebine. Doxo, po kateri umetnost zgolj prenaša nedovoljene fantazme v družbeno sprejemljivo obliko, bi morali tako obrniti: umetniško delo naredi vidno ravno tisto, kar fantazmatska vsebina prikriva, kar je njena funkcija, da prikrije.<sup>53</sup> "Umetelnost 'prave umetnosti' je torej v tem, da se igra s cenzuriranjem fantazme tako, da naredi vidno radikalno lažnost te fantazme."<sup>54</sup>

To, da umetnik fantazmo upodobi v delu, omogoči razkritje libidinalne podlage simbolne konstitucije objekta. Razkrije, da objekt, kot objekt želje, nima svoje realne konsistence, kako je vsa njegova konsistenca v libidinalni zasedbi označevalnih, fantazmatskih potez<sup>55</sup>, iz katerih sestoji umetniški objekt.

A to mu ne preprečuje vztrajanju pri užitku, ki ga prinaša sama libidinalna zasedba/investicija. Drugače rečeno: četudi vem, da objekt, ki mi obeta užitek, ni tisto, kar si želim, pa se ne bom odrekel užitku, ki mi ga objekt prinaša.

Za tako stališče je nujna prekoračitev fantazme, suspenz identifikacije/imaginarne subjektivnosti, suspenz Jaza, po drugi strani pa prepoznanje v točki, ki je načeloma ne zmoremo subjektivirati, identifikacija v samem objektu/užitku kot izmečku simbolizacije.

Pri tem ne gre za neko novo subjektivacijo, temveč za to, da subjekt ugasne kot vprašanje, dvom, krivda, da se subjekt destituirá<sup>56</sup>. Sublimacija je drugi obraz desubjektivacije, je seksualizacija deseksualizirane Simbolne realnosti.

Kot paradigmo subjektivne destitucije nam Lacan poda svetnika in psihoanalitika. "Če naj objektivno umestimo analitika, ni boljšega načina od tega, kar so v preteklosti imenovali: biti svetnik."<sup>57</sup> "Svetnikov posel, da se razumemo, ni dobrodelnost. Svetnik prej deluje kot izmeček: izmečkodeluje. Na ta način udejanji, kar nalaga struktura, namreč omogoči subjektu, subjektu nezavednega, da ga (Jaz, op. D. S.) vzame za razlog želje. Zavrženje tega razloga dejansko daje zadevnemu subjektu priložnost, da se zave svojega položaja, vsaj v strukturi."<sup>58</sup> "Svetnik je izvržek užitka".<sup>59</sup>

Tej dvojici lahko dodamo umetnika v procesu umetniškega ustvarjanja. Umetnik se, enako kot svetnik in psihoanalitik, sooča z destitucijo subjektivnosti, želje, pravzaprav bolje rečeno, vsi trije morajo prekoračiti lastno fantazmo, ne da bi pri tem popustili glede želje – želje Drugega, želje, ki je druga beseda za kantovsko dolžnost<sup>60</sup>. "Ne popustiti glede svoje želje pomeni v zadnji instanci pretvoriti željo v gon, v čisto prisilo k ponavljanju."<sup>61</sup> Kot pri luščenju čebulnih plasti je treba odstirati vrzeli v interpretaciji,

<sup>53</sup> Slavoj Žižek, "Nedeljivi preostanek" ali Schelling z Lacanom I.", v: *Problemi* 3/95, str. 17.

<sup>54</sup> Slavoj Žižek, "Kuga fantazem", str. 39.

<sup>55</sup> cf. *Ibid.*, str. 36.

<sup>56</sup> Jacques-Alain Miller, "Torej sem ono", v: *Razpol* 9, str. 92–93.

<sup>57</sup> Jacques Lacan, "Televizija", str. 59.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, str. 60.

<sup>60</sup> cf. Jacques-Alain Miller, "Extimite", v: Alenka Zupančič, "Etika realnega" str. 97.

<sup>61</sup> Mladen Dolar, "If music be the food of love", v: "Filozofija v operi I." str. 56.

<sup>62</sup> cf. Alenka Zupančič, "Od čiste želje k pulziji", v: *Razpol* 9, str. 156.

<sup>63</sup> *Ibid.*, str. 157.

<sup>64</sup> Slavoj Žižek, " 'Nedeljivi preostanek' ali Schelling z Lacanom I.", v: *Problemi* 3/95, str. 18.

<sup>65</sup> cf. Jacques Lacan, "Štirje temeljni koncepti psihoanalize", str. 166.

da bi dosegli željo v čisti obliki, osvobodeno vseh "patoloških" motivov<sup>62</sup>, željo v vsej njeni brezopornosti, željo onstran fantazme, kjer smo že na ravni nagona. " *Prekoračitev fantazme* ' je lahko samo korak, storjen 'iz fantazme' – v obeh pomenih te besede: v topološkem (ko ga storimo, se nujno še 'nahajamo' v okviru te fantazme) in v pomenu 'motivacije' (storimo ga v imenu, zaradi te fantazme)."<sup>63</sup>

Svetnik do skrajnosti udejanja božji zakon in z dejanji uteleša vso njegovo nesmiselnost (ničevost človeka v razmerju do Božje volje), uteleša čisti objektni izvržek/užitek tega zakona do te mere, da si pred njim vedno zastavljamo vprašanje: "Kaj pravzaprav hoče?"

Psihoanalitik se mora postaviti v pozicijo objekta-vzroka/manka analizantove (pacientove) želje (same Reči-užitka), ki je diametralno nasprotna poziciji Subjekta, za katerega se predpostavlja, da ve (četudi se v končni instanci stikata na istem mestu in sta dva obraza iste zadeve), v katero ga postavlja analizant. Funkcija Subjekta, za katerega se predpostavlja, da ve (SSS), analizantu omogoča interpretacijo zakona (vrednot), ki obvladuje njegovo lastno željo, s tem da mora analitikovo vodenje interpretacije (ki kaže na analitikovo željo kot odsotno, manjkajočo) pripeljati analizanta do spoznanja, da analitik ne ve ničesar, da analitik samo vztraja v objektni poziciji in da se mora analizant dokopati do svojega specifičnega načina uživanja (onstran identifikacij z željo Drugega, SSS, onstran vprašanja "kaj sem za analitika?") z zavrženjem objekta/nemega užitka, ki ga analizantu v svoji inertnosti uteleša analitik.

Umetnik pa mora vztrajati v lastni fantazmatski želji, želji po nemogoči Reči in jo realizirati, toda ne v realnosti, temveč v produkciji simbolnih fikcij. Lastno subjektivno razmerje do objekta a, lastno fantazmo, okvir, ki mu omogoča razmerje z realnostjo, mora postaviti v službo produkcijskim zakonom, ki obvladujejo umetniški diskurz, v službo produkciji libidinalno nabitih označevalcev, ki nakazujejo neki užitek onstran pomena.

"Na neki višji, bolj 'spiritualni' ravni ponavadi spregledamo, kako je svobodna igra naše teoretske imaginacije možna le na ozadju trdno vzpostavljenega niza 'dogmatskih' pojmovnih zahtev: naša intelektualna kreativnost je lahko 'osvobodjena' znotraj nekega vsiljenega pojmovnega okvira, v katerem, natančno vzeto, se lahko 'svobodno gibljemo' – umanjkanje tega vsiljenega okvira nujno izkusimo kot neznosno težo, saj nas neprestano sili, da se osredotočimo na to, kako odgovoriti na vsako partikularno empirično situacijo, v kateri se znajdemo."<sup>64</sup> In prav to "ozadje trdno vzpostavljenega niza dogmatskih pojmovnih zahtev" je mesto Drugega umetniškega diskurza.

Tako bi lahko razložili Lacanovo pojmovanja nagona, ki svoj cilj, zadovoljitev/užitek, doseže z obkrožanjem objekta, ne pa z njegovim konzumiranjem<sup>65</sup>.

Taka razlaga nas napotuje na pojmovanje užitka kot užitka simbolizacije in nam daje obrazložitev vrnitve potlačenega v obliki simptoma (ki je že za Freuda neka realizacija užitka onstran ugodja), ki je sam neka še nedojeta (nedokončana) interpretacija, simbolizacija. V nasprotju z nevrotičnim simptomom, kjer je subjekt nezavedno podrejen označevalni strukturi, ki ga obvladuje, oziroma je njen učinek in je – zaradi vztrajanja nagona – v razmerju z njo razcepljen (označevalec užitka, ki je izločen iz Simbolnega, se v Realnem vrača kot simptom), pa se umetnik tej strukturi (kolikor prav znotraj nje išče objekt) podredi zavestno, loči se od Imaginarnega objekta, da bi ga našel v Simbolnem; desubjektivira se, prekorači fantazmo zato, da ne bi popustil glede želje.

Da bi omogočil vznik Reči v govorici, mora umetnik zapustiti fiksacijo na imaginarno podobo, v kateri je vedno vključen,<sup>66</sup> in se fiksirati na strukturo govorice, ki ga šele vzpostavlja kot subjekt in iz katere je izključen: noben označevalec ga ne pomeni.

Struktura govorice vzpostavlja subjekt kot korelat, kolikor subjekt ni potopljen (desubjektiviran) v govorici, temveč do nje zavzema neko distanco/dvom/sprašujoče razmerje, kolikor je razcepljen. V produkciji umetniškega dela se umetnik potopi v govorico, “se pusti od jezika govoriti”, sam se postavi v pozicijo objekta/izmečka govorice – glas<sup>67</sup>. Pusti, da nagoni z mehanizmi metonimije in metafore sprevračajo obstoječi simbolni red in dajo danim besedam govoriti nove pomene.

Nobeno subjektovo zavestno delovanje ne more doseči produkcije novih pomenov iz dane simbolne strukture brez preskoka, ki ga omogočajo nezavedni procesi, kakršni prevladujejo v primarnem procesu in ki so prav omenjena področja jezika. Toda teh procesov ne moremo subjektivirati, jih dojeti kot nekaj, kar je odvisno od naše volje in zavesti; vedno gre za procese, ki se jim moramo prepustiti, procese, ki nas obvladajo, se na neki ravni dogajajo mimo naše volje.

V končni instanci obstaja resno in smiselno vprašanje, v kolikšni meri je nujno, da umetnik ve za pomene in konotacije, ki jih njegova produkcija ponuja občestvu, “ali umetnik ve, kaj je proizvedel?”. Obstoj institucije kritika, interpretira onstran umetnika, kaže vsaj to, da umetnikovo dojetje lastnega dela ni edino, in tudi, da ni edino merodajno.

Vnos novega elementa v strukturo pa premesti pomene vseh drugih elementov. Libidinalna zasedba Simbolnega reda je tisti vdor Realnega, Realnega nagonov (onstran vdora “zunanjega” Realnega, Realnega dogodka), ki nenehno pretresa Simbolno in omogoča vznik novih pomenov, interpretacij tega vdora, zloma dotedanjega simbolnega reda.

Lacan pravi: “Če se subjekt na eni strani pokaže kot smisel, ki ga proizvede označevalec, se na drugi strani prikaže kot *aphanisis*.”<sup>68</sup> Simbolizacija proizvede subjekt kot lasten smisel, subjekt izjavljanja, za ceno tega, da subjekt izgubi lastno bit, da se vsa

<sup>66</sup> “V fantazmi je subjekt pogosto nezapažen, vendar pa je v njej vedno navzoč, pa naj gre za sanje, za sanjarenje ali za katerokoli njenih bolj ali manj razvitih oblik. Subjekt se umešča kot nekaj, kar je opredeljeno s fantazmo.” (Jacques Lacan, “Štirje temeljni koncepti psihoanalize”, str. 169)

<sup>67</sup> cf. graf želje, Jacques Lacan, “Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem”, v: “Spisi”, str. 285.

<sup>68</sup> cf. Jacques Lacan, “Štirje temeljni koncepti psihoanalize”, str. 196.

<sup>69</sup> *Ibid.*, str. 170.

<sup>70</sup> Slavoj Žižek, "Heglov histerični teater", v: *Razpol* 5, str. 314.

njegova bit znajde v označevalcih, v nesklenjenem, netotalizabilnem Simbolnem redu.

V obrambo lastne biti/užita se subjekt iz odtujitve v označevalcih izvleče v procesu ločitve, v neskončni interpretaciji, simbolizaciji, metonimiji manka/želje Drugega, ki implicira vznik lastne želje, katere objekt je fantazma: "*Objekt želje v običajnem smislu pa je kaka fantazma, ki je v realnosti opora želje, ali pa kako slepilo.*"<sup>69</sup>

Ker je fantazma opora želje, in ne njen vzrok, želje nikoli ni moč zadovoljiti, noben objekt v realnosti, ki ga dosežemo, ni "tisto". Umetnik pa, namesto da bi se gnal za udejanjanjem lastne fantazme v realnosti (Imaginarnem redu), ki ga obsoja na nenehno tekanje za vedno novimi imaginarnimi objekti, vedno novimi preizkusi realnosti, ki nikoli ne morejo dati dokončnega odgovora, preusmeri dejavnost v upodobitev lastne fantazme v umetniškem diskurzu (Simbolnem redu), s podrejanjem pravilom take ali drugačne umetniške produkcije, ki omogoča vznik nove simbolizacije v imaginarnemu umetniškemu objektu, ki lahko pomiri željo, ki dobi status "vsaj nekaj od tistega".

Prav kolikor se ta fantazma udejanji v intersubjektivnem umetniškem diskurzu – v nasprotju z nezavedno fantazmo, ki organizira subjektovo razmerje do nesimbolizabilnega subjektivnega jedra, okvir, ki šele omogoča občutek za realnost –, lahko umetniško delo tudi dobi intersubjektivno razsežnost, družbeno vrednost, in prav zaradi tega je umetniško delo lahko "tisto", objekt želje Drugega, neka Reč v intersubjektivnem razmerju: materializirani, inertni užitek.

V nasprotju z imaginarnim objektom realnosti – ki dobi pomen/vrednost, če vstopi v subjektov fantazmatski okvir, če je posredovan s Simbolnim – objekt umetniškega dela vznikne šele v simbolni produkciji in že kot sama pojavnost implicira pomen, ki ga moramo šele razvozlati. Umetniško delo a priori implicira manko Reči in prisotnost pomena.

Če nas fantazmatsko dojemanje realnosti vedno zaslepi za Realno objekta, za njegov manko, pa nam umetniško delo razpre mehanizem te zaslepitve, kolikor kaže mehanizme konstitucije realnosti: "*Skozi 'dramatizacijo' se proizvede neki presežek, 'dramatizacija' prinese na dan neeksplicirane predpostavke teoretske pozicije in jo tako postavi na laž. Gre potemtakem za to, da subjekt z 'dramatizacijo' svoje pozicije da videti tisto, kar je v njej neizrečeno: v 'dramatizaciji' so reflektirani pogoji teoretske pozicije, ki jih subjekt, zastopajoč to pozicijo, spregleda. V 'dramatizaciji' subjekt tako rekoč uprizori resnico lastne pozicije, ki mu na ravni zavesti uhaja.*"<sup>70</sup>

Na tem mestu se bomo ustavili. O glasu kot objektu a, pomenu glasbe in razmerju elitne in popularne glasbe bomo najbrž razpravljali v eni od naslednjih številčk Časopisa za kritiko znanosti.

Sedaj bomo poskusili na hitro preveriti obljubo iz uvoda; preveriti, ali se nam misel (ni upanja, ni strahu<sup>71</sup>) kaže jasna in razločna.

## Sklep

Če se poženemo na užitek/Reč, ostanemo (v resnici šele stopimo vanj) v incestuoznem razmerju do matere/užitka. Družbena realnost nam tega ne dovoljuje, direktni užitek je prepovedan. Družba od nas zahteva, da govorimo, da racionaliziramo<sup>72</sup> v vseh pomenih te besede. Simbolizacija je družbeni imperativ, je imperativ preživetja v skladu z načelom realnosti, prevlado sekundarnega procesa v človekovem psihičnem aparatu. Simbolizacija resda prinaša ugodje, toda ne direktno, temveč kot zavest o uspehu, o vloženem trudu in doseženem rezultatu. In vsaj družbeno gledano je to edini užitek, ki je vreden uživanja. Toda, kot bi rekel Karl Marx, človek je družbeno, generično bitje. Tudi ko živi sam, je s svojo zavestjo v razmerju z družbo; človekova družbena bit je tisto, čemur bi Lacan rekel ekstimno: najbolj zunanje v osrčju notranjosti.

Ne smemo pa dovoliti, da ostanemo v objemu kateregakoli Nadjazovskega lika. Ne gre za to, da ne poslušamo svojih šefov, temveč za to, da nimamo šefa v glavi; šefa, ki obvladuje naše vrednote, naše nezavedno v nasprotju z našo zavestno presojo. Ko, zaradi zmede človeka v vihuri življenja, prevlada Nadjaz (namesto racionalnosti), govorimo o nevrozah in psihozah. Torej ne smemo dovoliti, da nam drugi določajo dolžnosti, pravzaprav ne drugi, Drugi nam določa dolžnosti, Drugi kot simbolna Struktura. Subjekt je subjekt dolžnosti, Jaz pa je tisto, kar si mislimo, da bi konkretni drugi (mati, oče, učitelji ...) hoteli, da smo, in tej viziji ali ugajamo ali nagajamo; kakorkoli že, vedno smo v razmerju z njo.

Kot bi rekel Lacan, edino, česar smo v resnici lahko krivi, je to, da popustimo glede želje, toda ne želje, ki izhaja iz predpostavke o tem, kaj si drugi želijo od nas, temveč želje, ki izhaja iz naše vloge v družbenem in zasebnem življenju, iz Strukture/Simbolnega/Drugega.

Če se tega držimo, ne živimo od upanja, temveč od delovanja in se nimamo česa bati, saj izpolnjujemo svoje dolžnosti.

## LITERATURA

- CAZENEUVE, JEAN (1971): Sociologija obreda, *Studia Humanitatis*, Ljubljana.
- DALHAUS, C., EGGEBRECHT, H. H. (1991): Kaj je glasba?, *Cankarjeva založba*, Ljubljana.
- DOLAR, MLADEN (1997): *Cogito kot subjekt nezavednega*, v: Razpol 10, *Analecta*, Ljubljana.
- DOLAR, MLADEN (1995): *Glas, drugič*, v: Problemi 6, Ljubljana.
- DOLAR, MLADEN (1995): *Glas*, v: Problemi 1–2, Ljubljana.
- DOLAR, MLADEN (1993): *If music be the food of love*, v: Filozofija v operi, *Analecta*, Ljubljana.

<sup>71</sup> "Ni upanja, ni strahu" je misel, zapisana na nožu v filmu Dereka Jarmana "Caravaggio".

<sup>72</sup> SSKJ: racionalizirati – am, dov. in nedov. (i)  
1. uskladiti z razumom: racionalizirati dokaze, trditve; po začetnem navdušenju se je življenje vse bolj racionaliziralo  
2. narediti, da se zaradi skladnosti z razumom doseže najugodnejše ali še sprejemljivo razmerje med delom, porabo in učinkom, koristjo: racionalizirati delo, proizvodnjo / racionalizirati podjetje  
3. razumsko razložiti, razstaviti: poezija se ne da racionalizirati  
4. psih. zanikati ali zmanjšati kaj neprijetnega, slabega z izmišljanjem opravičljivih razlogov: racionalizirati neuspeh, strah \* mat. odpraviti koren racionaliziran –a –o: racionaliziran postopek.

- FREUD, SIGMUND (1987): Metapsihološki spisi, *Studia humanitatis*, Ljubljana.
- FREUD, SIGMUND (1979): Tumačenje snova I, II., v: Odabrana dela Sigmunda Frojda, *Matica srpska*.
- HONOLKA, KURT (1983): Svetovna zgodovina glasbe, *Mladinska knjiga*, Ljubljana.
- LACAN, JACQUES (1988): Etika psihoanalize, *Analecta*, Ljubljana.
- LACAN, JACQUES (1998): O Freudovem 'Trieb' in o psihoanalitikovi želji, v: Problemi 7–8, Ljubljana.
- LACAN, JACQUES (1985): Seminar XX: Še, *Analecta*, Ljubljana;
- LACAN, JACQUES (1993): Spisi, *Analecta*, Ljubljana;
- LACAN, JACQUES (1995): Šofar, v: Problemi 1–2, Ljubljana;
- LACAN, JACQUES (1996): Štirje temeljni koncepti psihoanalize, *Analecta*, Ljubljana;
- LACAN, JACQUES (1993): Televizija, Eseji 3, Ljubljana;
- MILLER, JACQUES-ALAIN (1992): Etika v psihoanalizi, v: Razpol 7, Ljubljana;
- MILLER, JACQUES-ALAIN (1995): Jacques Lacan in glas, v: Problemi 1–2, Ljubljana;
- MILLER, JACQUES-ALAIN (1998): Komentar Lacanovega teksta, v: Problemi 7–8, Ljubljana;
- MILLER, JACQUES-ALAIN (1983): Pet predavanj o Lacanu v Caracasu, Teorija jezika (Zasnutek), Nauki predstavitev bolnikov, v: Gospodstvo, vzgoja, analiza, *Analecta*, Ljubljana;
- MILLER, JACQUES-ALAIN (1996): Torej sem ono, v: Razpol 9, *Analecta*, Ljubljana;
- SACHS, CURT (1997): Svetovna zgodovina plesa, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana;
- ZUPANČIČ, ALENKA (1993): Etika realnega/Kant, Lacan, *Analecta*, Ljubljana;
- ZUPANČIČ, ALENKA (1996): Od čiste želje k pulziji, v: Razpol 9, *Analecta*, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1995): 'Nedeljivi preostanek' ali Schelling z Lacanom I., v: Problemi 3, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1987): Četrta faza, v: Razpol 3, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1991): Dejanje kot meja distributivne pravičnosti, v: Bog, učitelj, gospodar, *Analecta*, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1986): Imenovanje in naključnost, v: Razpol 2, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1997): Kuga fantazem, *Analecta*, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1990): Roberto Rossellini: dejanje, svoboda, samomor, v: Beseda, dejanje, svoboda, *Analecta*, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1994): Samointervju, v: Eseji 1, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1995): Schelling-za-Hegla: 'Izginevajoči posrednik', v: Problemi 6, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1989): Vrtimev živih mrtvecev, Wittgenstein: Razcep subjekta in luknja v realnosti, 'Narava ne obstaja', Časovni paradoks fantazme, Fantazma, uživanje, demokracija, Dve ženski, ki izgineta; Heglov histerični teater, Odgovori realnega, v: Razpol 5, *Analecta*, Ljubljana;
- ŽIŽEK, SLAVOJ (1976): Znak, označitelj, pismo, *Mala edicija ideja*, Beograd.